

La desestetización como alternativa de resistencia: una propuesta desde el pensamiento estético de Gerard Vilar

Gabriel Galeano. Universidad de Granada, España.

(Recibido 7/5/2020)

Resumen

El artículo explica los efectos negativos que experimentan las obras de arte en el actual contexto de estetización. Desde el pensamiento estético de Benjamin, Adorno, Debord, Baudrillard, Welsh, Lipovetsky y Vilar se analiza la degradación y neutralización del arte ante la estetización. De manera paralela, se señala las propuestas de estos autores para sacar al arte de su actual atolladero y, con ello, contener lo superfluo y la degradación de la obra a objeto decorativo. Desde esta perspectiva, se resalta la propuesta de Gerard Vilar como una alternativa de resistencia y superación ante la pérdida de la capacidad crítica y transformadora del arte en un contexto en el que para muchos el arte ha empezado a sucumbir y a disolverse en éter estético.

Palabras clave: Estetización, Desestetización, Anestética, Arte, Desartización,

Abstract

The desaestheticization like alternative of resistance: a proposal from the aesthetic thinking of Gerard Vilar

This paper explains the negative effects that pieces of art experience in the current context of aestheticization. From the aesthetic thinking of Benjamin, Adorno, Debord, Baudrillard, Welsh, Lipovetsky and Vilar, the degradation and neutralisation of art in the context of aestheticization are analyzed. It points out the proposal of these authors to remove art from its current impasse and restrain the superfluous and degradation of art as a decorative object. In conclusion Gerard Vilar's proposal offers a way to resist and overcome the loss of the critical and transforming capacity of art in a context in which art has begun to succumb and dissolve in an aesthetic ether.

Keyword: Aestheticization, Deaestheticization, Desarticization, Anaestheticization, Art.

eikasía
REVISTA DE FILOSOFÍA

La desestetización como alternativa de resistencia: una propuesta desde el pensamiento estético de Gerard Vilar

Gabriel Galeano. Universidad de Granada, España.

(Recibido 7/52020)

Introducción

La estetización es un fenómeno sociológico de dimensiones globales, como proceso, afecta al diseño urbano, la moda, la tecnología, la moral, las categorías de conocimiento, inclusive la actividad científica como actividad rectora de la modernidad. Para Wolfgang Iser (1996), los actuales procesos de estetización se encuentran relacionados a los procesos de producción de mercancías y a las matrices culturales actuales. Para Lipovetsky y Serroy (2013), la estetización del mundo se ha dinamizado y multiplicado en la actual etapa del capitalismo transestético, es decir, en el momento que «el capitalismo artístico multiplica los estilos, las tendencias, los espectáculos, los lugares del arte: lanza sin cesar nuevas modas en todos los sectores y crea a gran escala sueños, imágenes emociones: artistiza el dominio de la vida cotidiana» (Lipovetsky y Serroy2013:20-21).

Wolfgang Iser, en su artículo *Procesos de estetización: fenómenos, distinciones y perspectivas* (1996), logró distinguir diferentes tipos de estetización, por un lado, la que afecta los aspectos superficiales de la realidad y, por otro, la que altera aspectos estructurales y ontológicos. Sin embargo, para los fines y propósitos del artículo, interesa hacer hincapié sobre el peligro que arrastra la estetización como mecanismo de neutralización el arte auténtico. Básicamente, la idea es explicar cómo la estetización resta fuerza crítica y degrada la obra a objeto de decoración de los ricos coleccionistas y, por otra parte, resaltar la propuesta de desestetización o desmaterialización de las cualidades estéticas tradicionales de Gerard Vilar (2017) como una alternativa de

resistencia y de superación a la neutralización y desartización del arte en la actual etapa de estetización.

En los países de habla hispana, el problema de la estetización ha sido escasamente abordado, en ese sentido, Gerard Vilar ocupa un lugar relevante, pues ha sido de los pocos pensadores que ha dedicado gran parte de su trabajo a reflexionar sobre los efectos de la estetización en el campo de las imágenes y, específicamente, las de naturaleza artística. Ahora bien, durante la década de los setenta del siglo XX, en América Latina, el problema de la degradación, neutralización y despersonalización del arte se abordó desde la reflexión crítica de Marta Traba y Juan Acha¹.

Frente al peligro que conlleva el control totalitario de la industria cultural, Marta Traba (1965)² demandaba una actitud de resistencia por parte de los artistas, pues para ella, el arte latinoamericano experimentaba su degradación por medio de su despersonalización debido a su condición de sumisión ante los metalenguajes de las vanguardias y, desde luego, por la amplia presencia *del kitsch*, categoría que retoma de Clement Greenberg para nombrar ciertos productos acrílicos que engañan, manipulan e imitan al arte, pero que en realidad son otra cosa³.

