

Por una analítica de las prácticas estéticas y políticas basadas en un historicismo radical

Conceptos inmanentes, trascendentes e intervencionistas*

Gabriel Rockhill

Pero si en el original los colores se entremezclan sin indicio de un límite, ¿no se convertirá en tarea desesperada trazar una figura nítida que corresponda a la confusa?... En esta posición se encuentra quien, en estética o ética, busca definiciones que correspondan a nuestros conceptos.

Ludwig Wittgenstein

No existen el arte y la política en general. No existen como entidades naturales, invariantes culturales, conceptos universales o prácticas estrictamente unificadas. Solo existen configuraciones teóricas variables y constelaciones de prácticas que son comprendidas como artísticas o políticas en sociedades abigarradas que, a su vez, mutan con el tiempo. La naturalización de estos términos, sin embargo, y la falta de distancia etnográfica con respecto a nuestras propias prácticas culturales tienden a fomentar la ilusión ontológica, o la suposición errónea de que existe –o incluso debe existir– una “esencia” del arte y la política, que puede ser identificada de una vez por todas. Esta ilusión ha guiado a muchos pensadores hacia la búsqueda de un hipotético *El Dorado* en el que los elementos conceptuales estuvieran siempre presentes en su forma más prístina. Ha dado lugar, por ejemplo, a las variopintas formulaciones de teleología retrospectiva o arqueológica mediante las cuales distintos teóricos proyectaron con miopía el punto final de la historia sobre sus comienzos, como si el arte y la política, tal y como existen hoy, hubieran existido siempre bajo esa misma forma. Esta ilusión ontológica está también en el origen de la proyección etnocéntrica de las propias formas culturales sobre las diversas sociedades que han habitado el planeta. Es, asimismo, la fuente principal de los interminables intentos por encontrar el vínculo privilegiado entre estos elementos hipotetizados, como si hubiera una relación única y natural entre el arte y la política que pudiera fijarse para siempre.

El chantaje relativista es uno de los frenos discursivos más frecuentemente empleados contra quienes rechazan contundentemente la ilusión ontológica: se

* Traducido de *Radical History & the Politics of Art* de Gabriel Rockhill. © 2014 Columbia University Press. Publicado bajo acuerdo con Columbia University Press.

nos dice que si no hay entidades estables o conceptos fijos, entonces todo será arrastrado a un vórtice abismal de flujo caótico y pandemónium relativista. Para contrarrestar este chantaje y la elección simplista entre universalismo y relativismo, podemos tomar el ejemplo de la obra más tardía de Ludwig Wittgenstein:

¿Cuál es el significado de una palabra?... Las preguntas “¿qué es la longitud?”, “¿qué es el significado?”, “¿qué es el número uno?”, etcétera, producen en nosotros un calambre mental. Sentimos que no podemos señalar nada en respuesta a ellas y que, sin embargo, deberíamos poder hacerlo. (Nos enfrentamos a una de las grandes fuentes de desconcierto filosófico: un sustantivo nos hace buscar una cosa que le corresponda) (1958).¹

La existencia de términos como *arte* y *política* sugiere inmediatamente que debe haber alguna cosa que les corresponda definitivamente. De hecho, si no somos capaces de detallar la propiedad común que hay en el núcleo de tales palabras, se suele suponer que no hemos captado su verdadero significado. Sin embargo, aquí es precisamente donde interviene Wittgenstein para romper con una concepción extremadamente extendida pero errónea de la pragmática del lenguaje:

La idea de que para aclarar el significado de un término general habría que encontrar el elemento común a todas sus aplicaciones ha maniatado la investigación filosófica, pues no solo no ha conducido a ningún resultado, sino que ha hecho que el filósofo desechase como irrelevantes los casos concretos, que son los únicos que podrían haberle ayudado a comprender el uso del término general. Cuando Sócrates formula la pregunta “¿qué es el conocimiento?”, ni siquiera considera como respuesta preliminar enumerar casos de conocimiento (ibídem: 19-20).²

Wittgenstein señala adecuadamente que los problemas solo surgen cuando intentamos trascender el uso real de los términos para establecer generalidades conceptuales. En efecto, no hay ningún problema en el nivel de la función pragmática. De este modo, toma partido por los interlocutores de Sócrates, que describen el uso de los términos en lugar de tratar de abstraerse de ellos para aislar una característica supuestamente esencial. Tomando el ejemplo de la pregunta de Sócrates “¿qué es el conocimiento?”, declara: “Deberíamos responder: ‘no hay un uso exacto de la palabra *conocimiento*; pero podemos inventar varios usos, que estarán más o menos de acuerdo con las formas en que la palabra se utiliza realmente” (ibídem: 27). Lo mismo podría decirse de términos como *arte*

¹ Wittgenstein presentó estas notas de trabajo, cuyo destino no era ser publicadas, para sus alumnos de Cambridge y mandó a hacer copias estarcidas de ellas. N. del T.: la traducción al español del texto citado de Wittgenstein fue realizada *ad hoc* del original en inglés para esta publicación.

² Ver también 1997: 31-32.

y *política*: no hay una característica conceptual definitiva que unifique todas sus aplicaciones. Por tanto, es un error metodológico buscar un uso exacto o una propiedad única y esencial.

Ahora bien, esto no significa que estos términos generales sean presa del más puro relativismo. Según Wittgenstein, los aires de familia unen varios usos sin reducirlos a una cualidad esencial compartida:

Tendemos a pensar que debe haber algo en común a todos los juegos, digamos, y que esta propiedad común es la justificación para aplicar el término general de "juego" a los distintos juegos que existen; por el contrario, los juegos forman una *familia* cuyos miembros tienen parecidos entre sí. Algunos tienen la misma nariz, otros las mismas cejas y otros la misma forma de caminar y estas semejanzas se superponen (ibídem: 17).

El abandono de la búsqueda errónea de propiedades comunes no lo condena, no obstante, a una forma de relativismo lingüístico en el que el uso terminológico y conceptual fluctúa sin cesar. Por el contrario, él insiste en el carácter praxeológico del lenguaje y en la función de la normatividad inmanente del uso social: en lugar de responder a un orden semántico purificado que está basado en reglas estrictamente delimitadas y definiciones firmes, el lenguaje es, propiamente hablando, una práctica cuyas formas variables están mediadas por costumbres culturales y normas sociales (1997).³ Desprovistos de propiedades comunes, los términos funcionan de acuerdo con los parecidos de familia dentro de los campos generales de uso socialmente aceptados. El hecho de que estos campos no tengan fronteras claramente delimitadas no impide su funcionamiento (al contrario):

Porque recordemos que, en general, no utilizamos el lenguaje según reglas estrictas; tampoco nos ha sido enseñado por medio de ellas. *Nosotros*, por otro lado, en nuestras discusiones comparamos constantemente el lenguaje con un cálculo que procede de acuerdo con reglas exactas. Esta es una forma sumamente unidimensional de ver el lenguaje. En la práctica, rara vez lo utilizamos como un cálculo de este tipo. Porque no solo no pensamos en las reglas de uso –las definiciones, etcétera–, sino que cuando se nos pide que formulemos tales reglas, en la mayoría de los casos, no somos capaces de hacerlo. Somos incapaces de circunscribir claramente los conceptos que utilizamos; no porque no conozcamos su verdadera definición, sino porque no existe una verdadera "definición" de estos. Suponer que debe haberla

³ "Aquí el término *juego de lenguaje* –escribe Wittgenstein– está destinado a enfatizar el hecho de que *hablar* el lenguaje es parte de una actividad o de un modo de vida [*Lebensform*]" (1997). Ver también p. 81.

sería como suponer que cada vez que los niños juegan con una pelota lo hacen según reglas estrictas (1958: 25).⁴

Uno de los inconvenientes de la orientación metodológica de Wittgenstein es que, a veces, escribe como si bastara con describir el estado actual de una lengua concreta y apela regularmente a una forma bastante homogénea de sentido común lingüístico que se basa en lo que diríamos en un caso concreto (como si existiera un *das Man* genérico que opera de árbitro universal). Afortunadamente, hay una serie de pasajes decisivos en los que se aleja claramente de este relato ahistórico, y parcialmente fuera de lo social, del lenguaje. En *El libro azul*, por ejemplo, aborda el proceso temporal de adquisición del habla y relaciona los juegos lingüísticos con “las formas de lenguaje mediante las cuales las infancias comienzan a hacer uso de las palabras” (1958: 17).⁵ En las *Investigaciones filosóficas* también apela a la importancia de indagar en el proceso genético por el cual aprendemos el significado de determinadas palabras. Enfatiza, además, en al menos unas pocas ocasiones, la historicidad del propio lenguaje, como en la descripción que realiza de este como una ciudad antigua y en la afirmación de que “nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, por así decirlo, surgen mientras que otros se vuelven obsoletos y caen en el olvido” (1997, II).⁶

Este tema es central en las conferencias sobre estética de Wittgenstein que fueron publicadas póstumamente. Comienza afirmando que “el tema [la estética] es muy extenso y ha sido completamente malinterpretado por lo que puedo ver” (1967).⁷ A continuación, recurre a la metodología genética que acabo de mencionar: “Una cosa que siempre hacemos al hablar de una palabra es preguntarnos cómo nos la enseñaron” (ibídem: I). En el marco de estas observaciones introductorias, afirma que los juegos de lenguaje mutan con la historia y con el contexto social y cultural. Por ejemplo, no solo hace referencia a las transformaciones históricas del lenguaje, sino que afirma: “lo que ahora llamamos gusto cultivado quizá no existía en la Edad Media. Se juega a un juego totalmente diferente en distintas épocas” (ibídem: 8).⁸ También muestra su interés por las diferencias socioculturales y sugiere claramente que los juegos lingüísticos pueden divergir radicalmente de una cultura a otra: “Imaginemos una civilización completamente diferente. Aquí hay algo que podríamos llamar música, ya que tiene notas. Así entienden la música: les hace caminar de un modo determinado” (1967: 34).⁹ Por último, alude de pasada a las formas en que los individuos

⁴ Ver también 1997: 39.

⁵ Esto no quiere decir, por supuesto, que estos primitivos juegos del lenguaje sean partes incompletas de un lenguaje que luego se sistematiza.

⁶ Ver también pp. 8 y 39.

⁷ No fue Wittgenstein quien redactó estas conferencias. Fueron compiladas a partir de notas de sus estudiantes que él no supervisó.

⁸ Ver también pp. 9 y 32 y 1998: 89, 91, 98.

