

Presentación

COMENCEMOS POR EL PRINCIPIO. Por los últimos años del siglo XVIII. Y detengamos nuestra atención en la recreación de una escena cuyas circunstancias precisas nos darán orientación en nuestra acercamiento a los conceptos o, mejor, categorías, de *estetización* y *nuevas artes*. En enero de 1793 Luis XVI es ejecutado en la guillotina; el Terror se apodera de París en el otoño de ese mismo año y se prolongará hasta julio del 94; el tribunal revolucionario instaurado en esos meses llevará a la guillotina a cuarenta mil ciudadanos. Friedrich Schiller, con treinta y cuatro años y delicado de salud, comienza a escribir en julio del 93 un conjunto de cartas sobre *Filosofía de lo bello* dedicadas y dirigidas al duque de Augustenburg, a modo de agradecimiento por su mecenazgo. Unos meses después, durante una visita a Goethe en su casa de Weimar en septiembre de 1794, Schiller reelabora aquellas cartas, ahora para su edición en *Die Horen*, donde se publican en enero de 1795. El mismo año en el que Kant escribe *La paz perpetua*.

Después de recordar esta escena con todos sus ingredientes neoclásicos, entremos en las primeras líneas de la Segunda de estas *Cartas sobre la educación estética del hombre* procurando tomar sus asuntos mayores. Esto escribe Schiller: «Pero ¿acaso no debiera yo hacer de la libertad que me concedéis un uso mejor que el de encaminar vuestra atención hacia el campo de las bellas artes? ¿No es por lo menos extemporáneo andar ahora buscando un código del mundo estético, cuando los asuntos del mundo moral ofrecen un interés mucho más próximo y el espíritu filosófico de investigación es requerido tan insistentemente por los acontecimientos a ocuparse en la obra de arte más perfecta que cabe: el establecimiento de una verdadera libertad política?».

Permitiéndonos, sin demasiada minuciosidad, algunos comentarios acerca de lo contenido en estas palabras de Schiller, algo alertadas, podremos dar alguna definición a la propuesta de explorar los conceptos de *estetización* y *nuevas artes* que rige estos trabajos, todos ellos también interrogatorios. Diremos de Schiller lo que podríamos decir de cuáles pudieran ser los objetos de atención para una estética de la contemporaneidad, dirigida a la complejidad

del presente y a las peculiaridades antropológicas de la vivencia estética en *la época de la estetización del mundo*, por decirlo «actualizando» la tesis clave que nos da Heidegger en 1938.

Schiller, entre ingenuo y sentimental, casi desaparecido entre Kant y Hegel, parece interrumpir el discurso sobre las bellas artes que acaba de inaugurarse y nos muestra una cierta voluntad de discriminación en términos de relevancia y de actualidad. Todo el siglo XVIII está impregnado de la vida pública de los filósofos. Schiller advierte lo que Hegel acreditará. Quizá la teorización sobre las bellas artes (y las Bellas Artes) no merezca tan elevada dedicación; pareciese que otros territorios de la actualidad, otras «esferas» sociales –culturales y antropológicas, pero también industriales o *pragmáticas*– estén reclamando el análisis crítico de quien venía escribiendo sobre las *artes estéticas*. Schiller anuncia la sospecha de que el estado de la civilizada Europa no puede pasarnos desapercibido.

Insistamos un poco más en la actualidad de esta preocupación mostrada por Schiller. También en 1794 será Kant quien responda a la pregunta pública por *¿Qué es la Ilustración?* tomando posiciones en beneficio de lo que Foucault llamará una *ontología de la actualidad*. Una ontología del mirar lo que pasa (que es el tiempo) y no del mirar lo que no pasa (que es la verdad). Foucault se lo pregunta así: «¿Qué es lo que en el presente tiene sentido actualmente para una reflexión filosófica?». Y ahora, después de Kant, Schiller y Foucault, es oportuno *radicalizar* esta exigencia, al ser así como la disciplina estética alcanza simultaneidad con el presente y, por tanto, podrá afrontar con toda complejidad una crítica de la actualidad.

