

[Update]

Estéticas contemporáneas: aproximaciones y perspectivas

ALEJANDRA NIÑO AMIEVA
 Universidad de Buenos Aires
 R. Argentina
 ✉

Resumen: Se ha señalado la problemática de la «legibilidad» de las expresiones estético-artísticas contemporáneas y la formulación de discursos teóricos pertinentes para su «lectura», como cuestión presente en la bibliografía especializada reciente. En este programa o proyecto «transdisciplinario», se apela a la noción de «estética» y se la califica en aras de la búsqueda de un marco analítico que pueda dar cuenta de su especificidad actual: *estética del aparecer, estética relacional, estética radicante, estética del disenso, estética de la emergencia, de laboratorio*, son sólo algunas de las propuestas en la discusión acerca del estatuto de la praxis estético-artística en las últimas décadas. Presentada ya en el marco de una actual dilución de límites de las disciplinas, ya en el de su ampliación, parece acentuarse cierta particularidad de la estética acertadamente señalada por Eagleton, tal su carácter de proyecto en algún punto contradictorio, ya que «en la misma medida que promueve el valor teórico de su objeto se arriesga a vaciarlo de aquella especificidad o inefabilidad que en un principio fue encumbrada como uno de sus rasgos más valiosos». A partir de una selección de textos que se refieren a la estética publicados en la última década, en este trabajo se presenta una actualización de la discusión mediante su lectura comparativa y la concepción, desde una perspectiva semiótica, de *lo estético* insita en ellos.

Palabras claves: Historia de las teorías estéticas – Posmodernismo – Semiótica – Poética.

Contemporary Aesthetics: approaches and perspective

Resumen: He problems of “legibility” of contemporary-aesthetic expressions and its formulation in theoretical discourses pertinent for its “reading” have been pointed out as a present issue in recent contemporary bibliography. In this program or “trans-disciplinary” project, we appeal to the notion of “aesthetics” and we qualify it in order to search for an analytical framework that can account for its current specificity: aesthetics of appearance, relational aesthetics, radicant aesthetics; *dissent aesthetics; emergency aesthetics, laboratory aesthetics, imminence aesthetics, are only a few of the proposals* in the discussion on the status of the aesthetical-artistic practice of the last decades. Presented within the frame of a current dilution of the boundaries between disciplines, and of its extension, a certain particularity in aesthetics already pointed out by Eagleton, seems to be accentuated, being this its character of a contradictory project given that “in the same measure in which it promotes the theoretical value of its object, it risks to empty it of that specificity or ineffability that was in the beginning elevated as one of its most valuable features”. Taking as a starting point, a selection of texts on the aesthetics subject published during the last decade, we will advance in the present work an update on the discussion on the concept, which took place in the last years from its comparative reading, the underlining of its contrasts and conceptions, from a semiotic perspective, of *the aesthetical* intrinsic to them.

Key words: History of the aesthetic theories – Postmodernism – Semiotics – Poetic.

Introducción

En un trabajo antes publicado,¹ se señalaba la problemática de la «legibilidad» de las expresiones estético-artísticas contemporáneas y la formulación de discursos teóricos pertinentes para su «lectura», como cuestión presente en la bibliografía especializada reciente. En este programa o proyecto «transdisciplinario», se apela a la noción de «estética» y se la califica en aras de la búsqueda de un marco analítico que pueda dar cuenta de su especificidad actual: *estética del aparecer, estética relacional, estética radicante, estética del disenso, estética de la emergencia, de laboratorio*, son sólo algunas de las propuestas en la discusión acerca del estatuto de la *praxis* estético-artística en las últimas décadas.

El contexto y cotexto de tales reflexiones remiten a la lógica cultural del capitalismo tardío pensadas bajo la categoría de «postmodernismo» (Jameson 1984) y la noción de «posmodernidad»,² término cuyo significado ha generado cartografías³ de sus usos en el ámbito de las prácticas artísticas, la historia del arte, la crítica cultural y la filosofía. Desde la historia de las teorías estéticas se ha calificado la «posmodernidad» como un rótulo que «ha acabado por convertirse en un torpe instrumento descriptivo y, sobre todo, en un cierto obstáculo teórico para la crítica o el análisis cultural» (Thiebaut 1996); la identificación de sus problemas, *i.e.* el derrumbe de la complejidad de las racionalidades modernas, el desvanecimiento del sujeto, el colapso de la historia y la peculiar inevitabilidad del fragmento (*ibid.*: 377-93) va de la mano de la constatación del hecho de que la identificación de sus problemáticas desde una diversidad de tradiciones intelectuales resulta un nuevo impulso de la búsqueda de abstracciones periodizantes o totalizadoras.

Al respecto, Jameson ha señalado que:

¹ Cfr. Niño Amieva Alejandra, Niklison Mercedes, “Memoria e intersubjetividad en las prácticas artísticas contemporáneas”, en *AdVersuS* (en línea), abril-agosto 2009, VI, 14-15:100-10, (citado 12 de abril de 2010), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro14-15/articulos/07V11415.html>

² Terry Eagleton se refiere a la distinción entre ambos términos: «(...) *posmodernismo* remite generalmente a una forma de la cultura contemporánea, mientras que (...) *posmodernidad* alude a un período histórico específico. La posmodernidad es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Contra esas normas iluministas, considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de la naturaleza y la coherencia de las identidades. (...) El posmodernismo es un estilo de cultura que refleja algo de este cambio de época, en un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, jugueteón, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura “alta” y cultura “popular” tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana» (1996 (1998):11-12).

³ Cfr. *v.gr.* Huyssen 1990.