⁹ Ver también pp. 8-9, 12, 30.

de una misma cultura pueden tener trayectorias sociales sumamente disímiles que los llevan a utilizar las palabras de formas diferentes.¹⁰

Aunque, en última instancia, es cierto que Wittgenstein solo proporcionó herramientas rudimentarias para pensar la historicidad y la variabilidad cultural de las prácticas lingüísticas, formuló una crítica convincente al “ansia de generalidad” y esbozó un análisis praxeológico del lenguaje que parte del uso social en lugar del supuesto cálculo de propiedades comunes, significados esenciales y reglas semánticas estrictas. Su praxeología puede servir, por tanto, como un punto de referencia útil para desarrollar una distinción heurística entre tres registros conceptuales diferentes que son inherentes a toda práctica específica: ideas trascendentes, nociones inmanentes y conceptos intervencionistas. Las ideas trascendentes, para empezar, surgen de la pretensión de haber captado la propiedad común de los términos generales, que quedan así definidos de una vez por todas. En la medida en que pretenden trascender la coyuntura sociohistórica o, como mínimo, sintetizar todos los campos de uso social en un momento dado, terminan por basarse, en última instancia, en la ilusión de la trascendencia, o en la suposición errónea de que un término general tiene un único significado basado en una propiedad conceptual común. Para que este supuesto se mantenga, la significación tendría que establecerse trascendentalmente y tendría que existir alguna forma de garantía externa, más o menos metafísica, para el significado. “No olvidemos –afirma acertadamente Wittgenstein– que una palabra no tiene un significado que le haya sido dado, por así decirlo, por un poder independiente de nosotros, de modo que pueda haber una especie de investigación científica sobre lo que la palabra realmente significa. Una palabra tiene el significado que alguien le ha dado” (1958: 28).

A diferencia de las ideas trascendentes, las nociones inmanentes forman parte de prácticas sociohistóricas específicas dentro de una coyuntura concreta. Dado que surgen en esferas de actividad particulares, están íntimamente vinculadas a matrices culturales distintivas, que a su vez se negocian y renegocian de forma dinámica entre agentes diversos con capacidades de acción diversas. Además, en la medida en que se trata de fenómenos sociales, las nociones inmanentes no son unívocas. Dentro de la misma coyuntura sociohistórica puede haber, y a menudo hay, relatos heterogéneos y antagónicos de conceptos generales como el arte y la política. Contra la tendencia de la conceptualidad trascendente a ignorar o poner entre paréntesis la dimensión social del pensamiento, es crucial insistir en los modos en que los conceptos integran prácticas sociales. Por lo tanto, no debería ser motivo de consternación el hecho de que no existan límites estrictos a las nociones inmanentes. Como explica con frecuencia Wittgenstein, los términos generales no necesitan estar claramente delimitados para funcionar en el discurso social. Al hablar de la palabra juego, por ejemplo,

¹⁰ Ver 1967: 9.

escribe: “¿cómo se delimita el concepto de juego? ¿Qué sigue contando como juego y qué no? ¿Se puede establecer el límite [Grenzen]? No. Se puede dibujar uno justamente porque no se ha hecho hasta ahora. (Sin embargo, eso nunca te preocupó antes cuando usabas la palabra ‘juego’)” (1997: 33).¹¹ Por supuesto, es posible dar definiciones precisas en casos concretos. Sin embargo, estas no son en absoluto necesarias ni son extrapolables de manera automática a todas las demás aplicaciones del término: “podemos dibujar un límite cuando tenemos un propósito específico. ¿Es necesario hacer esto para que el concepto funcione? ¡En absoluto! (Excepto para ese fin en particular). No más de lo que hizo falta la definición: un paso = 75 cm para que la medida de longitud ‘un paso’ fuera utilizable” (ibídem: 33).¹²

No hay límites rigurosos, en parte, porque las nociones inmanentes son enunciadas por una multiplicidad de voces. En la esfera social se proponen, corroboran o impugnan diversos usos y no hay fronteras predefinidas ni directrices estrictas para la práctica lingüística (aunque, por supuesto, hay normas incorporadas que son relativas al uso común, así como reglas gramaticales que se desarrollan *a posteriori*). A pesar de que existe habitualmente una ilusión de rigidez producida socialmente que se debe en parte a la escala temporal de acción de los seres humanos y a una ceguera relativa tanto a las transformaciones históricas a largo plazo como a la variabilidad social, el campo de la conceptualidad inmanente es dinámico. Esta situación responde no solamente a las luchas sociales en curso (que a veces quedan ocluidas tras la institucionalización de sus resultados), sino también a la interacción entre diversas matrices culturales que, a su vez, carecen de fronteras rígidas. Para destacar el dinamismo de las nociones inmanentes y el hecho de que una inmanencia puramente dada o estable es una abstracción, vale la pena proponer una distinción operativa entre tres formas de transición cultural: *tránsito*, *transferencia* y *trasplante*.¹³ El *tránsito*, para empezar, registra el movimiento de los objetos –incluidos textos, obras de arte y otros indicios materiales de intercambios teóricos y culturales– a lo largo del tiempo y a través del espacio social. Los seres humanos, así como sus prácticas, pueden transitar obviamente entre diferentes coyunturas culturales; sirven así de vehículos de transformación dentro de las continuas reconfiguraciones de un campo inmanente. La *transferencia* refiere al desplazamiento de un sistema de significación y valoración de un contexto a otro debido al tránsito de fenómenos históricos puntuales que alteran una conceptualidad inmanente. Por ejemplo, el tránsito de la *Poética* de Aristóteles desde la antigua Grecia hasta la Francia del siglo XVII implicó un proceso de transferencia cultural en el que la obra de Aristóteles fue reconstituida a la par que contribuyó a la formación de una coyuntura

¹¹ Ver también p. 34.

¹² Ver también p. 36 y 1958: 19.

¹³ Esta tipificación operativa se encuentra parcialmente inspirada por la distinción que realiza Maruška Svašek (2007) entre tránsito y transición.

sociohistórica diferente. El *trasplante* responde a la importación o exportación de toda una matriz teórica y práctica, como fue la implantación a nivel mundial del concepto europeo y moderno de arte a través de la globalización de ese mercado. Estos tres fenómenos se entrelazan de múltiples maneras y cobran forma, por supuesto, en un ámbito más amplio de interacción ya que no necesariamente dominan toda la esfera de actividad cultural. Contribuyen, bajo distintas modalidades, a lo que podríamos denominar una transición de campos inmanentes de práctica cultural.

En el caso de palabras claves como *arte* y *política*, estas nociones inmanentes funcionan muy claramente como auténticos conceptos en disputa o como puntos nodales dentro de una lucha social que carece de un árbitro supremo. Esto no implica, no obstante, que los hablantes individuales puedan definir arbitrariamente todos los términos de la manera que deseen o que puedan saltar caprichosamente entre contextos culturales como en un juego de rayuela antropológica (en parte porque las culturas no son cajas estáticas y herméticas). Por el contrario, dado que el lenguaje es una práctica colectiva, el uso de estos términos contribuye a la formación de un archivo social. La sedimentación progresiva de usos genera lo que podríamos llamar, apropiándonos y modificando el vocabulario de Jean-Paul Sartre, un campo *práctico-inerte* lingüístico o conceptual: una sedimentación en serie de prácticas anteriores que tiene efectos concretos sobre las aplicaciones conceptuales del presente.¹⁴ Esto no implica que haya un polo puro de práctica activa y otro de institucionalización inerte, sino que las prácticas lingüísticas y teóricas atestiguan una inercia por la cual se define una interacción compleja entre el archivo social y los actos de habla y pensamiento (que son, al mismo tiempo, constituidos y constituyentes). Por razones descriptivas, podemos distinguir entre un campo práctico-inerte institucionalizado y un campo práctico-inerte de uso. El primero resulta de la codificación oficial de la lengua a través de los diccionarios, los libros de gramática y la educación, mientras que el segundo está constituido por la sedimentación no oficial de la práctica que forma parte de nuestro sentido común lingüístico, conformado por una red de connotaciones, relaciones contextuales, esferas concretas de aplicación, etcétera. Cuando Wittgenstein se refiere a lo que diríamos o no diríamos en determinados casos, suele apelar al campo práctico-inerte de uso, que ha sido institucionalizado generalmente *a posteriori*. En ciertos casos, sus referencias al lenguaje *das Man* son problemáticas en su carácter generalizante; presuponen que cada hablante individual tiene el mismo archivo social de uso lingüístico. Esto no es siempre así en absoluto y resulta fundamental subrayar hasta qué punto la constitución de lo práctico-inerte es, por partida doble, el resultado tanto de prácticas variables como de las trayectorias singulares de los agentes sociales.

¹⁴ Aunque el término *práctico-inerte* fue tomado del libro *Crítica de la razón dialéctica* de Sartre, no le estoy dando un uso en estricta conformidad con los postulados que allí se enuncian.

Podemos argumentar que Wittgenstein se abocó principalmente a abandonar la errónea búsqueda metafísica de las propiedades comunes en favor de una descripción de lo que yo aquí denomino nociones inmanentes, y más concretamente del campo práctico-inerte del uso lingüístico: “lo que hacemos es extraer las palabras de su uso metafísico y devolverlas a su uso cotidiano” (1997: 48). Al denunciar los esfuerzos por explicar o deducir los fenómenos buscando lo que supuestamente se esconde detrás de ellos, sentencia con sencillez: “la filosofía es, en verdad, ‘puramente descriptiva’” (1958: 18).¹⁵ En este sentido, corre el riesgo de reducir la práctica filosófica a la interminable y perogrullesca tarea de elaborar un inventario infinito de usos a partir del archivo social que constituye la base del sentido común lingüístico. Si este es el caso, entonces Herbert Marcuse tenía razón al calificar de “pensamiento unidireccional” el intento de Wittgenstein por desarrollar una filosofía que “deja todo como está”:

Respetar la variedad de significados y usos, la fuerza y el sentido común del discurso ordinario, mientras se inocular (como a un agente foráneo) el análisis de lo que este discurso dice sobre la propia sociedad que lo habla, la filosofía lingüística suprime una vez más lo que se suprime continuamente en este universo de discurso y comportamiento (Marcuse, 1964: 175).¹⁶

La reducción de la filosofía a la tarea cautelosa, conservadora y tediosa de elaborar un catálogo interminable de lo que existe recuerda el conocido chiste sobre un borracho que busca algo debajo de un poste de luz. Cuando un transeúnte le pregunta qué está haciendo, responde que está buscando sus llaves, que se han caído al tropezar con el cordón de la vereda. El transeúnte se une a la búsqueda, pero después de un cuarto de hora todavía no hay rastro de ellas. “¿Dónde tropezaste exactamente?”, le pregunta el transeúnte. “Como media cuadra más arriba”, responde el borracho. “Entonces, ¿por qué buscás tus llaves acá?”. El borracho replica: “¡Porque la luz es mucho mejor!”. El intento de simplemente describir el uso lingüístico, a pesar de ciertas ventajas, corre el riesgo de convertirse en una tarea no muy diferente de esta ebria y quijotesca búsqueda bajo un poste de luz: sin duda, es más fácil que otras empresas, pero es claramente limitada ya que su destino último es dejar las cosas tal y como están.

Es importante precisar que Wittgenstein insistió en ocasiones en la necesidad de describir no solo el uso de los términos, sino también “el contexto entero” y “los modos de vida” (1967: II, 7). Y en al menos una ocasión especificó que su método “no consiste simplemente en enumerar los usos reales de las palabras, sino por el contrario en inventar deliberadamente otros nuevos, algunos de ellos por su apariencia absurda” (1958: 28). Sin embargo, así como solo prestó una atención mínima a la historicidad y a la variabilidad cultural de las prácticas

¹⁵ Ver también p. 125 y 1997: 47 y 50.