La categoría de despersonalización Marta Traba la retoma de Theodor Adorno, quien la empleó, en *La filosofía de la nueva música* (1949) para referirse a la misma objetividad negativa de las obras de arte que hace pensar en un fenómeno de regresión, lo que la teoría psiquiátrica de la esquizofrenia conoce como «despersonalización»; pero, Marta Traba la emplea para nombrar el fenómeno que posibilita la pérdida de identidad del arte latinoamericano respecto a las formas estéticas dominantes⁴.

Ante la subordinación, sumisión y la pérdida de identidad del arte latinoamericano, Marta Traba (1973) vislumbró dos conceptos claves en su sistema: la

¹ Marta Traba, Juan Acha, Jorge Romero Brest y Damián Bayón se perfilan como los principales referentes de la crítica de arte en América Latina durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Las reflexiones de estos críticos anunciaron la creciente pérdida de identidad del arte latinoamericano y su vulnerabilidad respecto a la influencia de los medios masivos de comunicación. Marta Traba y Juan Acha, generaron un ideario para resistir y superar la imposición de la cultura industrial y del colonialismo artístico desde una redefinición del arte latinoamericano.

² Véase: Traba, Marta (02 de mayo de 1965). El arte Latinoamericano: un falso apocalipsis, *El Nacional*, Caracas, Venezuela.

³ Véase: Greenberg, Clement (2002). *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós.

⁴ Marta Traba empleó la categoría de despersonalización en su artículo: *El arte latinoamericano un falso apocalipsis*, publicado el 02 de mayo de 1965 por el diario El Nacional de Venezuela.

estética del deterioro y la cultura de la resistencia⁵. La estética del deterioro es el resultado de un proceso de alienación de los sujetos sociales, «quienes consumen ideológica y materialmente los productos del arte fascinados con la promesa del deleite entretejido en la diversión y liberación de nunca acabar, ya que, sin problema, estos productos son reemplazados como cualquier otra mercancía de la industria cultural» (Montiel-Muñoz, 2016:91).

La categoría de estética del deterioro se encuentra ampliamente influenciada por la filosofía de Theodor Adorno, y designa la alienación alcanzada por medio del consumo de los productos desartizados de la industria cultural. Frente al pesimismo de Adorno, Marta Traba pretendió superar la estética del deterioro mediante una categoría antagónica impulsada por la necesidad de conocer el mundo circundante y valerse de todas sus partes para emprender el acto creativo. Esta categoría es la cultura de la resistencia, misma que tiene su origen en el análisis sobre la postura de artistas latinoamericanos como Alejandro Obregón, Fernando de Szyszlo, Wilfredo Lam, Rufino Tamayo y Roberto Matta ante los movimientos de vanguardia, actitud que, para Traba, fue transgresora y revolucionaria.

El concepto de resistencia fue tejido por Marta Traba (1973) a partir de ideas que combinaban la perspectiva sociológica, filosófica y antropológica en función de un enfoque cultural. Para Fabiana Serviddio (2012:202), fue una elaboración «compleja de carácter estético, político, antropológico y ético mediante la cual buscó, antes que nada, definir cuáles eran las distintas funciones que el artista estaba llamado a cumplir en la sociedad latinoamericana, que se debatía entre el modelo capitalista y el socialista».

Para Marta Traba (2009), la resistencia se manifiesta en el momento en que la cultura coaccionada y dominada se vale de su dominación para crear formas de comprensión sobre su historia. De hecho, para Traba (2009), el mayor potencial de la resistencia es revelar las dinámicas ocultas de la sociedad, abriendo el velo de la apariencia para entender sus realidades, proyectando la cultura de la resistencia no sólo como postura estética, sino como una epistemología⁶.

⁵ Para mayor información sobre el tema, véase: Traba, Marta (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, México, Siglo XXI editores.

⁶ Véase: Traba, Marta (2009). «La cultura de la resistencia. En *Literatura y praxis en América Latina*», *Revista de estudios sociales*, (34), pp. 136-145.

Para los artistas, una cultura de resistencia representa la fuerza y tenacidad para dotar de significados y, desde luego, aprovechar los medios de expresión que estén a su disposición para decir algo que es parte de un código general. En este punto, Traba (1973) se posiciona sobre la capacidad de los artistas latinoamericanos para crear un arte propio, capaz de representar y expresar su realidad y su tiempo sin dejar de lado las especificidades y los valores regionales para formar y enriquecer una estructura de sentido como es el lenguaje artístico.