Si lo que es históricamente exclusivo de lo posmoderno es pues reconocido como pura heteronomía y por la emergencia de subsistemas de todo tipo, fortuitos y desconectados, entonces, o de acuerdo al hilo argumental, tiene que haber algo de perverso en el esfuerzo de tomarlo en primer lugar como un sistema unificado: el esfuerzo es, por lo menos, sorprendentemente inconsistente con el espíritu del mismo posmodernismo; tal vez, por cierto, pueda ser desenmascarado como un intento de «adueñarse» o «dominar» lo posmoderno, de reducir y excluir su juego de diferencias, e incluso de poner en vigor alguna nueva conformidad conceptual sobre sus sujetos pluralistas (1984 (1991):111).

Frederic Jameson salda cuentas con tal paradoja o «aparente contradicción» al explicitar la confusión entre los niveles de abstracción que subyace en tal señalamiento.

En el ámbito de la historia del arte, quizá no se pueda hablar de posmodernidad sin aclarar qué modernidad se toma como referencia (Ramírez 1996: 433), de allí el interés de una vía de ingreso a la problemática como la propuesta por Larry Shiner con su tesis acerca de lo que llamó la *invención del Sistema Moderno del Arte* (2001): una construcción del siglo XVIII que operó la división entre éste y artesanías y con ello arte / artesano y contemplación estética / cotidiana. Divisiones conceptuales que tuvieron como consecuencias modificaciones en las prácticas (de colaborativo a individual, en las formas de trabajo), en la creación de instituciones (de contextos funcionales a las obras a instituciones *ad hoc*) y en la reformulación de las relaciones de poder (sustitución del mecenazgo por el mercado y público de clase media).⁴ La tesis de Shiner no es novedosa, pero su planteo tiene la virtud de ser claro; su formación filosófica le permite pensar propuestas ya formuladas para otros regímenes de racionalidad. Así, las nociones de discontinuidad (Bachelard) o fundación discursiva disciplinar (Foucault) configuran una oportunidad para recordar que lo que llamamos hoy Arte (con mayúsculas) es pertinente y por ello define prácticas en ese sistema en tanto tal, esto es: no universal y menos definitivo. Un sistema cuya dinámica ante las resistencias al mismo, reaccionó *asimilando las disidencias, ampliando sus límites* (siglo XIX- XX) o *disolviendo sus fronteras* (siglo XX).

Un indicio claro de tal dinámica es el derrotero de la estética desde la Ilustración en el pensamiento moderno europeo.⁵ Kant, Hegel, Kierkegaard,

⁴ Su periodización coincide (aproximadamente) con el *modernismo* de la *época histórica* propuesto por Danto (1880-1964), previo a una fase que llama "posthistórica".

⁵ El *Ion* y el *Hippias* platónicos, la *Poética* de Aristóteles, el tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo Longino, el *Paragone* de Leonardo, la *Idea* de Bellori, entre otros, pueden ser considerados como incipientes propuestas estéticas, si bien no utilizaron el término o no lo hicieron en el mismo sentido que adquiere a partir del siglo XVIII con los escritos de Addison, Hutcheson o Shaftesbury, período en que comienzan a gestarse las categorías estéticas fundamentales y se definen y precisan sus límites (Bozal 1996:17-18).

Schopenhauer, Nietzsche, Marx, Freud, Heidegger, Lukács, Adorno (para nombrar sólo uno de los ámbitos –la tradición alemana– más fructíferos u hospitalarios para la investigación de lo estético), dan cuenta sobradamente de su persistencia y de la versatilidad del concepto. Propuesta como un término que remite a las sensaciones, la imaginación y la sensibilidad hacia 1735 por Alexander G. Baumgarten, la indeterminación temprana de su definición parece atravesar el pensamiento moderno y posibilitar la problematización de una «variada gama de preocupaciones: la libertad y la legalidad, la espontaneidad y la necesidad, la autodeterminación, la autonomía, la particularidad y la universalidad, entre otras» (Eagleton 1990 (2006): 53). Algunas de ellas persisten con mayor o menor insistencia, otras parecen haberse configurado recientemente en el panorama actual. Palabras claves y referencias breves de los propios autores de las cuestiones que habitan parte de la reflexión sobre las prácticas estético-artísticas y la estética actual (desde luego no exhaustiva),⁶ puede ser útil a modo de introducción al repertorio de las discusiones.

a) *Estética del aparecer* es presentada como «concentración en el aparecer momentáneo de *las cosas*» que es al mismo tiempo «una atención dirigida a la situación de la percepción de ese aparecer» (Seel 2000 (2010:35); b) *estética relacional*: como «teoría que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan» (Bourriaud 1998 (2006):142); c) *estética radicante*: como «decisión nómada» caracterizada por la ocupación y modificación de estructuras existentes «cuyo proyecto es borrar su origen para favorecer una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos» (Bourriaud 2001, 2009: 63); d) *estética del disenso*: como «sistema de formas *a priori* que determina aquello que se da a sentir (...) partición de los tiempos y los espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido que definen a la vez el lugar y la apuesta de la política como forma de experiencia» (Rancière, 2000:13); e) *estética de la emergencia*, como *régimen de las artes* definido por proyectos (unión de acontecimientos y subjetividades) cuyo centro es la colaboración y donde la producción estética se asocia «(...) al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de las cosas en tal o cual espacio» y apuntan «a la constitución de “formas artificiales de vida social”, modos experimentales de coexistencia» (Laddaga 2006:22), o f) *estética de laboratorio* como espacios en los que es recurrente la construcción e integración de dispositivos materiales e impersonales donde el placer y la verdad *en todo caso* emergen de operaciones de producción y observación (Laddaga 2010:10-11).