¹⁶ Se refiere a Wittgenstein, 1994: 49.

lingüísticas, tampoco manifestó un compromiso explícito con lo que propongo llamar conceptos intervencionistas. Estos últimos funcionan como *ideas-fuerza* que pretenden generar desplazamientos en el orden establecido de la conceptualidad inmanente. Son incursiones en el campo de fuerzas de las nociones culturales que demuestran que no estamos simplemente condenados a reproducir –a través de lo que podríamos llamar las intervenciones pasivas en las que participamos regularmente de forma despreocupada– la práctica conceptual dominante o el *statu quo* del uso discursivo. En muchos sentidos, se podría argumentar que la propia crítica de Wittgenstein a la filosofía metafísica funciona precisamente como una intervención de este tipo, que busca redefinir la naturaleza misma de la práctica filosófica. Más cercano a las preocupaciones inmediatas de este libro, podríamos citar el caso de la intervención de Cornelius Castoriadis y su ataque a la idea de *epistēmē* política en favor de una comprensión de la política como un proceso colectivo de lucha social cuyo objeto mismo es la institución de la sociedad como tal. La polémica participación de Jacques Rancière en el campo de la estética podría servir como otro ejemplo en la medida en que pretende dismantelar las interpretaciones rutinarias de la historia del arte en aras de reelaborar por completo los presupuestos conceptuales dominantes acerca de la aparente naturaleza de lo que se conoce como arte moderno.

A menudo se asume falsamente que los conceptos solo pueden desempeñar un papel verdaderamente intervencionista si se postulan axiomáticamente como entidades más o menos trascendentes e irreductibles a una situación concreta. De hecho, algunos pensadores denigran a todos los que rechazan los dictados filosóficos como si la elección fuera simplemente entre la reproducción del *statu quo* o la imposición soberana de un concepto por decreto intelectual. Consideremos brevemente la obra de dos pensadores contemporáneos que construyeron un relato ontológico del arte –por poner solo este ejemplo– como fenómeno transhistórico en términos de lo que aquí llamo ideas trascendentes: Alain Badiou y Cornelius Castoriadis.¹⁷ El primero se identifica explícitamente con la tradición platónica y afirma que el arte tiene una esencia transhistórica: es un proceso de pensamiento singular de las ideas que sirve para trazar los efectos de un acontecimiento en lo real. Un acontecimiento es un suplemento de la situación que no puede ser nombrado directamente ni representado por los medios disponibles dentro de la propia situación. Todo arte verdadero, por lo tanto, interrumpe las condiciones dadas de la expresión estética actuando sobre un acontecimiento e introduciendo las ideas en la situación. Esto es lo que vincula la representación de los caballos de Picasso con los autores de las pinturas rupestres de Chauvet-Pont-d'Arc, como afirma Badiou en el prefacio de *Lógicas de*

¹⁷ He realizado análisis más pormenorizados de ambos autores en 2010a, 2011a: 31-48 y 2011b: 9-39.

los mundos. A pesar de las diferentes circunstancias históricas, la esencia del arte sigue siendo una constante porque las pinturas en ambos casos dan fe de la idea eterna de un caballo.¹⁸

Aunque Castoriadis no se identifique con la tradición platonista y se dedique más explícitamente a la investigación histórica que Badiou, proporciona –algo sorprendente, dados sus otros trabajos– un relato ontológico de la naturaleza trans-histórica del arte. Afirma que la institución de la sociedad siempre ha tratado de producir una red de significados suspendida sobre lo que él llama el Caos, el Sin Fondo y el Abismo.¹⁹ Mientras que la religión ha intentado presentar el Abismo y al mismo tiempo ocultarlo, el arte –especialmente en forma de obra maestra– es propiamente la “presentación del Abismo (del Caos, de lo Sin Fondo)” (Castoriadis, 1986: 147). Más concretamente, da forma al caos subyacente en el cosmos creando nuevos mundos, al tiempo que recuerda a la sociedad el hecho de que vive en la frontera del Abismo. Todo arte verdadero abre así una ventana al caos y “pone en cuestión las significaciones establecidas” (1996: 755). A pesar de que Castoriadis reconoce e insiste en la especificidad social e histórica de la producción cultural, así como de algunas figuras del mundo del arte (como pueden ser el genio incomprendido, las vanguardias y la noción de arte puro), pretende igualmente aislar una esencia universal y transhistórica del arte entendido como ventana al caos del ser.²⁰ Desde las primeras pinturas rupestres hasta las estatuas aztecas, las máscaras africanas y la música clásica europea, el arte siempre y en todas partes se ha esforzado por escoltar a la humanidad hacia la frontera del propio Abismo del que procede. “Cada cultura –escribe Castoriadis– crea su propio camino hacia el Abismo”.²¹

Estas ideas trascendentes sobre el arte no trascienden en absoluto la coyuntura inmanente de la que surgen. Por el contrario, son claras instancias de un concepto de arte específicamente europeo y moderno. Como ha argumentado Paul Oskar Kristeller, el sistema moderno de estética, en el que la categoría singular de arte sirve de rúbrica general para los géneros de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la poesía, es un fenómeno relativamente reciente y culturalmente específico. “Este sistema de las cinco artes principales, que subyace a toda la estética moderna y nos resulta tan familiar a todos –escribe– es de origen comparativamente reciente y no tomó forma definitiva hasta el siglo XVIII, aunque tiene muchos ingredientes que se remontan al pensamiento clásico, medieval y renacentista” (1990: 165).²² En su revisión crítica de la tradición

¹⁸ Para una crítica tan filosa como incisiva de la estética platónica de Badiou, ver Rancière, 2011a: 183-205 y 2011b: 218-231.

¹⁹ Ver Castoriadis, 1997: 315, 1986: 521 y 2007: 171.

²⁰ Ver Castoriadis, 2007: 25 y 1986: 344.

²¹ Ver Castoriadis, 1986: 347.

²² Ver también Collingwood, 1958: 5-7.

europea y de la aproximación desde un historicismo selectivo que postula que la esencia del arte ha permanecido constante a pesar de sus diferentes manifestaciones históricas, Kristeller demuestra que “el término griego para arte (*techné*) y su equivalente latino (*ars*) no denotan específicamente las ‘bellas artes’ en el sentido moderno, sino que se aplicaban a todo tipo de actividades humanas que hoy llamaríamos artesanías o ciencias” (1990: 166). También explica que “no existe un concepto o sistema medieval de las bellas artes: si queremos seguir hablando de estética medieval, debemos admitir que su concepto y su materia son, nos guste o no, bastante diferentes de la disciplina filosófica moderna” (177-178). Por último, señala que “el otro concepto central de la estética moderna, [...] la belleza, no aparece en el pensamiento o la literatura antiguos con sus connotaciones modernas específicas. El término griego *kalon* y su equivalente en latín (*pulchrum*) nunca se distinguieron de forma nítida o consistente del bien moral” (166).

A partir de la obra de Kristeller, Larry Shiner elaboró un minucioso recorrido histórico que investiga la formación relativamente reciente de las instituciones de las bellas artes.²³ Afirma que todas las instituciones modernas, a excepción del teatro y de la ópera, datan del siglo XVIII. Insiste en la reciente aparición de los museos y las exposiciones públicas, así como de fenómenos históricos como los conciertos profanos, los derechos de autor, la crítica literaria y la historia del arte. Aunque admite que hubo algunos signos anticipatorios importantes, subraya la fuerte conexión entre el nuevo sistema de las bellas artes y sus instituciones en el sentido amplio del término. También destaca el modo en que este sistema y su aparato institucional produjeron una nueva concepción del artista y de la obra de arte. El primero fue individualizado como genio creador, que se sumerge en su imaginación para dar forma –más o menos libre– a sensaciones e ideas originales. La obra de arte se convirtió en una creación única y autosuficiente que lleva la marca indeleble de su creador.

Esta idea moderna y europea del arte, a la que Jacques Rancière se ha referido como “arte en singular” (2004: 23), se desarrolló en el siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX. Según Raymond Williams, “la aparición de un Arte abstracto y con mayúsculas, con sus propios principios internos pero generales, es difícil de localizar. Hay varios usos consecuentes del término en el siglo XVIII, pero fue en el siglo XIX cuando el concepto se generalizó” (1983: 196). Desde entonces, es importante remarcar que ha sido aplicado a otros períodos de tiempo y regiones culturales. James Clifford ha destacado, por ejemplo, una reconfiguración taxonómica que tuvo lugar en torno a 1900 cuando “una importante variedad de artefactos no occidentales pasó a ser redefinida como arte” (1994: 196). De este modo, distingue, a la manera de André Malraux, entre arte por objetivo y arte por metamorfosis y destaca la importancia del fenómeno de la transición cultural.

²³ Ver Shiner, 2001. Ver también Poulot, 1997 y Heinich, 1993, 1996 y 2005.

Más aún, al subrayar la historicidad y la especificidad cultural del sistema expositivo del arte, Clifford enfatiza su relativo dinamismo histórico: “no ha alcanzado su forma definitiva: las posiciones y los valores asignados a los artefactos coleccionables han cambiado y seguirán haciéndolo” (ibídem: 226). Es importante, sin embargo, insistir en la diferencia entre categorías *emic* y categorías *etic*.^{*} Aunque las culturas no son entidades estáticas o perfectamente delimitadas, podemos distinguir heurísticamente entre los conceptos, representaciones, valores y prácticas *emic* que son significativos para los agentes involucrados, por un lado, y los que son propios del observador y pretenden ser culturalmente neutros o *etic*. De acuerdo con esta terminología, mi argumento aquí es que el arte es una categoría *emic*, aunque no es reducible únicamente a su contexto de emergencia, pero que ha sido transferida o trasplantada a otros tiempos y lugares (a veces enredándose émicamente en nuevas prácticas culturales). A la inversa, mi afirmación puede expresarse también de la siguiente manera: no existe un análisis puramente *etic* del arte, no existe una definición conceptual *a priori* de la naturaleza de la estética.

Enraizadas como están en una intuición filosófica acítica y en prácticas culturales que tampoco son puestas bajo la lupa por la propia disciplina, las ideas trascendentes propuestas por Badiou y Castoriadis –como otras ideas de este tipo, que también se encuentran en Wittgenstein²⁴ están determinadas en gran medida por su coyuntura sociohistórica (y por el campo práctico-inerte del uso conceptual). Dependen de la singularización europea y moderna del concepto y la práctica del arte y, más concretamente, de la concepción iconoclasta del arte como un acto novedoso de creación imaginativa. En rigor, las ideas trascendentes que proponen son nociones inmanentes disfrazadas. Tienen su origen en la coyuntura sociohistórica inmediata, pero se proyectan hegemoníamente en el reino etéreo del más allá, como si pudieran elevarse axiomáticamente por encima de su campo de fuerza teórico. Por eso conviene hablar de la pseudo-trascendencia de los conceptos cripto-inmanentes: las llamadas ideas trascendentes son, en realidad, falsos trascendentes o conceptos inmanentes que una desmesurada arrogancia filosófica intenta hacer pasar por trascendentes. Más que ser lo contrario de los conceptos inmanentes, las ideas trascendentes son

* Estos términos que hoy gozan de amplia difusión en las ciencias sociales, en particular en la antropología social, fueron introducidos por el lingüista Kenneth Pike a partir de la distinción entre *phonemics* (fonología) y *phonetics* (fonética). Las categorías *emic* son aquellas que resultan significativas para los agentes que realizan una práctica, mientras que las *etic* son aquellas observaciones realizadas por externos y que ignoran la significación que los agentes estudiados le otorgan a sus prácticas. El hecho mismo de que estas categorías resultan extrañas dentro de la discursividad de la historia del arte da cuenta del carácter etnocéntrico de la disciplina. [N. del T.].