El rótulo de *estetización y nuevas artes* no disimula la voluntad de radicalización histórica de los postulados clásicos de dos dominios intelectuales que han avanzado en paralelo y también sucediéndose: la Estética filosófica y la Teoría de las artes. Lo que podríamos llamar la puesta a punto de estas dos genealogías intelectuales –y por eso *ilustradas*– del saber moderno nos aboca sin embargo a una novedad: la constatación –que es la tensión de este volumen que aquí se presenta– de que, más allá de cómo debemos conducirnos en la elaboración de una teoría estética del presente, éste posee, con primacía sobre ninguna otra estimación, un estatuto ontológico *fundamentalmente* estético. Por lo tanto, es propio de la contemporaneidad en sus diferencias con la edad moderna estar determinada estéticamente de modo esencial y no accidental o superficial. La sustancia (o de-sustancia o contra-sustancia) del presente es estética. Heidegger formuló su análisis de una época regida por la *episteme* de la representación en su escrito arriba aludido (*La época de la imagen del mundo*); cabría decir que las categorías de estetización y nuevas artes apuntan con claridad hacia *la época de la estetización del mundo*. De este modo (radical), la pregunta toma esta definición: ¿Qué significa pensar *estéticamente* el presente

en el que estamos? ¿Cómo debe pensarse desde las exigencias de la racionalidad filosófica de la que participa genética y genealógicamente la Estética?

No parece inoportuno abundar en que, cuando esto es así, cuando el presente es predominantemente reconocible en sus cualidades estéticas, lo relevante no es sin más que prime lo estético en sus derivaciones hacia la *estetización*, sino que lo estético, ahora ya el rasgo mayor de lo real, deviene –y desde aquí conviene comenzar– causa ontológica y política. Así, como Maffesoli, Rancière, De Certeau o Bourdieu han observado, pensar estéticamente el presente pasa por la exigencia de pensarlo, al modo schilleriano, políticamente: la tarea de una ontología estética que se proponga dar razón de lo real no puede eludir ser una ontología política interesada por el análisis de los agentes y procesos de transformación de lo real y de la subjetividad (y especialmente de la vivencia *aisthesica* y no sólo de la depauperada «experiencia estética»).

En continuidad con lo anterior, la teoría estética deberá dotarse de aquellos recursos que hagan posible un doble objetivo: por un lado, ganar perspectiva crítica respecto a la complejidad de nuestras sociedades hiperreales; y, por otro, la renovación de la propia disciplina mediante la *actualización* epistemológica de conceptos y problemas que pertenecen a su propia tradición de racionalidad filosófica y a los que conviene agregar con naturalidad nuevos objetos y fuentes de conocimiento, quizá menos académicas que mundanas o terrenales pero llenas de viveza e intuición para la vocación de elaborar problemas mirándolos pasar. En este sentido, la radicalización de la teoría estética, con la que habrá de encontrarse con su tiempo propio, le obliga a entrar en una expansión –dígase hermenéutica y por lo tanto comprensiva– que la «filtre» de sociología y pragmática, de teoría de la cultura y de cuanto se contiene en las nuevas industrias de los placeres *aisthesicos*; de una concepción de la antropología más histórica que metafísica o idealista. Todo ello con el acompañamiento imprescindible de su propia tradición moderna. Porque la posibilidad de tramar una estética de la contemporaneidad debe tensarse en la elaboración permanente de una genealogía de los acontecimientos y los problemas que aporta la perspectiva crítica, y que resulta tan útil para la *creación* filosófica de conceptos (como quiso el bergsoniano Deleuze) pero quizá todavía más para la actividad necesaria de actualizarlos y darles así utilidad hermenéutica.

De este modo, el análisis del estado de estetización nos devuelve a la Estética y, por su parte, las nuevas praxis artísticas nos hacen ver la dificultad de su asimilación desde los recursos tradicionales de la Teoría de las artes. Veamos con algún detenimiento cuáles son los perfiles de problematización de estos dos territorios colindantes pero no confundidos.

En primer lugar, la noción de estetización nos advierte acerca de un proceso de expansión y disolución de las esferas de lo estético y lo artístico en la génesis cultural de la modernidad. En este sentido, parece conveniente acudir

a los inicios ilustrados de nuestra disciplina para advertir cómo ella misma es ya un primer momento, determinante, de la estetización de las artes; a partir de Lessing y Kant, la obra de arte queda preferentemente definida en virtud de sus excelencias estéticas. Se tratará entonces de que la obra actúe sobre la sensibilidad del burgués. Un paso intermedio en este trayecto hacia la estetización del mundo actual lo encontramos en el esteticismo del siglo XIX, en el que la potencialidad expansiva de lo estético en el horizonte de la modernidad urbana, «artificialista» e industrial, supondrá un vuelco respecto a los privilegios de los que venía gozando la obra de arte en su idealización por los románticos y los historiadores.

