

## Transcendencia - interrupción - subversión: sobre arte, religión y política

José A. Zamora. Instituto de Filosofía (CSIC). Madrid.

*Religious art today is nothing but blasphemy*  
Th. W. Adorno

Tanto el arte como la religión y, finalmente, también la política se han visto sometidos a repetidos veredictos de defunción en el curso una modernidad que parece haber terminado sucumbiendo a sus propias profecías negativas o, al menos, compartiendo con esas realidades el paradójico destino de sobrevivirse a sí misma. Como es bien conocido, estos veredictos muy raramente han pretendido sentenciar la imposibilidad de una pervivencia de hecho de prácticas artísticas, religiosas y políticas concretas, sino en buena medida algo que quizás podría describirse como una pérdida de sustancialidad. En ningún otro texto ha quedado expresado mejor ese vaciamiento que en el conocido aforismo nietzscheano sobre la muerte de Dios en la *Gaya ciencia*, acontecimiento que, según el propio Nietzsche, no le impediría mantener una existencia espec-

tral ¡durante milenios! Dicha existencia espectral, que no tiene por qué ser menos poderosa que la previa supuestamente real, es la que parece obligar, tras el final, a desentrañar el significado no evidente de la proclamada "muerte", a buscar sus causas y sus razones, a enfrentarse al enigmático carácter de las persistentes prácticas religiosas (y, podríamos decir en el contexto de este artículo, artísticas o políticas) tras el final de la religión (el arte o la política), aparentemente incapaces de representar de manera objetiva la belleza, lo divino y eterno o la vida comunitaria, sometidas además a la sospecha de no ser más que emblema del (único verdadero) poder: el del mercado, "en una forma enmascarada por la espiritualidad de sus prácticas y reivindicaciones" (Danto 1999, 191).

Este momento de quiebra, comúnmente aceptado, ha sido celebrado por unos como acontecimiento liberador, señalado por otros como umbral de una era "post", feliz o no, desprovista de telos y unidad, o diagnosticado por los menos como estación término de un viaje que no ha alcanzado sus pretendidas metas y nos ha dejado abandonados en un infierno sin aparente salida. En todo caso, muy pocos ponen en duda que el arte, la religión o la política son hoy realidades problemáticas y no evidentes o, para decirlo con otras palabras, realidades cuya existencia fáctica no basta para reconocerles legitimidad o sustancialidad, por más que esto no disminuya su efectivo poder. Esta constitutiva problematicidad compartida no puede ser desvinculada de su pretensión –¿desmentida o cancelada?– de trascender lo fáctico, de abrir en lo existente posibilidades inéditas, de representar dimensiones no tangibles, de subvertir el orden dominante y de transformar la realidad liberadoramente, sin perder por ello su enraizamiento en lo dado, en la materialidad natural, humana y comunitaria. Este movimiento de trascender lo existente y lo dado, pero también su tendencia a simular y representar ilusoriamente un más allá de lo fáctico al servicio de su reproducción, definen la tensión que impide encontrar un punto de descanso en la reflexión sobre estos tres fenómenos que configuran el contorno específico de lo humano, si no es que deben ser considerados como aquello que le ha dado origen y que ahora parece pertenecer exclusivamente a su pasado.

Sin embargo, sería desmedido e ingenuamente pretencioso querer afrontar aquí el destino del arte, la religión y la política en la modernidad tardía y reflexionar además sobre lo que ese destino significa para la relación entre estas tres realidades. Lo que sigue a continuación son tan solo unas modestas reflexiones sobre la pervivencia del arte después de su final, centradas en torno a su capacidad de trascender y subvertir la realidad, una capacidad no siempre actualizada o actualizable que comparte con la religión y la política. Por eso esas reflexiones mirarán a ambas –religión y política– con el deseo de encontrar iluminaciones para entender el problemático destino del arte moderno y contemporáneo, verdadero objeto de esta contribución.

## 1. Delimitando el enfoque: perspectivas descartadas

De forma consciente quedan fuera de consideración otras cuestiones sumamente relevantes que afectan a la relación entre arte y religión<sup>1</sup>. En primer lugar, la relativa al proyecto de una estética teológica (Hans Urs von Balthasar) fundada en la totalidad gloriosa de Cristo como figura de la manifestación divina. Según este proyecto, esa presencia absoluta, su radical apariencia, es lo que convertiría necesariamente a la teología, en cuanto inteligencia teológica de esa figura, en teología estética, dado que su aprehensión se sitúa primeramente en el plano de lo sensible. Sin estética no hay experiencia plena y real de la figura crística, pero al mismo tiempo sin inteligencia teológica plena de la figura de Cristo tampoco se accede a la apariencia que está en el origen de toda apariencia, es decir, sin estética teológica se pierde el referente primero y único de toda estética. Para sostener esta prioridad, este proyecto de estética teológica no duda en rescatar la teoría medieval de la unidad de los trascendentales (lo verdadero, lo bueno y lo bello) y los criterios formales clásicos de lo bello (integridad, proporción y claridad). Así pues, este planteamiento va de la mano de una onto-teología tradicional –*analogía entis* y diferencia ontológica– cuestionada por el giro subjetivo de la modernidad y se cierra a cualquier posibilidad de una comunicación con el arte moderno y contemporáneo, cuyo principio de autonomía representa un presupuesto irrenunciable y que ha dejado atrás el concepto idealista de lo bello. En la estética teológica de H. U. von Balthasar la Gloria divina se manifiesta “desde arriba” y no tiene equivalente en la belleza creada por los seres humanos: “En ningún lugar se abaja la estética teológica al nivel de la estética intramundanda” (Balthasar 1988, 403). Además esta estética teológica se apoya en una concepción romántica e idealista de la cultura, que resulta difícilmente asumible desde la perspectiva de la miseria fáctica que encontramos en el mundo, por más que si se atendiera realmente al fundamento encarnacional cristiano, éste no sólo establece una relación constitutiva con lo concreto, sino también con lo informe, quebrado, desgarrado y roto. En todo caso, el proyecto de una estética teológica, sea más o menos pertinente desde el punto de vista teológico, no resulta especialmente relevante para el tipo de abordaje que se va a realizar aquí centrado en el arte moderno y contemporáneo.

En segundo lugar, tampoco se van a considerar las cuestiones que plantea la posibilidad de expresar y comunicar la experiencia religiosa a través del

**En el proyecto de estética teológica de von Balthasar, sin inteligencia del Cristo glorioso se pierde el referente primero y único de toda estética**

<sup>1</sup> Hablar de “religión” en nuestro contexto, al menos siempre que tomemos referentes sociales o históricos específicos, significa hablar fundamentalmente de cristianismo, a pesar de la secularización de nuestras sociedades y a través de ella, así como de la creciente presencia de otras tradiciones y comunidades religiosas en un marco social multicultural.

arte autónomo moderno y contemporáneo. Se trata de cuestiones que llevan tiempo en circulación y que nacieron de la necesidad de superar la brecha que había ido creciendo entre las expresiones artísticas a la altura del tiempo y el arte llamado religioso. La voluntad de un giro en esta cuestión es comúnmente reconocida en la creación de la revista *L'Art Sacré* (1935), dirigida desde 1937 por los dominicos Alain Couturier y Pie-Raymond Régamey. Por primera vez se replanteaba la posibilidad de que artistas no creyentes y formas de expresión en clara disonancia con el arte religioso establecido y canónico encontraran reconocimiento y acogida en espacios específicamente religiosos.