⁶ Laddaga aporta una lista mínima de publicaciones que han abordado la cuestión desde fines de la década del 90 (2006: 21,n.9).

Discusiones todas que tienden a presentarse menos como una teoría unificada y más como itinerarios alrededor de conceptos conductores, a modo de arco amplio de cuestiones que atañen a la filosofía, la historia pero también a la sociología y antropología cuyos aparatos epistemológicos son indudablemente potentes para pensar el objeto de la historia del arte y sin los cuales resulta difícil comprender las expresiones estético-artísticas contemporáneas.

Objetivo. Presentada ya en el marco de una actual dilución de límites de las disciplinas, ya en el de su ampliación, parece acentuarse cierta particularidad de la estética acertadamente señalada por Eagleton, tal su carácter de proyecto en un algún punto contradictorio, ya que «en la misma medida que promueve el valor teórico de su objeto se arriesga a vaciarlo de aquella especificidad o inefabilidad que en un principio fue encumbrada como uno de sus rasgos más valiosos». A partir de una selección de textos que se refieren a la estética publicados en la última década –*Estética del aparecer* (Seel 2000), *Estética relacional* y radicante (Bourriaud 1998, 2001, 2009); *estética del disenso* (Rancière 2008), *Estética de la emergencia* y *Estética de laboratorio* (Ladagga 2006, 2010)– en este trabajo se presenta una actualización de la discusión sobre el concepto operada en los últimos años, a partir de su lectura comparativa, la marcación de sus contrastes y la concepción, desde una perspectiva semiótica, de *lo estético* ínsita en ellos.

Las réplicas a las estéticas

Numerosos trabajos han revisado no sólo los supuestos sino también las implicancias de las reflexiones sobre estética que aquí se han seleccionado y cuya aproximación se presenta en el apartado siguiente.

En tal sentido se ha detectado en la propuesta de Seel (como en las de otros exponentes de la teoría estética contemporánea) la reaparición de presupuestos sistematizados en la tradición clásica previa a la modernidad, como un intento de contribuir al reordenamiento del panorama de la deriva estética (Álvarez Falcón 2008). Asimismo, su postura (y los antecedentes de la misma) ha sido abordada como instancia de apertura a la alteridad, planteando con ello las relaciones entre estética y ética en el ámbito de las Ciencias de la Educación (Hermann 2006) o para reflexionar sobre los dilemas estéticos y hermenéuticos en el campo de la Comunicación. En este último caso, la idea heideggeriana de *arte como acontecimiento* ha sido analizada en relación con la *estética del aparecer* en pos de apuntar a sus contribuciones posibles a una *estética de la comunicación* (Cardoso Filho 2009) interesada en indagar los aspectos comunes presentes en toda experiencia con el mundo (Martins y Cardoso Filho 2010).

Por su parte, no obstante el interés de la *estética relacional* como un primer paso en la identificación de las tendencias artísticas de los 90, se ha opuesto a su «microtopías del presente» (socialización de un espacio en el que se crea una comunidad estética de sujetos que se relacionan entre sí) la noción de «antagonismo» relacional. En efecto, la ruptura de las fronteras institucionales y la ampliación de los espacios, posibilita en definitiva un tipo de relación en una comunidad estética que es homogénea, evitando así la confrontación o la fricción (Bishop 2004); el elitismo y la exclusión social (objetivo principal de artistas identificados con lo relacional) termina reforzado por la propia dinámica del entramado artístico. El fundamento discursivo y «amigable» de la estética y el arte relacional ha sido presentado como lógica del consenso y del intercambio mercantilista en reemplazo del compromiso de las vanguardias (Alliez 2006) pero también, y a partir del uso común y cercano de términos como «comunidad», «política» o «consenso» por parte de Bourriaud como por Rancière, como propuesta complementaria (y no opuesta) a la *estética del disenso*. Los diferentes planteos en cuanto a la eficacia de una u otra o al rol que en ellas ocupa el artista o el receptor, no serían suficientes para negar cierta analogía (Massó Castilla 2010).

Algunos trabajos han avanzado en explicitar el lugar que ocupa la estética en la filosofía de Rancière y su relación con lo político en cuanto régimen de lo sensible (González Montero 2008), o han problematizado las relaciones entre la estética, la ética y la política en una lectura crítica de su obra frente a otras perspectivas ya cercanas, ya lejanas (Arcos Palma 2009); por ejemplo, no obstante las diferencias entre las vinculaciones entre arte y política propuestas por W. Benjamin y J Rancière, se ha propuesto una lectura de ambos autores en clave epistemológica mediante la reformulación de sus reflexiones en la tríada arte-política-conocimiento (Di Filippo 2011). En función de los temas abordados, es posible detectar en estos artículos un recorrido en torno a la noción de *disenso* como programa estético.

La *estética de la emergencia* ha generado por su parte reflexiones acerca de las posibilidades de una sociología «creativa»; a partir de la constatación del uso por parte de las prácticas artísticas de objetos, técnicas, métodos, saberes y estrategias de la sociología, se ha sostenido la posibilidad de que ésta última pueda nutrirse del arte contemporáneo para reformular sus prácticas (Krochmalny 2009). Las reflexiones de Laddaga respecto a la dimensión colaborativa, intencionalmente artificial, productora de subjetividad, promotora de la colectivización y dispuesta a modo de laboratorio experimental, han sido detectadas como herramientas teóricas de utilidad para pensar las fronteras de la autonomía en prácticas artísticas como el cine (Santa Cruz 2010). Aunque también (y advirtiendo cierta analogía con los postulados de la *estética relacional*) se le ha conferido un status menos decisivo en la problematización de la noción de «experiencia estética» en el marco de una ontología estética entendida como posibilidad de dar cuenta de las condiciones actuales de la

producción artística en cuanto comprensiva del arte como *acto* y *acontecimiento* (Dipaola 2010).

