



Repercusiones contemporáneas de la crítica estética inmanente a la modernidad

Analía Melamed (UNLP- IdHICS)

El complejo despliegue de la modernidad incluye una actitud ambivalente respecto de sus ideas más importantes: la racionalidad, el progreso, la ciencia, la centralidad del sujeto, etc. Esto es, también se constata, además de los aspectos gnoseológicos ilustrados, una crítica inmanente a una subjetividad fuerte, a la confianza en la racionalidad y en la ciencia así como un continuo socavamiento de cualquier instancia fundadora. Podría sostenerse como lo hace Antoine Compagnon que la modernidad contiene su propia antimodernidad, puesto que los antimodernos, dice, no son otros que los modernos en dificultades con los tiempos modernos, con el modernismo o la modernidad. Este componente autocrítico, en muchos casos romántico, se encuentra principalmente en el arte y la reflexión sobre el arte. Allí es donde más tempranamente se señalan las dificultades de un desarrollo desequilibrado de la modernidad así como lo que podría denominarse la crisis cultural ligada al avance del capitalismo. En este marco, el trabajo propone, primero, volver sobre un pequeño conjunto de textos y obras artísticas contemporáneos entre sí, que constituyen documentos fundantes de la modernidad. Se pretende mostrar cómo en ellos se establece el doble papel que cumplirá la producción y reflexión estética: uno, la negatividad crítica y dos, la posibilidad de salida superadora. Estas obras son la *Crítica del juicio* de Kant escrita en 1790, las *Cartas para la educación estética* de Schiller escrita entre 1794 /95 y las óperas de Mozart-Da Ponte compuestas entre 1786 y 1790. Un segundo objetivo es intentar establecer en el contexto contemporáneo de estetización generalizada o de transestetización, las repercusiones de estas concepciones y si resulta posible y de qué modo para el arte y la reflexión estética constituirse hoy en una instancia crítica y superadora.

Como es sabido las producciones artísticas y la reflexión estética en la modernidad se vinculan a un proceso de recontextualización del arte que implica una creciente autonomía respecto de lo religioso, lo moral o lo utilitario para moverse en nuevos circuitos culturales y económicos. Estos desplazamientos modifican las condiciones de legitimación artística, de modo que el valor estético dependerá cada vez más del juicio subjetivo o intersubjetivo del público. Por otra parte la autonomía conseguida resulta relativa puesto que las nuevas vías de circulación dependerán de un mercado de arte, lo

que significará a largo plazo la fetichización de las obras o lo que Benjamin denomina la pérdida del aura.

En la obra de Kant la reflexión sobre el arte se encuentra en la última de las críticas y contiene entonces una suerte de balance retrospectivo respecto de las críticas anteriores. En aquellas se ocupó de fundamentar en la capacidad racional, la universalidad de las leyes científicas, por una parte, y, por otra, la del juicio moral. Pero en *La crítica del juicio* se propone una mediación entre esos usos teórico y práctico de la razón y, en general, un intento de conexión entre los términos opuestos en la tercera antinomia de la *Crítica de la Razón pura*: el determinismo y la libertad, lo sensible y lo inteligible, lo fenoménico y lo nouménico. En *La crítica del juicio* ya se encuentra esbozado entonces el doble papel de la reflexión sobre arte: se advierte como problema la cuestión de la visión mecanicista de la naturaleza y la fragmentación, patologías que serán señaladas una y otra vez en los siglos siguientes, y se atribuye al juicio de gusto, o lo que hoy llamaríamos la experiencia estética, la posibilidad mediadora y de restitución de una unidad del sujeto con la naturaleza, con los otros y consigo mismo. Tampoco es un hecho menor el de que a pesar de la enorme influencia de *La crítica del juicio* en el mundo intelectual de su época en autores como Schiller y Schopenhauer, entre otros, haya devenido en la menos estudiada o citada de las tres críticas.