**El arte contemporáneo no apunta necesariamente a una especie de elevación mítica de lo existente, sino que se instala en la inmanencia para señalar sus grietas y desgarros**

Couturier y Régamey tuvieron que apoyarse para ello en una más que cuestionable teoría estética del "genio" que permitiera salvar el escollo entre la manifiesta falta de fe de los autores y el trabajo artístico al servicio de la misma. El puente era la analogía entre la inspiración mística y la inspiración artística: "todo artista verdadero está inspirado" (Régamey). A pesar de la fragilidad del argumento claramente idealista y mistificador, no se puede negar que sirvió para que por fin tuvieran acceso a espacios religiosos obras de enorme calidad de creadores claramente alejados de la religión institucionalizada (Echeverría 2011, 35ss.). Evidentemente con esto no se había superado o sólo se había superado muy parcialmente la visión del estatuto del arte como "ancilla religionis", que en la tradición cristiana premoderna había estado asociado a conceptos como el de "biblia pauperum" o "litteratum laicorum" y que ahora se reeditaba a través de una especie de neosacralización del arte a partir de su "dimensión espiritual". Da la impresión que no se terminaba de reconocerle al arte su autonomía largamente conquistada. Se elegían formas modernas, pero sólo para visualizar construcciones teológicas tradicionales. Con esto no pretendo negar la existencia de obras importantes y significativas dentro del arte moderno y contemporáneo que tematizan explícitamente motivos religiosos en diferentes formas (Mennekes 2011), por más que su significación ya no se derive de dichos motivos. Sin embargo, la clara tendencia del arte moderno hacia la abstracción y la no figuración parecía obligar a transitar por la experiencia estética no figurativa como aliada o introductora de la experiencia religiosa: trascendencia, sentido, profundidad, origen, alteridad, etc. son los términos bajo los que se replanteaba la nueva alianza. Con todo, el arte contemporáneo no apunta necesariamente a una especie de elevación mítica de lo existente ni reclama para sí la marca de lo eterno, sino que en buena medida se instala en la inmanencia para señalar sus grietas y desgarros, su inclausurabilidad, su extrañeza. Por otro lado, tampoco es seguro que desde el punto de

vista de la religión deba imponerse una interpretación idealizada del arte como figuración de una creación salvada o un anticipo de la escatología futura. Quizás sea mucho más importante su radical terrenalidad, su profanidad, su capacidad de desvelar la realidad y hacer visible aquello que la amenaza. Esto podría abrir la puerta a otro planteamiento que no fuera instrumental –de qué manera el arte contemporáneo puede servir de mediación a las expresiones religiosas– o resacralizador –cómo interpretar la experiencia estética analogizándola con la experiencia religiosa–, es decir, que dejara al arte ser arte y buscara en él algo que interesa a la experiencia religiosa y la cuestiona al mismo tiempo: lo que vuelve relevante al arte desde el punto de vista religioso no es cómo se sitúa frente a la religión o como aborda las temáticas religiosas, sino cómo se sitúa frente a la realidad.

Finalmente, tampoco voy a considerar las cuestiones relativas a la dimensión estética de la política. Los sistemas políticos, en cuanto generan y reproducen aparatos de poder, tienen que controlar lo que es políticamente relevante y de qué manera lo es y, para ello, necesitan controlar el modo en que algo aparece como políticamente relevante y gobernable. Así pues, los aparatos de poder también funcionan estéticamente. Esto implica símbolos, mitos y rituales políticos que poseen una dimensión y representación estética. Toda forma de comunicación política es una forma de comunicación más o menos estéticamente elaborada, que hoy pasa por su escenificación mediática. Aquí nos enfrentamos a una de las cuestiones más relevantes de la política que tiene que ver con su estetización. Por un lado, con el recurso consciente a las formas y medios estéticos para escenificarse con la pretensión de sugerir que la realidad tal como es presentada y gobernada por el poder político carece de alternativa. Por otro lado, con la escenificación política de las masas para configurar su aparato perceptivo y reducirlas a material fungible del poder político: la masa social como material en manos del “creador” político. Lo que Walter Benjamin denunció como una manifestación política del fascismo con sus escenificaciones efectistas en los discursos públicos, las grandes marchas, los eventos deportivos y los noticieros cinematográficos tipo NO-DO, se manifiesta hoy en las sociedades democráticas a través de una comodificación afirmativa y universal de todos los ámbitos vitales. Estamos ante una problemática de enorme importancia, pero la estetización de la política merece un abordaje apropiado y en extenso.

## 2. La conquista de la autonomía del arte y su “precio”

Todo intento de abordar las relaciones entre arte, religión y política hoy tiene que tener claro que se ha producido un proceso irreversible de *autonomización del arte*. El proceso moderno de diferenciación de las distintas esferas de valor –religión, arte, moral, derecho, ciencia,...– va unido a la progresi-

va emancipación de determinados ámbitos sociales del control directo de las instituciones religiosas. Mientras en los siglos XII y XIII el contenido de la casi totalidad de las obras de arte era de carácter religioso, en el siglo XX quizás no alcance el cinco por ciento (Mertin 1998, 31). Si miramos la evolución general de la relación de la religión (cristiana) con el arte, puede observarse primero un proceso ascendente que comienza con el lento uso de los recursos artísticos y lleva a su consecuente instrumentalización y depotenciación didáctica y posteriormente otro proceso descendente de creciente cuestionamiento y extrañamiento desde el Renacimiento, que conduce a un repliegue hacia un arte religioso específico tras el Romanticismo y a una apertura tardía y tímida al arte moderno hacia finales del siglo XX (cf. Schwebel 2002).

Aunque en el Renacimiento la teoría estética sigue en parte anclada en los fundamentos establecidos por la antigüedad y la edad media, el arte comienza un proceso irreversible de emancipación del contexto religioso. Las causas sociales, económicas y políticas son de sobra conocidas. Los signos de esa emancipación merecen ser mencionados. Ya no se explora la belleza perceptible en tanto que es indicación de una belleza invisible y superior. Es ella la que interesa por sí misma. También la figura del artista comienza a adquirir perfil propio frente al de la obra producida y su funcionalización religiosa. En el acto creador del artista se identifica el origen de la obra y se dan los primeros pasos hacia el reconocimiento del 'genio' creativo. La búsqueda de una sobria representación de la realidad empírica convierte a la naturaleza en instancia última, sin necesidad de recurrir a otras legitimaciones religiosas o metafísicas.

La aparición de la perspectiva tiene un efecto aparentemente paradójico, pues si bien permite pintar paisajes, retratos o naturalezas muertas tal como se cree verlas en la realidad, también permite la toma de conciencia del punto de vista individualista sobre los objetos. El resultado es la progresiva emancipación respecto a contenidos previamente dados por los mitos o la religión o, al menos, junto a esos contenidos, es posible buscar una fidelidad natural con lo representado y, al mismo tiempo, imprimir un sello individual a la representación. El código comunicativo, el 'lenguaje plástico', se separa del contenido del mensaje, de modo que dicho contenido deja de ser el fundamento exclusivo del juicio del observador, que considera también la forma, es decir, la manera de representar el contenido. *Cómo* se representa algo significa más que *aquello* que se representa.

Por otro lado, el barroco aparece como una época llena de contrastes en todos los sentidos. Frente al frío racionalismo que domina en la filosofía, el arte recurre al *pathos* exaltado, apela a la fantasía o al sentimiento. Movimiento y dinámica conviven con la inclinación hacia las naturalezas muertas y la quietud. La seductora apariencia lo mismo puede apuntar a las verdades más elevadas que se presentan en ella, que ser advertencia de la anodina

caducidad de las apariencias terrenales. El arte se hace vehículo de la parte oscura, de las dubitaciones e irritaciones de los hombres, de su pertenencia a una naturaleza herida por el estigma de la caducidad. Esta naturaleza ya no es un frío objeto que reproducir y representar, de modo que el sujeto afirma su espontaneidad frente a la realidad percibida por los sentidos, una espontaneidad creadora sublimada hasta convertirla en genialidad de origen divino.