Lo que, tras la Estética y el esteticismo, ha traído la estetización pudiera describirse en un primer acercamiento a través de una doble pandemia: por una parte, un proceso creciente de formalización y homogeneización o de «globalización estética»; y, a la vez, un proceso de ficcionalización íntegra de lo real que alcanza el extremo de instituirse como *falsificación perfecta*, y, por tanto, como realidad cerrada-acabada. Estos dos componentes, que nos acercarán a una teoría de lo hiperreal como estado álgido –aunque no definitivo– de (la) realidad estetizada, deberán incorporar las dimensiones de hipertrofia del perceptualismo y de desaparición del significado radical en beneficio de la superficialidad de la vivencia estilizada e instantánea.

Es por esto por lo que *la época de la estetización del mundo* nos da la evidencia de una antropología de la vivencia superficial y performada que espera su diagnóstico por parte de la teoría estética, aquella que en el XVIII se supo dar las condiciones de formulación de la *experiencia estética*. Es, también ahora, asumiendo el esfuerzo de radicalización y actualización del concepto de experiencia estética, tan querido a los filósofos ilustrados y hegelianos, cuando es posible indagar en sus nuevas mutaciones. Así, llevando a su raíz la noción misma de *aisthesis*, se estaría en condiciones de afrontar este análisis, desde una antropología estetizada, de las distinciones del sujeto de *consumo* en el estado de hiperrealidad. Para esto se hace necesario revisar la vigencia de un presupuesto tradicionalmente poco cuestionado (aunque sí por Hegel, Marx, Nietzsche y Adorno), cual es el del *desinterés* como núcleo sagrado de la *aisthesis*. Está por pensarse en términos de consumo la absolutización de lo modal en nuestro tiempo, el predominio de lo cualitativo sobre lo sustantivo, y la transformación del sujeto estético kantiano en una nueva versión, en muchos aspectos incómoda, que se concreta en las figuras versátiles del consumidor y el usuario. La estetización radical y global ha supuesto para la noción de experiencia estética su conquista de otras esferas antropológicas (podríamos pensar en *Verdad y mentira*, donde Nietzsche nos da de bruces con el nihilismo estético). Cuanto queda del inocente y cruel humanismo es predominantemente estético, o, dicho de otro modo, está dominado por la performación «industrial» del gusto y sus combinaciones más fugaces.

Vayamos a la segunda parte de nuestro título. La radicalización de la *ais-thesis* debe complementarse con la de la noción de *techné*. Y procurar con ella la misma actualización. Es objeto de la disciplina estética elaborar el estatuto ontológico –industrial– de las *nuevas artes* de ficcionalización y pragmatización del mundo de la vida y analizar el síndrome del «arte *fuera* del arte»; o de cómo las potencias e ingenierías de las nuevas *technés* han dejado de coincidir con la tradición humanista e ilustrada (y académica) de las Bellas Artes creadoras de objetos artísticos estimables en su originalidad, singularidad e irrepetibilidad.

Las *technés* de la contemporaneidad encuentran su mejor expresión en la gestión o administración del consumo de imágenes, cualidades y emociones, imponiéndose así la elaboración de una estética de la eficacia que sea capaz de tomar posiciones críticas ante unas técnicas bien ajenas al mundo del museo y sus catálogos. El retorno del «saber hacer» nos invita a revisar el legado moderno y a ensayar recuperaciones de la ética de la *techné* poniendo entre paréntesis el empeño por «saber gustar» característico del arte estético. Estas nuevas *technés*, además de operar sobre el mundo fácticamente, se definen sobre todo por dirigirse no tanto a la construcción de objetos (que también) como a la provocación del efecto/afecto perseguido en el receptor-consumidor.

Parece claro que la exigencia de pensar la *eficacia* en el contexto de las nuevas técnicas del efecto/afecto obliga a no eludir la pregunta por la localización del arte –de la artisticidad– en nuestro mundo. No parece que esta dimensión de lo artístico se halle con prioridad en los centros de arte contemporáneo (si bien se nos muestra cada vez más... «institucionalizada»), sino en las fábricas de la publicidad, el diseño industrial, las técnicas de marketing, y, en definitiva, entre las prácticas de artes intermedias capaces, primero, de responder a exigencias pragmáticas de utilidad (comportándose así como se esperaba de los viejos oficios que quedaron confinados en la noción de artesanía), pero, a la vez, decididas a servirse de los procedimientos retóricos y de suscitación del deseo creados por las bellas artes en su voluntad de reclamar la aceptación estética del receptor y su posible persuasión ideológica.