²⁴ Consideremos, por ejemplo, las referencias al gran arte y al genio creador de Wittgenstein, así como el abordaje de lo que presenta como propiedades comunes a todo gran arte: “Dentro de todo gran arte hay un animal SALVAJE: domesticado... Todo gran arte tiene como base fundacional a las pulsiones humanas más primitivas” (1998: 43).

una inversión enrevesada. Son nociones inmanentes que se han vuelto ciegas a sí mismas.

Una aproximación dual puede ayudarnos a reconfigurar un marco sociohistórico dado ya que consiste en esforzarse simultáneamente por comprender una red conceptual inmanente en toda su complejidad y por tratar de intervenir en ella generando desplazamientos mediante puntos de apalancamiento específicos y concretamente anclados en ella. Los conceptos intervencionistas son fundamentalmente aquellas nociones que se formulan a partir de una conciencia aguda de una intersección específica de fuerzas sociales, pero que pretenden desplazarla en una dirección particular (lo que puede incluir el uso de universales proyectados, pragmáticos o articulados, o incluso lo que podríamos llamar ideas trascendentales –en oposición a trascendentes–). Las ideas trascendentes carecen de influencia: tienden a ser ciegas a su propia determinación por el campo de fuerza nocional inmanente y, a menudo, se postulan hegemónicamente con poca o ninguna comprensión de este último. Por lo tanto, vuelven a caer en la misma coyuntura que creen trascender. Los conceptos intervencionistas, por el contrario, se basan en una cartografía diligente del plexo de nociones inmanentes, cuyo objetivo es descubrir los puntos específicos de apalancamiento que pueden utilizarse para desplazar el orden conceptual dado. De hecho, el efecto de palanca requiere puntos concretos de anclaje dentro de la matriz sociohistórica y también un conocimiento práctico de cómo utilizar los elementos y las fuerzas unos contra otros, cómo hacer más con menos, cómo generar tracción y ganar influencia articulando varios puntos y estructuras de poder.

Utilizando la distinción heurística entre nociones inmanentes, ideas trascendentes y conceptos intervencionistas, otro modo de formular una de las tesis fundamentales de este libro es que no hay ideas trascendentes de arte y política. Son nociones inmanentes dentro de culturas particulares, cuyo campo de uso podemos trazar dentro de intersecciones sociohistóricas específicas mediante una analítica de las prácticas estéticas y políticas. Una analítica no presupone la existencia de una propiedad esencial capaz de unificar conceptualmente un determinado conjunto de prácticas. Esta orientación metodológica tiene consecuencias de gran alcance para la pregunta por el arte y la política. Para empezar, significa abandonar la búsqueda errónea de *el* concepto de arte y *la* noción de política como si hubiera una única idea trascendente que conectara todas las prácticas denominadas “artísticas” o “políticas”, ya sea en una época específica o a lo largo del tiempo. El enfoque pragmático o praxiológico que aquí se defiende parte, en cambio, de las diversas prácticas calificadas de “artísticas” o “políticas”, así como de los procesos de conceptualización que las codifican. Abandona la búsqueda quijotesca de ideas únicas que puedan definir todas estas prácticas y se concentra, en cambio, en las luchas sociales concretas por la definición de los conceptos. Sin embargo, esto no nos condena a limitarnos a describir el uso operativo de las nociones inmanentes. Por el contrario, recono-

cer que los conceptos son inmanentes a las coyunturas sociohistóricas y, por tanto, modificables, nos invita a intervenir activamente para participar en las continuas batallas sociales sobre lo que se llama “arte” y “política”.

Conceptualidad inmanente y actos de denominación

Terminado, está terminado, casi terminado, debe estar casi terminado.

(Pausa.)

Grano por grano, uno a uno, y un día, de repente, hay un montón, un pequeño montón, el montón imposible.

Clov. Final de partida, de Samuel Beckett.

Aunque este no es el lugar para un análisis exhaustivo, un breve repaso por algunos presupuestos fundamentales de la paradoja *sorites* [o paradoja del montón] puede resultar útil para aclarar por qué es inapropiado suponer que nuestros conceptos pueden ser determinados y delimitados con precisión según propiedades comunes.

Sorites proviene del griego *soros*, que significa “montón”, y se utiliza habitualmente para referirse a un acertijo y a una serie de paradojas homólogas que derivan de él. El acertijo tiene que ver con la dificultad de determinar la naturaleza precisa de un concepto indeterminado como el de montón:

¿Describirías un solo grano de trigo como un montón?

No.

¿Describirías dos granos de trigo como un montón?

No.

...

Puesto que debemos admitir la existencia de un montón en algún momento, ¿qué grano de trigo permite trazar la raya?

Este acertijo también puede ser invertido comenzando con la afirmación de que cien mil granos de trigo suponen un montón y descender por sustracción. Queda la misma pregunta inquietante: ¿la sustracción de qué grano de trigo hace que pierda su condición de montón? Independientemente de cómo se presente el acertijo, el problema fundamental es que, debido a la indeterminación del concepto de montón, parece imposible identificar un solo grano de trigo que pueda diferenciar definitivamente un montón de uno que no lo es. La paradoja de *sorites* lleva este problema al extremo mediante el silogismo:

Un grano de trigo no hace un montón.

Si un grano de trigo no hace un montón, entonces dos granos no lo hacen.

Si dos granos de trigo no hacen un montón, entonces tres granos no lo hacen.

...

Si 99.999 granos de trigo no hacen un montón, entonces cien mil granos no lo hacen.

Cien mil granos de trigo no hacen un montón.

Las premisas de este argumento tienen apariencia de ser verdaderas y se apoyan en un razonamiento incontrovertible empleando únicamente el *modus ponens* y la elipsis (que une cada término resultante de una única aplicación del *modus ponens*). Sin embargo, la conclusión es intuitivamente falsa. También se puede llegar a una paradoja similar procediendo a la inversa. Si se admite que cien mil granos de trigo forman un montón, entonces se puede argumentar que un solo grano de trigo también lo hace, ya que la eliminación de un solo grano no puede marcar la diferencia entre un montón y un no montón. Mientras que en la primera versión de la paradoja ninguna cantidad de trigo puede formar un montón, en la segunda versión cualquier cantidad de trigo forma necesariamente un montón. Si no hay montones o si solo hay montones, parece que estamos igualmente limitados en ambos casos: el razonamiento lógico nos lleva a conclusiones incontrovertibles que son intuitivamente falsas.

Sobre la base del vocabulario introducido anteriormente, podría decirse que el acertijo y la paradoja de sorites se basan en el supuesto de que la categoría de montón funciona como una idea trascendente con una propiedad común identificable. Sin embargo, si un montón se entiende como una noción inmanente en lugar de una idea trascendente, se puede argumentar que la paradoja se disipa de inmediato. Las nociones inmanentes forman parte de las prácticas sociales, que incluyen la actividad colectiva de nombrar. Los términos generales como "montón" no requieren una propiedad común, una esencia trascendente o una definición léxica estricta para funcionar en la práctica de los intercambios sociales. Esto no significa que haya o tenga que haber un acuerdo estricto sobre la identificación de un montón de trigo. Una persona puede referirse a una determinada cantidad de trigo como un montón según su práctica lingüística y otra persona puede estar en desacuerdo afirmando que no lo es. No hay ninguna idea trascendente que pueda aislar la característica definitiva de un montón de una vez por todas y servir de árbitro absoluto. Solo hay nociones inmanentes que están incrustadas en las prácticas sociales, así como intervenciones que intentan modificar la práctica inerte de estos conceptos (desplazándolos de su punto de anclaje social).

Según esta interpretación, que, por supuesto, tendría que ser corroborada mediante un compromiso detallado con la extensa literatura sobre este tema, el acertijo y la paradoja de sorites parecen ser el resultado del conceptualismo trascendente y del logicismo ahistórico y extrasocial que aqueja a gran parte

de la lógica formal. Esto último, debemos recordarlo, es una abstracción de la práctica social cotidiana, y es a su vez el resultado de un ejercicio social muy específico. Dentro del ámbito general de la práctica lingüística, no es necesaria ninguna determinación estricta: no necesitamos saber exactamente cuántos granos de trigo forman un montón para poder utilizar adecuadamente el término. Este tipo de palabras es inmanente a las prácticas de las que forman parte, ya sea la práctica de la agricultura o la propia práctica de nombrar. De hecho, los casos en los que podríamos imaginar una definición exacta de un montón son en sí mismos prácticas sociales únicas y solo tienen sentido dentro de ciertas restricciones, como un experimento científico en el que se decidiera que un montón se define por la existencia de un número preciso de granos de trigo. Lejos de refutar el argumento del carácter inmanente de conceptos indeterminados como el de montón, el establecimiento de este tipo de convenciones especializadas sirve para demostrar aún más hasta qué punto el significado de los términos está ligado a su función social.²⁵

Lo mismo puede decirse de conceptos generales como el arte y la política. No tienen propiedades comunes ni horizontes estrictos que nos permitan determinar de una vez por todas sus atributos esenciales. Por tanto, la cuestión de su identidad precisa no puede basarse en la apelación a una característica definitiva ni puede decidirse desde un punto singular del campo social. Como en el caso más banal de un montón de trigo, no todo el mundo estará de acuerdo en el momento preciso en que se puede decir que el arte o la política existen. Sin embargo, esto no significa que estos conceptos sean totalmente vagos. Si no hay ideas trascendentes que unan la totalidad de las prácticas artísticas y políticas, existen, sin embargo, campos inmanentes de conceptualidad propios de coyunturas sociohistóricas específicas. Estos campos son los resultados provisionales y cambiantes de complejas formas de negociación social e histórica cuyos límites exteriores no están necesariamente definidos con claridad. Esto no solo se debe a que las prácticas sociales no necesitan fronteras estrictas para funcionar eficazmente. También se debe a los fenómenos de tránsito, transferencia y trasplante que hemos comentado anteriormente. Las nociones inmanentes solo siguen sobreviviendo si tienen una vida social que las dota de un inevitable dinamismo.

El rechazo del formalismo ahistórico y extrasocial del conceptualismo trascendente en favor de una analítica de los conceptos inmanentes no constituye simplemente una apelación ingenua al sentido común lingüístico y conceptual. Para empezar, el propio intento de cartografiar el plexo de nociones inmanentes es una intervención topológica activa desde una perspectiva específica. En segundo lugar, los actos de denominación constituyen intervenciones en la medida

²⁵ Una pregunta que valdría la pena explorar es si la función social de "montón" en la lógica formal es una idea trascendente o no.

en que trazan líneas conceptuales provisionales en las arenas movedizas de la práctica social. Esto se debe en parte a que nuestros conceptos tienden a ser más abstractos y generalizadores que las prácticas que designan. De hecho, una de las dificultades fundamentales, inherentes al propio proceso de nombrar, es que nuestra armadura lingüística se enfrenta a prácticas multifacéticas y heterogéneas con una terminología extremadamente limitada. Sin embargo, y al mismo tiempo, esta es precisamente la fuente de su poder y su capacidad para ejercer presión sobre una situación determinada. Si fuera tan detallada y variable como lo son las prácticas que pretende nombrar, perdería su poder topológico por este motivo.