El siglo XVIII conoce un conjunto de contribuciones importantes al debate de las cuestiones que entrarán a formar parte de la reflexión estética: la cuestión del gusto, la de la relación entre genialidad y normatividad en el arte o entre naturaleza y arte, la cuestión de los criterios de belleza y la de la relación de ésta con otras categorías como lo sublime, lo feo o lo cómico, etc. Con el ennoblecimiento y la nueva relevancia de los afectos, en el marco de la fundamentación del orden burgués y del rumbo emprendido por el empirismo y el sensualismo, experimentan una revalorización inmensa la intuición, la imaginación y la percepción sensible. En este horizonte se hace cada vez más insostenible el concepto de belleza de la tradición metafísica pre-moderna.

Lo paradójico de este proceso de emancipación que afecta al arte es que precisamente a través de él se hace posible una relación de competencia entre el arte y la religión por lo que respecta a las formas extraordinarias de experiencia, a la interpretación de una realidad alternativa a la dominante de la ciencia, a los deseos de autorrealización individuales, a la protesta frente a la realidad contradictoria y dolorosa, a la trasgresión de límites e incluso a la relación con lo numinoso/divino. La emancipación del arte permite una forma de sacralización o de asimilación a lo religioso distinta de la mera supeditación o funcionalización al contexto de uso religioso. El arte se puede ofrecer como sustituto de la religión y pretender heredarla. Es lo que observa M. Weber en su *Zwischenbetrachtung*: El arte «asume la función de una salvación intramundana, da igual cómo se interprete, de lo cotidiano y, sobre todo, también de la presión creciente del racionalismo teórico y práctico. Pero con esa pretensión entra en competencia con la religión salvífica» (Weber 1920, 555).

Para que el arte pueda asumir esa función casi soteriológica, que pronto adquiere un significado político, es necesario que se integre en una visión del presente como estado de postración o alienación y en una filosofía de la historia que dé razón de ese estado y de la misión del arte. Para el Romanticismo la escisión fundamental es la que afecta a entendimiento y sentimiento. Este es el motivo del fracaso del 'Estado racional'. La realidad social y cultural que resulta de los cambios que abren la puerta a la modernidad es interpretada en términos de crisis: la historia no parece llevar al estado de reconciliación esperado de la emancipación política ilustrada. El sentimiento de desam-

**La emancipación del arte permite una forma de sacralización o de asimilación a lo religioso distinta de la mera supeditación**

paro, de pérdida de la unidad y la armonía, así como la imposibilidad de restaurar la tradición religiosa en su poder amparador, destruido por la crítica racional, conforma el escenario sobre el que se dibuja la misión del arte.

La emancipación del ser humano necesita primero de una revolución total en su forma de sentir para que una revolución en el mundo exterior pueda dar cumplimiento a los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. La educación estética tiene la tarea de lograr una constitución del ciudadano antes de que se pueda dar una constitución a los ciudadanos. Y sólo la belleza puede otorgarles un carácter verdaderamente sociable por medio del juego estético, en el que voluntariedad y ley se unen y por el que se constituye junto al Estado de los derechos y los deberes un 'Estado estético'. El poeta está llamado en este Estado a descifrar la escritura codificada de la naturaleza y hacer perceptible en sus fenómenos el lenguaje de lo infinito. Este es el modo de superar la escisión, de llevar a unidad en el corazón sensible

**En la época liberal-burguesa la autonomía del arte y la cultura es inseparable del proceso de su progresiva conversión en mercancía dependiente del mercado**

del poeta lo escindido, de recuperar el origen y de producir a Dios. Estamos pues ante una especie de teologización del arte que carga sobre la subjetividad individual una sobredimensionada tarea histórica que, como el propio Schiller percibió, no podía sino fracasar, asumir un carácter trágico (percepción que se irá agudizando a medida que el proceso de modernización industrial capitalista vaya avanzando). Si

no es posible seguir confiando la salvación del mundo al poder del Dios cristiano y se quiere seguir manteniendo la pretensión de salvación, pero se retrocede ante las posibilidades de realización política de la reconciliación, sólo cabe encontrar asilo en el ámbito de la *apariencia* estética, que acaba siendo el espacio privilegiado de unos pocos.

La cultura del espíritu se recluye así en los círculos del arte, donde es celebrada vanidosamente como autonomía frente a la praxis social alienada bajo los imperativos del sistema productivo y como ámbito de una individualidad ampliada o una interioridad no funcionalizada. Pero esto conduce en realidad a su neutralización y posibilita otra forma de funcionalización aún mayor. El trabajo en cuanto trabajo asalariado debe estar disponible a discreción para la economía y la pretensión de autonomía y autorrealización de los sujetos se desplaza a una "esfera del espíritu" separada. Autorrealización y autoconocimiento se realizan en el ámbito de lo cultural –arte, pensamiento, creación,...– sin interferir negativamente en otros ámbitos. Pero precisamente esta separación, que queda magistralmente expresada en la categoría kantiana de "desinterés", somete la cultura a las leyes de la sociedad antagonista y a su dialéctica. No cabe duda que a través de este distanciamiento respecto al proceso de reproducción económica en su inmediatez, es decir,

en cuanto resultado del despliegue de las fuerzas técnicas de producción, el arte vive de la idea de una configuración humana de la vida más allá de las coacciones económicas, es portador de una "promesa de felicidad" (Stendhal). Se podría hablar de un potencial utópico y crítico inherente al arte, que, sin embargo, no puede ser realizado cuando éste niega su imbricación con las estructuras de dominación social, es decir, cuando transfigura ilusoriamente su separación como cualidad esencial del espíritu y no se reconoce como hecho social, sirviendo entonces de sublimación, compensación, legitimación o simplemente evasión de dichas estructuras. En la época liberal-burguesa la autonomía del arte y la cultura es inseparable del proceso de su progresiva conversión en mercancía, que si bien posibilita la libertad frente a la institución eclesiástica o al mecenazgo aristocrático, sin embargo, crea la dependencia respecto al mercado, sus preferencias y exigencias.

La evolución económica y social de la sociedad productora de mercancías arranca los productos del trabajo humano de la inmediatez del uso para subsumirlos bajo la ley abstracta del valor. Lo mismo ocurre con los llamados productos culturales o artísticos. Todas las esferas del arte deben su autonomía a la independización del contexto de uso, independización que resulta de la división del trabajo y de la función mediadora del mercado. Por lo tanto, la autonomía del espíritu, en tanto que se entienda como un planear por encima de las condiciones materiales de su producción, es sólo falsa apariencia. Aquí es importante señalar que la subsunción de los productos artísticos bajo la ley del intercambio de mercancías no significa simplemente que se produzca una acomodación ulterior de un "en sí" acabado por medio de su sometimiento al mercado en la esfera del consumo, sino que constituye la base del proceso de racionalización artística que acompaña el proceso de racionalización de la sociedad determinada por el intercambio capitalista. No se trata pues de contenidos cuya función social consista en la trasfiguración ideológica y la salvaguardia de las relaciones de producción capitalista, contenidos que las obras de arte expresarían, sino de la dinámica interna de esas obras, de la lógica de individualización, diferenciación y abstracción inherente a su producción. Hasta esa lógica penetra la constitución social de las obras de arte autónomas. Lo exterior determina de modo inmanente lo autónomo justo en su ser autónomo.

Así pues, cuando el arte se malinterpreta a sí mismo en su libertad como absolutamente autárquico, su autonomía se convierte en destino fatal. Al entrar en contradicción con la falta de libertad en la sociedad, esa falta de libertad destruye cada vez más las condiciones de posibilidad de la autonomía artística. El aislamiento respecto a la sociedad que provoca la aspiración de autonomía pone en peligro su consecución. Convirtiendo la autonomía en un fin en sí mismo y manteniéndola de modo ingenuo, autosuficiente y desentendido de la situación de la sociedad que lo rodea, el arte degenera en un

jovial paseo sin contenido hacia lo incierto. El arte autónomo amenaza así con volverse inofensivo. En la emancipación del arte anida una tendencia compulsiva a expulsar todo lo que recuerde a la naturaleza y la sociedad. Y al simular una reconciliación inexistente, se hace cómplice de la ideología. De modo que cuando el artista se entrega sin resistencias a esa suplantación, termina anegando y obstruyendo las fuentes de la experiencia que harían posible un arte logrado. El arte se convierte en un puro juego con formas y materiales sin sujeto ni significado.