Por su parte, Juan Acha (2004), reflexionó sobre la cultura industrial, la cual, entendía como los medios masivos, los que valiéndose de recursos artísticos inadvertidos y persuasivos crean y satisfacen las necesidades artísticas. Así, el capitalismo llega a hacer del arte una actividad lucrativa y un arma eficaz de dominación mental y sensitiva. De igual manera, para Juan Acha (2004), los medios masivos de comunicación intervienen en la producción artística y junto con otros procedimientos tecnológicos se encargan de la distribución de obras, ideas e instrumentos de arte, asimismo, crean el consumo masivo y lo difunden. En ese sentido, producción, distribución y consumo forman un todo de correlaciones, por cierto, hoy de mayor cohesión gracias a los medios masivos.

Paradójicamente, para Acha (2004), el control total de la producción artística de los medios masivos determinó que el arte «culto» en América Latina se replegara en las necesidades locales, ya que no había más modelos que imitar o importar. Así, la realidad artística en Latinoamérica se reducía, por un lado, a unas cuantas artesanías utilitarias que todavía sobreviven a la ofensiva de la industria y, por otro, a «unas artesanías artísticas deterioradas y que hacen de vehículos de nacionalismos y populismos por haber perdido sus motivaciones cosmológicas originales, a causa de la invasión tecnológica» (Acha,2004:75).

Para Juan Acha (2004) la cultura industrial no otorga ninguna posibilidad al arte «culto» de llegar a las mayorías, pues los medios masivos al moldear la mente y la sensibilidad del latinoamericano se vuelven guardianes de tales medios y de los soportes que éstos toman de la estética. Frente a esta situación, Acha demandó una redefinición del arte latinoamericano, algo que, de acuerdo con él, dista mucho de ser un simple consenso popular, por el contrario, dicha redefinición debe ser dada y realizada por los artistas latinoamericanos sin considerar las presiones y la influencia

foránea. Por otra parte, Juan Acha (1981) concedía un lugar fundamental a los no-objetualismos por ser medios anti-masivos, anti-narrativos, anti-entretenimiento y por destruir la herencia renacentista e inducirnos a ver y tasar el mundo de manera más realista y humana⁷. Como no-objetualismos, Acha se refería lo que hoy en día se conoce como *performances*, *Land Art* y arte contextual, pero también, incluye el diseño y el video arte.

Varias décadas han pasado desde que Juan Acha y Marta Traba debatieron y reflexionaron en el contexto de América Latina sobre algunos problemas relacionados con la estetización del arte, pero paradójicamente, su legado no ha sido retomado y, en muchos casos, ni siquiera considerado por los nuevos intelectuales, por cierto, formados en una atmósfera donde prevalece la despolitización y el relativismo radical.

La crítica que emergió durante la década de los ochenta en América Latina disolvió las aspiraciones revolucionarias de sus predecesores. El distanciamiento con lo que Gerardo Mosquera (1997) denominó «crítica militante», de acuerdo con él, era necesario para superar los mandatos ideológicos culturales de los discursos políticos de izquierda, la obsesión por la identidad y el afán por promover visiones totalizadoras que concluyeron terminándose en estereotipos⁸.

La nueva generación de críticos se distanció y renunció por completo a los planteamientos modulares de la crítica anterior. Este distanciamiento no deviene de ciertas tensiones y de posturas antitéticas respecto al arte, sino más bien, de un posicionamiento político que pretende asegurar un lugar en el mercado global de producciones simbólicas y, para conseguirlo, había que neutralizar todo lo que estaba en clara oposición al sistema del arte y, por tanto, las reflexiones críticas sobre el mundo del arte, a excepción de Luis Camnitzer, no integraron el programa estético de la nueva generación de críticos y, en ese sentido, los esfuerzos de Marta Traba y Juan Acha se diluyeron con relativa facilidad en la nueva atmosfera del mundo del arte.

Para la historiadora Gabriela A. Piñero (2019), la crítica emergente en América Latina se distinguió por reactualizar las discusiones sobre la posible unidad del arte

⁷ Véase: Acha, Juan (1981). Presentación sobre la teoría y práctica de las artes no-objetualistas en América Latina, *Museo de Arte Moderno*, Medellín.

⁸ Véase: Mosquera, Gerardo (1997). Arte que va hacia afuera, en K. Hollander, (ed.). *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo.

latinoamericano, su representación en espacios internacionales y el vínculo del arte con lo social, lo que exigió desplegar un aparato discursivo diferente al que había orientado la crítica de arte anterior⁹.

