



Article scientifique

Article

2018

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

La obra de arte en la época del «capitalismo artístico». Argumentos a favor de la transestética

Luna, Diego

How to cite

LUNA, Diego. La obra de arte en la época del «capitalismo artístico». Argumentos a favor de la transestética. In: EU-topias, 2018, vol. 15, p. 77–92.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:133792>

La obra de arte en la época del «capitalismo artístico»

Argumentos a favor de la transestética

Diego Luna

Recibido: 3.12.2017 – Aceptado: 22.02.2018

Title / Titre / Titolo

The Work of Art in the Age of «Artistic Capitalism»: Arguments in Favor of Transaesthetics

L'œuvre d'art à l'époque du «capitalisme artiste»: Arguments en faveur de la transesthétique

L'opera d'arte nell'era del «capitalismo d'artista»: argomenti a favore della trans-estetica

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

Este trabajo presenta una defensa de la transestética como perspectiva heurística frente a las limitaciones de cualquier planteamiento teórico y/o metodológico basado en la separación *arte-vida*. A partir de una breve contextualización histórica de dicha separación, se plantea un diagnóstico de la realidad sociocultural actual a través de algunos ejemplos que muestran las estrechas conexiones establecidas hoy entre estética y política, y que articulan un novedoso sistema de producción denominado «capitalismo artístico» por Gilles Lipovetsky y Jean Serroy. Para ello se recurre al concepto de «transestética» de Jean Baudrillard, del que se desliga una visión desmitificadora del arte contemporáneo que permite desplazar el interés tradicional por la obra artística y el artista hacia la responsabilidad que cada cual podría tener en la creación de una sociedad al estilo de la defendida por Friedrich Schiller.

This work presents a defense of transesthetics as a heuristic perspective against the limitations of any theoretical and/or methodological approach based on the *art-life* separation. On the basis of a brief historical contextualization of such separation, a diagnosis of the current sociocultural reality is presented through a number of examples showing the close connections established today between aesthetics and politics, and articulating a new production system called «artistic capitalism» by Gilles Lipovetsky and Jean Serroy. Jean Baudrillard's concept of «transesthetics» is taken into account with its capacity to demystify a vision of contemporary art, thus allowing a displacement of the traditional interest in the art work and the artist in favor of a notion pointing to everyone's responsibility towards the creation of the kind of society Friedrich Schiller advocated for.

Ce travail présente une défense de la transesthétique comme perspective heuristique face aux limites de toute approche théorique et/ou méthodologique basée sur la séparation *art-vie*. À partir d'une brève contextualisation historique de cette séparation, un diagnostic de la réalité socioculturelle actuelle est présenté à travers quelques exemples qui montrent les liens étroits établis aujourd'hui entre l'esthétique et la politique et qui articulent un nouveau système de production appelé «capitalisme artiste» par Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. Pour cela, on utilise le concept de «transesthétique» de Jean Baudrillard, qui détache une vision démystifiante de l'art contemporain, qui permet de déplacer l'intérêt traditionnel pour le travail artistique et l'artiste vers la responsabilité que chacun pourrait avoir dans la création d'un société dans le style de celui défendu par Friedrich Schiller.

L'articolo presenta una difesa della transestetica come prospettiva euristica contro i limiti di qualsiasi approccio teorico e / o metodologico basato sulla separazione tra arte e vita. A partire da una breve contestualizzazione storica di tale separazione, il testo presenta una diagnosi dell'attuale realtà socioculturale mediante alcuni esempi che mostrano le strette connessioni esistenti oggi tra estetica e politica, e che articolano un nuovo sistema di produzione chiamato «capitalismo artistico» da Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. A tale fine, viene utilizzato il concetto di «transestetica» di Jean Baudrillard, da cui si deriva una visione demistificante dell'arte contemporanea, che consente di spostare l'interesse tradizionale verso il lavoro artistico e l'artista a favore della responsabilità di ciascuno nella creazione del tipo di società difeso da Friedrich Schiller.

Keywords / Palabras clave / Mots-clé

Transestética, capitalismo artístico, arte contemporáneo, Estado estético, arte-vida

Transaesthetics, artistic capitalism, contemporary art, aesthetic State, art-life

Transesthétique, capitalisme artiste, art contemporain, état esthétique, art-vie

Transestetica, capitalismo artistico, arte contemporanea, Stato estetico, arte-vida

1. Introducción (I)

Yo estoy en el centro pintando; a la derecha, los «simpatizantes»; es decir, los amigos, los colaboradores y los amantes del mundo del arte. A la izquierda, el otro mundo, la vida cotidiana, el pueblo, la miseria, la riqueza, la pobreza, los explotadores y los explotados, la gente que vive de la muerte (Courbet, citado por Eschenburg y Güssow, 2005: 446).

A grandes rasgos, podría convenirse que la disyuntiva *arte-vida* o *arte-sociedad*, con la autonomía de la obra artística y de su sistema como problema teórico central, y con la consiguiente constatación de la dinámica *resistencia-asimilación*¹, hubo comenzado propiamente en el siglo XIX. Un momento en que los historiadores y teóricos de la estética (muchos de ellos del ámbito de la literatura) empezaron a dedicar con cierta frecuencia un apartado de sus trabajos a dicho asunto, pero también cuando, como destacase Simón Marchán ([1982] 1996: 199), el proyecto positivista de reorganización social, impulsado por los empresarios, los científicos y los artistas, propiciase un desdoblamiento de la idea de «vanguardia» en *vanguardia sociopolítica* y *vanguardia artística*. Una división que, tras la referencia explícita al papel de los artistas como agentes de vanguardia cultural, aparecida por vez primera en las *Opiniones literarias, filosóficas e industriales* (1825) de Henri de Saint-Simon, sería empleada en 1848 por Marx y Engels en el *Manifiesto comunista* y ese mismo año en el periódico radical *L'Avantgarde*.

¹ Frente a fenómenos como la segregación consolidada del arte –tanto de la *artesanía* como del resto de las actividades sociales– o la tajante línea marcada entre unas supuestas *alta* y *baja* cultura, características del relato hegemónico que sigue encarnando el poder institucional, los nuevos modos de hacer y de actuar de la Vanguardia serían analizados en términos de *resistencia* desde la continua tensión entre este movimiento y el de *asimilación*, identificados por Larry Shiner en su obra *La invención del arte: Una historia cultural* (2004). Dos tipos de desplazamientos que, dentro de una misma relación dialéctica, redefinirían constantemente, cada uno en su particular dirección, la expansión de los límites epistemológicos del arte. Un hecho que, como explicase Shiner, afectaría no solo a unos pocos individuos que desde fuera cuestionan la estrechez de las categorías y los presupuestos dominantes de la estética, sino también a todos los agentes (artistas, comisarios, galeristas, críticos de arte, directores de museos, etc.) que trabajan desde dentro, tanto a favor como en contra de las instituciones artísticas establecidas.

Como exponía Larry Shiner con claridad, el tratamiento intelectual de tal disyuntiva podría ser descrito como «una batalla entre quienes creían en el “arte por el arte” (Gautier, Baudelaire, Whistler, Wilde) y quienes, por el contrario, creían en la “responsabilidad social del arte” (Courbet, Proudhon, Ruskin, Tolstoy)» (2004: 302-303), términos que explicarían indirectamente el porqué del interés entonces –mediados del siglo XIX– por un tema al que no se le había prestado atención alguna desde Platón hasta Schiller: sencillamente, nadie se había enfrentado a ello «porque no existía el concepto de arte como un dominio distinto o un subsistema social cuya relación con la sociedad precisara de ser conceptualizada» (Shiner, 2004: 302-303).

Como referían las obras de Gautier o Wilde, a partir de aquel momento las manifestaciones artísticas empezarían a adquirir entidad por sí mismas, más allá de la moralidad, la política o la vida mundana. Un posicionamiento –convertido más adelante en *l'art pour l'art*– que, paralelamente, según apuntaba Shiner, vendría a chocar de frente con aquel otro defendido por autores como Proudhon, Tolstoi y algunos marxistas –llegando hasta Benjamin o Marcuse–, según los cuales la existencia del arte estaba condicionada precisamente por su servicio a la humanidad, la moralidad o la revolución social². Sin embargo, lo cierto es que en cualquiera de las dos posturas tanto el arte y su función, como el artista y los mecanismos de producción en los que se inserta su trabajo, resultaban ser elementos perfectamente integrados en el orden global de los comportamientos sociales, ya fuera el existente o el que se pretendía diseñar como alternativa. Ambas formas extremas «presuponen –diría Shiner– que el arte es un reino independiente que tiene una relación externa

² Como bien ha explicado Jaime Brihuega: «Para las diversas formulaciones del pensamiento revolucionario que se pone en marcha a lo largo del siglo XX el *leitmotiv* no será *restablecer*, sino *sustituir* un orden hegemónico por otro nuevo que se enarbola como más justo. Con ello, no solo estamos hablando ya de interconexiones entre el arte y el ámbito histórico, económico, social y cultural que lo circunda, sino de la voluntad alternativa de conectar esas relaciones con un contexto deseable o de catalizar el proceso que tiende hacia la configuración de dicho contexto» (2002: 148).