Contra este estado de cosas se revelan las vanguardias artísticas llamadas históricas –Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Constructivismo (Calinescu 1991, 99ss.; Bürger 2000)–, cuyo epígono sería la Internacional Situacionista (Perniola 2008). Lo que pretendían era poner fin al diletantismo cultural, a la indiferencia política y al buscado aislamiento social de los intelectuales convertidos en “casta artística”. En esta pretensión se dan cita la percepción de la pérdida de función social de los artistas e intelectuales en la sociedad burguesa, que comienza a convertirse en una sociedad de masas, y la conciencia del anacronismo de los gestos de superioridad del elitismo esteta, lo que impulsa a recuperar la conexión con la sociedad. Esta politización del arte va de la mano del rechazo de la función atribuida al arte de sublimar la realidad y, al mismo tiempo, de la reivindicación de las innovaciones formales de los movimientos artísticos burgueses. De modo que en estas vanguardias confluyen la actitud antiburguesa, el compromiso con la revolución cultural, el activismo político y la transformación innovadora de los conceptos artísticos heredados. No se consideran a sí mismos meros movimientos de renovación estética como el impresionismo, el neoimpresionismo, el art nouveau, el modernismo o el simbolismo, sino como movimientos de regeneración en oposición a la separación esteticista entre el arte y la vida. En estos movimientos se articula en buena medida una autocrítica de la misma institución “arte”, que ha alcanzado en el esteticismo su plena autonomía, y la búsqueda, desde esa autocrítica, de una elevación del arte a praxis social que lo subsuma y lo cancele como esfera separada.

Podríamos decir que el arte mismo como institución social -entendiendo aquí institución en un sentido amplio- se vuelve problemático, pierde su evidencia, se convierte en objeto de la reflexión y la creación artísticas mismas. Las obras de arte provocan de manera intencional una reflexión sobre el arte mismo: ¿Es esto arte? - ¿Qué es arte? – pensemos, por ejemplo, en la provocación de Marcel Duchamp presentando un urinario a la exposición del museo de Nueva York con el título “La Fuente” (1917)–. Como hemos visto, ese marco institucional del arte permitía contenidos utópicos, críticos y, también, políticos, pero al mismo tiempo los neutralizaba; la intervención social del arte se veía limitada por la misma separación que funda su libertad y autonomía. Esta tensión entre autonomía y crítica social es la que se refleja

en la oposición entre esteticismo y vanguardia. Si el primero se rige por un principio abstracto de renovación estética sustentado exclusivamente en la libertad creadora del artista, que da origen a innumerables "ismos" y a incontables escisiones, manteniéndose reactivo frente a cualquier instrumentalización política, las vanguardias históricas buscan una superación del arte en praxis social y política desde el arte mismo.

Sin embargo, la emancipación del contexto de uso constituye un presupuesto no cancelable de la producción artística en la sociedad moderna, de modo que todo intento de establecer inmediatez en el arte resulta engañoso, cuando no imposible. También es contradictorio hablar dentro del espacio capitalista burgués de un arte que va más allá y supera el marco de la autonomía-cosificación. Asimismo, interpretar la "incomprensibilidad" del arte de vanguardia como signo de su desvinculación con la sociedad significa desconocer el origen social de esa incomprensibilidad, que nace la innovación formal y de la libertad para dar rienda suelta al gozo de experimentar que resulta de su autonomía. Lejos de ser consecuencia de la fantasía poco realista de artísticas "sin raíces", esa incomprensibilidad no significa sino el despliegue de la autonomía del arte sustentado en la cosificación que produce el desarrollo socio-económico que instaura de individualización burguesa.

La pretendida superación de la separación entre arte y vida, que caracteriza a buena parte de las vanguardias históricas, se vio pronto confrontada con aporías insolubles. ¿En qué ámbito se debía superar la separación: en el de la producción artística, en el de la reproducción o en el de la recepción? Los artistas burgueses no podían saltar sobre su propia sombra. Si seguían las exigencias formales de su oficio, se ponía en peligro esa superación en el ámbito de la recepción y no iban más allá del efecto de "épater le bourgeois", dejando fuera a las clases populares. Pero si buscaban acomodarse a la comprensión del público para dar cumplimiento a sus objetivos políticos, entonces esa acomodación se producía al precio de sacrificar las exigencias artísticas, el arte degeneraba en propaganda. La superación de la separación en el ámbito de la producción raramente se buscó, pues presentaba dificultades aún mayores. Una socialización de los medios de producción artística suponía la misma revolución social que pretendía realizar. En una situación en la que la autonomía había sido desenmascarada como apariencia y su superación en praxis social había fracasado, se impone la pregunta de si el proceso que ha conducido a la separación del arte del contexto aurático-cultural y a su autonomía no conduce a una "liquidación del arte" en cuanto tal.

**Cuando la autonomía ha sido desenmascarada como apariencia, se impone la pregunta de si la separación del arte del contexto aurático-cultural no conduce a una "liquidación del arte" en cuanto tal**

### 3. De la autonomía del arte a la industria cultural, ¿y más allá?

Los desarrollos artísticos que promueven las vanguardias históricas transcurren en paralelo con una transformación profunda de la producción y la recepción del arte y la cultura en general en las sociedades capitalistas avanzadas, de la que en parte esas vanguardias también son un sismógrafo. Para dar cuenta de esa transformación, M. Horkheimer y Th. W. Adorno acuñaron el término "industria cultural" (1947). En el marco de la esfera de producción comercial de las mercancías culturales y artísticas, éstas ya no son configuradas primariamente según criterios propios del concepto tradicional de cultura o de arte, sino según los principios de su óptimo aprovechamiento comercial. Precisamente el ámbito cultural que crea la ilusión de ser aquello que se sustrae al poder del intercambio, aquello que tiene un valor en sí —¿qué vale una obra de arte?—, que permite una inmediatez de relación más allá de la mediación mercantil, queda casi completamente subsumido por el mercado y sus leyes. La ilusión es perfecta: la mediación total se presenta como absoluta inmediatez, se hace prácticamente irreconocible. Esto produce una sustitución del valor de uso por el valor de cambio que termina afectando a la estructura misma de los "bienes culturales" producidos para el mercado y, en la esfera del consumo, a la relación con ellos. El consumidor «es estimulado a aquello a lo que él ya de por sí está inclinado, esto es, no a experimentar la creación como algo en sí mismo, a lo que adeuda atención, concentración, esfuerzo y comprensión, sino como una complacencia que se le hace y que él ha de valorar en la medida en que le sea suficientemente complaciente" (Adorno 1953, 510).

En la difusión de la industria cultural, en la que el principio de intercambio de la sociedad productora de mercancías se adueña por completo del ámbito de la cultura, Horkheimer y Adorno perciben la caricatura grotesca del programa ilustrado de una cultura universal para la humanidad. La relativa distancia frente a ese principio, presente todavía en las obras de arte autónomo burgués, que en su inutilidad denuncian el reino de la fungibilidad absoluta, es tendencialmente eliminada por la industria de la cultura: sus productos no son *también* mercancías, sino que lo son *absolutamente*. La producción cultural bajo los imperativos del mercado penetra hasta el núcleo formal de la construcción de sus productos. En esta industria la cultura se convierte en un asunto de los grandes grupos empresariales y de la administración, que se apoderan de ella con la finalidad del beneficio económico y con el interés en la estabilización de una situación social hostil a la autonomía de los individuos. El papel de la innovación estética en la regeneración de la demanda la convierte en una instancia casi con poder y efectos antropológicos capaz de transformar permanentemente el espécimen "ser humano" en su organización sensitiva, es decir, no sólo en su equipamiento objetual y su forma de

vida material, sino también en la estructura de su percepción, sus necesidades y la satisfacción de las mismas. Esto supone, tendencialmente, una quiebra de la inmediatez sensible y el sometimiento de las técnicas estéticas y de la economía libidinal a las funciones de reproducción del capital.