En nuestros días, la degradación o la propia muerte del arte como resultado de los efectos de la estetización, es un problema bastante tratado en el mundo del arte, no obstante, un fenómeno muy poco atendido en el campo de la filosofía en Latinoamérica. Precisamente por ello, el aporte de Gerard Vilar resulta fundamental, sobre todo, en un contexto en el que abundan las visiones escatológicas y fatalistas del arte.

1. Perspectivas de la estetización

Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936) empleó por vez primera la categoría de «estetización de la política» para nombrar el estado de autoenajenación provocado ante las alteraciones en los modos de percepción y receptividad estética, ampliamente trastocadas por las nuevas funciones de las obras en la época de la reproductibilidad técnica.

Walter Benjamin (1936) era de la idea que las nuevas tecnologías no sólo habían logrado modificar lo único e irrepetible de las obras de arte, es decir, lo aurático, sino que anularon la función tradicional de culto y la sustituyeron por los valores de exhibición. Al extraer el objeto artístico de su halo, al destruir su aura por la serialización, se suprimió el ser de la obra, pero también se modificó su función social primigenia, lo que posibilitó el desplazamiento de la experiencia estética única e irrepetible a la experiencia seriada.

Este redireccionamiento en la receptividad de la obra hacia el entretenimiento, por un lado, modificó las formas tradicionales de percepción estética y, de otro, la actitud de la masa ante el arte. Por consiguiente, las nuevas funciones del arte y sus alteraciones por las técnicas de reproductibilidad provocaron la satisfacción artística de una percepción sensorial modificada por la técnica cuyo desenlace fue la estetización de la política. En ese sentido, Walter Benjamin había logrado identificar

⁹ Véase: Piñero, Gabriela (2019), *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*, Santiago de Chile, ediciones metales pesados.

que «algunos fenómenos en el desarrollo de los nuevos modos de percepción inducidos por las nuevas tecnologías llevaban a la anestesiación de las capacidades perceptivas del receptor» (Vilar,2017:95).

El estado de conmoción y de anestésica obtenido ante la contemplación de lo estético, era lo que justamente pretendía el nazismo al estetizar la política y, que, de acuerdo con Benjamin habría que combatir politizando el arte. De acuerdo con Marta Tafalla, «la estetización de las prácticas políticas, su ritualización, tiene como objetivo cautivar la mirada y provocar una experiencia estética en el individuo que anule su capacidad de juicio moral» (2003:265).

A partir de Walter Benjamin, pensadores como Theodor Adorno, Guy Debord, Rüdiger Bubner, Wolfgang Iser, Jean Baudrillard, Yves Michaud y Gilles Lipovetsky se han interesado en la problemática para explicar fenómenos globales como la creciente estetización de los recintos urbanos, el diseño, la moda, la moral, la política, en una palabra: la estetización del mundo de la vida. La categoría de estetización ha sido empleada por estos pensadores para explicar la autoalienación y las matrices culturales actuales, las transformaciones de los espacios habituales, el embellecimiento de la vida cotidiana y la configuración de un *homo aestheticus*. Dicho de otro modo: explicar la invasión y el triunfo de la estética en la época del capitalismo artístico.

La estetización como categoría también hace referencia a algunos fenómenos artísticos, específicamente aquellos que contribuyen con la neutralización, es decir, la depotencialización y evaporización del arte ante el triunfo de la estética. Gerard Vilar entiende la estetización como «el proceso por el que la dimensión estética de algo, especialmente de las imágenes, adquiere un sobrepeso o prioridad frente a sus otras dimensiones (normativa, cognitiva, etc.)» (2012:9).

Empero, la estetización como fenómeno no sólo afecta a las imágenes, sino que se expande a la política, el diseño urbano, la tecnología, la moda, la moral y el conocimiento científico, en una palabra: al mundo de la vida. Por cierto, Rüdiger Bubner, filósofo de nacionalidad alemana, es quien propone el concepto de estetización del mundo de la vida para referirse a la progresiva estilización, embellecimiento y escenificación de las relaciones sociales.

En su ensayo *La estetización del mundo de la vida* (1989), Bubner, hace referencia al despliegue de la estética durante las últimas décadas del siglo XX, hasta el punto de

convertirse en un principio directriz que abarca «desde los carteles propagandísticos omnipresentes [...] pasando por la escenificación masiva que tiene lugar semanalmente de las subculturas del deporte y de la música, hasta la mezcla evidente de la política y la religión con instancias festivas» (Bubner, 1989:149).