Gustave Courbet, *El taller del pintor. Alegoría real, determinante de una fase de siete años de mi vida artística y moral* (1855).

con el resto de la sociedad» (2004: 305)³. Sin embargo, ¿acaso sigue siendo factible tales concepciones del arte, cuando ni siquiera los conceptos de *moralidad* o *revolución social* están claros en un mundo como el actual? ¿Qué rasgos caracterizarían a un supuesto *orden global*

³ Así ocurrió por ejemplo en el movimiento Arts & Crafts, originario de la Inglaterra victoriana, que encabezado por el polifacético William Morris, defendía un concepto de diseño integral con clara vocación moralizante. Cabría recordar que se trataba de un fenómeno de reacción contra los altos índices de mecanización propios de la sociedad industrial, cosificadores de la espiritualidad del arte, y, al contrario, de apuesta por una dignificación de las antiguas formas de la artesanía, que poseían la virtud de crear una cuidadosa estética de los ambientes domésticos. En la adopción de la forma orgánica frente a la forma mecánica que ello traía consigo puede vislumbrarse, en efecto, cierta *autoerótica* de la expresión artística por lo que de reivindicación radical de las artes decorativas (atentando automáticamente contra la jerarquía artística mantenida desde el Renacimiento) y vuelta al concepto de *taller gremial* frecuentado por artesanos anónimos comportaba.

hoy en día? ¿Este nuevo «régimen de verdad», que diría Michel Foucault, sería compatible con las dos posturas tradicionales respecto al arte, con el propio concepto de *arte*? ¿Sería posible una *tercera vía*, teórica o metodológica, que ofreciese o animase una nueva visión de la *artisticidad*, de la *creación*, de la *estética*?

2. Introducción (II)

Tal vez haya que considerar todo nuestro arte contemporáneo como un conjunto ritual para uso ritual, sin más consideración que su función antropológica, y sin referencia a ningún juicio estético. Habríamos regresado de ese modo a la fase cultural de las sociedades primitivas (el mismo fetichismo especulativo del mercado artístico forma parte del ritual de transparencia del arte) (Baudrillard, 1991: 24).

Alberto Santamaría llamaba la atención sobre el hecho de que la Fundación Botín hubiese señalado «la falta de creatividad» como el mayor problema de la sociedad actual, como si no existieran el paro, la precariedad laboral, los recortes o los *rescates* a los bancos: «La creatividad —decía el autor—, tal y como la entienden las grandes instituciones y el gobierno, simplemente es una forma de construir modelos ajenos a la política. ¿No sería necesario acabar de una vez por todas con esta creatividad? ¿No sería misión del artista llevar a cabo esa destrucción?»⁴. No es mera casualidad que *creatividad* sea una de las palabras mágicas en una cultura cuya principal estrategia discursiva consiste en reciclar significantes para incorporarlos a su particular flujo de intercambio infinito. Este es precisamente el marco en que la creatividad se encuentra con otras nociones igual de vacías —o *vaciadas*—, como las de *joven* o *emprendimiento*, que le ayudan a acelerar su ritmo, alimentando y dando sentido a la existencia del sistema de riego por el que circula. «¿Qué tiene de malo —se preguntaba Víctor Lenore— que las grandes marcas financien a creadores emergentes? Como en el caso de los antiguos mecenas, se establecen unos límites invisibles. El arte solía romper tabúes, cuestionar a los poderosos y expandir la percepción de la realidad, pero ahora parece centrado en hacer más atractivo el consumismo»⁵. Un ejemplo claro de esta *emergencia creativa* de los últimos tiempos es el del partido político Podemos (aquel que confió al artista Marcelo Expósito —con experiencia en anteriores proyectos políticos— uno de los sillones del Congreso de los Diputados), entre otros motivos, por atreverse a recuperar un concepto tan antiguo como el de *belleza* para seducir a las multitudes: «El objetivo de esos sectores oligárquicos —se defendía su líder, Pablo Igle-

sias— es evidente: acabar con Podemos, desgastarnos al atacar aquello que nos diferencia del resto de actores: la unidad y la belleza de nuestro proyecto político»⁶. Ideas que inevitablemente evocan un pasado anterior a la disyuntiva *arte-vida*.



Imagen con la que se ilustra el texto «Defender la belleza (...)» en la web de Podemos.

En pleno despliegue revolucionario, Friedrich Schiller asentaría las bases de toda la reflexión venidera acerca del potencial estético de la Modernidad como proyecto político que era —o viceversa—: «Espero convenceros —decía— de que esta materia (la belleza) es mucho más ajena al gusto de la época que a sus necesidades, convenceros de que para resolver en la experiencia este problema político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad» ([1795] 1990: 121). En efecto, la reivindicación del componente estético en sus célebres *Cartas* de 1795 suponía una visión alternativa, a través de la dimensión educativa, de aquel proyecto ilustrado centrado exclusivamente en la «razón»: la idea de un «Estado estético» renunciaba de hecho al dominio absoluto del impulso formal de la ley, buscando, al contrario, un lugar para la sensibilidad natural del individuo mediante el concepto de «juego». Así,

⁴ «La Fundación Botín cree que eres conformista (o contra la creatividad en versión Fundación Botín)» [en línea], disponible en: <<http://albertosantamaria.blogspot.com.es/2013/10/la-fundacion-botin-cree-que-eres.html>> [Último acceso: 19/11/2017].

⁵ «Creatividad: el gran timo cultural del siglo XXI» [en línea], disponible en: <http://www.elconfidencial.com/cultura/2016-07-05/creatividad-desigualdad-paradojas-de-lo-cool_1226078/> [Último acceso: 19/11/2017].

⁶ «Defender la belleza. Carta de Pablo Iglesias a los círculos y a la militancia de Podemos» [en línea], disponible en: <<http://podemos.info/defender-la-belleza-carta-de-pablo-iglesias-a-los-circulos-y-a-la-militancia-de-podemos/>> [Último acceso: 19/11/2017].

en lo que respecta al arte, este planteamiento derrocaba por completo la supremacía del componente formal e intelectual del clasicismo y, en última instancia, la jerarquía de los géneros y las disciplinas artísticas, afirmando en último término la igualdad entre los propios individuos y sus formas de organización política: «En el estado estético, todos, incluso los instrumentos de trabajo, son ciudadanos libres, con los mismos derechos que el más noble de ellos, y el entendimiento, que somete violentamente a sus fines a la paciente masa, debe contar aquí con su aquiescencia» ([1795] 1990: 379)⁷. Como bien explicaba Jacques Rancière, comentando a Schiller, este modelo de estado estético schilleriano reposaba sobre todo en una suspensión de las actividades prosaicas, propia del juego estético: el entendimiento activo y la sensibilidad pasiva se relacionan sin concepto, dando lugar a una situación excepcional que resultaba ser, para Schiller, la más apropiada para fundar un nuevo arte de vivir en común, una nueva política que consiguiese superar la parcialidad racionalista que había hecho fracasar a la Revolución francesa⁸. Un principio que traería directamente consigo una nueva idea de *revolución* de la que llegaría a participar brevemente la Vanguardia artística de principios del siglo XX en su encuentro –fallido a la larga– con el marxismo y su particular búsqueda de nuevas formas de vida que superasen las especificidades burguesas de la política y del arte⁹. Los regímenes demo-

⁷ Y en palabras de Rancière: «La fuerza del texto de Schiller se debe a que pone en evidencia las implicaciones políticas, a la vez generales e inmediatas, del nuevo estatuto que la *Crítica del Juicio* da a lo bello, como correlato del libre juego, del juego sin concepto de las facultades. La revolución que implica este libre juego consiste, más que en la supresión de las normas establecidas de lo bello, propias del universo representativo, en la revocación del principio esencial de este orden: el poder de la forma activa sobre la materia pasiva» (2010: 95).