Estéticas contemporáneas

El concepto del *aparecer* como realidad que comparten todos los objetos estéticos, o mejor, como elemento constitutivo de todas las formas de producción y percepción estética, configura la tesis principal de Martin Seel (2000), quien parte del *proceso de percepción estética* y avanza en el abordaje de la *constitución* de esa percepción y de sus objetos. En tal sentido, Seel postula que la *percepción estética* puede ocurrir en cualquier *lugar* (donde se hallen ocasiones propicias para su realización, en tanto es una posibilidad – entre otras– de la existencia) y *momento* (en el que hay una renuncia a una orientación *exclusivamente* funcional y una experimentación de aquello que surge ante nuestros sentidos e imaginación, en un presente). La constitución de tal percepción (su lugar en relación con otras formas de conocimiento humano) está íntimamente relacionada con la constitución de los objetos de la misma. En otros términos: sólo es posible comprender la constitución de la percepción estética a la luz de sus posibles objetos y «la constitución de los objetos estéticos sólo es comprensible a la luz de su posible percepción» (Seel 2000 (2010):43), pues se trata de aspectos de una misma situación (de percepción), diferenciables con fines heurísticos pero inescindibles. Los objetos estéticos (entendiendo por ellos también los estados y acontecimientos captados por los sentidos) «están dados en un modo particular de la sensibilidad y en consonancia los percibimos a través de un modo particular de nuestra sensibilidad» (*ibid*) en este sentido, son objetos del *aparecer*, concepto que admite diferenciaciones (los objetos estéticos pueden mostrarse en un *aparecer* distinto: *simple, atmosférico y artístico*).

El presupuesto central de su reflexión es que la realidad fenoménica (percibible de distintas maneras) de los objetos radica en su aparición, atento a que estos no son escindibles de la percepción, ésta última es estética cuando atiende a la simultaneidad y momentaneidad de los estados fenoménicos presentes en ellos (2000 (2010):89); es decir, atender a la *presencialidad de algo presente* (aquí y ahora) es un impulso fundamental de toda percepción estética.⁷ En el marco de esta reflexión es posible para Seel pensar el arte, al que concibe *como un tipo particular de construcción y presentación* (constructo articulado que muestra la interacción de sus elementos); en sus términos es:

(...) una forma especial de lo que aparece. No sólo aparece, se muestra en su aparecer. Presenta su aparecer. Exige a quien la contempla el descubrir

⁷ Luego, la percepción no estética se dirige a los hechos en los respectivos objetos (Seel 2000 (2010): 89).

y explorar, el comprender e interpretar, el admirar y seguir la construcción de su aparición (Seel 2000 (2010):230).

Este aparecer está presente aún en aquel arte interesado en cancelar la percepción; justamente para Seel la percepción intencionalmente abolida es otro modo de aparecer, particularmente en la producción artística a partir de las últimas décadas del siglo XX. Esta última afirmación es una respuesta al esencialismo de Arthur Danto (1997) y a su postulación de que el aspecto de los objetos no puede ser el factor responsable de su condición artística; de hecho para Danto la visualidad (y la percepción en general) es algo poco relevante para la esencia del arte: para que pueda existir el arte no hace falta que exista siquiera un objeto que mirar, y si lo hay, puede tener cualquier aspecto (Danto 1997). Si algo caracteriza al arte contemporáneo es que sus principales intereses no son estéticos, sostiene Danto, afirmando así la exclusión de lo sensible del ámbito de lo artístico. Esto es claramente no pertinente en la reflexión de Seel para quien los objetos fenoménicamente idénticos (aquellos que aborda Danto) no son estéticamente equivalentes.

Las trece tesis sobre la imagen que se presentan en *Estética del Aparecer* configuran una ocasión para discutir el status de la misma a partir de la relación que se establece entre las teorías fenomenológicas y semióticas de la imagen. Para Seel ambas podrían coincidir en que las imágenes son superficies abarcables en la mirada y que hacen visible algo. Su conclusión, que califica como «platónica moderada» (tesis 13), es que «No habría ningún acontecer de la imagen sin la diferencia entre lo que acontece fuera de y lo que acontece en la imagen. Sólo puede estar en la imagen quien se cree fuera de la imagen» (2000 (2010): 278).

La ubicación en primer lugar de este acercamiento a la *Estética del aparecer*, no es meramente (ni aproximadamente) cronológica; tiene un cuenta el programa en el que Seel articula su propuesta: no sólo riguroso (al margen del acuerdo o discusión que pueda generar) sino también con una amplitud suficiente para dar cuenta de las variadas tensiones internas relacionadas con la conciencia estética. En esta perspectiva, que abreva en Martin Heidegger y Theodor Adorno entre otros, la filosofía del arte abarca una región particular de la estética en general, marco en el cual es posible su desarrollo. Lejos de una comprensión totalizadora, su interés reside en una presentación como plataforma (abierta) de una teoría, algo que es posible advertir también en las discusiones que a continuación se reseñan –y que Seel emprende más activamente en *Die Macht des Erscheinens* (2007)– y con las que tiene en común una reflexión sobre *lo estético* articulada con las producciones del arte contemporáneo.