Es precisamente esta cuestión la que plantea Jorge Luis Borges en "Del rigor en la ciencia". En esta fábula de un párrafo, en forma de falsificación literaria, el autor relata la problemática historia de un mapa que llegó a cubrir el mismo territorio que pretendía representar: "los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él" (1998: 325). Aunque esto parece ajustarse perfectamente a los mandatos del rigor científico, al menos según una cierta concepción positivista de la precisión técnica, la narración aborda el descubrimiento histórico de la absoluta inutilidad de tal exactitud cartográfica: "Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos" (idem). El mapa, cuando alcanza su cúspide como mimesis perfecta, enmascara tanto como revela. Pierde el control de lo que intenta captar en cuanto sacrifica su poder de distanciamiento. Podría decirse, al menos en este caso, que el punto de apalancamiento se encuentra precisamente en la brecha entre la infinita complejidad de un campo inmanente y su organización representativa a través de la intervención pragmática.

Un acto de denominación es, precisamente, una incursión en la espesura de la existencia. Es la postulación heurística de líneas de demarcación dentro de una situación infinitamente intrincada. Consideremos, a este respecto, el significativo ejemplo del concepto moderno y europeo de arte del que hemos hablado anteriormente. El uso de esta categoría no pretende aislar una idea única y esencial detrás de la totalidad de las prácticas "artísticas" en un espacio-tiempo concreto. Por el contrario, trata de proporcionar una etiqueta pragmática, una taquigrafía conceptual, para un campo práctico-teórico tan complejo como dinámico y que, a su vez, se distribuye diferencialmente a través de las tres dimensiones de la historia (ver más adelante). Sin querer exagerar el paralelismo, podría decirse que el concepto europeo de arte se asemeja parcialmente a lo que Max Weber llama un tipo ideal, al menos en la medida en que está formado "por la síntesis de un gran número de fenómenos individuales difusos, discretos, más o menos presentes, y ocasionalmente ausentes, que se ordenan según [...] puntos de vista unilateralmente enfatizados en una construcción analítica

unificada (Gedankenbild)" (1994: 264).²⁶ No existe una forma pura del concepto moderno de arte precisamente porque no hay una idea *a priori* de arte. Solo hay nociones *a posteriori* inmanentes a las prácticas particulares, que van mutando en el espacio-tiempo mediante transformaciones metastásicas (ver más adelante). Por lo tanto, nunca hubo un quiebre en el que la idea de arte apareciera más o menos milagrosamente, perfectamente formada, en la escena histórica. Por el contrario, existe un proceso extremadamente intrincado de transformación social en curso que ha sido etiquetado sintéticamente a través de actos intervencionistas de designación que proponen una topología de trabajo para ganar ventaja sobre una situación existente.

Estos actos –tanto en este caso como en otros– no siguen dictados estrictos. De hecho, se enfrentan regularmente a la paradoja del barco de Teseo, que tiene que ver con la condición de la identidad a lo largo del tiempo. La cuestión central que plantea esta paradoja es en qué momento –si es que lo hay– un barco, cuyas piezas se sustituyen gradualmente, se convierte en otro. ¿Cuál es el punto de inflexión en el que un cambio cuantitativo produce un cambio cualitativo? Ahora bien, al igual que en el caso de la paradoja de sorites, esta aporía parece fundarse en la suposición de que la identidad de un fenómeno particular está arraigada en una propiedad común. En cuanto rompemos con la ilusión de trascendencia al reconocer que no hay ideas trascendentes que garanticen nuestras delimitaciones conceptuales, terminológicas o fenomenológicas, la paradoja se disipa (aunque el dilema de la denominación intervencionista permanece). No existen la nave X y la nave Y, cada una de ellas fundada en un rasgo común o una propiedad trascendente. Por el contrario, existe un proceso temporal infinitamente complejo en el que intervienen los actos de denominación en un esfuerzo por organizar los fenómenos de manera singular. Estos actos no forjan la naturaleza en sus articulaciones, precisamente porque no hay articulaciones *a priori*. Trazan líneas en las arenas movedizas de la existencia. Aunque están arraigados en la praxis inerte de formaciones lingüísticas concretas, en última instancia siguen siendo incursiones falibles que proponen una topología operativa para orientarnos en un proceso dinámico e intrincado de transformación permanente.

Por todas estas razones, este libro trata de ampliar y desarrollar una de las aseveraciones más notables de Castoriadis –“no hay ciencia de la política”– argumentando que no hay *epistēmē* del arte y otros conceptos generales de este tipo (2011, II). Solo hay luchas sociales en marcha sobre los sentidos y valores, así como los resultados institucionalizados de batallas anteriores. En efecto, si no existe una *epistēmē* del arte y la política en el sentido de un conocimiento objetivo de su naturaleza fundamental, es precisamente porque la idea trascendente

²⁶ Weber sostiene: “la construcción es meramente una ayuda técnica que facilita una organización y una terminología más lúcidas” (1958: 324).

del arte y la política es una ilusión: son fenómenos sociales dinámicos sin un ser *a priori*. Además, la propia suposición de que debería haber, o necesita haber, tal conocimiento merece la etiqueta de ilusión epistémica porque ningún imperativo de este tipo ha sido jamás un prerequisite para el funcionamiento operativo de las prácticas sociales. En lugar de ideas trascendentes, existen –o no– diversas nociones inmanentes de arte y política en coyunturas sociohistóricas cambiantes. Es este campo inmanente de la conceptualidad el que nos permite avanzar en la afirmación, por ejemplo, de que esto es arte o esto es política. Sin embargo, como hemos visto, esto no significa que las nociones inmanentes estén rigurosamente determinadas o que tengan fronteras semánticas estrictas. Tampoco implica que estemos condenados a batallas relativistas entre formas más o menos determinadas de doxa u opinión popular, como si la disolución de la ilusión epistémica equivaliera de algún modo a la caída de la humanidad en el relativismo, cuando no en el subjetivismo ciego. Por el contrario, existe la posibilidad de cultivar lo que podríamos llamar un tipo de *phronesis*, o conocimiento práctico, mediante el cual podemos al mismo tiempo llegar a un acuerdo con un orden heredado de conceptualidad inmanente e intervenir eficazmente en él. Este conocimiento práctico no está simplemente determinado por un contexto relativo. Por el contrario, se desarrolla a partir de un esfuerzo reflexivo para proporcionar una topología de un campo de fuerza teórico dado y encontrar puntos de apalancamiento dentro de él para desarrollar conceptos intervencionistas.

Historia radical

La realidad aparece como una dinámica en la que todas las formas fijas se revelan como meras abstracciones.

Herbert Marcuse

Para cartografiar los campos práctico-teóricos inmanentes de la estética y la política, es necesario desarrollar una lógica alternativa de la historia. Para ello, empecemos por distinguir tres orientaciones diferentes. El historicismo reductor, en primer lugar, parte de la base de que los desarrollos históricos están enraizados en un conjunto definible de determinantes históricos. Entiende que el historicismo es, fundamentalmente, una forma de determinismo riguroso. El historicismo selectivo reconoce la naturaleza fluctuante de las realidades históricas, pero postula la existencia de un núcleo fijo detrás del cambio histórico, normalmente en forma de objeto natural de la historia. Se fundamenta en un supuesto muy arraigado, que Friedrich Schiller expresó con especial precisión “algo constante debe formar la base del cambio [dem Wechsel ein Beharrliches zum Grund liegen muß]. Tiene que haber algo que altere para que se produzca la alteración; por tanto, este algo no puede ser en sí mismo la alteración” (1190: 61-62). En cuanto al vocabulario introducido al principio de este capítulo, el presupuesto,

en términos conceptuales, es que debe haber una idea trascendente detrás de las nociones inmanentes. En el caso del arte, por ejemplo, se supone que existe un objeto natural constante –el arte mismo– que simplemente adopta diversas formas externas a lo largo del tiempo. La historia del arte equivaldría así a una descripción cronológica de estas apariencias, que nunca alteran la esencia profunda del arte mismo, es decir, el núcleo constante que articula esta historia unificada. Esta posición responde a una lógica de historicismo selectivo porque selecciona arbitrariamente lo que forma parte de la historia (las diferentes apariencias del arte) y lo que no (la esencia del arte mismo).

El historicismo radical disuelve las fronteras seguras y ahistóricas erigidas por el historicismo selectivo, así como el fundacionalismo determinista del historicismo reductor. Sostiene que todas nuestras prácticas y nuestros conceptos, valores y creencias más apreciados son fundamentalmente históricos, pero que esto no significa que sean de alguna manera reducibles a un conjunto único de determinantes históricos. Destapa lo que Daniel Dennett ha llamado, en un contexto diferente, un ácido universal: disuelve todas las categorías supuestamente fijas desatando el poder corrosivo del flujo puro del tiempo. Es por esta razón, además, que la distinción de Michel Foucault entre una analítica y una teoría resulta particularmente útil. Una teoría del poder presupone, según Foucault, una sustancia o una metafísica del poder, mientras que una analítica desecha el supuesto metafísico de que existe una esencia transhistórica o universal detrás de los fenómenos históricos y propone, en cambio, una investigación circunstancial de las diversas configuraciones y relaciones del poder. La misma estrategia fundamental es apropiada para otras prácticas, como las que nos ocupan aquí: no hay arte ni política en general, solo hay prácticas inmanentes que se califican como “artísticas” o “políticas” en coyunturas sociohistóricas variables.

Para emprender una analítica de las prácticas artísticas y políticas, es importante introducir una lógica diferente de la historia.²⁷ Una lógica u orden de la historia no es un método para organizar los hechos ni tampoco una narración que produzca articulaciones de sentido. Desde el punto de vista conceptual, pretende evitar el doble escollo del realismo y el constructivismo. No hay hechos por un lado y su ordenación conceptual o metodológica por otro. Por el contrario, la existencia misma de las posibilidades históricas depende de un modo práctico y específico de inteligibilidad. Una lógica u ordenamiento de la historia es fundamentalmente eso. Por lo tanto, no tiene nada puramente epistemológico o conceptual porque siempre forma parte de prácticas históricas concretas. Su conocimiento es un conocimiento práctico, su saber es siempre un saber-hacer. Al romper con la oposición entre hechos y métodos, la noción de una lógica de la historia sustituye la polarización entre el mundo (hechos) y la mente (métodos) por un examen de la configuración de lo dado. A este respecto, podría ser

²⁷ Esta sección desarrolla temas que exploré con mayor detalle en 2010b.