La forma de apropiación de "bienes culturales", incluidas las producciones artísticas, que se corresponde con su producción bajo la industria cultural, es definida por Adorno como "psuedo-formación" (Adorno 1959). Los consumidores de cultura adoran esos bienes como objetos cosificados, que separados de su origen pasan por objetos sublimes e impenetrables. La cultura se consume como si se tratara de un bien del que se dispone para estar informado o mostrarse cultivado. El disfrute secundario del prestigio, del "estar presente", del "entender" o del "poder permitírsele", es lo decisivo y no una confrontación viva con los contenidos culturales o artísticos. Ya no se trata de una separación entre el privilegio de la formación y la exclusión de la misma por la división de clases. La producción y distribución

**La industria cultural, bajo los imperativos del mercado, penetra hasta el núcleo formal de la construcción de productos artísticos para el consumo de los ciudadanos**

masiva de bienes culturales por la industria de la cultura, así como su apropiación subjetiva bajo las nuevas condiciones que los vacían y reducen a meras mercancías, producen una igualación en la manera de apropiación por parte de todos los individuos, por más que las diferencias sociales estén lejos de haber desaparecido. Pseudoformación no es la falta de formación de las clases subalternas, sino la forma dominante de la conciencia actual. La pseudoformación no permite que los sujetos entren en una relación viva con las producciones culturales y artísticas para apropiarse su contenido de verdad. Estas tampoco ofrecen ya la resistencia que sería necesaria para que exista una confrontación intensa sin la que es imposible entregarse al objeto de la experiencia. El mundo que el individuo hambriento de experiencia quiere apropiarse desaparece sin brillo para dejar sitio a un mundo preparado y adaptado a sus deseos de consumo (turismo cultural o artístico, eventos, acontecimientos culturales, circuitos museísticos, etc.). En realidad no es posible "experimentar" un mundo preparado para el consumo, sólo se puede comprar y consumir.

Hoy la industria cultural se ha apoderado casi completamente del arte. Toda la ciudadanía se ha convertido en público (museos, exposiciones, salas de conciertos, salas de cine,...), que se deja orientar por un incontable número de expertos que sostienen con los órganos pertinentes de la industria un enorme negocio. La recepción del arte amenaza con convertirse en un metabolismo indiferente. Admiración, seducción, pasión ya sólo se proyectan sobre el valor de cambio.

Por otro lado, se extiende la sensación de que ya se ha intentado todo, se ha experimentado todo, de que el arte sobrevive a su propio final, incluso

se ha convertido en puro simulacro de su propio final, que no hace sino reciclar sus propios desechos, la resurrección permanente de formas que creíamos desaparecidas. El propio ademán rupturista y revolucionario que caracterizó a las vanguardias ha sido neutralizado. La insurrección, la crítica radical y la ruptura parecen convertirse en gestos o poses que son fácilmente asimilados por la mecánica oficial y se vuelven rápidamente inofensivos. Y lo que nadie duda ya es que ha desaparecido todo horizonte evolutivo y de sustitución. Tanto en el arte como en la política. Nos encontramos en un marco de asincronía y discontinuidad, presidido por una inflación de objetos que refleja el crecimiento del mercado del arte y las políticas culturales, cuando no en un marco de estetización generalizada, que convierte al arte en algo así como una prótesis publicitaria y estética de la realidad: cumplimiento irónico de la pretensión de las vanguardias históricas de cancelar y superar la separación entre arte y vida, pero cumplida a través de su mercantilización extrema. Lo estético se convierte en sinónimo coloquial de una idea de belleza reducida a lo ya puramente decorativo.

¿Estamos ante la realización en el ámbito del arte de las potencialidades humanas bajo la demeritización del mercado, como piensa A. C. Danto? ¿Es

**La insurrección, la crítica radical y la ruptura parecen convertirse en gestos o poses que son fácilmente asimilados por la mecánica oficial y se vuelven rápidamente inofensivos**

el pluralismo en el arte la otra cara de del pluralismo social, fundamento de un marco político democrático posthistórico que gestiona la diversidad sin expectativas utópicas o emancipatorias? Ciertamente la emancipación de los contextos de uso, especialmente del contexto religioso, que llevó a la afirmación de la autonomía del arte, parece haber culminado en el eclecticismo total, en la diversidad irreductible y en la simultaneidad de todos los estilos, todas las técnicas, todos los asuntos, etc. que definen la postmodernidad. Ni autonomía ni com-

promiso con lo real, sino libertad creativa sin restricciones ni cánones; ni sublimación pseudoreligiosa ni soporte de promesas utópicas, sino celebración de un politeísmo inmanente en el que se materializa el carácter autorreferencial del arte. Los conflictos estéticos o políticos han sido desterrados del campo artístico. Pero, ¿cómo interpretar la nueva situación? ¿Se trata de la realización acabada de la autonomía radical por la que el arte venía pugnando desde el siglo XVIII? ¿O se trata del triunfo sin restricciones de la fragmentación y la pluralidad que produce el mercado, que si bien no conoce límites externos a su propia lógica diversificadora, socaba toda sustancialidad reduciéndola a mero soporte de la producción del valor de cambio? ¿Supone la negación de la servidumbre religiosa o política del arte el final de toda servidumbre? "La única fuente de sentido que parece sustituir a la descreditada narrativa histórica de los modernos es otro mito moderno: el mercado. [...] La

pregunta ¿qué es el arte? tendría entonces como respuesta: lo que los *merchants* buscan comerciar, lo que los coleccionistas quieren comprar, aquello que los medios de comunicación consagran y promocionan revistiéndolo de valor (en el ambiguo sentido económico, moral y estético de la palabra)" (Fernández Vega 2009, 30).

¿Cancela ese veredicto toda posibilidad de un arte críticamente reflexivo hoy? Si aceptamos que la industria de la cultura se ha convertido en el marco actual de toda producción cultural quizás exista una posibilidad reflexiva si el acceso al público forma parte de las condiciones de producción e incluso del "artefacto" mismo, sea este una obra en sentido clásico burgués o un acontecimiento artístico que deja escasas huellas materiales. En todo caso el concepto de material debe abarcar todas las esferas: la producción, la distribución y la recepción del arte. La reflexividad debe extenderse más allá de la producción también a la distribución y a la recepción del arte.

Algo de esto podemos reconocer en el marco de producción y recepción que hemos identificado con las denominadas vanguardias históricas y que puede ser heredado por el arte actual. En él las condiciones mismas de producción y recepción del arte se convirtieron en su objeto. La industria de la cultura –y especialmente el público y sus actitudes receptivas configuradas por la industria cultural y adaptadas a ella– no fueron evitadas, sino más bien visibilizadas. Esto presupone el desplazamiento desde la obra de arte clásica hacia el acontecimiento artístico, lo que se ve claramente en las representaciones dadaístas y en los shocks surrealistas del público y, de forma más sutil, en las presentaciones de Duchamp, por ejemplo en sus *readymades*, hasta el Happening como forma artística, los accionistas vieneses Mühls, Brus, Nitsch o Schwarzkogler o, todavía de modo más claro en las "esculturas sociales" de Joseph Beuys o las acciones de embalaje de Christo & Jeanne-Claudes, en las que el acontecimiento artístico consiste en el proceso global desde la primera idea, pasando por las dificultades burocráticas y técnicas, hasta su breve realización y subsiguiente desmonte, así como las reacciones de todos los implicados durante ese tiempo.