En *Cartas para la educación estética del hombre* de Schiller, escrita poco después de la última crítica de Kant y bajo su influencia, se manifiesta más nítidamente la conciencia de la escisión entre sujeto-objeto, intelecto sensibilidad, libertad necesidad, espíritu naturaleza a la vez que se plantea una de las utopías estéticas que recurrentemente reaparecieron a lo largo de la historia cultural de los últimos siglos. El rasgo que caracteriza a la modernidad según Schiller es la crisis general de la experiencia entendiendo por tal la fragmentación en tres niveles: de los nexos sociales (división de clases), de los saberes (distinción entre saberes empíricos e intelectuales) y en la articulación interna de los sujetos (entre las facultades). Acá la reflexión sobre el arte se vincula con el papel que le cabe en su contexto histórico. A la luz de los ambiguos resultados de la revolución francesa Schiller considera que el arte es la única posibilidad de educar al hombre para que esté a la altura de sus logros políticos. Puesto que en el arte se manifiesta un impulso de juego que es inherente a la naturaleza humana, el hombre sólo es humano cuando juega y sólo puede jugar con la belleza. Así la experiencia estética posibilita la experimentación de sí mismo como totalidad a la vez que desarrolla el carácter sociable. Schiller acentúa el papel ya señalado por Kant de

mediación y de unificación de la experiencia estética y considera que el arte es el único modo humanización y por tanto de educación para libertad. Hay en algunos textos de Marcuse un eco de esta perspectiva de Schiller.

Más tarde se acentuará la visión redentora del arte como una contrapartida ante el sufrimiento y la irrealidad de la vida en la metafísica de la música de Schopenhauer. Contemporáneas a los textos de Kant y Schiller, encontramos la trilogía de óperas compuestas por Mozart /Da Ponte: *Las bodas de Fígaro*(1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790). La ópera surge hacia finales del siglo XVI bajo las condiciones sociales de una burguesía desarrollada y como sostiene Adorno en ellas se manifiesta la particular trabazón entre mito e ilustración. “En ninguna parte es eso más evidente que en *La flauta mágica*¹, donde la magia se combina con la masonería” (Adorno, 2006: 32). Las tres óperas compuestas con Da Ponte podríamos decir que giran en torno al tema común del deseo, se pone en juego el principio central de la modernidad: la subjetividad. Como afirma el crítico Michael Steinberg poner en escena la subjetividad implica la puesta en acto de la libertad personal y las negociaciones entre la individualidad y el poder (2008; 47). De manera que no encontramos allí los estereotipos de la subjetividad moderna, que simplificamos con el sujeto cartesiano, sino que lo que se presenta es la subjetividad como principio disruptivo, como conflicto, como peligro. Napoleón consideró que *Las bodas de Figaro* de Beaumarchais estrenada en 1784 (que Mozart y Da Ponte adaptan para la ópera) era la puesta en marcha de la revolución, antes que la toma de la Bastilla. Con la burla a la aristocracia y el conflicto entre orden social y deseo, la ópera exhibe en múltiples niveles –la forma musical, la caracterización musical de los personajes, los juegos de representación dentro de la representación, etc.- las complejidades emocionales y contradicciones de la subjetividad moderna. Sin embargo, mientras que *Las bodas de Fígaro* y *Così fan tutte* apuestan por el matrimonio como una resolución que, no sin tensión, muestra la posibilidad de equilibrio entre la libertad individual y el orden social, en *Don Giovanni* se pone en escena de manera descarnada la profunda naturaleza disruptiva del deseo moderno que socava cualquier equilibrio o integración emocional. De tal modo que esta segunda ópera resulta aún más corrosiva, más romántica y tal vez aún mas premonitoriamente contemporánea. Según los musicólogos "Don Giovanni" se encuentra en una época de transición, pues la han considerado la primera ópera de Mozart con rasgos románticos. Su tema, el "donjuanismo", es recurrente en la

¹ Compuesta en 1791 con libreto de Schikaneder (aclaración de la autora)

perspectiva romántica, donde se muestra una sensualidad desbordante, propia del artista romántico, encarnada en el personaje de Don Giovanni.