Tal es la estrategia, si bien con menor rigor teórico, presentada en *Estética relacional* propuesta por Bourriaud (1998) quien parte de la detección de lo que

considera un dato de hecho y aspecto nuclear en las prácticas artísticas de los '90: la determinación de nuevos dominios formales que superan el mero consumo estético a partir de la concentración en la esfera de las relaciones humanas. Consideradas por el autor modelos dinámicos de alternativas de escape a la previsibilidad y reificación expandida en el ámbito de las relaciones, el arte relacional es presentado como *intersticio social*, *estado de encuentro* en el que intencionalmente se busca elidir toda afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado. La exposición de procesos o situaciones y la prioridad otorgada al tiempo (antes que al espacio) que puede advertirse en cierta selección de prácticas artísticas, confiere al objeto un status particular: sin rechazarlo, deja de ser algo privilegiado. Es posible advertir en tal exploración una resistencia a la normalización de la era industrial y la generalización de la división del trabajo (ecos foucaultianos de las «técnicas del sí») cuestión que desarrolla en *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi* (1999) donde postula una genealogía de la modernidad desde Baudelaire a Fluxus pasando por Guy Debord y Raymond Hains.

En *Post-producción* (2001) avanza en el señalamiento de una común actitud de trabajar con (o a partir de) objetos ya informados y en circulación en la cultura, acentuando la caída de la originalidad (de los objetos) como rasgo destacado en el arte al que define como «actividad que consiste en producir relaciones con el mundo, con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos» (Bourriaud 1998 (2006):135).

Para Bourriaud “ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores” (1996 (2006): 55), crear nuevos *modus vivendi* que posibiliten relaciones sociales más justas, combinaciones de existencia múltiples y fecundas.

Hay varios intertextos en la *Estética relacional*, la teoría francesa contemporánea es la más evidente y en esta última el Guattari de *Cartographies schizoanalytiques*, (1989a) o *Les trois écologies*, (1989a). En diálogo con este último y con Gilles Deleuze (1980), en *Radicant* (2009) Bourriaud formaliza sus descripciones anteriores apelando a una metáfora inspirada en el *rizoma*, tal la del *radicante*, que:

(...) se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se *traduce* en los términos del espacio en que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones (2010: 57).

La figura del sujeto definida por lo radicante es la de uno singular cuya identidad se constituye en un movimiento errante y un arraigo precario, un sujeto proclive a la des-adhesión y la partida que si bien no postula la amnesia identitaria o la inexistencia de raíces, desafía su arraigo estable y clausura retórica.

La objeción principal (y que el mismo Bourriaud prevé) a las primeras formulaciones de la *estética relacional* reside en la postulación implícita de una forma suavizada de crítica social. Configura, en términos de Jacques Rancière una *estética del consenso*, producto de la autoanulación del modelo crítico del arte. Este autor propone en cambio una *estética del disenso*,⁸ en el que este último término es concebido como «(...) conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando a la política» (Rancière 2008 (2010): 61); lo político del arte reside en su posibilidad de generar nuevos modos de configuración de lo sensible, su capacidad de perturbar las lógicas del control que Rancière denomina «policial». Más precisamente: «(...) lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y es por ahí por donde el arte tiene que ver con la política» (*Ibid* (2005): 17), en cuanto esta última (la política tal como la entiende Rancière) desplaza a un cuerpo de los lugares asignados o cambia el destino de un lugar, hace visible lo que no lo era, posibilita escuchar un discurso donde antes se percibía ruido (Rancière 1995 (1996): 45). Una *estética del disenso*, así propuesta, está menos pendiente de oposiciones consensuales (dentro/fuera; visible/invisible, etc.) y más atenta a las posibilidades de circulación, el borramiento de fronteras y la permanente reconstrucción de la realidad y la ficción. De todos modos, Rancière no postula una homología entre arte y política sino más bien una relación paradójica entre ellos: hay una *estética de la política* (actos de subjetivación política que redefinen lo visible, lo decible, los enunciadores) y hay una *política de la estética* (el efecto en el campo político de las formas de circulación de lo visible, decible y sus enunciadores y de producción de los afectos, lo que posibilita nuevas capacidades). A la presentación de los dispositivos del arte como proposiciones sociales (*v.gr.* Bourriaud) Rancière postula la existencia de «pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y se desunen la política de la estética y la estética de la política» (2008 (2010):77).

Esta desarticulación de los opuestos a partir de los borramiento de sus límites, conlleva modos experimentales de coexistencia, también previstos en *Estética*

⁸ Si bien Rancière no titula sus textos con esta expresión, tal denominación y la pertinencia de su inclusión en este trabajo se justifica atento su definición de «disenso» como «diferencia en lo sensible» y su negativa a identificar la estética con el dominio de la autoreferencialidad pues, la concibe como aquello que pone en comunicación regímenes separados de expresión (1995).

de la emergencia (Ladagga 2006). El autor retoma el término tal como lo conciben las ciencias de la complejidad:

Lo que las ciencias de la complejidad llaman «emergencia» tiene lugar en sistemas de elementos que realizan acciones simples, que bien pueden estar gobernados en su interacción (...) por leyes simples pero que cuando se juntan en campos de actividad e impacto producen regularidades que ningún examen de ellos por separado hubiera permitido anticipar (Ladagga 2006: 288)

La certeza de Laddaga acerca de que nos encontramos en una fase de cambio se basa en la constatación de lo que concibe como *la pérdida de poder de una presuposición*: que el despliegue de las prácticas sólo es posible en el ámbito de una demarcación disciplinaria. Indagar sus límites y reorganizar sus espacios como también promover regímenes «inclusionarios» a partir de la construcción de «objetos fronterizos» (caracterizados por abrir canales de comunicación entre expertos y no expertos) o emprender la formación de «ecologías culturales» a partir de la articulación de formas centralizadas y descentralizadas, son todas estrategias detectables en las prácticas artístico-estéticas contemporáneas. La producción de objetos y de identidades que generan se despliegan en condiciones de incertidumbre, justamente debido a su constante reconfiguración.