En estos casos no hay ya un artefacto que pueda ser colgado en la pared de un museo o que pueda comprar un coleccionista. Y cuando esto es posible, se trata entonces de una "huella" del acontecimiento artístico, un mero recuerdo de lo que sucedió entre un artista y otros participantes y quizás también un material en un momento determinado. El público se convierte en participante de un acontecimiento, es implicado y se trabaja sobre él –y por lo general, a través de lo que sucede, es llevado a reflexionar sobre lo que verdaderamente significa el arte, la situación artística, exponer y contemplar, cuáles son los deseos del público y de dónde proceden. Otro aspecto de esta alianza operativa es menos agradable para el espectador: por primera vez en la historia del arte se despliegan abiertamente entre los participantes la agre-

sión, la ira y la rabia, el desprecio y la envidia, todos los sentimientos negativos. En el arte los espectadores son convertidos en objeto incluso de burla. En otros espectáculos el público ha de burlarse de modo más o menos benévolo de sí mismo, es presentado como voyeurista y cruel, insaciable en su sed de sensaciones, sin respecto a la dignidad o, incluso, a la salud y la vida del artista, o también bobo y fácil de entretener, incluso a través de tonterías, se le insulta y ataca. Ciertamente no existe una forma correcta de reaccionar a estas afrentas.

En la época de Dada en Zurich, el objeto de la excitación era el entusiasmo bélico de la primera guerra mundial y la correspondiente indiferencia frente a la muerte de toda una joven generación, de la que habían huido a Suiza los dadaístas. Sólo el escándalo podía provocar la atención de una opinión pública endurecida, embotada y ruidosa. Por eso había que llevarla al conocimiento por medio de shock. Después de la segunda guerra mundial la abstracción se volvió dominante, mientras que los intentos de las vanguardias históricas quedaron en un segundo plano (aunque no faltaron nunca, piénsese en Ernst, Magritte o Duchamp). En los años sesenta crecieron en importancia los trabajos "reflexivos", especialmente en el movimiento Neo-Dada con la participación de Yves Klein, Piero Manzoni, en la música John Cage. Poco a poco se convertiría en la actitud dominante con Joseph Beuys, en Europa, los Happenings (en USA y Europa), el Pop-Art (primero en USA). Warhol se sitúa plenamente en esta tradición.

Creo que las posibilidades reflexivas elaboradas con absoluta radicalidad por las antiguas vanguardias estéticas modernas pueden ser extrapoladas a otras posibles formas de creación. Quizás sea hoy mucho más difícil definir para las diferentes artes cuál es el estado más avanzado del desarrollo de los materiales, de la evolución de las formas o de los problemas de construcción de los artefactos y, por tanto, también mucho más difícil reconocer en dicho estado del material la historia de dominación y sufrimiento sedimentada, para afrontar las cuestiones que el material plantea al artista darles expresión y mantener abierto un horizonte de reconciliación en que queden superadas. Y sin embargo, probablemente se puedan seguir planteando esas exigencias fundamentales a través de una reflexividad ampliada y actualizada, volcada críticamente contra el sometimiento al dictado de la industria cultural.

### 3. Teorema: un modelo

Llegados a este punto quizás resulte interesante recordar la película de Pasolini *Teorema* (1968) y analizar el modelo que ofrece para aproximarse a las relaciones entre arte, religión y política. Pasolini nos presenta una familia de la alta burguesía milanesa con una existencia gris que recibe a un enigmá-

tico visitante que se instala en la casa como un miembro más de la familia. Con su potente atractivo físico y carisma personal, les va seduciendo uno a uno con su atención y su amor: primero a la doncella, luego al hijo, a la hija, a la madre y, por último, al padre. Una vez que la seducción se ha materializado y todos han vivido un encuentro emocional y sexual con el extraño visitante, éste se marcha y los miembros de la familia se quedan descolocados sin saber cómo continuar con sus existencias. Cada uno intenta de manera completamente diferente y aparentemente absurda compensar la ausencia. La asistente Emilia vuelve al pueblo, donde hace milagros y es aclamada como santa; la joven Odetta pierde la conciencia y termina en un manicomio; Pedro, el hijo, acepta su homosexualidad y se dedica a la pintura abstracta; Lucía, una esposa de estricta moral, se entrega agónicamente a jóvenes que busca por la calle como si quisiera recuperar el encuentro con el enigmático visitante; el Padre regala su fábrica a los trabajadores y, en un gesto que imita a Francisco de Asís, se quita toda la ropa en la estación de tren de Milán adentrándose solo y desnudo en el desierto.

Estamos ante una seducción estética. La presencia del extraño se expresa a través de su cuerpo, sus gestos, su mirada, sus movimientos,... La cámara nos implica en esa forma de contemplación seductora. A través del encuentro corporal con el huésped se ve socavada la identidad de cada uno de los protagonistas del círculo familiar burgués. Se

trata de un encuentro que trastoca el sentido y los sentidos. Pero, al mismo tiempo, ese encuentro deja abierta la cuestión de la traslación posterior a la praxis cotidiana de cada uno de los protagonistas, se pueda apoyar o no en un contexto comunitario, posea una dimensión productiva o destructiva, lleve a un retorno al entorno tradicional o conduzca a una ruptura radical con el entorno burgués y capitalista, etc.

Las referencias bíblicas y mesiánicas, pero también políticas, tanto en el film como en el libro (Pasolini 2005), son evidentes<sup>2</sup>. Pensemos, por un lado, en las imágenes del desierto y las palabras bíblicas. Por otro lado, la figura del padre de familia, el último en ser seducido, encarna el fundamento del orden burgués y familiar. La entrega de la fábrica a los trabajadores, el abandono de todas sus pertenencias, incluida la ropa, representa el derrumbe de ese orden y la apertura de un nuevo orden (Zylberman 2012, 134). El contacto parece poseer el carácter de lo que Walter Benjamin llamó una "iluminación profana" que interrumpe el curso y la marcha de las cosas.

**La actividad artística y su recepción pueden propiciar la transformación del orden establecido, pero también puede conducir a la locura o al diletantismo artístico**

<sup>2</sup> En una entrevista concedida a Oswald Stack en 1968, Pasolini dice explícitamente: "Este personaje no puede ser identificado con Cristo, sino con Dios, Dios Padre (o un mensajero que representa al Padre). Es un Visitante veterotestamentario y no neotestamentario" (Stack 1969, 162).

Pasolini no resuelve el enigma del desencadenante de la conmoción, si se trata de un mesías terrenal, un extraño, un enviado,... Es el único personaje sin nombre. Pero insinúa un contacto con lo santo, con la transcendencia, con lo auténtico, con lo otro.

El film nos muestra que los protagonistas ocupan un lugar en un orden construido socialmente y dotado de un sentido al que están subordinados. El encuentro con el visitante enigmático abre un espacio en el que cada uno entra en contacto con lo extraño en sí mismo, con un anhelo y un deseo hasta ahora desconocidos. Esto les permite experimentarse de una manera nueva, lo que hace que el que ha sido hasta ahora su mundo se tambalee y descomponga. Sin embargo, en la presencia del extraño, la crisis se produce bajo una mirada que recompone y permite experimentarse como otro y completamente sí mismo. En las reacciones que buscan construir de nuevo un mundo, los personajes aparecen como empujados por un anhelo y un deseo que en el instante del encuentro con el extraño han reconocido como propio y que promete dar cumplimiento a lo que hasta ese momento se hallaba ausente en sus vidas, sea esto lo místico, la pasión, la plenitud o la libertad, y que al mismo tiempo los extraña respecto al orden en el que se encontraban hasta ahora atrapados, los vuelve extraños en medio de ese orden.