⁸ Es este escenario revolucionario el que inspiraría el célebre *Más antiguo programa sistemático del Idealismo Alemán*, redactado entre 1796 y 1797 por Hegel, probablemente con ayuda de Schelling y Hölderlin. Como apunta Rancière: «En este escenario, el disenso político se diluye en la simple oposición entre el mecanismo muerto del Estado y la potencia viva de una comunidad fundada sobre el poder del pensamiento encarnado. La tarea de la poesía, de la educación estética, consiste en hacer sensibles las ideas y transformarlas en creencias e imágenes vivas, ofreciendo de este modo el equivalente moderno de la mitología antigua: un tejido sensible de experiencia común compartido por la élite y el pueblo» (2010: 103).

⁹ Se trataría por tanto de un modelo que, más allá de los tradicionales de-

cráticos de estos dos ámbitos confluían así en una configuración de la experiencia común de lo sensible basada en el *disenso* o en la unión de contrarios, en un «desacuerdo» inherente (Rancière, 1996). De esta manera justificaba Schiller la subordinación de un estado moral efectivo a una educación de naturaleza estética, esto es, sensible a otros aspectos que desbordan el tipo de Razón que se escribe con mayúsculas. La pregunta que ahora cabría plantearse sería pues: ¿en qué medida el Estado estético actual –«Estado seductor», que diría Régis Debray (1995)–, donde las esferas políticas y mediáticas parecen conformar una única dimensión, donde verdaderamente se incentivan un *entendimiento pasivo* y una *sensibilidad activa*, coincide con la propuesta schilleriana?

3. El «capitalismo artístico»

El hecho de *apropiarse* hoy de la belleza y utilizarla como marca publicitaria en el espacio tradicional de la política constituiría en sí mismo, en tanto que alarde *kitsch* de romanticismo, uno de los mejores ejemplos para comprender el alcance de lo que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy han denominado el «capitalismo artístico», modelo productivo vigente perfectamente compatible con otros coetáneos como el «capitalismo cognitivo» (Blondeau y otros, 2004) o el «informacional» (Castells, [1996] 2005). En esencia, se trataría de una fase de radicalización máxima de aquello que Max Horkheimer y Theodor W. Adorno denominasen las «industrias culturales» ([1947] 1998), al incluir, como triunfo definitivo de la *baja cultura*, una suerte de aceptación de la conversión del propio arte en espectáculo, en ocio y en entretenimiento: «Mientras se desata la competencia económica –decían Lipovetsky y Serroy–, el capitalismo trabaja para construir y difundir una imagen artística de sus operarios, para artistizar las actividades económicas.

bates en torno al arte y la política que presuponen estos elementos como dominios separados, consistiría, en los términos de Rancière, en una identificación del arte «que supone una cierta partición (*partage*) de lo sensible, una cierta distribución de lo factible, sensible y pensable, que implica asimismo una idea de la política como partición de lo común» (2010: 93).



BECAS FUNDACIÓN BOTÍN

BECAS DE ARTES PLÁSTICAS
SOLICITUDES HASTA EL 5 DE MAYO

**BECAS DE COMISARIADO DE EXPOSICIONES
Y GESTIÓN DE MUSEOS**
SOLICITUDES HASTA EL 12 DE MAYO



Becas Leonardo
a Investigadores y
Creadores Culturales
Fundación **BBVA**

Abierta
Convocatoria 2017

Imágenes que reflejan la utilización del mecenazgo artístico como mecanismo publicitario por parte de las entidades bancarias.

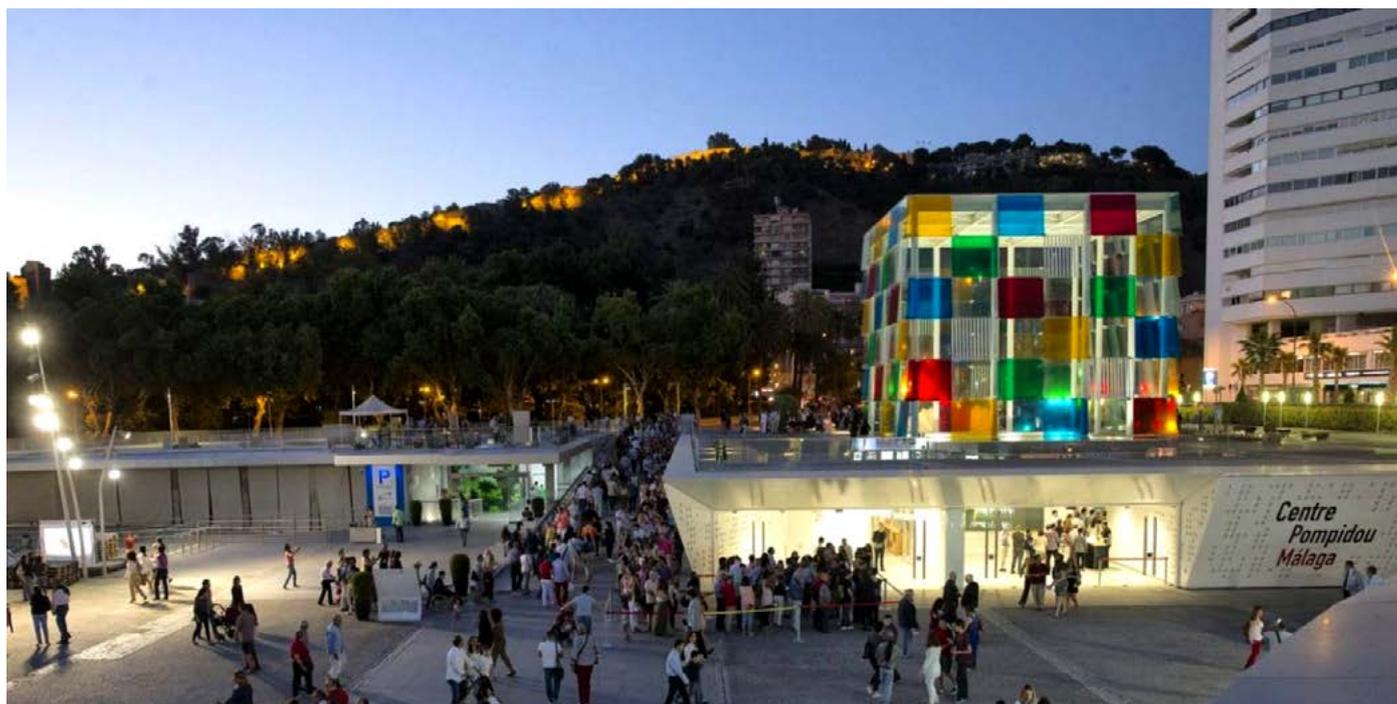
El arte se ha convertido en instrumento de legitimación de las marcas y de las iniciativas del capitalismo» (2015: 22). Ya Gilles Deleuze, caracterizando la importancia de las últimas transformaciones del capitalismo en relación a la instauración de las «sociedades de control» comentaba: «Incluso el arte ha abandonado los círculos cerrados para introducirse en los circuitos abiertos de la banca» ([1990] 2006: 283). Justamente por ello el concepto de *creación* habría pasado a ser ahora una mercancía adaptada a los gustos y valores comerciales, dentro de un «simulacro» generalizado –utilizando el famoso epíteto de Jean Baudrillard (1978)– que concibe el arte como industria y al artista como un profesional de *cuello blanco* más.