En *Estética de laboratorio* (2010), Laddaga avanza en el abordaje de la singularidad de las prácticas estético-artísticas contemporáneas. El análisis de objetos particulares le permite construir categorías y figuras para un acercamiento al «panorama móvil en el que vivimos y desplegamos nuestras prácticas» (Laddaga 2010: 27).

Frente a las exploraciones de *verdad* o *placer* en torno a un objeto o evento en el arte moderno, para el autor en las últimas décadas hay una recurrente construcción e integración de dispositivos materiales e impersonales donde el *placer* y *la verdad en todo caso* emergen de operaciones de producción y observación.

Una parte considerable de lo más ambicioso e inventivo del arte (de la música, de las letras, de las artes plásticas) del presente tiene lugar en el sitio en que confluyen y se articulan estas estrategias: la presentación del artista en persona en la escena de su obra, realizando alguna clase de trabajo sobre sí en el momento de su autoexposición; el uso de materiales menores como lo son las bombillas en el dominio de la luz, los saludos más casuales en el del lenguaje y, en el del sonido, los golpes de nudillos en la madera; la frecuentación de producciones del pasado que se abordan como conjuntos de estratos, como yacimientos o reservas donde se han depositado elementos que debieran recogerse y preservarse; la

construcción de arquitecturas difusas, apenas diferenciadas del espacio en el que han llegado a existir y al que quisieran pronto reintegrarse; el interés por las colaboraciones anómalas, que son la condición de producciones de un tipo particular, pero también sitios de indagación de las posibilidades de relación inter-humana; la exploración imaginaria de las relaciones entre criaturas que han caído en espacios donde el horizonte no es visible y deben persistir en la relación como puedan (Laddaga 2010:16).

Tensiones y perspectivas en *las estéticas contemporáneas*

Son varios los intentos de reconducir a campos conceptuales o a génesis determinadas, la «vasta y multiforme» actividad de la estética en el siglo XX (cfr. v.gr. Perniola 1997 o D'agostini 2000 entre otros). Si bien hay cierto concurso en la admisión de nuevos contextos y circunstancias a los que aplicar los aparatos conceptuales previos en torno a las últimas décadas del siglo XX, podría coincidirse en la siguiente descripción:

En cualquier caso, la estética ha pretendido en el siglo veinte ser algo más que la parte de la filosofía que habla de lo bello y del buen gusto. Por un lado la disciplina ha mantenido una relación de complicidad con la literatura, con las artes figurativas, con la música sin dejarse asustar por las más osadas innovaciones y por los más arriesgados experimentos; por otro se ha visto mezclada con la burocracia institucional y con las exposiciones, con la organización y la difusión de productos artísticos y culturales. La estética se ha enfrentado con los grandes problemas de la vida individual y colectiva, se ha preguntado por el sentido de la existencia, ha fomentado desafiantes utopías sociales, se ha sentido implicada en los interrogantes propios de la vida cotidiana y también ha individuado sutiles distinciones cognitivas. Asimismo, ha examinado con profundidad temas y cuestiones filosóficas y teológicas de trascendencia histórica, ha indagado sus afinidades y divergencias con la moral y economía, ha establecido relaciones con las restantes disciplinas filosóficas, con las ciencias humanas e, incluso, con las naturales como la física y las matemáticas (Perniola 1997 (2001):11-12).

En esta multiplicidad de intereses, la estética *como disciplina* ha tenido sus detractores y defensores, no obstante *lo estético*, entendido como régimen de *lo sensible*, pasional, del sentir, vinculado al conocimiento y la acción,⁹ parece

⁹ Es decir, como afección (emoción, pasión) entre conciencias sígnicas gravitante en el proceso de conocimiento (la continuidad entre los eventos psíquicos y físicos y la consideración de la materia como mente, remiten a la no dualidad entre esta última y el cuerpo sintiente). (cfr. Niño Amieva, A. "La dimensión del sentir en la semiosis peirceana y su actualización en el debate contemporáneo" *AdVersuS* (en línea), diciembre 2007-abril 2008, V, 10-11: 89-104, (citado 12 de abril de 2011), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro10-11/articulos/05V1011.html>

atravesar la reflexión contemporánea y de algún modo podríamos ensayar su lectura (posible) en la selección de textos aquí presentada.

Así, es posible advertir tal *dimensión sensible* en la atención *al aparecer* en cuanto al mismo tiempo es *una atención hacia nosotros mismos* y una *forma primordial de experimentar al mundo*, tal como lo propone Seel. La constitución de *modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente* tal como lo detecta Bourriaud en las prácticas artístico-estéticas relacionales, incluye necesariamente una problematización con el mundo sensible o conceptual y un sujeto que se *siente* objeto de negociaciones en tanto intenta definir una identidad *sui generis*; problematización no suficiente para una estética del disenso, la que postula nuevos modos de configuración de lo sensible y con ello lo *estético* como proceso de subjetivación (en cuanto afectación de la sensibilidad, ruptura de hábitos). Esta dimensión podría considerarse implícita en la cuestión de las colaboraciones o asociaciones en la estética de la emergencia, si se la aborda desde los géneros discursivos: en cuanto enunciaciones la dimensión sensible es ineludible en la *valoración* y a la *orientación* de la enunciación misma.