La imprevisibilidad del acontecimiento que pone en crisis la identidad y provoca la transformación del mundo en que se inserta va de la mano de la impredecibilidad de la traslación de esa conmoción a la praxis cotidiana. En todo caso, dicha traslación está en conexión con las tramas sociales en que se pueda inscribir la reacción. Y estas tramas sociales no poseen un carácter unívoco ni se mantienen fijas en el tiempo. La propia constelación de situaciones y personajes que nos presenta *Teorema* posee el índice temporal de 1968: tanto en el orden de la propiedad, como en el de la sexualidad, la creación artística, las comunidades pre-burguesas rurales o las relaciones interpersonales. Incluso la actual fetichización de la auto-transformación o la exigencia autoritaria de reinventarse a sí mismo establecen un marco específico al planteamiento del film que no debería pasarse por alto en su posible actualización. Sin embargo, esto no impide reconocer un modelo para el encuentro significativo –religioso, estético o político– que cuestiona y desafía el orden dado y desarrolla fuerzas para su transformación. Sobre todo si tenemos en cuenta que el film no sucumbe a una simplificación o una esquematización rígida. El encuentro no predetermina por sí mismo la traslación a la praxis cotidiana, que está configurada por el orden dominante y sus determinaciones. La actividad artística y su recepción pueden ser un desencadenante, propiciar e impulsar la transformación de sí y de ese orden, pero la traslación también puede conducir a una inclusión e integración en lo existente, a la locura o al diletantismo artístico. Nada hace pensar en una omnipotencia del arte (la religión o la política).

#### 4. Transcendencia, interrupción, subversión

A finales de los sesenta K. Rahner formuló una sentencia que ha tenido una gran recepción entre los que reflexionan sobre el futuro de la religión. Afirmaba que la persona religiosa del mañana o sería mística o no sería. Lo interesante en esta afirmación es la forma en que Rahner define al místico, como "uno que ha 'experimentado' algo" (Rahner 1966, 25). Podría pensarse que esta definición es tan amplia y general que incluye al conjunto de la humanidad, pero no habría que presuponer demasiado a la ligera la existencia de esa capacidad, sobre todo si nos referimos a la experiencia en un sentido enfático. Demasiado superficialmente se ha considerado "experiencia" lo que no es sino el sometimiento de la realidad a la "cama de Procasto" de una subjetividad ella misma troquelada por las condiciones sociales de supervivencia de los individuos que pasa por la neutralización de la capacidad de experiencia. Curiosamente Th. W. Adorno define como *telos* del sujeto estético la experiencia no recortada de lo no-idéntico (Th. W. Adorno 1970, 119), de modo que en la experiencia estética queda descentrada la identidad del sujeto. Para explicar este descentramiento, Adorno rescata de la analítica kantiana de lo sublime la categoría de 'conmoción', en la que no se articula una vivencia particular, sino "un *memento* de la liquidación del yo, que en cuanto conmocionado descubre su propia limitación y finitud" (Th. W. Adorno 1970, 364). En el instante de la conmoción de la experiencia estética el yo experimenta lo no idéntico en las cosas. Dicha conmoción revela el elemento de verdad objetiva de la naturaleza interna y externa oprimida, pero bajo el signo de la posibilidad de su liberación. Con este planteamiento no se trata de analogizar experiencia mística y experiencia estética y mucho menos de señalar a ésta última como heredera de la primera. Se trata más bien de, respetando la autonomía del arte que impide su mediatización religiosa, descubrir en la forma de relación estética con la realidad una negación del universo de inmanencia clausurada que le impone el principio de identidad que configura el orden social y cultural actual. La negación estética no conlleva una forma de relación específicamente religiosa con la transcendencia, pero sin esa negación tampoco es pensable la experiencia mística.

La realidad no puede confundirse con mera facticidad. La experiencia de lo no idéntico en el arte expresa la utopía de una relación con la naturaleza interna y externa libre de dominación. Sin embargo, esa utopía no es lo completamente otro de lo fáctico. Más bien se alimenta de la menesterosidad de todo lo existente que sale a la luz en la rememoración de su génesis y en

**La negación estética no conlleva una forma de relación específicamente religiosa con la transcendencia, pero sin esa negación tampoco es pensable la experiencia mística**

la historia de sufrimiento vinculada a ella. Lo que es 'más' de lo que hay, existe en lo que hay como pasado no liquidado que insta a su cumplimiento, sin que las obras de arte puedan decir si un día dicho cumplimiento tendrá lugar. "Sólo por su forma, el arte promete aquello que no existe, anuncia, por muy quebradamente que sea, la pretensión de que, por el solo hecho de aparecer, también tenga que ser posible" (Th. W. Adorno 1970, 128). De esta forma es como el arte auxilia a la naturaleza, sincopando denuncia y anticipo, y exigiendo una praxis que produzca verdaderas transformaciones. En el arte se presenta la naturaleza como algo que no se agota de modo absoluto en la mediación que llevan a cabo la sociedad y el pensamiento, es decir, como algo que se resiste a la humanización intencional. Sin la paciencia de entregarse a las cosas, sin un suave adaptarse del yo al no-yo, no existe experiencia en sentido enfático: ni estética ni religiosa. Sólo la mirada prolongada y sin violencia sobre el objeto, sólo la reflexión en cuanto concentración amplificadora puede ir más allá de lo ya pensado previamente y hacer saltar por los aires el contorno fijado de las cosas.

Tanto en la producción del arte como en su recepción se condensa la dimensión somático-corporal de la experiencia. Sin la suavidad mimética frente a las cosas no podría existir el arte. En cierto sentido, el arte es un intento de captar gestualmente la realidad, que al rozarla retrocede y registra las marcas que produce el encuentro. En la obra de arte encontramos la constelación de esas marcas convertida en escritura cifrada de la esencia histórica de lo real. Tanto su contenido como la actividad artística que le imprime la forma serían impensables sin materialidad. La sensibilidad, el sentimiento, el inconsciente, la fantasía, todo lo que constituye el sustrato reprimido de la subjetividad del que surgen las obras, son sublimados en el arte y encuentran en él una articulación organizada. El espíritu se convierte en las obras de arte en el principio constructivo. Pero realiza su tarea no imponiéndose imperativamente a los impulsos miméticos, sino elevándose desde ellos y adaptándose a ellos suavemente.

La dimensión utópica de la mimesis en el arte se manifiesta en la intención de una identidad sin violencia que se opone a la razón identificadora sin dejar de serle afín. Para dar cumplimiento a esa intención, las obras de arte describen un doble movimiento de perderse en lo otro, material y objetual, y de reencontrarse en la identidad consigo mismas, en una identidad liberada ya de toda coacción. Así es como las obras de arte se convierten en signos cifrados de lo no idéntico, se oponen a la universalidad social abstracta y dejan resplandecer por un instante la posibilidad real de la utopía.

Para ello, y a la vista de la progresiva integración del arte en la industria cultural, resulta imprescindible una referencia crítico-negativa a lo existente, a la creciente estructuración de la vida cotidiana bajo la forma de la mercancía y a los efectos que esa estructuración produce en la percepción sensible de

los individuos, atrapándolos fantamagóricamente y conformando sus experiencias. Esa confrontación crítica se caracteriza por enfrentarse *desilusionadoramente* a las representaciones dominantes en la cotidianeidad. La dimensión política y crítica del arte, como señalara W. Benjamin, depende de su capacidad de "interrumpir" el curso habitual de la acción y de enfrentarnos a la ilusión que lo enmascara (W. Benjamin 1934, 698). La actividad artística y sus expresiones han de hacer posible la reflexión y la intervención críticas por medio de un procedimiento de interrupción dialéctica, que suspende el devenir catastrófico de la historia.