Todo ello entraría dentro de lo que Lipovetsky y Serroy han reconocido como la «era transestética», un cuarto régimen sensible (tras la artistización ritual y las estetizaciones aristocrática y moderna)¹⁰ cuyos reflejos antropológicos se percibirían en el surgimiento de una suerte de «*homo aestheticus*» y en la consolidación de una serie de circunstancias bastante específicas: una estetización sistemática de los bienes de consumo (mediante el predominio de cuestiones como las del estilo, las estrategias de seducción, la búsqueda de la emoción, etc.); una generalización de la dimensión empresarial de las industrias culturales (un ejemplo claro reside en la gestión de los museos, dispositivos turísticos en los que

¹⁰ Según Lipovetsky y Serroy, este cuarto régimen estaría caracterizado por las siguientes cinco premisas: 1) es ante todo aquella que se corresponde con la última fase del capitalismo, completamente tecnológico y globalizado; 2) está constituida por una serie de fenómenos estéticos perfectamente integrados entre sí, que contribuyen a erosionar las rígidas oposiciones de la sociedad moderna y que conforman inmensos mercados organizados por gigantes económicos internacionales; 3) es, por tanto, una estrategia mercadotécnica que discurre paralela al proceso de desdefinición del arte, el cual, transformado en «hiperarte», se infiltra en las industrias, en los intereses del comercio y en la vida corriente, de ahí que, por otro lado, haya creatividad en todas las esferas sociales con una multiplicación de los estilos, tendencias, espectáculos y lugares para el arte; 4) esta nueva era se desarrolla a nivel mundial, según los mismos procesos de estetización y de hiperconsumo estético en todas partes, a partir de una visión del mundo como objeto de turismo, de musealización y de hiperconsumo; 5) y, en último lugar, es causa y consecuencia de la emergencia de un «*homo aestheticus*» de nuevo cuño, o «individuo transestético», que basa su construcción identitaria en el consumo consciente de productos estéticos que afectan a todos los aspectos de su vida (Lipovetsky y Serroy, 2015: 20-25).

cada vez es más importante la rentabilidad económica); un protagonismo de los sectores dedicados a las producciones estéticas (tales son los casos paradigmáticos de los publicistas y los diseñadores gráficos); y, finalmente, una hibridación máxima entre las antiguas jerarquías artísticas y financieras (2015: 37-38). Qué duda cabe de que teorías como las de la «convergencia cultural», propuesta por Henry Jenkins (2008), se justifican por la existencia de este tipo de circunstancias. Unas condiciones de producción que, de entrada, responderían directamente al radicalismo de las lógicas de comercialización y de individualización que definen la etapa actual del neoliberalismo y que, en esencia, definirían también el complejo económico de esta a partir de un principio de «inflación estética», es decir, de una lógica que, incluyendo cuestiones como la propia creatividad o la imaginación, depende del carácter exponencial que alcanza hoy la actividad estética¹¹. Un elemento que nada tiene que ver con la producción excesiva de belleza como resultado, sino más bien con una determinada organización del sistema, *estética por exceso*, en base a procesos y estrategias puramente empresariales: propuestas innovadoras para la diferenciación de productos y servicios, proliferación de la variedad, aceleración del ritmo de lanzamiento y defunción de productos nuevos, explotación de las expectativas emocionales de los consumidores, etc. (Lipovetsky y Serroy, 2015: 33). El mundo actual, artistizado y transestético, ha sido analizado así por Lipovetsky y Serroy profundizando, no solo en sus implicaciones sociales actuales (bajo categorías como «mundo diseño», «imperio del espectáculo y la diversión», «estadio estético del consumo» o «sociedad transestética»), sino también en unos orígenes que se remontan al siglo XIX con la escenografía de los escaparates comerciales y alcanzan, a través de

¹¹ Lipovetsky y Serroy abordaban el modelo de inteligibilidad que trae consigo el crecimiento de los dominios estéticos a partir de cinco lógicas principales que influyen tanto a los objetos industriales como a la cultura, la distribución y el consumo: el estilo como nuevo imperativo económico; una diversificación proliferante; la escalada de lo efímero; la explosión de los monumentos y lugares de exposición del arte; la vertiginosa subida de los precios en el arte moderno y contemporáneo; y, en general, la expansión del hiperconsumo estetizado (2015: 39-51).



Centro Pompidou de Málaga, ejemplo paradigmático de la *turistización* del arte contemporáneo, tecnología que, en términos económicos, intenta rentabilizar al máximo aparatos ideológicos como el museo.

las industrias culturales, la nueva mentalidad publicitaria (2015: 108-187). Sin embargo, la lectura de estos dos autores no constituye algo completamente original, sino que debiera remontarse al menos hasta las ideas que Jean Baudrillard planteaba en su ensayo titulado precisamente «Transtética», recogido junto a otros en *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*, publicado en francés en 1990.

4. La perspectiva transtética

Para llevar a cabo su exposición, Baudrillard se apoyaba en un diagnóstico de la situación del arte en el momento en que escribía, la bisagra entre los años ochenta y noventa del siglo XX, que podría identificarse de algún modo con el ocaso de lo que se conoce como posmodernidad, corriente cultural especialmente activa en ese plano que suele identificarse como *estético*. Desde su característica tónica alarmante, el autor asociaba el arte

contemporáneo a la pérdida del ingenio, de su poder de ilusión y de su capacidad para generar nuevos lugares donde la imaginación se opusiera al sentido de lo real. Era una práctica que había dejado de tener un discurso propio dentro de la cultura, al igual que ocurría entonces con la consolidación de una sociedad posindustrial donde la mercancía se convertía en algo intangible con lo que especular (información, educación, creatividad, etc.), propia de una economía de servicios, así como el valor del dinero, igualmente, había pasado de basarse en el patrón oro a difuminarse en ese proceso de la *financiarización*, hoy reinante, por el cual parece perderse de vista el valor real de las cosas. A partir de entonces, el arte, al igual que cualquier otra mercancía, se convertiría en objeto de intercambio y de especulación, por tanto, en algo que descodificar bajo criterios contradictorios. Después de todo, si algo define al arte contemporáneo eso es, en efecto, la gran multiplicidad de formas en que se manifiesta. Una diversidad que, según Baudrillard, era la causante de tal *indiferencia* frente a los objetos

artísticos por parte del espectador que hacía factible la aceptación de la coexistencia de elementos muy heterogéneos dentro de un mismo espacio cultural:

Detrás de todo el movimiento convulsivo del arte contemporáneo existe una especie de inercia, algo que ya no consigue superarse y que gira sobre sí en una recurrencia cada vez más rápida. Estasis de la forma viva del arte y, al mismo tiempo, proliferación, inflación tumultuosa, variaciones múltiples sobre todas las formas anteriores (la vida motor de lo que ha muerto) (1991: 21).

Para Baudrillard, la liberación máxima de formas, colores y estilos, coincidía con una estetización general, con una promoción de todas las formas de cultura sin olvidar las formas *contra* o *anticulturales*, una asunción de todos los modelos de representación y de antirrepresentación. Si en el fondo el arte era tan sólo una utopía, es decir, algo que escapaba a cualquier realización, hoy esa utopía se habría realizado plenamente: a través de los media, del ciberespacio, del vídeo, todo el mundo se habría vuelto *potencialmente creativo*; y, por otra parte, incluso lo más obsceno se estetizaría, se museificaría y se culturalizaría. De hecho, incluso el antiarte dadaísta es hoy —era ya a mediados del siglo pasado— perfectamente expuesto en los museos de arte. Se trata de un vertiginoso eclecticismo de las formas y los placeres que, como recordaba Baudrillard, también existía en el barroco, con la diferencia de que en el siglo XVII las imágenes eran carnales, tenían un sentido, mientras que las imágenes posmodernas eran, según él, iconoclastas, atentaban contra la realidad que supuestamente representaban, escondiéndola. Este es el núcleo crítico de toda su teoría, la denuncia de la nueva función de ocultamiento de los signos:

La mayoría de las imágenes contemporáneas, vídeo, pintura, artes plásticas, audiovisual, imágenes de síntesis, son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias. Lo máximo que se presiente es que detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo. Y sólo son eso: la huella de algo que ha desaparecido (1991: 23).

En esta misma línea, Régis Debray, fundador y promotor de los estudios mediológicos, comentaba:

Subsiste un dogmatismo oculto bajo ese hiper-empirismo, un autoritarismo larvado bajo ese anarquismo visual: la idea de saco. Hoy en día lo puedo coger todo, sea lo que sea: frasco de orina de artista, portabotellas, secador del cabello, cuadro sin nada en él, cuerda con nudos, silla colgada de una pared con una foto de la susodicha silla al lado. Pero aún no tengo derecho a tirar el saco a la basura. Se admite que «todo es arte», pero aún no se admite que el arte no es nada, o solo una ilusión eficaz (1994: 128).