La conveniencia de hacer nuestro el reto teórico de situarnos a la altura y entre las condiciones de un arte *en* el presente debe disponerse a reconocer la acción del arte en dominios de la realidad social externos a los ámbitos tradicionales de los que se provee el sistema de institucionalización para la configuración del «mundo del arte». ¿Bajo qué condiciones es conceptualmente posible dar carácter de artisticidad a prácticas del mundo de la vida no subordinadas al «mundo del arte»? Acaso podríamos indagar esta posibilidad si adoptamos criterios de definición teóricos y no institucionales; se trataría de utilizar la tradición discursiva y práctica de la historia del arte en Occidente como campo de extracción de determinados caracteres de «lo artístico» que permitieran su aplicación a operaciones sociales (políticas, industriales,

empresariales, en su más amplio sentido) reconocibles hoy mediante rasgos procedentes de la ontología del arte tal y como ésta ha sido postulada en la tradición estética occidental.

Después de que el arte y los artistas han hecho uso y homenaje del mundo de la vida, recibiendo de él materiales, motivos y enseñanzas que han revitalizado el arte del siglo XX, asistimos en el presente post-industrial a un nuevo paradigma, consistente en el asombroso hallazgo de que «lo artístico» se manifiesta con mayor vigor y vigencia en contextos de realidad ajenos al mundo del arte instituido. Estamos ante la superioridad de un arte en el *campo expandido* (de las nuevas *technés*), o ante un arte fuera de sí, y, resultando esto ciertamente incómodo, también ante un arte sin artistas (o sea sin grandes creadores dedicados a crear objetos susceptibles de quedar legitimados sólo por cómo se produce la recepción estética, y que, en última instancia, no «sirven» –no deben servir, dirá el filósofo y el director de un museo de arte religioso o de carteles publicitarios– para nada más); un arte sin obras de arte: sin objetos dirigidos a gustar; un arte sin espectadores. ¿Cómo, entonces? Un arte con *auctores*: productores, directores, empresarios, diseñadores, arquitectos, *masters* de juegos de rol, *dj's*, políticos, periodistas, en fin, todas aquellas figuras creadoras de realidad y no de ficción. Aquí llegamos a la cuestión: la actualidad que tenemos ante los ojos, de la que somos coetáneos, se define desde el punto de vista artístico. Es arte. La obra de arte es la realidad. Y, respecto de ella, donde había artistas hoy hay gestores; donde creíamos hallar espectadores, hoy nos encontramos con jugadores de vídeos e internautas de la información masiva.

Unas palabras de William Morris, escritas hace más de un siglo, anticipan con exactitud lo que este volumen se ha dado a pensar: «Porque, sin andarnos con rodeos, consideremos cuál es la situación real del arte. Y en primer lugar debo pedirles que extiendan la palabra “arte” más allá de las actividades que son obras de arte deliberadas, para abarcar con ella no sólo a la pintura, la escultura y la arquitectura, sino a la formas y los colores de todos los objetos de uso doméstico o –aún más– incluso a la disposición de los campos para la labranza y para el pasto, la organización de las ciudades y de todas nuestras carreteras; en una palabra, que incluyan el aspecto de todo lo que rodea nuestra vida. Porque debo pedirles que crean que todo aquello que, combinado, forma el ambiente en que vivimos, por fuerza ha de ser bello o feo; tiene que elevarnos o degradarnos; debe ser tormento y carga de quien lo hace, o su placer y su solaz». Un siglo que llega hasta estas otras de Maffesoli: «No es posible reducir el arte a las grandes obras que son calificadas como culturales. Es toda la vida cotidiana la que puede ser considerada como una obra de arte».

Situémonos entre estos dos autores, que son dos épocas, para abrirnos al poliedro que aquí se ha compuesto encarando los umbrales de complejidad

y problematización que una estética del presente (una ética del presente) nos reclama. Las páginas que tenemos el honor de presentar en esta monografía de la revista *Contrastes* andan todas mirando lo que pasa y, en la mejor tradición de la Estética, diciendo lo que allí se ve.

Los editores