Para este fin es preciso combatir el aislamiento y la pasivización del público. El arte tiene que involucrar a sus receptores de forma activa en la alianza operativa de autor, obra y público. Los productos de los creadores artísticos "deben poseer, junto y antes que un carácter de obra, una función organizadora" (W. Benjamin 1934, 696). En el cumplimiento de esa función adquieren una importancia capital los nuevos medios y técnicas con los que trabajan los creadores artísticos, que pueden ser puestos al servicio de las pretensiones emancipadoras presentes en la sociedad. Esa confrontación explícita con los nuevos instrumentos de producción es condición de posibilidad de un arte crítico y emancipador. Pero lo que define el verdadero carácter emancipador de la acción, a la que puede contribuir el arte, es su capacidad para liberar del curso catastrófico de la historia, es decir, para *interrumpir* la marcha de los acontecimientos o lo que W. Benjamin llama el "continuo" de la historia. Esa dialéctica en suspenso se comporta de modo consecuentemente negativo respecto al curso temporal homogéneo de los acontecimientos que expresa la permanencia de la dominación. Esta negación del curso temporal del mundo tal como éste transcurre se manifiesta en imágenes que rompen con los esquemas habituales de percepción e interpretación del tiempo. Por eso producen un shock, una conmoción. No es lo esperado, lo que resulta deducible del curso dominante del tiempo y de la historia. Existe una discontinuidad entre el pasado y el presente que se configuran en la imagen dialéctica. Ese pasado no es un instante integrado en la historia de los vencedores. Interrumpe sin mediación, conformando una constelación objetiva pero no intencional que revela las posibilidades no realizadas y sus vínculos con un futuro no esperado, posibilidades que pueden ser despertadas cuando se reconoce una dimensión política de proximidad que chispaguea momentáneamente. En este marco se inscriben las reflexiones de Walter Benjamin sobre el arte. Su apuesta por el montaje, el shock, el extrañamiento y la refuncionalización brechtianos, etc. revelan ciertamente una marca histórica, que hace necesario

**La actividad artística ha de hacer posible la reflexión crítica por medio de una interrupción que suspende el devenir catastrófico de la historia**

revisar su actualidad. Sin embargo, esto no invalida la significación de la categoría "interrupción" y su valencia tanto religiosa, como política y artística.

En un sentido similar considera J. Rancière que lo singular del arte y de su relación con la política consiste en establecer un espacio-tiempo material y simbólico de carácter específico que suspende las formas habituales de experiencia sensible (Rancière 2005, 17). Podría decirse que, como en el caso de la autonomización del arte respecto a los contextos de uso religioso, el arte también se ha autonomizado respecto al contexto de uso político, pero esto no significa que haya perdido toda conexión con lo político, sobre todo si no lo definimos de la manera como suele hacerse, es decir, como lucha por el poder y ejercicio del mismo. Para Rancière la política "es ante todo la configuración de una espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos

**El socavamiento de lo establecido en el arte posee un carácter subversivo no puramente estético, por más que pueda ser, y de hecho lo sea, integrado y neutralizado por el sistema.**

objetos y de argumentar sobre ellos" (Rancière 2005, 18; cf. Rancière 1996). Pero la si política tiene que ver con la reconfiguración de la división de lo sensible, con introducir en ese espacio-tiempo reconfigurado sujetos y objetos nuevos, visibilizar lo invisible o invisibilizado, en definitiva, con la creación de disensos que destruyen los repartos excluyentes, entonces no cabe duda de que el arte juega un papel fundamental a la hora de crear esos disensos. La "política" del arte no consiste en otra cosa más que en "interrumpir" las coordenadas normales de la experiencia sensorial. No estamos hablando de funcionalización política del arte o de estetiza-

ción de la política. Aquí no queda cancelada, sino al contrario, la autonomía del arte. Arte y política se basan en dos formas de reparto y división de lo sensible que interaccionan entre sí, aunque no puedan situarse en el mismo plano.

La confrontación con las estructuras de poder y las relaciones sociales existentes puede producirse, sin lugar a dudas, a través de una experiencia corporal y sensitiva. Y este socavamiento de lo establecido posee un carácter subversivo en un sentido no puramente estético, por más que pueda ser, y de hecho lo sea, integrado y neutralizado por el sistema. Evidentemente las relaciones sociales y las estructuras de poder no pueden ser subvertidas desde el arte. Las coacciones económicas, las relaciones de poder políticamente petrificadas y las lógicas capitalistas de asimilación establecen límites a las prácticas artísticas "subversivas". Pero esto no anula la posibilidad de que surjan prácticas sociales, religiosas, políticas o artísticas que desafíen el orden político y moral dominante en un sentido emancipador y que puedan socavar

su estabilidad, sin que por ello tenga que producirse una confusión entre los medios políticos, los artísticos, los sociales, etc. No se trata, por tanto, de disolver la tensión que existe entre estas diferentes prácticas. No se trata de cancelar la separación del arte, ni desde la política o la religión, ni tampoco desde el arte mismo, sino de apuntar a estructuras perceptivas y formas de experiencia capaces de encontrar resonancia en prácticas políticas de resistencia, insumisión o subversión. Las prácticas artísticas pueden poseer un carácter subversivo desde el punto de vista puramente estético y al mismo tiempo, más allá del marco específico de las instituciones, los mecanismos y las prácticas artísticas, apuntar hacia la cotidianidad inspirando prácticas que la hagan estallar. La transformación de la percepción política de lo cotidiano puede ser promovida por las prácticas artísticas, que de ese modo contribuyen a redefinir el campo de lo político sin sustituir la política.

La instrumentalización mutua del arte, la religión y la política resulta hoy inaceptable, un camino intransitable o una senda perdida. La reflexión sobre la forma en que ellas se enfrentan a la realidad y responden a sus desafíos liberadoramente es un camino todavía abierto, aunque no exento de tensiones, conflictos y posibles inspiraciones recíprocas.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Adorno, Th. W. (1953): "Prolog zum Fernsehen", en: *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1970ss., T. 10.2, pp. 507-517.
- Adorno, Th. W. (1959): "Theorie der Halbbildung", en: *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1970ss., T. 8, pp. 93-121.
- Adorno, Th. W. (1970): *Ästhetische Theorie*, en: *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1970ss., T. 7.
- Adorno, Th. W. (1980): *Minima Moralia*, en: *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1970ss., T. 4.
- Balthasar, H. U. von (1988): *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. I: Schau der Gestalt*, 3ª ed., Einsiedeln/Tier: Johannes Verlag.
- Benjamin, W. (1934): "Der Autor als Produzent", en: *Gesammelte Schriften*, ed. por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkam 1972ss., T. II/2.
- Bürger, P. (2000): *Teoría de la vanguardia*, traducción de Jorge García; prólogo de Helio Piñón, 3ª ed. Barcelona: Península.
- Calinescu, M. (1991): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Danto, A. C. (1999): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde*

- de la historia. Trad. E. Neerman. Barcelona: Paidós.
- Echeverría Plazola, J. (2011): "Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado", en: J. Echeverría y F. Menekes: *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothlo Chapel, Vence, 1950-1971*. Aluza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, pp. 13-170.
- Fernández Vega, J. (2009): *Lo contrario de infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*. 2ª ed. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Horkheimer, M. - Adorno, Th. W. (1947): *Dialektik der Aufklärung*, en: Th. A. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Suhrkamp, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970ss., T. 3.
- Menekes, F. (2011): "Las huellas de lo espiritual en el arte contemporáneo: Una mirada a las más de 50 exposiciones" (1980-2010), en: J. Echeverría y F. Menekes: *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothlo Chapel, Vence, 1950-1971*. Aluza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, pp. 171-208.
- Mertin, A. (1998): "Complete this sculpture", en: J. Hermann y otros (eds.): *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*. W. Fink, Munich, pp. 23-43.
- Pasolini, P. P. (2005): *Teorema*, Barcelona: Edhasa.
- Perniola, Mario (2008): *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid: Acuarela Libros.
- Rahner, K. (1966): "Espiritualidad antigua y actual", en: *Escritos de Teología*. VII: *Escritos Pastorales*. Madrid: Taurus 1969, pp. 13-35.
- Rancière, J. (1996): *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2005): *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Schwebel, H. (2002): *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*. München: Beck Verlag.
- Stack, O. (1969): *Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press.
- Weber, M. (1920): *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. 9ª ed. Tübingen: Mohr 1988.
- Zylberman, L. (2012): "El Teorema de Pasolini", en: *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, N°4, pp. 132-137