Kierkegaard es uno de los autores que ha captado con mayor profundidad la naturaleza del deseo que esta ópera pone en escena, hasta tal punto que ha considerado al personaje de Don Juan como la manifestación más acabada del estadio estético. En efecto, en el proceso de subjetivación, en el devenir de la personalidad y la libertad, Kierkegaard reconoce tres momentos o estadios en un desarrollo ascendente: lo “estético”, lo “ético” y lo “religioso”. El estado estético, es la esfera de la inmediatez y de la indeterminación irreflexiva. Don Juan es pura espontaneidad, la vida de sensaciones ligada al placer sensual y al erotismo, los valores de finitud y temporalidad, características opuestas a las del estadio ético y del religioso, que son auténticamente existenciales para Kierkegaard, ya que hay un verdadero ser humano, un individuo único, con libertad y trascendencia. En el estadio estético, por el contrario, hay una existencia en una fase infantil, representada por la finalidad inmediata del goce, por el instante fugaz, que tiene por contenido lo finito o lo falsamente infinito, la impiedad. “Cuando el mar se mueve agitado, las espumosas olas forman en este desasosiego imágenes que parecen seres; es como si fueran estos seres los que ponen las olas en movimiento, y, sin embargo, es lo contrario: son las olas que los forman. Así, Don Juan es una imagen que aparece constantemente, pero no adquiere forma ni consistencia; es un individuo en eterna formación, pero que no termina de formarse, un individuo cuya historia no se percibe más que oyendo el rugir de las olas” (Kierkegaard, 1973: 106). Agrega más adelante que Don Juan está en este oscilar entre ser individuo y fuerza de la naturaleza (1973: 111). La filosofía de Kierkegaard representa en este punto un intento de reflexión conceptual sobre un desarrollo musical. En este sentido podríamos sostener que el modo poético de comprensión y de crítica, como alternativo a una racionalidad técnica o instrumental ha sido reivindicado, con sus profundas diferencias, por diversas corrientes de pensamiento contemporáneo de Heidegger a Adorno, Marcuse o Dewey. De ahí que el doble papel del arte y la reflexión estética que señalamos en Kant y Schiller - la negatividad crítica y la posibilidad de salida superadora- parece haberse mantenido. Sin embargo, la situación actual del campo artístico ha variado de tal manera que podría pensarse que esta dimensión de negatividad crítica del arte ligada a cierta potencialidad utópica, restituidora de lo humano, redentora o como quiera llamársele, parece haber entrado en crisis.

Adelantada por Adorno y Horkheimer en su estudio de la industria cultural en la década del '40, la cultura contemporánea se caracteriza por el paradójico triunfo de lo estético en tres sentidos ligados entre sí:

Según señala Vattimo, entre otros, en la sociedad industrial avanzada se constata una estetización general de la vida, pero no utópica o revolucionaria como habrían pretendido autores como Marcuse. En ese sentido Vattimo retoma la tesis hegeliana de la muerte del arte, que se produce, dice, de un modo extrañamente pervertido: la muerte del arte es consecuencia en la sociedad de la cultura de masas de la estetización general de la vida. Esta resulta posible “en la medida en que los medios de difusión que distribuyen información, cultura, entretenimiento, aunque siempre con los criterios generales de ‘belleza’ (atractivo formal de los productos), han adquirido en la vida de cada cual un peso infinitamente mayor que en cualquier época del pasado” (1990: 52). La muerte del arte no es una noción o un concepto que pueda discutirse, sustituirse por otros, intentar comprobarse, etc, sostiene Vattimo, sino que se trata de un acontecimiento que es propio de la constelación de sucesos histórico-culturales de nuestra época, en la que el arte, gracias al impacto del desarrollo de la técnica, ya no existe como un fenómeno específico. Vattimo presenta una interpretación de las ideas de Benjamin para mostrar que la muerte del arte se vincula justamente con esa posibilidad infinita de reproductibilidad técnica de las obras, que las saca de sus ámbitos institucionales y produce una generalización de lo estético, que elimina los límites entre el arte y la vida.

Un segundo sentido de la estetización o transestetización contemporáneas, un enfoque más crítico pero que profundiza el anterior, es la que desarrollan Lipovetsky y Serroy en *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Los autores hacen referencia a lo artístico como un régimen del capitalismo, no por la cualidad estética de sus realizaciones, sino porque las operaciones que lo caracterizan para la comunicación, elaboración y distribución de los bienes de consumo son las de la puesta en escena y el espectáculo, la seducción y lo emocional. En este sentido se habla de un modo de producción estético. “Hablar de capitalismo artístico no significa privilegiar un interés creativo capaz de hacer retroceder los imperativos de comercialización y rentabilidad (...) El capitalismo artístico crea valor económico por el camino indirecto del valor estético y experiencial: se afirma como un sistema que concibe, produce y distribuye placer, sensaciones e ilusión” (2015:34).