En correspondencia a la reflexión de Bubner, en el pensamiento estético de Wolfgang Iser se advierte el progresivo embellecimiento de los cuerpos, de los recintos urbanísticos, y la definitiva reducción de los principios normativos a una matriz de carácter estético. En ese sentido, Iser (1996) es de la idea que los procesos de estetización de hoy se extienden desde los estilos individuales, los diseños urbanos, la economía hasta llegar a la teoría, de hecho, los elementos de la realidad están siendo revestidos estéticamente y, en ese sentido, cada vez más la realidad en su conjunto es una construcción estética.

Iser, visualiza la estetización como una estrategia económica y como una matriz cultural relacionada a los cambios promovidos por los nuevos procesos de producción de mercancías y las nuevas tecnologías. «La estetización de hoy no es en absoluto una cuestión de bellos espíritus, de estrategias económicas superficiales, o de la musa posmoderna de la diversión, sino que es el resultado de los cambios que ha provocado la tecnología en los procesos de producción» (Iser, 1996:4).

La estetización no es un fenómeno reciente, por el contrario, se ha manifestado en distintos momentos o procesos históricos. Se remontan, según Iser y Lipovetsky (2013) a las sociedades primitivas, aunque su momento culminante se daría en la hipermodernidad. Lipovetsky y Iser (2013) distinguen la estetización ritual, la estetización aristocrática y la estetización moderna del mundo que, por cierto, siguió dos brechas: por un lado, la estetización radical de un arte puro, del arte por el arte y, por otro, un arte revolucionario, un arte útil y liberador que pretendía hacerse sentir en los menores detalles de la vida y se orientó al bienestar de la mayoría. Por último, la fase transestética, caracterizada por las lógicas de comercialización e individuación extremas, así como por el triunfo del capitalismo artístico.

2. Arte estetizado

Con anterioridad se ha señalado algunos de los efectos de la estetización en distintas dimensiones de la vida, pero, es necesario subrayar el proceso de degradación y neutralización que experimentan las obras de arte en el actual contexto de estetización. Cabe resaltar que, pensadores como Baudrillard (2006), Welsh (2005)¹⁰ y Michaud (2007) sostienen que la estetización está cavando la fosa del arte, pues en ambientes estetizados se han generado otros espacios de experiencia estética en el que el arte se ha vuelto perfume o adorno. ¿Cómo una obra de arte llega a ser estetizada y neutralizada por los mecanismos de la estetización? La respuesta no es tan sencilla, pues las razones son diversas; la primera, tiene que ver con la sobredimensión de las cualidades estéticas tradicionales de las obras frente a sus otras dimensiones (normativa-cognitiva). En el actual contexto de estetización las instituciones artísticas prefieren obras con un alto grado de esteticidad, es decir, obras en el que el valor predominante sea el estético y, por ello, se resta importancia a otros valores sobre la base de crear obras que tengan un efecto inmediato en la percepción estética, esto es, que sean capaces de ocasionar placer y goce en los espectadores, por cierto, los potenciales clientes.

La segunda, por la pérdida de su radicalidad política ante su reducción a objeto de decoración; muchas obras de carácter político se propusieron cambiar el mundo en expresión desenfadada, pero terminaron siendo neutralizadas y depotencializadas una vez que fueron adquiridas como objetos de decoración y consumo masivo. En este proceso, su contenido subversivo y su aspiración de hacer del mundo un mejor lugar, terminó siendo neutralizado una vez que decoraban los recintos de sus compradores.

La tercera, al trastocar su función cultural destinándole una función decorativa y de entretenimiento; en el actual contexto de estetización la obra de arte perdió su función de culto, anteriormente vinculada con el mito y la magia. En el presente, su principal orientación pasa por entretener y estar a la disposición de la satisfacción hedonista de los espectadores. Piénsese en las obras que se encuentran en los grandes museos o, en las grandes producciones cinematográficas. Y, por último, debido a su profusión y consumo excesivo; en la actualidad hay una superabundancia de obras

¹⁰ Véase: Wolfgang, Wolfgang (2005). El arte más allá del esteticismo, en J. Bindé (ed.) *¿A dónde van los valores? Coloquios del siglo XXI*, Barcelona, Icaria Editorial.

por la multiplicación de los espacios que han logrado hacer accesible su consumo, pero tanta abundancia de obras reduce su intensidad e impacto.

La neutralización de la radicalidad del arte político y la orientación mercantilista del arte no es algo reciente; en el contexto de posguerra, Max Horkheimer y Theodor Adorno (1947) manifestaban que la industria cultural, había logrado degradar el arte a mercancía destinada a la decoración y el entretenimiento y, por otra parte, desgarrado las aspiraciones revolucionarias subyacentes a las vanguardias¹¹. Para nombrar este proceso de degradación del arte auténtico, Adorno (1970) acuñó la categoría de «desartización» o «desartifización». Dicha categoría alude al proceso dialéctico por el que el arte pierde sus cualidades y rasgos tradicionales para convertirse en producto de la industria cultural¹².