Como había desarrollado Baudrillard durante prácticamente toda su trayectoria, los signos o, en este caso, las imágenes, no ocultan ni revelan nada, como si tuviesen una intensidad negativa. Así, por ejemplo, una lata de sopa Campbell de Warhol ya no obligaba a plantearse la cuestión de lo bello y de lo feo, de lo real o de lo irreal, de la trascendencia o de la inmanencia. Era algo parecido a lo ocurrido siglos atrás con los iconos bizantinos, los cuales permitían dejar de plantearse la cuestión de la existencia de Dios, aunque en este caso, no solo se dejaba de plantearse la existencia del arte, sino que además, según Baudrillard, se dejaba de creer en el arte (1991: 23). Sin embargo, más allá de esta especie de *indiferencia inducida*, en el arte contemporáneo surgía otra fascinación: «Una vez liberados lo bello y lo feo de sus respectivas obligaciones, en cierto modo se multiplican: se convierten en lo más bello que lo bello o en lo más feo que lo feo» (Baudrillard, 1991: 24). Una curiosa circunstancia, cuyas causas remitirían seguramente a las exigencias de llevar la originalidad hasta el extremo en el sistema capitalista, que podría ser ilustrada a la perfección con, por ejemplo: pinturas donde la realidad llega a ser «hiperrealidad», la fealdad llega más allá de la fealdad (el *bad*, el *worse*, el *kitsch*), la geometría llega más allá de la geometría (a los espacios), el naif llega más allá del naif; etc. Una serie de competiciones por ser *más que lo anterior* que habrían comenzado de la mano de la pintura hiperrealista y del pop art. En este sentido, parece que Debray se apoyaba en Baudrillard y Bougnoux para afirmar lo siguiente:

El arte moderno «blanquea» el Capital y el Cálculo. Bufón no del rey sino del hombre de negocios. Nuestro «todo funcional»

se redime –caro– por el despilfarro suntuario, gratuito y festivo de un mercado del arte que en ese caso no sería arbitrario y «loco» sino en primer grado. La feria de arte contemporáneo o las subastas de Sotheby's son a la vez el domingo del banquero y la sensualidad de lo cerebral, la sinrazón de los razonadores y la pasión de los apáticos (1994: 185).

¿Qué valores fomenta entonces la «ingenuidad etnocéntrica»¹² del arte y su sistema? O, dicho de otro modo, como hacía en este caso García Canclini:

¿Cuál puede ser la tarea de los artistas en esta escena de descreimiento frívolo? Así como el arte se empobrece al mimetizarse con el lenguaje de las certezas y la «corrección» política, tampoco avanza dedicándose a desmitificar las operaciones mediáticas, tarea que ya cumplen centenares de comunicólogos y las redes de información alternativa, sobre todo en Internet (2004: 17).

Tanto estos como cualquier otro efecto suscitado por las particulares condiciones de producción del capitalismo artístico (y, por ende, tanto por la obra artística como por cualquier otro producto de consumo) animan a formular tres premisas claves, defensoras de la perspectiva transestética, para desarrollar cualquier tipo de aproximación teórica a la realidad creativa del momento.

5. El arte en la era transestética

En primer lugar, decía Baudrillard que, más que un proceso de mercantilización de todo, lo característico de la cultura occidental contemporánea sería la «estetización del mundo», siendo este el rasgo que llevaría precisamente

¹² «“El museo libera al arte de sus funciones extraartísticas”. Como si “el arte” hubiera tenido que esperar, sufriendo en la sombra durante siglos, que se le devolviera a sí mismo, totalidad autosuficiente y autoengendada, indebidamente desnaturaliza, alienada, pervertida por intereses ajenos e ilegítimos. ¿No sería más conforme con la realidad de las metamorfosis invertir la proporción: “el museo ha despojado a las imágenes sagradas de sus funciones de culto”? La belleza hecha expresamente es lo que llamamos arte; en la historia de Occidente solo ocupa cuatro o cinco siglos. Breve paréntesis» (Debray, 1994: 128).



En las subastas se vislumbra la naturaleza transestética del arte contemporáneo en su máxima expresión.

a Lipovetsky y Serroy a anunciar la llegada de la «era transestética». Para Baudrillard, la supuesta condena a la indiferencia que traía consigo el arte contemporáneo se expandía a todas las formas de la realidad social, convertida en hiperrealidad o «campo transestético de la simulación» (1991: 24). Una serie de hibridaciones entre el arte y el resto de esferas culturales de entre las que cabría destacar especialmente la vinculación entre arte y economía. Algo muy visible en el propio mercado del arte, donde, al haber sido derrocada cualquier ley mercantil del valor, todo se vuelve *más caro que caro*, los precios de las obras pueden volverse desorbitados, hasta desembocar en una inflación delirante. El arte estaría hecho a imagen y semejanza «de los capitales flotantes e incontrolables del mercado financiero; es una especulación pura, una movilidad total que, diríase, no tiene otra justificación que la de desafiar precisamente la ley del valor» (Baudrillard, 1991: 25). Solo así se explica el proceso constitutivo del principio de «inflación estética» y, por consiguiente, de una organización del sistema que es *estética por exceso*. En este sentido, la novedad más importante que aporta la perspectiva transestética es, como si la práctica hubiera superado hace tiempo el debate teórico sobre la muerte del arte, la constatación de que tanto la categoría de *estética* como la de *arte* están marcadas hoy por su disolución en el resto de esferas discursivas de la realidad social. Una encrucijada cuyas manifesta-

ciones presentan un especial interés, quizá no tanto por sí mismas, cuanto por la revelación del espacio donde se desarrollan. Estos lugares híbridos y cambiantes son, después de todo, las vías o canales por donde transitan los referentes que expresan las condiciones de libertad y las condiciones de represión o, como diría Rancière, las condiciones de visibilidad e invisibilidad de un determinado régimen organizativo —«lo sensible»— que es estético a la vez que político ([2000] 2009)¹³. Más allá de la actualización de ciertos gestos de resistencia por parte de algunos artistas¹⁴, la penetración del arte en la vida (que nada tendría que ver ya con el tipo de penetración buscada tanto mediante los manifiestos de vanguardia como mediante los experimentos plásticos)¹⁵ y

¹³ Así, por ejemplo, el éxito de un breve vídeo de una rata neoyorquina transportando un trozo de pizza no solo habla de la inteligencia de estos animales, sino también del hecho de que solo disfrutemos viendo a un animal tan despreciado como este a través de una pantalla, o incluso de que solo gracias a este tipo de recreaciones seamos capaces de detenernos por un momento a pensar en el estado higiénico de las ciudades y a denunciar ciertos hechos. «#Pizzarat: Por qué todo el mundo está fascinado con la rata que lleva un trozo de pizza» [en línea], disponible en: <http://verne.elpais.com/verne/2015/09/22/articulo/1442918459_423956.html?pid_externo_rsoc=FB_CM> [Último acceso: 19/11/2017].

¹⁴ «Rosendo no quiere que le hagan una escultura en Carabanchel, su barrio» [en línea], disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/28/actualidad/1461859595_164415.html> [Último acceso: 19/11/2017]; «AnArco»: Arte anarquista frente al arte liberal» [en línea], disponible en: <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=211124>> [Último acceso: 19/11/2017]; «La sede del Banco Central Europeo amanece con un gigantesco graffiti de Aylan» [en línea], disponible en: <<http://postdigital.es/2016/03/12/graffiti-aylan-bce-p20341/#>> [Último acceso: 19/11/2017]; «Burlar la Ley Mordaza es cuestión de arte» [en línea], disponible en: <http://www.eldiario.es/cultura/arte/Poner-evidencia-Ley-Mordaza-exposicion_0_531946971.html> [Último acceso: 19/11/2017].

¹⁵ La lucha de la experimentación artística contra la cultura burguesa no sería precisamente una empresa fácil: al contrario, el esteticismo de *l'art pour l'art* y la autonomía de la obra de arte han venido imponiéndose desde hace un siglo sobre el compromiso político con cierta sultura, dando lugar a la tesis de la «carencia de función» de la obra artística (Bürger, [1974] 1987: 60-70), a la victoria de la «pintura retiniana» —como diría Duchamp (Cabanne, [1967] 1984)— y, finalmente, a una concepción de la *Institución Arte* como escenario legítimo y exclusivo para el desarrollo de las prácticas creativas (que ha llegado incluso a fagocitar en los últimos años incluso la perspectiva de la «crítica institucional» que incorporan los trabajos de algunos artistas). Una idea sobre la que profundizaría George Dickie posteriormente ([1997] 2005), explicando que de ella emanan en efecto las formas en que el producto artístico se produce y circula en la sociedad burguesa moderna, así como las ideas que rigen su experimentación y su consumo.

la conexión de la estética en general con esferas como la política o la comunicación pueden observarse a diario: una presentadora de informativos —republicana— que ha llegado a ser Reina de España¹⁶, corruptelas políticas y económicas en el sistema artístico¹⁷, nuevos casos de censura política en la práctica artística¹⁸, disputas y contenidos políticos incluso en los dibujos animados¹⁹, instrumentalización política de creaciones espontáneas a través de Internet²⁰, etc.