Justamente, algo poco problematizado de un modo explícito en las propuestas reseñadas es su inclusión en una reflexión sobre los géneros en términos bachtinianos (*cfr.* Bajtin 1952; Mancuso 2005). Cabe preguntarse por el esfuerzo en la ruptura de los mismos y su nivel de creolización en las prácticas estético-artísticas abordadas. Asimismo, la posibilidad *efectiva* de relaciones, colaboraciones o asociaciones entre «expertos y no expertos», de constitución de «objetos fronterizos», de «comprender e interpretar, admirar y seguir la construcción de su aparición» o las de advertir un disenso, un consenso o bien el consenso en el disenso o viceversa, puede ser revisada a la luz de las competencias, saberes y sentires siempre previos a la praxis social en el espacio de mediación entre lo general y lo particular –lo propio dicho en un lenguaje ajeno y lo ajeno expresado en un lenguaje propio (Bubnova [1997]: XIX)–. En este contexto de redefinición del enunciado y la acción en términos de una gnoseología no realista (pasibles de existencia *en* los géneros) lo *estético* (en cuanto crisis constante de lo simbólico, por contingente) es central (Mancuso 2005).

Es cierto que tal línea de indagación presupone la categoría de «género» como metacategoría, cuestión si bien compleja y susceptible de discusión, parece pertinente en medio de reflexiones cuyo objetivo explícito es dar cuenta de las prácticas artístico-estéticas contemporáneas y denuncian un interés lejano a la presentación de una teoría unificada. Al respecto, otra posibilidad de lectura complementaria es pensar estas exposiciones que apelan al término «estética» como indagaciones en torno a las *poéticas* en el sentido propuesto por Umberto Eco (1962), esto es como programas operativos o proyectos de formación o estructuración de las obras como lo entienden explícita o implícitamente los artistas, que incluyen el análisis de las estructuras finales de

los objetos artísticos vistas como huellas de una intención (1962 (1985):32). Inclusive, de no ser por la resistencia que parece generar el término «poéticas», podrían leerse como una historia de las mismas que, como tal, incluye una reflexión sobre *lo estético* en tales poéticas.

De todos modos, subsiste el uso del término «estética» quizá como efecto de la indeterminación temprana a la que se refiere Eagleton, que permite abordar bajo tal denominación tan variada gama de preocupaciones (*cf.* 1990), que lo son de de una comunidad, una cultura o de la «semiosis». Una *articulación* de interés entre su definición disciplinar y su régimen sensible puede rastrearse en la semiótica de Charles S. Peirce, quien define la estética como *ciencias de los ideales* (1903: CP 1.191, *cit.* en (1987): 161). Al respecto Hugo Mancuso ha avanzado en el alcance de esta definición en el marco de una concepción de *estética* entendida como *teoría de la sensibilidad* tal como ha sido reflexionada en el ámbito del *Primer Programa Semiótico*.¹⁰ En efecto, la consideración peirceana de la estética como ciencia de los ideales (*i.e.* del interés sígnico), como «*espacio en que se disputa el criterio de verosimilitud*» (Mancuso 2010:113), conlleva la admisión de que:

(...) cualquier proposición podría convertirse en ideal si una comunidad lo considerase tal. En la semiosis todo es teóricamente posible, no hay nada irreversible a condición que nuestras prácticas sígnicas se desarrollen en ese sentido. Por ello es necesario explicitar el ideal que este ámbito de la semiosis considera deseable y darle espesor estético, es decir *sensible* y *pasional*. Peirce admite que el modo de transmisión de las ideologías no es ni primaria ni fundamentalmente racional sino estético. La estética es la ciencia de los ideales, es ahí donde se enquistan, no en una razón universal (...) (Mancuso 2010: 115).

Una lectura semiótica debería explicitar quizá el espesor estético (*i.e.* sensible, pasional) de los *ideales* que se están definiendo no sólo en las prácticas estético-artísticas sino también en las reflexiones sobre las mismas. 🍷

¹⁰ Entendido como ciencia unificada de lo social del siglo XX, a partir de la lectura de la obra de Peirce, Gramsci, Bachtin y Wittgenstein, tesis planteada por Mancuso desde 1987 y expuesta centralmente en *Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin* (2005) y en *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci y Wittgenstein* (2010).

REFERENCIAS:

- ALLIEZ Eric
2006 "Capitalismo, esquizofrenia y consenso de la estética relacional", *Nómadas* [en línea], Octubre, [citado 12 de abril de 2011], disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=105115224016>
- ALVAREZ FALCÓN, Jorge
2008 "Limitación, consonancia y aparición del espacio: presupuestos clásicos en la teoría estética contemporánea", *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Vol. 42, : 169-195.
- ARCOS PALMA, Ricardo Javier
2009 "La estética y su dimensión política según Jacques Rancière", *Nómadas* [en línea], jul./dic., 31, pp.139-55, [citado 12 de abril de 2011], disponible en: http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502009000200010&lng=es&nrm=iso. ISSN 0121-7550.
- BAJTIN Michail M.
1952-53 "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982: 248-93.
- BISHOP Claire
2004 "Antagonism and relational aesthetics", *October*, 110, pp. 51-79 (tr. esp.: "Antagonismo y estética relacional", *Otra Parte: Revista de Letras y Artes*, otoño 2005, 5, pp.10-16).
- BOURRIAUD Nicolas
1998 *Esthétique relationnelle*, Dijon: Presses du Réel; (tr. esp.: *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).
1999 *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris: Denoël.
2001 *Postproduction*, New York: Lukas & Sternberg; (tr. esp.: *Postproducción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004).
2009 *Radicant*, New York: Sternberg Press; París; Denoël; (tr. esp.: *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo).
- BOZAL Valeriano
1996 "Orígenes de la estética moderna", en BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor 1996, vol I, pp. 17-29.
- BUBNOVA Tatiana
[1997] "Prefacio de la traductora", en BAJTIN Mijail M., *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos, XIII-XX.
- CARDOSO FILHO Jorge
2009 "Dilemas estéticos e hermenêuticos da comunicação", *Logos* [en línea], 16, 2, pp. 19-29 31, (citado 12 abril de 2011), disponible en: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/logos/article/view/7046/6364>
- DANTO Arthur C.
1997 *After the End of Art*, Princeton: Princeton University Press; (tr. esp.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999).
- D'AGOSTINI Franca
2000 *Analíticos y continentales*, Madrid: Cátedra.
- DELEUZE Gilles; GUATTARI Felix
1980 *Mil Plateaux*, París:Minuit (tr. esp.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos, 2002, 5º ed.)
- DIPAOLA Esteban Marcos
2010 "Circularidad y circulación: notas para una ontología estética, *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, 5, 22, pp. 5-22.