Uno de los aspectos centrales de la desartización es definir los límites del arte auténtico y de los productos derivados de la industria cultural. Para Adorno, el arte que no busque la trascendencia no puede ser conceptualizado como tal, puesto que no alcanza a ser arte. Por otro lado, el arte digerible busca únicamente el placer y el goce, en lugar de atender a los requerimientos de una comprensión mínima y de respeto de la obra.

En varias de sus reflexiones, Adorno explica la manera en que la industria cultural creó un arte derivado, orientado hacia el entretenimiento, fácilmente digerible y destinado a contribuir a la alienación total. Por esa razón, Theodor Adorno pensaba que la obra de arte era una «víctima de las fuerzas ideológicas que dominan la sociedad administrada y, en última instancia, como mera mercancía y, por consiguiente, como un producto cosificado que deja de ser un modo esencial de pensar el mundo» (Vilar, 2010:14).

Cabe resaltar que, Adorno se opuso radicalmente al hedonismo estético porque expulsa toda negatividad del arte y pierde la fuerza mediante la cual supera la existencia y de la que se separa simplemente siendo. No obstante, pensaba que la emancipación del arte respecto a los productos de la industria es irrevocable y, por ello, mantiene una posición pesimista, pues en la medida en que el arte responde a una

¹¹ Véase: Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (2016[1947]). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Editorial Trotta.

¹² Véase: Adorno, Theodor (2004[1970]). *Teoría Estética*, Madrid, Akal ediciones.

necesidad social se convierte en un negocio que seguirá en marcha mientras sea rentable y su perfectibilidad haga olvidar que ha muerto.

A una conclusión similar llegó Jean Baudrillard (2006), pues para él, la era de la hipertécnica y de los simulacros ha exterminado la ilusión en el arte y, por ello, proclama la desilusión estética. La pérdida de la ilusión ante la simulación banal tiende a suprimir la realidad y borrar su representación referencial y significativa¹³.

Con la simulación total, el arte y la estética se convierten en transestética, sobre todo, cuando pierden su finalidad y especificidad. La estetización y la maquinaria cultural contemporánea se han apropiado de los conceptos de valor artístico y estético, por lo que tiene sentido hablar del final del arte, pues el arte de nuestro tiempo se ha vuelto transestético. En ese sentido, Baudrillard (2006) pensaba que, en la sociedad de consumo, el arte perdió su autonomía y, por tanto, se encuentra condenado a ser mercancía decorativa. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el arte se dirige a su desaparición total.

Yves Michaud también se adscribe a esta línea escatológica del arte, aunque es muchísimo más radical, pues para él no queda nada por hacer, todo esfuerzo conduce inevitablemente a la estetización y con ello a la desaparición del arte. Es de reconocer -advierte Michaud- que se han generado otros espacios de experiencia estética en un mundo en el que el arte se ha vuelto perfume o adorno. De modo que, la experiencia estética tiende a diluirse en la experiencia estetizada en general.

Para Michaud (2007), en la actual etapa de estetización, las obras de arte se volatilizan por dos razones: por ser reemplazadas en el campo de la producción artística por procedimientos y dispositivos que funcionan como obras y son capaces de producir experiencias artísticas mediante la pureza del efecto estético. La segunda razón de su desaparición es por exceso y hasta superabundancia: al multiplicarse, al volverse accesibles al consumo bajo formas apenas diferentes en los diversos espacios del arte convertidos en medios de comunicación de masas: «hay tanta profusión y tanta abundancia de obras, tanta superabundancia de riquezas que ya carecen de intensidad» (Michaud,2007:13).

¹³ Véase: Baudrillard, Jean (2006). *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu.

De acuerdo con esta concepción, el arte llegó a su fin porque desbordó sus límites, estalló hasta invadir y cubrir todo de éter estético; el arte se encuentra en todas partes y en ninguna, se evaporizó para convertirse en nuestra propia atmósfera, en ese sentido, el mundo es el mundo del arte. De manera que, el mundo del arte desaparece por la evaporización de la substancia.

3. La desestetización como alternativa de resistencia

Para Gerard Vilar, en el mundo del arte imperan visiones apocalípticas y escatológicas, las que describen hiperbólicamente la «llegada del arte a su estadio final, a un acabamiento de duración indefinida que habría traído consigo que en el presente tenemos otra cosa distinta a lo que era el Arte, algo que tiene que ver con la moda, la publicidad y el entretenimiento» (Vilar,2005:11).