En segundo lugar, la constatación de un período *transestético*, donde todo lo artístico y lo estético remiten al consumo —dispositivo canalizador del discurso neoliberal por excelencia—, requiere, cuanto menos, de una concepción flexible de la obra artística. De hecho, en la época del capitalismo artístico, el arte *ha desaparecido como tal* al haber dejado de cumplir sus funciones tradicionales. A pesar de su intensa proliferación por to-

¹⁶ «Letizia, de periodista republicana a consorte de Felipe VI» [en línea], disponible en: <https://www.vanitatit.elconfidencial.com/casas-reales/2014-06-02/letizia-de-periodista-republicana-a-consorte-de-felipe-vi_140096/> [Último acceso: 19/11/2017].

¹⁷ «El fiasco de la Bienal de Arte de Sevilla acaba en condena» [en línea], disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/21/actualidad/1453376835_102090.html> [Último acceso: 19/11/2017]; «Corrupción en el IVAM: billetes de 500, obras falsas y expos fraudulentas» [en línea], disponible en: <<http://www.revistavanitityfair.es/la-revista/articulos/corrupcion-en-el-museo-ivam-valencia-consuelo-ciscar/22361>> [Último acceso: 19/11/2017]; «Almodóvar gestionó una sociedad “offshore” tras sus primeros taquillazos» [en línea], disponible en: <http://www.elconfidencial.com/economia/papeles-panama/2016-04-03/almodovar-panama-papers-offshore-mossack-fonseca_1177327/> [Último acceso: 19/11/2017].

¹⁸ «El retrato de Donald Trump y su “micropene”, prohibido en las galerías de EEUU» [en línea], disponible en: <http://www.lasexta.com/noticias/cultura/retrato-donald-trump-micropene-prohibido-galerias-eeuu_2016040900917.html> [Último acceso: 19/11/2017].

¹⁹ «Los papeles de Panamá, Seseña, las Torres Gemelas... ¿qué será lo próximo que adivinen *Los Simpson*?» [en línea], disponible en: <http://www.lasexta.com/noticias/virales/papeles-panama-seseña-torres-gemelas%E2%80%A6-que-sera-proximo-que-advienen-simpson_2016051557385a416584a80ce7ac95a8.html> [Último acceso: 19/11/2017]; «La guerra de los ultracatólicos contra un “Disney de gays y lesbianas”» [en línea], disponible en: <http://www.eldiario.es/cultura/cine/Ultracaticos-Disney-gays-lesbianas_0_520048069.html?utm_content=bufferfc955&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer> [Último acceso: 19/11/2017].

²⁰ «El ilustrador tras la imagen de “Paz para París”» [en línea], disponible en: <http://elpais.com/elpais/2015/11/15/tentaciones/1447580827_237325.html> [Último acceso: 19/11/2017].

dos los rincones y al discurso meta-artístico surgido en los ochenta, característico de la estética posmoderna, el *arte transestético* —si es que pudiera ser válida esta expresión— sufre directamente de una *falta de regla fundamental* o *patrón con el que juzgar* sus valores e ideales, representados hasta entonces por la estética como rama de la filosofía: «La crítica de arte —comentaba Régis Debray— nunca ha hablado tanto de vocabulario, de gramática, de sintaxis, de código, de escritura, etc., como desde el momento en el que estas palabras comodín perdieron todo sentido asignable» (1994: 48-49). Desde la perspectiva de la crítica a la «economía política del signo» de Jean Baudrillard ([1972] 2007) —aunque augurada en muchos aspectos por Guy Debord²¹—, para la cual la producción cultural en general (artística, científica, militar, etc.) se produce exclusivamente como signo y como valor de cambio —*jamás de uso*—, las prácticas artísticas contemporáneas se caracterizan por su tendencia a abandonar técnicamente los límites convencionales de la obra de arte y, como consecuencia de ello, su propia utilidad —o, mejor, *inutilidad*— como obra de arte²². Su lugar vuelve a estar, como pretendían las Vanguardias Históricas (Luna, 2015a), más allá de los marcos, en un *intermedio* (Higgins, [1966] 2003) donde, curiosamente, se entremezcla con una serie de productos, los de la sociedad del espectáculo y del consumo, definidos por lo que podría denominarse un *interés estético* —por oposición al «desinterés» kantiano— que determina su recorri-

do como mercancía y el auge de un tipo de creatividad democratizada, emergente, excesiva, vacía...

En tercer y último lugar, la transestética constituye un planteamiento que está —o *ha empezado a estar*— lo suficientemente representado en conceptos tales como los de «acción creativa» (Joas, [1992] 2013), «arte crítico» (Rancière, [2004] 2011), «dispositivo artístico» (Holmes, 2007) o «arte relacional» (Bourriaud, 2008). Todos ellos son valiosas opciones para indagar en prácticas artísticas transestéticas, transmediales, transdisciplinares..., que, como ocurre en el caso de autores como Antoni Muntadas, se circunscriben simultáneamente en ámbitos como la estética, la política o la comunicación (Luna, 2015c, 2016a, 2016b). Más allá de las célebres obras de Andy Warhol, objetos de consumo con los que especular (y, en este sentido, síntomas tempranos de esa «Alquimia de la estafa artística» de la que hablaba Rafael Argullol)²³, los productos desarrollados en ese tipo de encrucijadas son en realidad muchos y variados: desde el *merchandising* de los museos y centros de arte, pasando por algunas de las expresiones creativas más significativas de los últimos tiempos (tales como los videoclips musicales, los videojuegos, los memes, las *flashmobs*, etc.)²⁴ (Luna, 2015b), hasta llegar a la estetización a la que están obligados tanto el Estado como el individuo mismo, fallido icono de belleza al no poder pasar de *signo vacío* en la mayoría de las ocasiones²⁵. Como decía Debray a propósito de este último hecho:

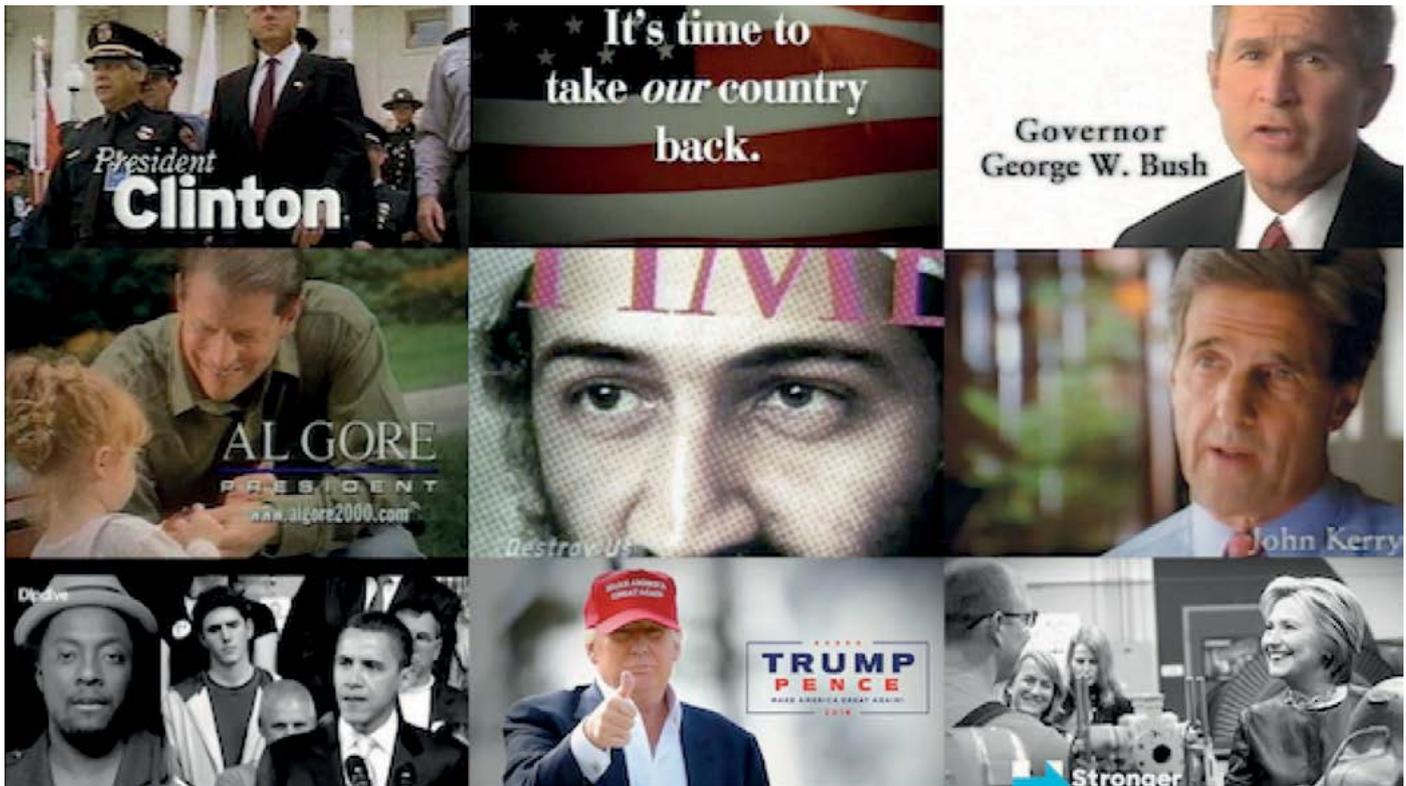
²¹ «El objeto que fue espectacularmente prestigioso se torna vulgar en cuanto entra en casa de un consumidor, porque en ese mismo momento entra en las casas de todos los demás consumidores. Revela entonces (cuando ya es demasiado tarde) su pobreza esencial, que procede de las miserables condiciones de su producción. Y para entonces ya ha aparecido otro objeto que se ha convertido en justificación del sistema y que exige ser reconocido» (Debord, [1967] 2010: 71).