útil invocar la distinción de Thomas Kuhn entre estímulos y datos. En una serie de notables análisis, ha demostrado que nunca tenemos experiencia directa de los estímulos o de la realidad empírica en su forma bruta. Los elementos primarios de nuestra experiencia son los datos o lo dado. Esto no significa, sin embargo, que seamos libres de elegir o inventar el mundo a nuestro antojo, sino que el mundo que se nos da solo puede ser *nuestro* mundo como seres sociales, el mundo de nuestros datos.²⁸

La lógica alternativa de la historia que me gustaría proponer se caracteriza por la distinción heurística entre tres dimensiones diferentes. Para empezar, está la dimensión vertical o cronológica de la historia. Este es el único aspecto que muchos tienen en cuenta y que ha dado lugar a una serie de oposiciones tan rancias como abstractas entre continuidad y discontinuidad, época y acontecimiento, a las que volveré en breve. Es importante insistir en el hecho de que no existe una temporalidad única y homogénea que aglutina todos los fenómenos históricos, sino que la propia naturaleza, estructura y ritmo del tiempo pueden variar en función de las regiones de la historia, los distintos procesos de desarrollo y los fenómenos en cuestión. Por ejemplo, el ritmo de expansión del universo, el desarrollo histórico del concepto moderno de arte y el tic-tac de nuestra propia mortalidad biológica tienen distintos niveles de intensidad temporal para todos nosotros y forman parte de diferentes escalas de temporalidad histórica. Además, es crucial destacar las retenciones, las reactivaciones y las proyecciones que animan la historia convirtiéndola en una intensa tormenta de temporalidades que transcurren con ritmos cambiantes, más que en una simple progresión de acontecimientos a lo largo de una línea de tiempo. Por último, el propio tiempo, tal y como lo entendemos actualmente, es un fenómeno histórico que ha surgido, sufrido transformaciones y se ha desarrollado “a lo largo del tiempo”, por así decirlo.²⁹

La historia, sin embargo, nunca es reducible a la dimensión única del tiempo, que es en sí misma imperceptible. Si no hubiera agentes ni objetos de la historia, nos quedaría el despliegue efímero de la temporalidad abstracta. Además de estar situados en el tiempo, los fenómenos históricos están siempre situados en el espacio: “La geografía y la cronología –escribió Giambattista Vico– son los dos ojos de la historia” (1999: 12). Por eso, es absolutamente necesario tener en cuenta la dimensión horizontal de la historia, o la distribución geográfica de los acontecimientos históricos. Precisamente, al destacar esta dimensión, podemos evitar la homogeneización del espacio histórico que es tan habitual en la concepción vertical. Esta última se presta al pensamiento epocal al ocluir las variaciones geográficas de los fenómenos históricos en nombre de bloques sin-

²⁸ “Un mundo dado, ya sea el cotidiano o el científico –escribe Kuhn– no es mundo de estímulos” (1977: 309).

²⁹ Ver Elias, 1992.

téticos de tiempo y unidades homogéneas de práctica, como si todo lo que ocurriera estuviera milagrosamente vinculado a través de un espíritu singular de la época. Al cuestionar implícitamente la noción misma de *Zeitgeist*, la dimensión horizontal de la historia pone en primer plano la geografía variable de los acontecimientos históricos. Exige que sustituyamos la debilitante lógica de períodos y épocas por la de fases y constelaciones que, como veremos, nos permiten cartografiar la distribución espacial de los acontecimientos históricos. Asimismo, cabe señalar que el espacio histórico no es menos complejo que la temporalidad histórica, lo que significa que no existe un continuo espacial simple y homogéneo que pueda utilizarse para cartografiar todos los fenómenos. Puede haber, por ejemplo, proximidades entre lugares lejanos y distancias entre lugares contiguos ya que el espacio-tiempo se deforma en torno a las prácticas y actividades que lo animan.

Aunque las dimensiones horizontal y vertical de la historia nos permiten romper con la concepción puramente cronológica del tiempo histórico, sigue existiendo el riesgo de reducir cada espacio-tiempo a un bloque monolítico. En consecuencia, es necesario tener en cuenta la dimensión estratigráfica de la historia. Dentro de cada cronotopo concreto se pueden, en efecto, distinguir varios estratos. Si tomamos el ejemplo del arte moderno europeo, es importante subrayar el hecho de que este concepto y práctica particulares no dominan en absoluto la totalidad de las actividades estéticas de nuestra época. No solo se centra en lo que se llama el mundo occidental, sino que incluso dentro de esta región geográfica hay otros estratos de la práctica "artística" que operan dentro de marcos sociales muy diferentes. Las "artes menores" y la artesanía, las tradiciones populares, las costumbres vernáculas, los rituales autóctonos, las prácticas contra-históricas o atávicas y otras actividades de este tipo –que a menudo se juzgan problemáticamente como provincianas o anacrónicas– quedan en gran medida excluidas de las versiones simplificadas de la historia del arte, excepto cuando artistas prominentes se apropian de ellas. La dimensión estratigráfica de la historia nos permite distinguir entre las diferentes capas o niveles que operan dentro de un mismo espacio-tiempo para evitar colapsar la abigarrada topografía de los desarrollos históricos en un plano singular.

Al tener en cuenta las tres dimensiones de la historia, es posible desarrollar un relato alternativo del cambio histórico que desecha definitivamente las consabidas nociones de continuidad y discontinuidad. Dado que la transformación histórica se distribuye siempre de forma variable a través del espacio social, ya no es posible hablar simplemente en términos de épocas continuas o de acontecimientos discontinuos, a menos que sea por razones puramente pragmáticas, a modo de taquigrafía conceptual. Las historias periódicas, al igual que las narrativas basadas en acontecimientos, se basan en una lógica problemática de la historia que privilegia la dimensión vertical de la cronología en detrimento de la distribución geográfica y social de los acontecimientos. Incluso en aquellas historias que es-

tán atentas a la especificidad regional, se tiende a erradicar la diversidad social de las prácticas dentro de regiones específicas para poder hablar del área como una totalidad coherente. En general, se producen dos formas de compactación histórica que hacen colapsar al menos una de estas dimensiones. La compactación espacial consiste en reducir la dimensión horizontal de la historia a su dimensión vertical subordinando sistemáticamente las variaciones entre las distintas regiones geográficas a la gran marcha de la historia. La compactación social se produce cuando se tiene en cuenta la dimensión espacial de la historia, pero a expensas de la diversidad de las prácticas sociales dentro de cada espacio-tiempo.

Por ejemplo, Michel Foucault destaca, en *Las palabras y las cosas* y en algunos de sus primeros escritos sobre literatura, ciertas diferencias geográficas entre los desarrollos históricos, pero sucumbe a una forma de compactación social en varios frentes. En particular, define la literatura de la época moderna en función de una serie privilegiada de autores como Sade, Mallarmé, Artaud, Bataille y Blanchot. Esto le permite formular su tesis de que la literatura funciona como un doble contradiscurso: rompe con el marco clásico de la representación al revivir el ser bruto del lenguaje enterrado desde el Renacimiento, a la vez que resiste el discurso moderno de las ciencias humanas al producir un lenguaje intransitivo que conduce a la “muerte del hombre”. Aunque su elección de identificar la literatura en general con una tradición transgresora muy específica es seguramente una decisión tan consciente como polémica y provocadora, tiene la desafortunada consecuencia de excluir de la literatura como discurso histórico a todos los autores destacados que no pueden alinearse fácilmente con su tesis sobre la muerte literaria del hombre, entre ellos Hugo, Balzac, Stendhal, Zola y muchos otros. Esta compactación social es precisamente lo que le permite producir una forma de hegemonía histórica haciendo pasar una tradición particular de literatura transgresora por *la littérature* en general.

Para resistir la hegemonía histórica que opera en las compactaciones espacial y social, no basta con tener en cuenta la especificidad de las prácticas dentro de las tres dimensiones de la historia. Es igualmente indispensable desarrollar herramientas teóricas y metodológicas que nos ayuden a romper con los modelos históricos y, en particular, con la lógica de épocas y acontecimientos. La noción de constelación histórica es especialmente adecuada para destacar la distribución singular de los fenómenos en sus distintas dimensiones. La descripción de una constelación nos permite señalar los lugares geográficos y los estratos sociales precisos en los que se producen determinados acontecimientos históricos. De este modo, se evitan las afirmaciones homogeneizadoras y hegemónicas sobre la naturaleza de un determinado período o región geográfica. Podemos citar, como ejemplo, el astuto intento de Eric Hobsbawm de resituar el Romanticismo dentro un marco más amplio de la sociedad: “dado que no dominaba ni la cultura de la aristocracia, ni la de las clases medias, y menos aún

la de los trabajadores pobres, su importancia cuantitativa real en aquella época era pequeña” (1996: 12). Hobsbawm subraya, en este contexto, la prominencia de una constelación de prácticas estéticas no románticas durante lo que se denomina esquemáticamente como época romántica:

Es significativo que la gran mayoría de los edificios característicos, y prácticamente todos los más famosos, del período comprendido entre 1790 y 1848 sean neoclásicos, como la Madeleine, el Museo Británico, la catedral de San Isaac de Leningrado, el Londres de Nash o el Berlín de Schinkel, o funcionales, como los maravillosos puentes, canales, construcciones ferroviarias, fábricas e invernaderos de aquella época de belleza técnica. Sin embargo, al margen de sus estilos, los arquitectos e ingenieros de aquella época se comportaron como profesionales y no como genios creadores. También en las formas de arte genuinamente populares, como la ópera en Italia o (en un nivel socialmente superior) la novela en Inglaterra, los compositores y escritores siguieron trabajando como artistas que consideraban la supremacía de la taquilla como una condición natural de su arte y no como un atentado contra sus fuentes de inspiración (ibídem: 261).

Es importante señalar a este respecto que una constelación no pretende esculpir la naturaleza histórica en sus articulaciones. Como sugiere el propio término, es un patrón que se percibe como tal desde un punto de vista singular y es el resultado de dibujar una serie de líneas para formar un esquema topológico coherente que no existe necesariamente en ningún sentido puramente objetivo. Dado que la delimitación de una constelación se realiza siempre desde el interior de una determinada coyuntura sociohistórica, está inevitablemente sujeta a negociaciones colectivas. Esto significa que la validez de una determinada afirmación sobre las constelaciones, o de otras afirmaciones históricas, nunca puede verificarse objetivamente en un sentido absolutamente riguroso. Esto no significa, sin embargo, que se trate de afirmaciones puramente subjetivas. En la medida en que forman parte de un campo de fuerzas concreto, las afirmaciones históricas se urden en el tejido social y se someten al escrutinio público. Existe, por tanto, la posibilidad de establecer una objetividad concreta, fruto de un relativo consenso social o del acuerdo general de comunidades situadas. Esa objetividad está, por supuesto, abierta a la revisión, pero las batallas por ella se librarán, en última instancia, en el ámbito social. Como práctica cultural, la escritura histórica es a la vez el resultado de desarrollos sociohistóricos concretos (que contribuye a constituir como tales) y el objeto de un debate colectivo.