Dichos discursos, opina Vilar, parten de un diagnóstico común acerca de cómo el arte en la posmodernidad «terminó en una atmósfera gaseosa, en una fiesta enloquecida de las apariencias y las vanidades donde triunfa la experiencia estética y el arte se ha vaporizado» (2004:121).

Vilar afirma no ser tan pesimista, pues continúa creyendo que el arte sigue ahí en medio de la contaminación, el ruido y la furia, y en medio de otros intereses espurios. Por esa razón, propone una reflexión muy concentrada para ventilar otras estrategias y que el arte pueda salir victoriosamente de su atolladero.

En ese sentido, realiza un planteamiento para intentar sacar al arte de su aprieto. En esta línea, se distinguen con claridad tres ejes concretos; el primero, tiene que ver con la desestetización o desmaterialización de las cualidades estéticas tradicionales para liberar el arte de su función hedonista y, con ello, evitar que los espectadores condicionen su percepción hacia el placer y el goce estético. Esta primera estrategia, se dirige a los artistas, museógrafos y curadores, pues son ellos quienes intervienen de manera directa en el proceso de elaboración o producción de la obra de arte. Esta primera alternativa Vilar la retoma de la filosofía de Adorno, pues para el filósofo alemán el arte debe darse de forma negativa y, para ello, la forma debe de ser la crítica del contenido. De manera que el espectador se vea prontamente sacudido, afectado, conmovido por lo que percibe en la obra. «Arte no quiere decir ofrecer

alternativas, sino, sin otra cosa que su forma, resistir al curso del mundo, que no deja de ponerle al ser humano una pistola contra su pecho» (Adorno,2003:397).

Dicho de otra manera, la forma no debe de estar al servicio del hedonismo estético, por el contrario, «la forma es la posibilidad de la resistencia y la denuncia, y por ello, la forma debe ser negativa, es decir, fragmentaria, abierta, completamente antitotalitaria» (Tafalla,2003:266).

La segunda alternativa se dirige a los espectadores, para que estos implementen la anestésica como técnica de la estética para valorar la realidad y las obras con placer desinteresado, aun cuando esa realidad sea la preparación para que la sociedad no cuestione la violencia, la destrucción, el asesinato y la muerte. Esta segunda estrategia, Vilar la retoma de Welsh, pues, éste, la empleaba para referirse a las formas del arte contemporáneo en las que la dimensión estética tiene escasa importancia, razón por la cual, la anestésica es empleada como un contraconcepto de la Estética. De hecho, la anestésica es lo contrario de la estética y, por ello, se diferencia de posiciones vecinas. Dicha categoría permite problematizar con la capa elemental de lo estético, es decir, su condición y su límite.

La tercera propuesta de Vilar, se relaciona con atender los procesos de democratización implicados, que permiten una transformación en los modos de interpretación de lo que es el mundo del arte y, con ello, un cambio de metáfora, la república en lugar del puro mercado o de la atmósfera gaseosa. Con relación a la primera estrategia, Vilar la despliega en el actual contexto de estetización que, en el caso de las obras de arte, actúa como mecanismo de neutralización por el que el sistema capitalista depotencia el arte y lo acaba convirtiendo en mercancía, en objeto del deseo de los ricos coleccionistas y de las instituciones artísticas en todas las sociedades democráticas.

Esta estrategia se emplea en un contexto donde prevalece el dominio de los intereses del mercado en el mundo del arte y de sus preferencias por obras altamente estéticas para agrandar y generar placer hedonista a los coleccionistas. Por ello, desestetizar implica desvalorizar o desmaterializar las cualidades estéticas tradicionales en favor de otras cualidades consideradas en el pasado como no estéticas, antiestéticas o de mal gusto.

Estas otras cualidades se pueden entender como sucesivas exploraciones de modos de resistir a la mercantilización y a la neutralización del poder crítico del arte, así como búsqueda de un arte que no se pueda convertir en mercancía, que no pueda ser exhibido en los museos. Por consiguiente, desestetizar implica romper con la belleza promulgada y ampliamente difundida por las instituciones artísticas y, desde luego, superar la experiencia estética hedonista. En ese sentido, se emplea la categoría para referirse a aquellas propuestas realizadas en espacios donde no hay un control del museo o de la galería y se edifican con el propósito de participar de cambios a nivel de los imaginarios simbólicos o de la vida en su totalidad.