²² En este sentido, Emilio Rosales comenzaba su trabajo sobre la estética de los medios de comunicación social marcando distancias respecto a la naturaleza del texto estético moderno: «Nos parece imprescindible, especialmente en referencia a los medios, insertar el texto dentro de los sistemas de producción donde se forma y, sin duda, dentro de las actitudes de recepción donde es interpretado. Porque un texto no puede comprenderse como una entidad autónoma que lleva impresos en su forma un sentido y unos valores estéticos determinados por los emisores. El texto podría verse, más bien, como el eje de un proceso social de producción de sentido y de valores estéticos» (2002: 11-12).

²³ «La alquimia de la estafa artística» [en línea], disponible en: <http://elpais.com/elpais/2014/12/17/opinion/1418825697_312987.html> [Último acceso: 19/11/2017].

²⁴ Debray relacionaba el proceso de indización de la realidad, correspondiente a un momento ligeramente anterior a la eclosión de estas prácticas creativas, con el predominio de manifestaciones que él consideraba «lingüísticamente no codificadas»: «Las nuevas jerarquías gubernamentales responden a las nuevas jerarquías artísticas. Las artes que podrían llamarse de interés nacional por estar codificadas por una lengua (teatro, literatura, poesía) se borran frente a las artes de interés mundial por ser lingüísticamente no codificadas (música, danza, lo visual en general). En todos los dominios el símbolo pierde su competitividad frente al índice» (1995: 47).

²⁵ Debray llevaba la reflexión sobre la obligación de seducir de los presidentes o jefes de Estado al extremo: «Implacable puja del voyeurismo, escalada de la competencia indicial. El emperador ya no asiste, desde lo alto de una tribuna, a los juegos del circo. Esto era “alto y bajo”. Lo *in* y lo *out* cambian las reglas del *panem et circenses*. El *princeps* demócrata debe des-

Antoni Muntadas, *Political Advertisements* (1984-actualidad).

Todos conocemos el cuerpo legítimo en la videoesfera: *gym-tonic*, telefoneado, telegénico, bronceado pero no quemado, bioenergético pero controlado, esbelto sin flacura, sexy sin provocación, en una palabra: a la vez lúdico y contenido. Es aquel, intercambiable, de la *vedette* (de los negocios, la política, las variedades, la tele, la cultura, etcétera) (1995: 37).

6. A modo de conclusión (I)

La transtética resulta interesante desde el punto de vista heurístico por concebir la obra artística como producto semejante a cualquier otra mercancía, encontrando en ella la revelación más nítida posible de la lógica discursiva en que se inserta. En la actualidad, la conversión del propio arte en espectáculo, en ocio y en entre-

nder al circo y pagar, siempre más fuerte, con su persona. Seducir hasta morir —con el riesgo de reventar uno mismo— (1995: 44).

tenimiento, mediante estrategias como la apropiación o la simulación, empleadas —esta vez— por los aparatos ideológicos que son los museos (justificados en concreto por esa *ideología del arte* que concuerda a la perfección con el régimen de sentido neoliberal), hace de él la mejor herramienta para investigar el espectáculo, el ocio y el entretenimiento (y no precisamente por favorecer un análisis crítico convencional, sustentado en una dicotomía maximalista entre lo que libera a la masa y lo que la aliena). Esto, por un lado, desemboca en una reivindicación de la obra artística como instrumento cognoscitivo y, por otro, conecta con una concepción de esta como *texto abierto y en movimiento* —que diría Umberto Eco— ([1962] 1984), cuya existencia depende de la implicación directa de los individuos.

Al desarrollo y consolidación de este planteamiento han venido contribuyendo con el tiempo, cada una en una u otra medida —a veces de forma complementaria—, perspectivas tan variadas como la política (de Benjamin

a Rancière), la pragmática (Dewey), la fenomenológica (Merleau-Ponty, Dufrenne), la hermenéutica (Gadamer) o la semiótica (Barthes, Eco, Mukarovsky). En todas ellas se otorga especial importancia a una concepción de la experiencia estética como espacio interactivo en que *individuo, obra y contexto* se dan cita. Esta es la manera en que la exploración de determinados referentes culturales en determinados espacios de socialización consigue desvelar algunas claves para entender la configuración de una realidad discursiva concreta y, asimismo, los cauces visibles e invisibles que en ella se contemplan para que el individuo pueda sentirse partícipe. A este respecto, metodologías de trabajo de carácter transdisciplinar — eminentemente heurísticas— deben ser destacadas hoy más que nunca por asumir una premisa ineludible: el hecho de que el arte siga siendo un espacio de libertad no depende de él mismo, de los valores que representa el estatuto de *lo artístico*, sino del modo en que cada uno quiera o pueda sentirse partícipe en un proceso de re-interpretación de los símbolos que articulan la realidad sociocultural (por ejemplo, a la hora de relativizar los entornos museísticos). De esta manera, y aunque desde la perspectiva transestética el arte haya llegado a su fin, lo que este pudo representar en su momento podría seguir constituyendo hoy, en la época del capitalismo artístico, una perfecta oportunidad para indagar en el régimen de verdad en que se desarrolla.

7. A modo de conclusión (II)

En su célebre trabajo de estética, *El arte como experiencia*, obra cumbre de su pragmatismo filosófico, John Dewey concebía la creatividad como una acción humana en sí misma. A partir de una concepción del *individuo* —la «criatura viviente» decía— como agente adaptativo y, por tanto, eminentemente activo, el autor formulaba una especie de teoría de la experiencia en términos transaccionales. Contra una teoría estética centrada en las obras de arte acabadas, Dewey planteaba así un intento por restablecer una relación natural entre el arte y la vida

cotidiana, donde la dimensión estética funcionase como elemento cohesionador de toda experiencia humana. Desarrolladas todas las disquisiciones oportunas, esta podría ser considerada de hecho la base para comprender su ideal de escuela como laboratorio democrático. Según Dewey, el componente estético, nutrido por la emocionalidad del individuo, es de hecho el factor que perfecciona la experiencia, completándola y dándole su correspondiente «unidad cualitativa» (2008: 49). Recopilando brevemente: una experiencia estética estaría definida por su sentido pleno, por integrar en ella misma los fines (intelectuales) y sus medios (sensibles) mediante una carga emocional que nos hace poner en juego — incluso cuestionar— nuestra propia identidad, y por ser completa y desbordante, estando en contacto continuo con otras experiencias y valores.

De esta manera, las verdaderas experiencias estéticas tendrían lugar por medio de dispositivos de carácter transestético, como son los de Foucault, quien en una de sus últimas entrevistas expresaba casualmente: «Y si me interesé en *La Antigüedad* es porque, por toda una serie de razones, la idea de una moral como obediencia a un código de reglas ahora está desapareciendo. Y a esta ausencia de moral responde y debe responder una búsqueda como la de una estética de la existencia» (1984). Una idea que recuperaría veinte años más tarde Rosa M^a Rodríguez Magda, vinculándola a la aparición de una ética propia del momento filosófico actual, que por supuesto ya no es el de la posmodernidad ochentera, sino el de la *transmodernidad*. Para la autora, en nuestros días la ética habría mutado en el «derecho a consumir, a incorporar a mi desarrollo personal, un valor añadido con el que diseño mi autoimagen de ciudadano culto, solidario, marca de un cierto estatus que completa el éxito social» (2004: 144)²⁶. Disuelta la artísticidad en la propia gestión personal de la vida, ¿por qué seguir atri-

²⁶ Como ejemplo paradigmático de ello podríamos pensar en el fenómeno del *selfie*, culminación de un proceso de subjetivación que pareciera haber reemplazado en la mayoría de los casos la experiencia real por la experiencia simulada —utilizando el epíteto de Baudrillard—, es decir, por la imagen que dice que «Yo estuve ahí» con independencia de que prestase o no atención al contexto, de que me implicase o no en él lo suficiente como para integrar un nuevo conocimiento en mi memoria o, directamente, de que estuviera.



Ahí estuve yo, culturizándome.

buyendo capacidades exclusivas a determinados objetos o individuos? El «Estado seductor» actual establece las condiciones necesarias para la seducción, pero también para la *autosedución* del individuo, de forma que este se ha convertido en un agente activo lejos de la pasividad de la antigua masa. La perspectiva transestética, existente desde los orígenes de nuestra civilización (siendo de hecho, recordemos, la propia del periodo comprendido entre Platón y Schiller), aunque eclipsada hasta hoy por el *positivismo artístico* surgido en el siglo XIX, es el único enfoque teórico capaz de dar cuenta de esta nueva situación. Solo en el marco de la transestética podemos relativizar el contexto en que aparece una propuesta artística y, por tanto, constatar las auténticas condiciones de producción de sentido de las que esta depende. La valoración por parte del espectador de la tan comentada politicidad del arte estaría al fin condicionada por la capacidad de cada cual para superar el especial estatuto de lo artístico, al tiempo que el artista solo podría ya comprometerse políticamente a través de los mismos cauces que transitan el resto de los individuos. Esta es precisamente la única manera en que la «sensibilidad activa» y el «entendimiento pasivo» pueden seguir aspirando hoy a aquel equilibrio propio del Estado estético schilleriano. La responsabilidad estética y política a nivel individual jamás había sido tan importante; la capacidad autocrítica jamás había sido tan necesaria.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean ([1972] 2007), *Crítica de la economía política del signo*, A. Garzón (trad.), México D. F., Buenos Aires, Madrid: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, Jean (1978), *Cultura y simulacro*, P. Rovira (trad.), Barcelona: Kairós.
- BAUDRILLARD, Jean (1981), *De la seducción*, E. Benarroch (trad.), Madrid: Cátedra.
- BAUDRILLARD, Jean (1991), «Transestética», en *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*, J. Jordá (trad.), Barcelona: Anagrama, pp. 20-25.
- BLONDEAU, Olivier y otros (2004), *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, E. Rodríguez y otros (trad.), Madrid: Traficantes de Sueños.
- BOURRIAUD, Nicolas (2008), *Estética relacional*, C. Becerro y S. Delgado (trads.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BRIHUEGA, Jaime (2002), «Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental», Valeriano Bozal (ed.) (2002), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. II*, Madrid: Antonio Machado, pp. 143-160.
- BÜRGER, Peter ([1974] 1987), *Teoría de la Vanguardia*, H. Piñón (intr.), J. García (trad.), Barcelona: Península.
- CABANNE, Pierre ([1967] 1984), *Conversaciones con Marcel Duchamp*, J. Marfá (trad.), Barcelona: Anagrama.
- CASTELLS, Manuel ([1996] 2005), *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. I: La sociedad red*, C. Martínez y J. Alborés (trads), Madrid: Alianza.
- DEBORD, Guy ([1967] 2010), *La sociedad del espectáculo*, J. L. Pardo (pról., trad. y not.), Valencia: Pre-Textos.
- DEBRAY, Régis (1994), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, R. Hervás (trad.), Barcelona: Paidós.
- DEBRAY, Régis (1995), *El Estado seductor: Las revoluciones mediológicas del poder*, H. Pons (trad.), Buenos Aires: Manantial.
- DELEUZE, Gilles ([1990] 2006), «Post-scriptum sobre las sociedades de control», *Conversaciones (1972-1990)*, J. L. Pardo (trad.), Valencia: Pre-textos, pp. 277-286.

- DICKIE, George ([1997] 2005), *El círculo del arte: Una teoría del arte*, S. J. Castro (trad.), Barcelona: Paidós.
- ECO, Umberto ([1962] 1984), *Obra abierta*, R. Berdagué (trad.), Barcelona: Planeta-De Agostini.
- ESCHENBURG, Bárbara y GÜSSOW, Ingeborg (2005), «El Romanticismo y el Realismo», Ingo F. Walther (ed.), *Los maestros de la pintura occidental: Una historia del arte en 900 análisis de obras*, Koln: Taschen.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2004), «Las traducciones en abismo de Antoni Muntadas», VV. AA. *Muntadas: Proyectos* [cat. Exp.], Ciudad de México: Laboratorio Arte Alameda, Turner, pp. 11-22.
- HIGGINS, Dick ([1966] 2003), «Intermedia», Lisa Moren (ed.) (1993), *Intermedia: The Dick Higgins Collections at UMBC*, Baltimore County: University of Maryland, pp. 38-42.
- HOLMES, Brian (2007), «El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas», *Brumaria*, 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, pp. 145-166.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, T. W. ([1947] 1998), «La industria cultural. Ilustración como engaño de masas», en *Dialéctica de la Ilustración*, J. J. Sánchez (intr. y trad.), Madrid: Trotta, pp. 165-212.
- JENKINS, Henry (2008), *Converge culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- JOAS, Hans ([1992] 2013), *La creatividad de la acción*, I. Sánchez (pres. y trad.), Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2015), *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*, A-P. Moya (trad.), Barcelona: Anagrama.
- LUNA, Diego (2015a), «Intermedialidad y artes visuales: Una aproximación genealógica en torno a la politicidad de la Vanguardia», en Amélie Florenchie y Dominique Breton (eds.), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Université Bordeaux-Montaigne, Villurbanne: Orbis Tertius, pp. 37-59.
- LUNA, Diego (2015b), «Función y emoción en el régimen estético-político del fenómeno viral en Internet», en Miguel Corella y Wenceslao García (eds.), *Metáforas de la Multitud, III Congreso Internacional de Estética y Política* [actas de congreso], Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- LUNA, Diego (2015c), «Proyectos de microtelevisión en el arte sociotecnológico de Muntadas», *ASRI. Revista de Arte y Sociedad*, 9.
- LUNA, Diego (2016a), «Media Sites / Media Monuments: La desmemoria de los lugares en el arte crítico de Muntadas», *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 16, pp. 58-72.
- LUNA, Diego (2016b), «La experiencia transmedial según sus consonancias discursivas», *Artnodes*, 18.
- MARCHÁN FIZ, Simón ([1982] 1996), *La estética en la cultura moderna: De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Madrid: Alianza.
- RANCIÈRE, Jacques (1996), *El desacuerdo: Política y filosofía*, H. Pons (trad.), Buenos Aires: Nueva Visión.
- RANCIÈRE, Jacques ([2000] 2009), *El reparto de lo sensible*, C. Durán et al. (trads.), Chile: LOM Ediciones.
- RANCIÈRE, Jacques ([2004] 2011), «Problemas y transformaciones del arte crítico», *El malestar en la estética*, M. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello (trads.), Buenos Aires: Capital Intelectual, pp. 59-78.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), «Schiller y la promesa estética», Antonio Rivera (ed.) (2010), *Schiller: Arte y política*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 91-108.
- ROSALES, Emilio (2002), *Estética y medios de comunicación: Sueños que el dinero puede comprar*, Madrid: Tecnos.
- SCHILLER, Friedrich ([1795] 1990), *Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*, J. Feijóo y J. Seca (intr. y trad.), Barcelona: Anthropos.
- SHINER, Larry (2004), *La invención del arte: Una historia cultural*, E. Hyde y E. Julibert (trads.), Barcelona: Paidós.