DI FILIPPO Marilé

- 2011 "Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica", *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas* [en línea], 3, pp. 257-88, (citado 12 de mayo de 2011), disponible en: <http://www.revistaepistemologi.com.ar/biblioteca/17.%20Walter%20Benjamin%20y%20Jacques%20Ranciere%20arte%20y%20politica.%20Una%20lectura%20en%20clave%20epistemologica.pdf>

EAGLETON Terry

- 1990 *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell (tr. esp.: La estética como ideología, Madrid: Trotta, 2006).
- 1996 *The Illusions of Postmodernism*, Oxford: Blackwell (tr. esp.: *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires: Paidós, 1998).

ECO Umberto

- 1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Obra abierta*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1985).

GONZÁLEZ MONTERO, Sebastián A.

- 2008 "Arte, mercancía y *mass-media*: entre regímenes de la estética y la política", *A Parte Rei* [en línea], 57, 23 pp, (citado 12 de abril de 2010), disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page67.html>

GUATTARI, Félix

- 1989a *Les trois écologies*, París: Galilée; (tr. esp.: *Las tres ecologías*, Valencia: Pre-textos, 1996).
- 1989b *Cartographies schizoanalytiques*, París: Galilée.

HERMANN Nadja

- 2006 "Ética, Estética e Alteridade" en TREVISAN Amarildo Luiz, TOMAZETTI Elisete M. (Orgs.), *Cultura e alteridade: confluências*, Ijuí : Ed. Unijuí. [en línea], (citado 12 de abril de 2010), disponible en: www.ufsm.br/gpforma/livrocultura.pdf

HUYSENEN Andreas

- (1990) "Cartografía del posmodernismo", en PICO Josep (comp.), *Modernidad y posmodernidad*, México: Alianza, pp.189-248.

JAMESON Frederic

- 1984 "Posmodernism, or, The cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146, jul-ag.; (tr. esp. "El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío", en *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires: Imago Mundo, 1991: 14-86).

KROCHMALNY Syd

- 2009 "Elementos para una Praxis Estética Analítica o Sociología Creativa", *Apuntes de Investigación del CECYP* [en línea], 15, pp. 211-22, (citado 12 de abril de 2011), disponible en: <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/download/71/65>

LADAGGA, Reinaldo

- 2006 *Estética de la emergencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- 2010 *Estética de laboratorio*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

MANCUSO, Hugo R.

- 2005 *Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
- 2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci y Wittgenstein*, Buenos Aires: Sb.

MARTINS Bruno y CARDOSO FILHO Jorge

- 2010 "Presença e materialidade na experiência contemporânea", *Alceu* [en línea] jul./dez., 11, 2, pp. 145-61, (citado 12 de abril de 2011), disponible en: publicae.rdc.pucrio.br/revistaalceu/media/Alceu21_10.pdf

MASSÓ CASTILLA, Jordi

- 2010 "De la 'estética relacional' a la 'estética del disenso': dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte", *XLVII Congreso de Filosofía*

- Joven* [en línea], Murcia, 28 al 30 de abril de 2010, (citado 12 de abril de 2011), disponible en: congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/view/7121/6841
- PEIRCE Charles S.
(1987) *Obra lógico-semiótica* (SERCOVICH Armando, Ed.) Madrid: Taurus.
- PERNIOLA Mario
1997 *L'estetica del Novecento*, Bologna: Società editrice il Mulino; (tr. esp.: *La estética del siglo veinte*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2001).
- RANCIÈRE Jacques
1995 *La Méésentente*, París: Galilée; (tr. esp.: *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996).
2000 *La partage du sensible. Esthétique et politique*, París: La Fabrique.
2004 *Malaise dans l'esthétique*, París: Galilée.
(2005) *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
2008 *Le Spectateur émancipé*, París: La Fabrique (tr. esp.: *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010).
- RAMIREZ, Juan Antonio
1996 "Aprendiendo de la arquitectura posmoderna", en BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor 1999, vol II, 2ª ed. 427-33.
- SANTA CRUZ José
2010 "La política de una ausencia" *Aisthesis*, 47, pp.142-55, (citado 12 de abril de 2011), disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=163216370010>
- SEEL Martin
2000 *Ästhetik des Erscheinens*. München: Carl Hanser Verlag; (tr. esp.: *Estética del aparecer*, Buenos Aires: Katz).
2007 *Die Macht des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- SHINNER Larry
2001 *The invention of Art*, Chicago: University off Chicago Press; (tr. esp.: *La invención del arte*, Barcelona: Paidós, 2004: 21-39).
- THIEBAUT Carlos
1996 "La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)", en BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor 1999, vol II, 2ª ed. 377-93.