Aunque la noción de constelación puede ser extremadamente útil para discernir diversos patrones espacio-sociales dentro de la historia y describir coyunturas particulares, corre el riesgo de favorecer visiones ligeramente estáticas del pasado. Para subrayar el dinamismo de la historia y romper definitivamente con

el orden de las épocas y los acontecimientos, resultan especialmente útiles los conceptos de fases históricas y transformaciones metastásicas. Una fase, a diferencia de una época, siempre está distribuida de un modo particular en las tres dimensiones de la historia. Por lo tanto, puede ser cartografiada como una constelación dinámica con formas cambiantes; se evitan así los escollos de la hegemonía histórica producida por la compactación espacial y social. En lugar de proyectar determinados fenómenos históricos sobre la totalidad de un período de tiempo o una región geográfica, la noción de fase nos permite identificar la distribución geográfica y social precisa de determinados acontecimientos. Al igual que la noción de fase supera la debilitante lógica histórica de las épocas, el concepto de transformación metastásica desecha la lógica de los acontecimientos que los concibe como simples cesuras en una línea de tiempo cronológica. Una transformación metastásica se expande o se contrae en las tres dimensiones de la historia con una distribución propia y según un ritmo único. Desecha la suposición infundada de que el espacio histórico está sincronizado hasta tal punto que todo puede cambiar en un momento dado, incluso dentro de una región o de una articulación social concretas. Dado que la transformación histórica nunca es simplemente temporal, sino también geográfica y social (al menos en el caso de la historia "humana"), es absolutamente necesario tener en cuenta su distribución en el espacio y la sociedad. Esta es precisamente la función del concepto de transformación metastásica que nos permite detallar los puntos de alteración, sus campos de influencia y sus ritmos relativos de expansión, pero también los enclaves de resistencia, los puntos de recesión, los conflictos con las contratendencias, etcétera.

La lógica de las fases y las metástasis históricas subvierte las tediosas controversias sobre las fechas precisas de periodización. Mientras que una época es una categoría temporal abstracta, una fase siempre tiene lugar en el tiempo, el espacio y la sociedad. En lugar de comenzar o terminar simplemente en momentos precisos, surge en las tres dimensiones de la historia a través de una transformación metastásica. Este orden histórico alternativo también socava los interminables debates sobre el carácter definitivo de determinadas épocas. Dado que no existe un *Zeitgeist* que lo abarque todo, un *Geist* que unifique las distintas unidades del *Zeit* histórico, no tiene sentido pretender determinar de una vez por todas la supuesta esencia de una época concreta. "El *Zeitgeist* es un espejismo –señaló acertadamente Siegfried Kracauer– y las influencias cruzadas se contraponen a menudo con diversas incoherencias" (1995: 183).

Si las nociones de era, época, edad, acontecimiento, giro histórico, etcétera, siguen teniendo algún poder explicativo, es únicamente como taquigrafía pragmática para indexar la dimensión vertical o cronológica de la historia. Es extremadamente útil poder evitar grandes rodeos conceptuales cada vez que se quiera hacer referencia a un momento concreto de la historia. Sin embargo, hay que recordar que solo son referencias taquigráficas a una dimensión. Para

mantenerse dentro de un orden histórico que dé cuenta de las tres dimensiones, la noción de coyuntura histórica es particularmente apropiada ya que responde a un punto de encuentro entre varias fases y transformaciones metastásicas. Como concepto, tiene la ventaja de poner de relieve las diversas líneas de fuerza, las prácticas superpuestas y las constelaciones en competencia dentro de un espacio-tiempo determinado.

Hacia una teoría de agencia multidimensional

La historia popular, y también la que se enseña en las escuelas, se encuentra influida por esta tendencia maniquea, que rehúye los claroscuros y las complejidades: es propensa a reducir el río de sucesos humanos a conflictos, y los conflictos a duelos.

Primo Levi

Una analítica de las prácticas estéticas y políticas requiere una explicación alternativa de su propio *modus operandi*. Las dicotomías filosóficas habituales utilizadas para enmarcar la praxis tienden a abstraerse de sus complejidades constitutivas en nombre de oposiciones simplificadas entre pensamiento y acción, libertad y determinismo, causa y efecto, etcétera. Aunque estas oposiciones pueden ser útiles desde el punto de vista pragmático en determinadas situaciones, la mayoría de las veces funcionan como etiquetas vagas que sirven para reducir el intrincado juego de fuerzas en cualquier campo de la práctica a estados ontológicos más o menos estables o a extremos conceptuales purificados.

Por tanto, es necesario desarrollar una teoría de agencia multidimensional para ofrecer un mapa más complejo y matizado del campo de acción de las fuerzas. Es muy común situar la agencia en un sujeto humano que se ve obligado a negociar su voluntad con variables exógenas. Este enfoque rigidiza erróneamente la oposición entre individuo y sociedad, interior y exterior, idealismo y materialismo. La agencia no es, de hecho, una fuerza singular reducible a una voluntad deliberada que se enfrenta a las limitaciones del mundo externo. Por el contrario, existen múltiples niveles y tipos de agencia que se superponen y entrelazan en un campo de fuerzas interactivo y codeterminante. El entorno, por ejemplo, favorece ciertos tipos de acciones y prohíbe o desalienta otras. El mundo "material" tiene, en consecuencia, formas operativas de agencia (en sentido amplio) al crear no solo una esfera de interacción física, sino también determinados canales para la acción (y acciones propiamente dichas) que guían, dan forma, encauzan y, en términos generales, influyen en otros niveles de agencia. También las instituciones, en el sentido más amplio del término (incluyendo prácticas culturales, lenguajes, sistemas teóricos y comportamientos ritualizados), con-

forman un repertorio de actividades pasadas que siguen teniendo efectos en el presente. Al igual que el medio, no son entidades estáticas que se constituyen de una vez por todas. Son formaciones dinámicas cuya persistencia depende parcialmente de repetidos actos de reconstitución o reconfiguración. Una intención personificada, por poner otro ejemplo, desata lo que se asume como acciones, pensamientos y sentimientos naturales o instintivos, muchos de los cuales solo son posibles gracias al medio –que no es meramente un agente externo– y a las instituciones culturales existentes. También podríamos considerar las pulsiones inconscientes que funcionan como fuerzas complejas arraigadas en las profundidades temporales de la psique, que no debe confundirse con un punto de agencia aislado e individual. La psique, como ha argumentado Castoriadis de forma convincente, solo puede sobrevivir siempre y cuando sea ante todo una psique social, lo que también significa que es un sitio de disputa entre múltiples fuerzas entrelazadas, descritas por Freud en términos de la segunda topografía del ello, el yo y el superyó. Las acciones conjuntas, por poner un último ejemplo de agencia, se basan en decisiones cuidadosamente meditadas y estrategias negociadas, pero son realizadas por agentes sociales, es decir, puntos nodales encarnados en un nexo de relaciones que ayudan a constituir. Una acción cooperativa, por lo tanto, se concibe según estrategias aprendidas y se coordina con otras acciones.

No hace falta decir que los distintos tipos de agencia interactúan entre sí y que ninguno de ellos existe en el vacío. En sentido estricto, el propio acto de etiquetarlos heurísticamente los extrae de los campos de lucha en los que operan. Consideremos un ejemplo que, aunque sea ficticio, arroja luz sobre la red interconectada de diversos tipos, así como sobre lo que podríamos llamar los niveles, rangos y sitios de agencia. En la famosa secuencia onírica de *Sherlock Jr.* (1924), el proyeccionista, interpretado por Buster Keaton, imagina que entra en la pantalla y se convierte en parte de la película que está proyectando. Rápidamente se encuentra con que se mueve entre decorados que cambian a toda velocidad y que contravienen constantemente sus acciones. Mientras camina por la calle, por ejemplo, el camino se convierte bruscamente en un precipicio y él prácticamente cae al abismo. Cuando retrocede y se asoma al borde del acantilado, se encuentra de repente con un león, lo que lo hace precipitarse directamente en lo que se convierte –bajo sus pies– en un agujero en el desierto. Tras salir del agujero y esquivar a duras penas un tren que pasa, se sienta en un montículo de arena para descansar, pero descubre que el montículo se ha convertido en una roca en el océano. Cuando decide lanzarse al agua desde la roca, cae de cabeza en un banco de nieve. Keaton escenifica así la relación entre formas de agencia que compiten entre sí y que interactúan en un campo dinámico de relaciones cambiantes. Dentro de esta esfera de interrelaciones, existen diferentes niveles, rangos y sitios. Con nivel de agencia me refiero a la profundidad relativa de la fuerza en cuestión. Los niveles más profundos suelen ser más re-

calcitrantes frente al cambio, como el tren que pasa en relación con el cuerpo de Keaton. Un rango de agencia es su campo operativo de influencia: el rango del entorno, del paisaje, se extiende más allá que el de las acciones de Keaton (conforme con una cierta lógica estética del gag). Por último, un sitio de agencia es el lugar concreto del que emana, como el león o el tren. En la secuencia de *Sherlock Jr.*, el entorno funciona como un nivel más profundo de agencia que altera drásticamente las acciones corporales y reflexivas de Keaton, que deben volver a calibrarse en relación con los cambiantes paisajes de agencias que compiten entre sí.

Si la agencia es realmente multidimensional y la topografía del campo social es constitutivamente variada, entonces el esfuerzo por reducir los acontecimientos a causas singulares o aisladas es erróneo. Esta es, sin embargo, una de las principales tendencias favorecidas por la ilusión ontológica y el *complejo del talismán*,* que tienen una inclinación por el determinismo monocausal en la medida en que escinden la naturaleza del arte de la de la política y las relacionan solo en términos del potencial de la primera para producir casi milagrosamente, o no, efectos en la segunda. Al aplanar la sociedad en una estructura determinista y hacer de la agencia una propiedad de entidades privilegiadas, tienden a comprimir las diversas dimensiones de la sociedad en un marco binario que separa la causa determinada de la consecuencia determinada, agente singularizado de los resultados externos. Esto conduce al establecimiento de recetas formulistas según las cuales una determinada obra de arte sirve de causa incontrovertible de una determinada consecuencia política (o de la falta de ella).

En este sentido, me gustaría subrayar tres problemas fundamentales que siguen afectando los debates sobre la relación entre arte y política. El primero es el de la autarquía de la obra, o la reducción del fenómeno social del arte al artefacto producido, y la indebida concentración en este último como lugar privilegiado de potencialidad política. Este enfoque tiende a aislar la propia obra –a veces junto con el artista y sus intenciones– del complejo sistema social de producción, circulación y recepción. Cuando se tienen en cuenta estos factores, a menudo se reducen a estructuras monolíticas, como si hubiera simplemente un sistema central de producción y circulación, con un campo de recepción relativamente acotado. Sin embargo, estas tres dimensiones, heurísticamente distintas, varían en función de la época y el lugar, y son escenario de disputa entre numerosas agencias. El segundo problema es la suposición generalizada de que la historia del arte puede escribirse en términos de evolución desde una época de heteronomía, en la que el arte dependía del ritual, la religión y la corte, hasta la autonomía de un subsistema social único e independiente de otros subsistemas de este

* En otro segmento de libro, Rockhill describe esta aproximación a la obra de arte, alejada del entramado de sociabilidad que la constituye, como un *complejo de talismán* ya que apunta a describirla como un objeto con propiedades prácticamente milagrosas que tienen poco que ver con su circulación dentro de una coyuntura sociohistórica abigarrada. [N. del T.].

tipo. Esta historia simplificada y unidimensional pasa por alto numerosos factores que se pondrán de relieve en los capítulos siguientes, pero también ignora fundamentalmente hasta qué punto el propio arte es una categoría social. De hecho, la propia distinción entre arte y no arte forma parte de una jerarquía cultural históricamente constituida; lo mismo ocurre con las categorías de gran arte, arte auténtico, arte real, arte elevado, etcétera. Por estas y otras muchas razones, la idea misma de que el arte pueda ser autónomo de la sociedad es un oxímoron. El arte es en sí mismo una categoría social. El tercer problema es el de la normatividad binaria y la oposición estricta entre revolución y restauración, según la cual se supone que una obra de arte o bien tiene un verdadero potencial transformador o bien es simplemente un elemento conservador que consolida aún más el *establishment*. Este marco se basa en un relato totalizador de los fenómenos sociales, como si estos tuvieran un único significado, valor y función. Sin embargo, como realidades compartidas, las obras de arte no tienen una significación singular, absoluta y cerrada. Por el contrario, adoptan significados sociales, que suponen un intrincado mosaico de significaciones negociadas y renegociadas.