Para Vilar (2017), la desestetización anima a poner en marcha procesos contrarios a la estetización, específicamente a desvalorizar las cualidades estéticas tradicionales promulgadas por las instituciones artísticas y recuperar la capacidad crítica del discurso artístico al margen de su orientación mercantilista y legitimadora de marcas. Invita además a superar el empobrecimiento y decadencia de la experiencia estética.

Con relación a la segunda propuesta, plantea una valoración desinteresada de la realidad y de los fenómenos artísticos, puesto que la anestésica persigue liberar la percepción de determinadas formas de arte o sí se quiere de cierta experiencia estética que desborda los márgenes que estos campos tenían en el pasado y que, hoy, se extiende al conjunto de la vida cotidiana, cultural y social, en lo que se conoce como estetización o procesos de estetización generalizada.

A propósito de la tercera propuesta, Vilar defiende una analogía o metáfora para comprender las nuevas condiciones en las que se desarrolla el mundo del arte en el nuevo siglo. Se trata de la vieja metáfora de la república, ya utilizada hace siglos para caracterizar el mundo del arte y la literatura. Por cierto, para Vilar, dicha metáfora ha resultado fallida, pues en el mundo del arte, más que una república ha prevalecido una sociedad civil sometida a diferentes regímenes políticos. Ahora bien, en nuestros días, la democratización del arte es un hecho consumado y puede evidenciarse a partir de la multiplicación de las escuelas de arte y centros de formación artística, lo que ha hecho posible la formación de conglomerados de artistas.

Pero también por la excesiva presencia del arte, porque el cine, la televisión y las nuevas tecnologías han logrado extender la cultura visual, hasta cierto punto, más allá de la cultura escrita. De igual manera, los valores artísticos y las cualidades estéticas

se han incorporado a la vida cotidiana por medio del diseño y la moda. En ese sentido, «el gigantesco bazar en el que vivimos pone a nuestra disposición una variedad de objetos, muebles, vestidos y complementos con los que identificarnos, cuyas propiedades tienen que ver con las propiedades del arte» (Vilar,2004:125).

Ahora bien, para superar la profunda estetización hace falta democracia y, desde luego, aceptar el pluralismo en el arte. No todas las denuncias y críticas que pueden hacerse al mundo del arte lo invalidan, sino todo lo contrario, son un aspecto fundamental del mundo del arte, «un mundo todavía muy joven que hemos de acostumbrarnos a ver con otros ojos, lejos de aquella mirada convencida de que hay una verdad y un estilo artísticos que marca el camino cierto de la historia del arte» (Vilar,2004:126).

En el actual contexto de estetización, pareciera que todo está perdido y que no queda algo por hacer. En ese sentido, muchas personas creen que ya no es posible encontrar un arte auténtico, crítico y emancipador, pues la mayoría de obras no son más que formas de neutralización estética, de estetización de la política y de la ética. Pero, por difícil que parezca, aún nos encontramos con obras y proyectos artísticos que muestran la posibilidad de un mejor lugar para la vida, razón por la cual, aún es posible un tipo de práctica artística en el que su potencia crítica y emancipatoria no se reduzca a objeto de contemplación y consumo. Aún es posible un arte que logre contener los efectos de neutralización y depotencialización de la estetización, puesto que el arte, mediante una forma negativa puede resistir al curso del mundo, por tanto, la forma desestetizada es la posibilidad de la resistencia y la denuncia.

Bibliografía

- Acha, J. et al. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Adorno, Theodor (2003). *Notas sobre literatura*, Madrid, Ediciones Akal.
- Bubner, Rüdiger (1989). *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Lipovetsky, Gilles., y Serroy. Jean (2013). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama.
- Michaud, Yves (2007). *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Montiel-Muñoz, Angie (2016). «El legado de Marta Traba: Reflexiones teóricas en torno a la creación artística en América Latina 1983-2003», *Escena, Revista de las Artes*, (76.1), pp. 85-102.
- Serviddio, Fabiana (2012). *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Tafalla, Marta (2003). *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, Barcelona, Herder Editorial.
- Vilar, Gerard (2004). «La crítica de arte hoy: del mundo del arte como sociedad civil a la república de las artes», *La Puerta FBA*, (1), pp. 120-126.
- Vilar, Gerard (2005). *Las Razones del arte*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- Vilar, Gerard (2010). *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ediciones USAL.
- Vilar, Gerard (2012). La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo. En A. García Varas (ed.). *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos* (pp.7-22), Zaragoza, Fernando el católico.
- Vilar, Gerard (2017). *Precariedad, Estética y Política*, Almería, Círculo Rojo.
- Welsh, Wolfgang (1996). «Aestheticization processes: phenomena, distinctions and prospects», *Theory, Culture & Society*, (13), pp. 1-24.