Proponemos la hipótesis de que habría un tercer sentido de la estetización, en este caso, vinculado al tipo de subjetividad que esta nueva situación de la cultura propicia. Así,

encontramos una subjetividad estetizada en el sentido del Don Juan mozartiano kierkegaardiano, como predominio del principio de acción cuya finalidad inmediata es el goce, el consumo, la inmediatez, la impiedad, la falta de contenido. El capitalismo regido por estrategias estéticas para sus fines de producción, consumo y comercialización, favorece y requiere una subjetividad estetizada, infantil e irreflexiva.

En este contexto, para establecer las posibilidades que le caben al arte, o bien aceptamos la interpretación de Vattimo sobre su muerte o bien, como ocurre con gran parte de la reflexión estética contemporánea, resulta imprescindible repensar la cuestión. Sin bien la caracterización moderna resulta insostenible, sin embargo, creemos encontrar cierta continuidad con ella en los indicios de un componente negativo o crítico en ciertas manifestaciones del arte contemporáneo.

El primero de ellos es la desestetización. Como lo ha señalado Arthur Danto desde el dadaísmo y en relación a las producciones de Duchamp o Warhol, frente a la estetización generalizada, el arte se desvincula de la belleza. Danto lo interpreta como el fin del arte o el fin de la historia del arte. Sin embargo, también puede leerse como un síntoma de negatividad o rechazo a lo establecido. Puesto que la belleza resulta una característica trivial convertida en un régimen de admisión, producción y reproducción del sistema capitalista, el arte contemporáneo se sustrae de ese imperativo. En todo caso si el arte fuera, como citaba Adorno, una promesa de felicidad, el capitalismo deja en claro que la felicidad no incluye la belleza. Por otra parte, en los ejemplos mencionados pero también en las performance, las instalaciones de todo tipo, los *grafitti*, el bioarte, el carácter artístico deja de ser una propiedad inmanente a un objeto y resulta de una situación, de una trama de significados en un contexto. De aquí el segundo indicio de negatividad: la disolución de la noción de obra, el giro a la experiencia, a la fugacidad y a la desobjetualización. Al no haber obra como objeto parece haber una resistencia al fetichismo artístico, a la mercantilización, a la acumulación, a la rentabilidad. El tercer indicio consiste en que manifestaciones contemporáneas toman como materiales o principios compositivos elementos que el capitalismo excluye. Así el músico John Cage trabajaba con el azar y la irrepitibilidad interviniendo los instrumentos de manera única en cada concierto; rescataba el silencio en la pieza *4'33"*; exploraba el aburrimiento como única salvación ante la diversión generalizada y obligatoria al estrenar la obra *Vexations* de Eric Satie, donde debe repetirse 840 veces un mismo motivo musical de 153 notas. Ligado con esto, un último indicio que señalamos aquí, radicaría en la extrañeza, la inquietud o el desconcierto que el arte contemporáneo produce. Se vuelve

difícil de reconocer e imposible de definir. Esta desdefinición del arte lo convierte en un interrogante que cuestiona circuitos y categorías más o menos cristalizadas y obliga, como decíamos, a reflexionar.

Todavía es temprano para determinar si estos son algo más que indicios, pero lo que sí parece cierto es que la inflación estética de la cultura contemporánea no sofoca el impulso crítico o la negatividad de lo artístico, y que en ese esbozo de negación podría descifrarse todavía una vaga promesa de un mundo mejor.

Bibliografía:

Compagnon, Antoine (2007), *Los antimodernos*. Barcelona, Acantilado.

Adorno, Theodor (2006), “Ópera burguesa” en *Escritos musicales I-III*. Madrid, Akal.

Kierkegaard, Soren (1973), *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*. Bs. As., Aguilar.

Vattimo, Giani (1990), *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa.

Lipovetsky y Serroy (2015), *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Bs. As., Prometeo.

Danto, Arthur (1999), *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós.