



Art, aesthetics and politics. A critical proposal

*Arte, estética y política.
Una propuesta crítica*

SIXTO J. CASTRO

Universidad de Valladolid
sixto.castro@uva.es

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.30.015>
Bajo Palabra. II Época. N° 30. Pgs: 283-298



Recibido: 17/01/2022

Aprobado: 09/08/2022

Resumen

En el presente texto expongo brevemente algunos de los modos en los que se han concebido las relaciones entre arte y política, prestando atención a las operaciones de iconoclasmo e inhabilitación del arte denunciadas por algunos autores. Tras ello, ofrezco un intento de sistematización y una propuesta para entender lo que considero el verdadero potencial político del arte.

Palabras clave: arte, política, Marcuse, Adorno, Danto, Goehr.

Abstract

In this text I briefly outline some of the ways in which the relations between art and politics have been conceived, paying attention to the operations of iconoclasm and disenfranchisement of art denounced by some authors. I then offer an attempt at systematization and a proposal for understanding what I consider to be the true political potential of art..

Keywords: art, politics, Marcuse, Adorno, Danto, Goehr.

1. Introducción

EN 1967, el editor de la revista *Artforum*, Philip Leider, afirmaba: “Prefiero vivir como si no hubiese conexión entre las dos empresas, arte y política”¹. La razón por la que Leider consideraba que ambas realidades estaban separadas, o al menos habían de estarlo, derivaba de su identificación con la tradición del modernismo formalista que sigue la senda delineada por Clement Greenberg en su ensayo “Modernist Painting”², obra en la que el célebre crítico defendía que el espacio de las artes había de ser exclusivamente la exploración de las posibilidades formales de cada medio artístico, el desarrollo de su lógica interna que, desde luego, no está mediada por compromiso político alguno.

A pesar de su preferencia, Leider se vio obligado a introducir en su publicación una columna periódica sobre el asunto, debido a la presión que el espacio de lo político ejercía cada vez más sobre el mundo del arte. En septiembre de 1970, *Artforum* publicó un número monográfico sobre el tema, en el que se pusieron de manifiesto las diversas perspectivas al respecto por boca de artistas en activo. En este número, el pintor Walter Darby Bannard rechazaba la mezcla de arte y política, afirmando que “los asuntos políticos no deberían afectar a la creación de arte, porque la actividad política y la creación de arte nunca se han mezclado para provecho del arte, y creo que la mayoría de los artistas están mejor fuera de la política”³. Por contra, Irving Petlin afirmaba que “la estructura jerárquica del mundo del arte es solamente una red de comunidad e interés, llena de hombres y mujeres, ni más ni menos: si ataca la guerra y el racismo, estaré allí; si no lo hace, estaré en otra parte”⁴. Donald Judd, cabeza del movimiento minimalista, trataba de salvar los muebles defendiendo tanto el compromiso del artista como la idea del arte como una realidad autónoma. A su entender, los artistas debían usar sus obras para propósitos políticos solo “cuando no se puede hacer otra cosa”⁵. El arte –nos dice– “puede cambiar las cosas un poco, pero no mucho”, porque la política es una esfera autónoma, al igual que

¹ Kelly, P., “When push comes to shove: Barnett Newman, abstraction, and the politics of 1968”, *The Sixties*, 1 (1) (2008), p. 37.

² Greenberg, C., *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela, 2006.

³ Andre, Carl et al., “The Artist and Politics: A Symposium”, *Artforum* 9 (1) (1970), p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

lo es el arte, con sus propias normas. Si lo que se quiere es tener influencia política, lo mejor es actuar en la política.

Esta breve referencia al caso concreto de *Artforum* muestra que la relación entre arte y política es una cuestión compleja, en la que caben muchos puntos de vista diferentes, al menos en la mente de los artistas. Para algunos de ellos, cuando apelamos a la dimensión política del arte estamos haciendo un tránsito inadecuado desde un espacio a otro, proponiendo afirmaciones respecto a una realidad (el arte) que su mismo modo autónomo de comprenderse no permite hacer, porque, como han señalado algunos autores, “el arte tiene que ver con la libertad y la política tiene que ver con el poder”⁶. Sea esto así o no, la afirmación que este enfoque pone sobre el tapete es que arte y política configuran esferas distintas que no pueden ser mezcladas.

Sin embargo, cabe pensar que esta separación solo puede hacerse entre las paredes del laboratorio filosófico, porque, en la “vida real”, todo acto artístico tiene consecuencias políticas, o al menos pretende tenerlas. No hace mucho, Peter Singer⁷ tomaba el ejemplo de ese arte que alcanza precios astronómicos en las subastas y señalaba el coste ético (y político) que tienen esas decisiones artístico-económicas, no solo porque ese dinero podría dedicarse a causas éticamente más nobles y necesarias, como paliar el hambre (una decisión en último término política), sino porque el arte, desde su punto de vista, contribuye más que nada a agrandar las diferencias sociales. Singer se preguntaba cómo una obra de arte vendida por 33 millones de dólares puede realmente contribuir a cambiar la tendencia reaganista a reducir la estructura social a ricos y pobres y a acabar con la clase media, que era lo que afirmaba Jeff Koons que hacía alguna de sus obras exhibidas en su exposición *Luxury and degradation*. Singer opina que, más bien, el mercado se encarga de aniquilar cualquier exigencia radical que haga una obra de arte al convertirla en una mercancía para los ricos, es decir, el mercado del arte devora de hecho cualquier demanda política de la obra de arte. La propuesta de Singer, también de política artística, es que quien pague estas sumas tan desorbitadas no incremente su estatus social, sino que lo disminuya. Se esté de acuerdo con Singer o no, el filósofo acierta al poner sobre el tapete del debate público la idea de que cualquier decisión artística tiene una dimensión ética y política, cosa que ya señalaba Platón en su *República* (424c) cuando afirmaba que “no se pueden remover los modos musicales sin remover a un tiempo las más grandes leyes”.

⁶ Goehr, L., “Art and Politics”. En Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 472.

⁷ Singer P., “The Ethical Cost of High Price Art”. *Project Syndicate* June 4th, 2014. <https://www.project-syndicate.org/commentary/peter-singer-asks-why-collectors-pay-millions-of-dollars-for-artwork-rather-than-using-the-money-to-save-lives-2014-06>

Desde el punto de vista filosófico, la relación entre arte y política es, de un modo u otro, íntima. Buena parte de las ideas “estéticas” del citado Platón están plasmadas en sus obras “políticas”. A ellas acudimos cuando queremos saber qué piensa el griego sobre los diversos géneros de poesía, sobre las respuestas emocionales del público a la tragedia y la comedia y, de modo especial, cuando queremos saber cuál es el lugar de las artes (miméticas y poéticas) en la república ideal del filósofo. Los libros II y III de *República* han sido considerados un primitivo tratado de censura de las artes, concretamente de la poesía épica y dramática, que alcanza su culmen en el libro X, la segunda censura, en la que toda poesía mimética es condenada al exilio por razones ontológicas, epistemológicas, éticas y también, y no en último lugar, políticas⁸. Pero en su reflexión Platón deja espacio para aquellas artes que sirvan al bien de la república, es decir, que estén al servicio de ciertos intereses políticos. Platón, obviamente, es consciente de que las artes tienen una función política y de que existe una relación íntima entre ambas realidades. De hecho, para él, la política es la tragedia más bella, la más auténtica (*Leyes* 817b).

Desde esa primera preocupación política por las artes hasta nuestra época, la reflexión sobre las artes ha ido incorporando numerosas perspectivas y enriqueciendo su dimensión política, entendiéndola de maneras muy diversas. En general, el pensamiento contemporáneo ha gustado de la idea de que el arte es parte de lo que hay y actúa como tal sobre aquello de lo que es parte. Marcuse señalaba que “el arte participa inevitablemente de lo que es y sólo como fragmento de lo existente se pronuncia contra lo que es”⁹. Así puede entenderse que cada aparición artística sea, en términos de Heidegger, un cambio de “mundo”, un origen, de tal modo que el arte acaba por desafiar el monopolio de la “realidad” establecida para determinar qué es lo real, y lo hace creando un mundo “ficcional” que interviene en la misma realidad de la que es parte para poner en cuestión el concepto consuetudinario de realidad. No hay, pues, un mundo real por una parte y un mundo del arte por otra que adviene para “salvarlo” o condenarlo. El arte forma parte de ese mundo real, como la lengua, los símbolos, las instituciones sociales, la religión o la ciencia, y no tiene privilegios especiales de acceso a la realidad (como pensaron algunos románticos, que le otorgaban la capacidad de captar algo más allá de todo lo captable por otros medios, desde fuera, por así decir), más allá de los que le proporciona su ser propio de arte. La consideración del arte en general y de la literatura en particular como “incremento de ser”¹⁰ muestra que la incidencia política o ética del arte no

⁸ Naddaff, R. A., *Exiling the Poets. The Production of Censorship in Plato's Republic*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2002.

⁹ Marcuse, H., *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 88.

¹⁰ Gadamer, H. G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 189.

es un accidente que pueda acontecer o no. El cambio ontológico que supone cada evento artístico implica sin más un cambio “real”. No cabe decir que el arte tiene efectos (secundarios), sino, más bien, que el arte es un efectuar la realidad.

2. Iconoclasmo e inhabilitación

SI ACEPTAMOS ESTE CARÁCTER “real” del arte en este sentido, podemos entonces elaborar una crítica de las concepciones filosóficas tradicionales del arte, tratando de comprender qué es lo que ha hecho posible que acontezca el fenómeno que Michael Kelly ha denominado “iconoclasmo”. Por iconoclasmo entiende Kelly¹¹ el desinterés (en el doble sentido de carácter desinteresado y de falta de interés) y la desconfianza hacia el arte que manifiestan determinados filósofos, especialmente contemporáneos, al atribuirle, en virtud de sus presupuestos filosóficos y del puesto y las características que conceden al arte a partir de ellos, una deficiencia determinada. Kelly analiza los casos de Heidegger, Adorno, Derrida y Danto y trata de mostrar que todos estos filósofos hacen una crítica del arte por medio de la filosofía sin prestar atención al hecho de que, según su propia perspectiva, es el arte el que critica a la filosofía misma. En el caso de Heidegger, por ejemplo, Kelly afirma que, para este autor, la esencia del arte consiste en revelar la verdad, pero Heidegger no se pregunta qué es el arte para que pueda revelar la verdad, sino más bien qué es la verdad para que sea revelada en el arte. El filósofo alemán no tiene más interés en el arte que en la medida en que desempeña ese papel revelador de la verdad¹². Kelly considera que los autores citados, entre muchos otros, conciben erróneamente el arte desde el punto de vista filosófico y, de hecho, obligan al arte a hacer lo que sus sistemas filosóficos le permiten, con lo que se les escapa el ser propio del arte. Desde estas perspectivas iconoclastas puede entenderse la relación entre arte y política, de cualquier forma que se dé, como una relación falaz, en el sentido de que el hecho de que se considere al arte políticamente valioso o políticamente inane dependerá, ante todo, de las premisas del sistema filosófico en el que se lo piense.

A pesar de ser considerado uno de los que cometen esa falta iconoclasta y de ser conceptualizado fundamentalmente como un ontólogo del arte y un filósofo de su historia, Arthur C. Danto ha hecho una propuesta muy cercana a la de Kelly al considerar las relaciones entre arte y política bajo el epígrafe de la pérdida de derechos o inhabilitación (*disenfranchisement*) del arte, es decir, la negación (política)

¹¹ Kelly, M., *Iconoclasm in Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 5.

¹² *Ibid.*, p. 7.

de la capacidad que el arte tiene de intervenir en la cosa pública. Las páginas que Danto dedica a analizar el tratamiento que la filosofía ha dado al arte se pueden resumir en dos palabras: “vacaciones ontológicas”¹³. La mayoría de las teorías filosóficas que han reflexionado sobre el arte lo han obligado a tomarse ese asueto. Tanto Platón, al poner la mimesis a distancia ontológica de la verdadera realidad, como Kant, al enviar al arte al mundo de lo “estético” (no conceptual, desinteresado, puro espacio de fruición), Hegel (al hacer que el arte quedase superado por la filosofía y reducido a una filosofía deficitaria), Marx (al colocar el arte entre las superestructuras que no tienen ninguna incidencia en la verdadera “realidad”) o Schopenhauer (al convertir el arte en una ventana metafísica, cuanto más transparente mejor, que nos permite ver la realidad verdadera) acaban por inhabilitar el arte en la práctica y por distanciarlo del espacio del juego político. Lo mismo sucede con la teoría de Santayana¹⁴ de la belleza como placer objetivado (contemplado, no sentido) y con la de la “distancia psíquica” de Edward Bullough¹⁵, que dejan a la obra sin efecto alguno, de tal modo que la caracterización de algo como arte, asumiendo que se ponía a distancia estética, “llegó a cumplir una función muy parecida a la campana que el leproso tenía que hacer sonar para abrirse un camino sanitario en la sociedad. En la medida en que se aceptaba como *arte*, nadie estaba en peligro de contagio”¹⁶.

Lo verdaderamente relevante desde el punto de vista filosófico no es la constatación empírica de si una obra tiene o no consecuencias políticas medibles y notables. Lo realmente interesante es el hecho de que la filosofía, a lo largo de la historia, haya espiritualizado las artes o las haya puesto a distancia ontológica del mundo en el que las cosas ocurren para despojarlas de toda efectividad causal y reducirlas exclusivamente a la función de memoria. El hecho de que al arte se lo haya limitado a este oficio encubre, en opinión de Danto, la sospecha profunda de que el arte es de hecho peligroso, tan peligroso que la historia del arte es de hecho “la historia de la supresión del arte”¹⁷. Representar el arte como algo que, por naturaleza, no puede hacer que nada ocurra no es tanto una idea que se oponga a la tesis de que el arte es políticamente peligroso; es, más bien, un modo de responder a lo que se considera un peligro constitutivo del arte, tratándolo metafísicamente como si no hubiera nada que temer. Para ello es necesario privarlo de sus derechos. Y esa ha sido una de

¹³ Danto, A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 9.

¹⁴ Santayana, G., *El sentido de la belleza*, Madrid, Tecnos, 1999.

¹⁵ Bullough, E., “‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle”. *British Journal of Psychology*, 5 (1912), 87-117.

¹⁶ Danto, A. C., *Más allá de la caja Brillo*, Madrid, Akal, 2003, p. 182; *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, op. cit., p.11.

¹⁷ Danto, A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, op. cit., p. 4.

las tareas de la filosofía. La filosofía no piensa, pues, el arte como algo con lo que tiene que lidiar necesariamente –al menos en el mundo post-kantiano– para que un sistema filosófico pueda considerarse completo, sino que realiza con ella un inmenso ejercicio de despojamiento de derechos, una idea que se agudiza, según Danto, con el proyecto que surge en el siglo XVIII –la estética en su conjunto– dotado de una intencionalidad política, como la tenía el proyecto platónico: para tratar con el peligro que se supone inherente al arte es necesario estetizarlo, una tesis que es compartida por Eagleton¹⁸.

3. El juicio estético y el juicio político

EN PARTE, ESTOS EJERCICIOS de iconoclasmo e inhabilitación toman la forma de la sospecha filosófica hacia “el arte por el arte”, entendido como una actitud típicamente descomprometida, una suerte de *fuga mundi*, una huida irresponsable de los objetivos sociales, éticos o políticos que algunos adjudicaban al arte, como si hubiese que elegir entre el arte “puro” y la reforma social por medio del arte. Así lo entendió, por ejemplo, Pierre-Joseph Proudhon¹⁹, al oponerse a la afirmación, derivada de Kant (e implícita en el título de Cousin *Sobre lo verdadero, lo bello y lo bueno*), de que existen tres esferas del esfuerzo humano. Para Proudhon sólo hay dos: los valores morales de la conciencia o la justicia, por un lado, y los valores lógicos de la ciencia o la verdad, por otro. El arte no tiene otro papel que servir a uno o a otro (o a ambos). No hay lugar para la apelación a los placeres de los sentidos, para el potencial innovador de la imaginación, ni para ninguna esfera de la actividad intelectual que pueda considerarse específicamente artística. Todo ejercicio de autonomía del arte en este sentido se considera sospechoso²⁰.

¹⁸ Eagleton, T., *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.

¹⁹ Proudhon, P. J., *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier frères, 1865.

²⁰ Esta crítica persiste en nuestros días, incluso en el debate público. Frente a quienes pretenden, por ejemplo, que el arte está informado por la cultura a la que pertenece –es parte de una forma de vida y ahí adquiere sus virtualidades políticas– y, en ese sentido, ha de analizarse con herramientas históricas, hermenéuticas, ideológicas, etc., los defensores de las distintas especies de formalismo se han aislado en ciertas formas de autonomía “trascendente” absolutamente ajena a lo supuestamente exterior a la obra. Tal es el caso, por ejemplo, de la “escucha estructural” en la música, que remite a Eduard Hanslick (*De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi americana 1957), quien, a mediados del siglo XIX, sostuvo que “la condición más esencial del gozo estético de la música es la de escuchar una composición por ella misma”. A tal máxima alguno de sus detractores responde: “para mí, la cosa más perniciosa nunca escrita en la historia de la música es el tratado de Hanslick sobre la música absoluta (...). Sacar la música del mundo, en ese sentido autónomo, ha provocado casi dos siglos de ideología errónea” (Ebright, R., “How Do You Teach People to Love Difficult Music”, *The New York Times*, March, 9th 2018. <https://www.nytimes.com/2018/03/09/arts/music/carnegie-hall-ligeti-alarm-will-sound.html>)

En cierto modo, es posible entender esta reducción leyendo con cuidado las propuestas kantianas desarrolladas por diversos autores, particularmente Schiller²¹, que trasladan las consideraciones kantianas sobre la belleza —entendida como símbolo de la moralidad²²— al espacio del arte, que es ahora entendido como un espacio privilegiado para la educación política. Pero no sería justo culpar al kantismo de una reducción del arte a una tarea ajena al arte mismo, ya que lo que se da en esta corriente no es una reducción del arte a lo político, sino un acercamiento entre ambas dimensiones en virtud de la analogía estructural que se advierte entre el juicio estético y el político: fundados en la idea kantiana del desinterés del juicio de gusto, que supone que cuando juzgamos algo como bello o como sublime renunciamos a nuestros intereses particulares y nos colocamos en la posición del interés general de la humanidad, podemos concluir que lo estético nos pone en la senda moral. Este planteamiento también convierte al mismo juicio de gusto kantiano, que pretende alcanzar un consenso universal sobre bases no objetivas, en un modelo para el juicio político. En ambos se busca lo que debe (*sollen*) gustar/regir a todos por el interés común de la humanidad. Desde este punto de vista, la tradición kantiana es un espacio muy fructífero para analizar no tanto la dimensión política del arte cuanto la dimensión políticamente incoactiva de la experiencia del arte, aunque, para ser justos con Kant, habría que hablar de la experiencia de la belleza en general.

No obstante, este desinterés constitutivo de la contemplación estética también ha suscitado las sospechas de quienes consideran que, precisamente por ello, el arte se vuelve políticamente inútil e incluso sospechoso de reforzar un statu quo que puede ser injusto. En último término, la estética kantiana, con su insistencia en el desinterés, parece eximirnos de la obligación política; con su carácter contemplativo y no cognitivo ni práctico nos absuelve de toda preocupación pública. Esta es la crítica que, por ejemplo, elabora Lévinas, para quien el arte, esencialmente descomprometido, constituye una dimensión de evasión. Alcanzamos, por ahí, la experiencia más corriente y más banal del placer estético. Es una de las razones que hacen aparecer el valor del arte. Trae al mundo la oscuridad del *fatum*, pero sobre todo la irresponsabilidad que halaga como la ligereza y la gracia. Libera. Hacer o disfrutar una novela y un cuadro —es no tener que concebir, es renunciar al esfuerzo de la ciencia, de la filosofía y del acto²³.

La belleza del arte, según Levinas, impone la obligación de no hablar, de no reflexionar, de admirar en silencio y en paz. Más allá de las invitaciones a comprender

²¹ Schiller, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética*, Barcelona Anthropos, 2005.

²² Kant, I., *Crítica del Juicio*, Buenos Aires, Losada, 1968, 2ª ed., § 59.

²³ Lévinas, E., *La realidad y su sombra*, Madrid, Trotta, 2001, p. 63.

y a actuar, uno queda absorbido en el ritmo de una realidad que no solicita más que su admisión en un libro y en un cuadro. “El mundo por acabar es sustituido por el acabamiento esencial de su sombra. No es el desinterés de la contemplación, sino de la irresponsabilidad. El poeta se exilia él mismo de la ciudad. Hay algo de malo y de egoísta en el goce artístico”²⁴.

Junto a estas posibles lecturas más o menos conflictivas, conviene destacar otra: la asimilación o la absorción de lo político por lo parte de lo estético al ampliar la comprensión de este término. Tal es lo que sucede, de modo paradigmático, en la obra de J. Rancière, quien sostiene que si la democracia es “un modo específico de estructuración simbólica del ser en común”²⁵, la política es una cuestión estética, en la medida en que tiene que ver con el reparto de lugares y tiempos, de palabra y silencio, de lo visible y lo invisible. Al ampliar el término, la Estética no se limita ya a las Bellas Artes o a los ámbitos tradicionalmente asociados con ella, sino que tiene que ver con la configuración sensible, el reparto de lugares y cuerpos que determina la política. En su análisis²⁶, tras el régimen ético –en el que el arte se encuentra subsumido por las imágenes, que se juzgan ontológicamente por su cercanía a su modelo (lo que hace que el uso de la imagen tenga consecuencias sociales y políticas)– y el régimen poético-representativo –que construye acciones y elabora acciones ficticias que se juzgan según sus propias normas, lo que aleja el arte de lo político extraficcional–, llega el régimen estético de las artes, en el que la identificación del arte ya no tiene que ver con las maneras de hacer, sino con la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte. El régimen estético del arte es un lugar en el que puede emerger un espacio de indeterminación que permite un nuevo reparto de lo sensible, sin que sea el autor (sabio, poseedor de *logos*) el que, por medio de una obra de temática política, instruya al espectador (ignorante, que solo posee *phoné*). Para Rancière, “un movimiento político (...) es un movimiento que pone en cuestión el reparto dado de lo sensible, es decir, la configuración de los datos, de las ‘evidencias sensibles’ que sostienen la dominación –o sea, el reparto entre los que tienen y lo que no tienen la cualidad para ver los datos y para argumentarlos”²⁷. De este modo, todo movimiento político, en cuanto reconfiguración del reparto de lo sensible “que hace visible e inteligible lo que no

²⁴ Ibid., p. 64.

²⁵ Rancière, J., *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona, Herder, 2011, p. 80.

²⁶ Rancière, J., *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2009, pp. 20-24.

²⁷ Ibid., p. 88. A modo de ejemplo, la revolución romántica desvaloriza la mimesis y privilegia la diégesis, sobre todo en la forma de novela. En la diégesis, según Platón, el poeta habla por sí mismo o aparece como el que hace hablar al personaje, y es menos engañosa que la mimesis (*República* III). La primacía de la diégesis define una operación tanto política como poética, pues la diégesis señala la proveniencia de las voces (Rancière, J. *El reparto de lo sensible*, op. cit., p. 42).

lo era” es un movimiento estético²⁸. Lo importante desde el punto de vista político no es, entonces qué se cuenta (para que un arte sea político), sino las operaciones formales de cada una de las artes. Este elemento será clave para entender el potencial político de las artes.

4. Un intento de sistematización

EN GENERAL, las reflexiones filosóficas respecto a las relaciones entre arte y política pueden sintetizarse en dos soluciones²⁹. Por una parte, está la solución cruda (vulgar, ingenua, prerreflexiva), que sostiene que una obra de arte o es autónoma o es política, pero no las dos cosas. Por otra está la solución crítica (reflexiva), según la cual solo una obra que sea autónoma es verdaderamente política. Los teóricos occidentales vinculados a la solución “cruda” que defienden la autonomía del arte continúan la tradición romántica de emparentar el arte con lo trascendente y convertirlo en una continuación de lo religioso³⁰, con lo que acaban por separarlo del espacio en el que se deciden los asuntos humanos, de tal modo que, de hecho, terminan por anular toda virtualidad política para el arte. Los teóricos de tradición marxista, por el contrario, atacan esa separación ideológica y sostienen que el arte ha de ser expresamente político. Pero en muchas ocasiones son incapaces de ir más allá de la solución “cruda”, y acaban reduciendo el arte a un aspecto más de la política cotidiana, con lo que encarnan la visión opuesta y especular de la separación romántica occidental: el arte no es autónomo, debe ubicarse en el espacio ordinario y estar al servicio del Estado y de la ideología, sin referencia a valores trascendentes, de modo análogo a como exigía Platón en su *República*. El arte así concebido asume una completud tal que no admite lugares de indeterminación, porque se cree que solo así puede ejercer su función política de un modo tal que no dé lugar a interpretaciones más allá de la “evidente”. Precisamente por coartar en su origen toda posible pluralidad interpretativa que interfiera en su lectura política predeterminada, este arte, en muchas ocasiones, acaba degenerando en el kitsch, que se usa como arma de propaganda política.

Conviene recordar, respecto a esta tendencia a la deglución del espacio artístico por el político, la relación peculiar e íntima que los dictadores han mantenido

²⁸ Rancière, J., *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago, 2010, p. 56.

²⁹ Goehr, L., “Political Music and the Politics of Music”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1) (1994) 99-112.

³⁰ Goehr, L., *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Oxford University Press, 2007; Castro, S. J., *Teología estética. Fundamentos religiosos de la filosofía del arte*, Salamanca, San Esteban, 2018.

siempre con las artes. Todorov³¹ pasa revista al futurismo italiano³², a la vanguardia alemana, especialmente la Bauhaus, a los futuristas y constructivistas rusos, y muestra como todos ellos buscan cambiar el concepto de arte y su función en la vida, lo que los sitúa muy cerca de los dictadores, que se autoconciben como artistas de la política, entendida como un arte cuyo material son las masas y que, partiendo de la concepción romántica del genio, que da la regla al arte y, por ello, rompe con el pasado, pretenden crear *ex nihilo*, distanciarse de toda tradición y toda norma que no sea la que se han dado a sí mismos. En la naciente URSS, los bolcheviques usaron a los artistas de vanguardia como elementos para difundir la propaganda del cambio, ya que ambos parecían coincidir en este ideal, para que creasen la imagen del nuevo país. Stalin, que veía a los artistas como “ingenieros del alma humana”, haría, posteriormente, que abandonasen la vanguardia para ponerse aún más íntimamente al servicio de los nuevos ideales del estado soviético. Lo mismo sucedió en la China de Mao, en la que el arte revolucionario había de reemplazar el arte del pasado en un movimiento global en el que arte y política acabarían por identificarse³³: “La literatura y el arte operan como poderosas armas para exterminar al enemigo” es una cita de Mao. Se trata, siguiendo la célebre caracterización de W. Benjamin³⁴, de un ejemplo claro de la “politización del arte”, que no es sino una manifestación de la solución “cruda” a la relación entre arte y política.

El dilema radical que se establece entre estas dos soluciones “crudas” lo detectó con claridad Adorno, para quien cada uno de los dos extremos de la alternativa entre arte comprometido y arte autónomo se niega a sí mismo y al otro:

El arte comprometido, porque, necesariamente separado de la realidad en cuanto arte, niega la diferencia con respecto a esta; la de *l'art pour l'art* porque, con su absolutización, niega también aquella indisoluble relación con la realidad que la autonomización del arte frente a lo real contiene como su a priori polémico. La tensión de la que el arte ha vivido hasta tiempos muy recientes se desvanece entre estos dos polos³⁵.

Los pensadores marxistas más sofisticados comprendieron que el arte carente de significado aparente, formal, alejado de los lenguajes accesibles al gran público, aun cuando no tuviese una referencia trascendente, estaba fuertemente vinculado al mun-

³¹ Todorov, T., *La experiencia totalitaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010; *El triunfo del artista*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.

³² Véase también Granés, C., *El puño de hierro. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Madrid, Taurus, 2011.

³³ Kalder, D., *The Infernal Library: On Dictators, the Books They Wrote, and Other Catastrophes of Literacy*, New York: Henry Holt and Co., 2018.

³⁴ Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

³⁵ Adorno, T. W. “Compromiso”. *Notas sobre literatura, Obras completas 11*, Madrid, Akal, 2003, p. 394.

do ordinario y podía ser subversivo en su intención purista y apolítica. Tal es el caso del citado Marcuse, quien, en el prefacio de su obra *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, resume su objetivo en una frase: “el presente ensayo intenta contribuir a la estética marxista, aunque poniendo en cuestión la ortodoxia que en ella ha sido predominante”³⁶. Desde su punto de vista, el arte tiene un poder transformador precisamente porque no es solo un reflejo de las relaciones de producción dominantes, una realidad ideológica, sino que es un retrato de cómo es de hecho el mundo. Ese poder radica no tanto en el contenido, sino en la forma: “cuanto más inmediatamente política sea la obra de arte, en mayor medida reduce el poder de extrañamiento y los trascendentales objetivos radicales de cambio”³⁷. El arte autónomo contiene en sí el imperativo categórico de que las cosas deben cambiar y eso lo logra desde su irreal realidad que lo convierte en un elemento de potencialidad histórica. Frente a la ortodoxia marxista, para la que la belleza es la categoría central de la estética burguesa, Marcuse reivindica la pertenencia de esta al dominio de eros, y por tanto su conexión con el principio de placer y su carácter liberador.

Ambas soluciones, tanto la crítica como la cruda, parten de la idea de que la estética romántica, que emerge en torno a 1800, separa radicalmente lo estético y lo político³⁸. Pero, a diferencia de la perspectiva cruda, la solución crítica sostiene que, aunque la estética sea separable de la política, las ideas que regulan cada una de estas realidades no pueden reducirse una a la otra ni se forman de modo aislado. Hay diferencias funcionales y categoriales, pero no exclusión ni aislamiento mutuos. El entorno de 1800 contempla la aparición de la idea del arte por el arte como un medio necesario para liberarse de obligaciones extra-artísticas. Se suponía que, una vez emancipadas, las Bellas Artes, como tales, podrían traer libertad política al mundo. El compromiso político parece parte de esa misma libertad que el arte adquiere en ese período. Goehr, refiriéndose en concreto al caso de la música, afirma que “para cumplir su función, la música debe primero manifestar o describir el statu quo, la situación tal como es, y luego oponerse al statu quo, de modo que pueda encarnar una visión más allá de él”³⁹. Se trata de una versión de la tesis adorniana, a saber, que una obra siempre contiene las restricciones y límites de una sociedad en su aparente unidad. El arte desvela lo que la ideología oculta y lo hace desde su propio ser de arte. En esta solución crítica, el arte no se concibe como una simple consecuencia de los desarrollos sociales (libertad de), sino que se piensa que ese desarrollo autónomo es fuente de la libertad del arte para manifestar la dimensión política (libertad para). A este binomio Goehr le añade

³⁶ Marcuse, H., *La dimensión estética*, op. cit., p. 53.

³⁷ Ibid., p. 55.

³⁸ Goehr, L. *The Imaginary Museum of Musical Works*, op. cit., pp. 157 ss.

³⁹ Goehr L. “Political Music and the Politics of Music”, op. cit., p. 106.

un tercer miembro: “libertad en”⁴⁰, que hace referencia al valor del arte como realidad separada pero conectada con la sociedad, en un espacio de libertad, como autónomo, no en el sentido de ser “arte por el arte”, alejado de las preocupaciones políticas, sino en el de mantener una distancia crítica que permita repensar los medios del arte y, desde ellos, tener una significación política. Esta propuesta está en línea con la tradición de la Teoría Crítica en general, para la cual la obra nos dice una verdad sobre la condición presente de la sociedad, no directa sino indirectamente. No lo hace en virtud de un mensaje explícito, sino de modo indirecto o mediante un desvío para evitar que el statu quo pueda controlar la verdad que la obra contiene para adaptarla a sus propios intereses y convertirla en propaganda de una bella ilusión sobre la sociedad (como es el caso de *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl). Esta bella ilusión –la fantasmagoría– busca perpetuar la propia estructura social y los medios de producción vigentes, para lo que se sirve de la obra de arte que, entendida al modo tradicional, produce una apariencia estética asociada con una ilusión de belleza, conectada con el arte por el arte y con toda la teoría asociada al formalismo. Así entendida, una obra de arte, en su apariencia estética, oculta el trabajo que hay detrás. Por tanto, de una obra hay que esperar que revele su verdad al dejar ver la situación social de la que surge, sin romantizarla para volverla aceptable.

Conclusión

EN ESTE TEXTO he pretendido explorar brevemente las diversas maneras de relacionar arte y política, tratando de proponer una tercera vía, en línea con la Teoría Crítica, que no sea excluyente ni absorbente, poniendo el acento en el riesgo de adoptar la solución “cruda” de reducir la dimensión política del arte al arte político –el que expresamente se presenta como tal–, que habitualmente acaba desvirtuando las potencialidades políticas del arte mismo al confundirlo con la realidad en la que opera como arte y, con frecuencia, sucumbiendo a su conversión en una mercancía perfectamente asimilable por el statu quo que supuestamente pretende criticar. La virtualidad política del arte depende de que haga uso de la forma artística como tal, lo que le permitirá escapar de los intentos “iconoclastas” e inhabilitadores que impiden que el arte sea arte y que ejerza ese poder como tal. Solo así, parafraseando a Platón, los cantos podrán cambiar las leyes. Solo así, el arte podrá resistir a la política inhumana y colaborar al establecimiento de una *Bildung* que proyecte los valores de una humanidad emancipada.

⁴⁰ Ibid., p. 108.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (2003). “Compromiso”. *Notas sobre literatura, Obras completas 11*. Madrid, Akal.
- Andre, Carl et al. (1970). “The Artist and Politics: A Symposium”. *Artforum* 9 (1).
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca.
- Bullough, E. (1912). “‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle”. *British Journal of Psychology*, 5, 87-117.
- Castro, S. J. (2018). *Teología estética. Fundamentos religiosos de la filosofía del arte*. Salamanca, San Esteban.
- Danto, A. C. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York, Columbia University Press. <https://doi.org/10.2307/25006747>
- Danto, A. C. (2003). *Más allá de la caja Brillo*. Madrid, Akal.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid, Trotta.
- Ebright, R. (2018). “How Do You Teach People to Love Difficult Music”. *The New York Times*, March, 9th: <https://www.nytimes.com/2018/03/09/arts/music/carnegie-hall-ligeti-alarm-will-sound.html>
- Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme.
- Goehr, L. (1994). “Political Music and the Politics of Music”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1), 99-112. <https://doi.org/10.2307/431589>
- Goehr, L. (2003). “Art and Politics”. En Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (pp. 471-485). Oxford, Oxford University Press.
- Goehr, L. (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford, Oxford University Press.
- Granés, C. (2011). *El puño de hierro. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid, Taurus.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela
- Hanslick, E. (1957). *De lo bello en la música*. Buenos Aires, Ricordi americana.

- Kalder, D. (2018). *The Infernal Library: On Dictators, the Books They Wrote, and Other Catastrophes of Literacy*. New York: Henry Holt and Co.
- Kant, I. (1968). *Crítica del Juicio*. Buenos Aires, Losada, 2ª ed.
- Kelly, M. (2003). *Iconoclasm in Aesthetics*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kelly, P. (2008). “When push comes to shove: Barnett Newman, abstraction, and the politics of 1968”. *The Sixties*,1 (1) <https://doi.org/10.1080/17541320802063562>
- Lévinas, E. (2001). *La realidad y su sombra*. Madrid, Trotta.
- Marcuse, H. (2007). *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Naddaff, R. A. (2002). *Exiling the Poets. The Production of Censorship in Plato's Republic*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Platón (2003). *República*. Madrid. Gredos.
- Platón (2014), *Las leyes*. Madrid, Alianza.
- Proudhon, P. J. (1865). *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris, Garnier frères.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, LOM ediciones.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago.
- Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, Herder. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt9k53n>
- Santayana, G. (1999). *El sentido de la belleza*. Madrid, Tecnos.
- Schiller, F. (2005). *Kallias. Cartas sobre la educación estética*. Barcelona Anthropos.
- Singer P. (2014). “The Ethical Cost of High Price Art”. *Project Syndicate* June 4th, 2014.
- Todorov, T. (2010). *La experiencia totalitaria*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Todorov, T. (2017). *El triunfo del artista*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.30.015>
 Bajo Palabra. II Época. N° 30. Pgs: 283-298