Numerosos artistas han puesto en el candelero el complejo entramado social que participa de la obra de arte. Veamos brevemente una serie de ejemplos que dan cuenta de las tres dimensiones sociales de la práctica estética: producción, distribución y recepción. Allen Ginsberg escribió un diálogo imaginario y comprometedor con T. S. Eliot en el que increpa a este último sobre “la dominación de la poética por parte de la CIA” recordándole el impacto de la “subvención de revistas como *Encounter*, que mantenía el estilo eliótico como distintivo de sofisticación y excelencia” (1978: 61, 63). Basándose en una serie de vínculos probados entre el servicio secreto estadounidense y el mundo del arte (ver el artículo siguiente), Ginsberg cuestiona directamente el sistema de producción, distribución y recepción que sirvió de crisol para el modernismo literario: “la C.I.A. [sic] en efecto promovió y subvencionó y organizó y alentó-puso energía en-alimentó-sostuvo artificialmente el desarrollo de un ethos, un lenguaje, un conjunto de formas de pensamiento y presunciones económico-culturales” (ibídem: 63).

La obra de Hans Haacke también ha explorado los diversos agentes que operan en los modos institucionales de producción, circulación y recepción de las obras de arte. Es famoso su intento de revelar la desagradable realidad de la especulación inmobiliaria dentro de la torre de marfil del Museo Guggenheim en *Shapolsky et al.* La cancelación de este proyecto y su posterior puesta en escena en *Unfinished Business* en el New Museum no hizo sino subrayar la importancia de su intervención. *MetroMobiltan*, por poner otro ejemplo, puso en primer plano las relaciones simbióticas entre los museos y las empresas, que colaboran en campañas de relaciones públicas cuyo objetivo es fabricar y manipular la conciencia social y la realidad política. Frente a un entablamiento que imitaba la grandiosa fachada del Metropolitan Museum, Haacke colgó tres banderas. La bandera cen-

tral reproducía la que colgaba delante del museo en 1980 cuando Mobil patrocinó la exposición *Tesoros de la antigua Nigeria*. Estaba flanqueada a ambos lados por pancartas que presentaban dos declaraciones de Mobil en las que la corporación admitía la venta de suministros a la policía y el ejército sudafricanos durante el *apartheid*. La cornisa sobre las pancartas llevaba una placa con una cita de un folleto del museo dirigido a empresas, en el que se afirmaba que el patrocinio de actividades como las exposiciones especiales “puede ofrecer a menudo una respuesta creativa y rentable a un objetivo de marketing específico, en particular cuando las relaciones gubernamentales o con los consumidores a nivel internacional pueden ser motivo de preocupación”. El fotomural de un cortejo fúnebre de víctimas negras de la policía sudafricana, ubicado detrás de las tres pancartas y solo parcialmente visible entre los huecos que estas dejaban, constituía el elemento final de este complejo collage que sugería que la colaboración de Mobil con el Met en apoyo del llamado “arte primitivo” formaba parte de una campaña de relaciones públicas destinada a mejorar su imagen corporativa y a enmascarar sus sangrientas tropelías en el país de “lo primitivo”.

Thomas Struth ha explorado la recepción de las obras de arte fotografiando la verdadera dinámica social que opera en el encuentro con obras institucionalizadas. Esto nunca equivale a una confrontación sin intermediarios, sino que es una experiencia orquestada por el marco institucional, los mecanismos de exposición, las relaciones espaciales precisas, las narrativas históricas específicas, los rituales sociales de asistencia a los museos, la industria turística, etcétera. En resumen, todo el complejo de la cultura expositiva influye en lo que ha sido denominado como la experiencia directa de la obra en sí.

Como demuestran todos estos casos, las obras de arte solo pueden ser arbitrariamente separadas de su inscripción social como entidades potencialmente autónomas y capaces de producir efectos políticos, o no, por sí mismas. Si admitimos que el arte es una práctica social, es necesario reconocer que las obras no tienen significados unívocos ni desempeñan una función social ubicua. Por el contrario, son el producto de múltiples formas de agencia y son el sitio de diversas y continuas negociaciones que las hacen constitutivamente polivalentes (lo mismo ocurre, además, con las acciones políticas). De ahí que sea imperativo rechazar la univocidad social implícita que opera tras la supuesta autarquía de la obra, la autonomía del arte y la normatividad binaria.

Según lo que podríamos llamar una lógica social esencialista, el arte y la política son entidades separadas y claramente identificables. Dentro de esta lógica, poco importa que cada uno de estos elementos sea juzgado en última instancia como autónomo o heterónimo porque ambas conclusiones se basan en el mismo supuesto fundamental: existe una sustancia coherente o elemento trascendente detrás de todas las prácticas artísticas y políticas. El enfoque praxeológico parte de la situación inversa, es decir, de la exploración del carácter complejo y

relacional de múltiples prácticas en las que las categorías monolíticas de arte y política aparecen, en el peor de los casos, como conceptualizaciones abstractas y, en el mejor, como el resultado de actos intervencionistas de denominación. Desde el momento en que se abandona la lógica social esencialista, la cuestión ya no es: ¿cuál es el vínculo privilegiado –si es que lo hay– entre el arte y la política? La pregunta se vuelve más bien: ¿cómo se imbrican, enlazan e interactúan las múltiples dimensiones de las prácticas artísticas y políticas? En este sentido, la praxeología abandona la preocupación del pensamiento categórico por la relación entre el arte y la política en favor de trazar –y participar en– la interacción dinámica entre prácticas sociales multidimensionales.

Para dar cuerpo a estas afirmaciones, consideremos brevemente la obra de Santiago Sierra y su relación con un sistema específico de producción, distribución y recepción. Podemos empezar con la normatividad binaria que ha asediado gran parte de su recepción: o bien se considera que ha producido el *summum bonum* del arte político o bien se lo describe como el *showman* por excelencia que hace de la miseria un espectáculo para impulsar su propia carrera lucrativa dentro de un mundo del arte dominado por el mercado. En ambas interpretaciones, se presume que su obra tiene un significado unívoco. Sin embargo, uno de los elementos más interesantes de su trabajo es precisamente el modo en que pone de relieve –a veces a su pesar– la zona gris de la política y la falta de una pureza *a priori* en las intervenciones políticas.³⁰ El acto de conferir visibilidad a los trabajadores invisibilizados y explotados del capitalismo globalizado y de las políticas de poder pone implícitamente en tela de juicio –como en la obra de Alfredo Jaar– la matriz de percepción dominante producida por los medios de comunicación de masas, la educación institucionalizada y las políticas de representación. También rompe la barrera entre el propio mundo del arte y las formas extremas de explotación y opresión capitalista al obligarlo a entrar en contacto directo con los marginados. Por ejemplo, en *Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados por permanecer en el interior de una caja de cartón*, Sierra pagó a seis refugiados políticos de Chechenia por permanecer dentro de cajas durante cuatro horas al día en una galería de arte. También compensó a 133 vendedores ambulantes ilegales, principalmente inmigrantes, por dejarse teñir el pelo de rubio durante la Bienal de Venecia de 2001. Estos proyectos plantean, al menos implícitamente, cuestiones sobre la relación entre el privilegiado mundo del arte y las omnipresentes formas de desigualdad que este mundo tiende a soslayar. Sin embargo, no pretenden necesariamente cambiar la dependencia del mundo del arte, dominado por el mercado, de las desigualdades globales del capitalismo neoliberal.³¹ “No hay ninguna posibilidad –afirma tajantemente

³⁰ Aunque estoy tomando el vocabulario de “zona gris” del libro *The Drowned and The Saved* de Primo Levi, no estoy usando el término en estricta conformidad con el sentido que él le otorga en su análisis.

³¹ Sobre este tema, ver Fraser, 2005.

Santiago– de que podamos cambiar nada con nuestro trabajo artístico” (cit. en García Antón, 2002: 15). De hecho, la espectacularidad de sus proyectos y su inherente capacidad de choque se inscriben directamente en las estrategias de marketing de la iconoclasia programada que caracteriza a gran parte del mundo del arte. Por último, a menudo imita –con una suspicaz forma de desdén irónico– la explotación del sistema global al remunerar a los sujetos de sus obras con salarios anclados en alguna variable existente en el mundo. Por ejemplo, pagó a cuatro prostitutas adictas a la heroína el precio de un pinchazo para que se tatuaran una línea en la espalda. Por estas y otras razones, su obra plantea problemas que deberían invitar a una aproximación crítica.

Debemos reconocer que una obra de arte tiene múltiples dimensiones y no necesita ser juzgada como un todo (lo mismo ocurre, *mutatis mutandis*, con la obra teórica). Sin embargo, el consiguiente rechazo de la normatividad binaria que fomenta juicios categóricos y perentorios como “esto es buen arte” o “esto es mal arte” no conduce simplemente a banalidades irresolutas. Al contrario, nos permite intervenir de forma mucho más precisa y matizada al tener en cuenta la variada topografía del mundo social. Para ello, es necesario mantener la doble posición: debemos reconocer al mismo tiempo que el mundo social es un campo de batalla entre niveles y formas de agencia que compiten entre sí e intervenir en este teatro de la guerra cultural en nombre de una orientación determinada. En el caso de Sierra, es importante acentuar el modo en que una dimensión de su obra escenifica –conscientemente o no– las zonas grises de la política al revelar hasta qué punto cualquier intervención se produce dentro de un marasmo de relaciones en el que los polos purificados de la política auténtica e inauténtica se revelan a menudo como abstracciones muy problemáticas. Interpretada de esta manera, su obra no es ni la cúspide del arte político contemporáneo ni el nadir de la complicidad seudopolítica con las fuerzas del mercado. Por el contrario, cierto aspecto de su obra sirve como un interesante –aunque limitado– recordatorio de que siempre comenzamos a hacer política a mitad de camino, lo que significa que no podemos elegir el marco general de relaciones sociales e históricas en el que intercedemos. Por ello, no es necesario decidir si los proyectos de Sierra han tenido éxito de forma generalizada. En lugar de someternos a los dictados categóricos de la normatividad binaria, podemos y debemos reconocer que la negociación entre múltiples formas y sitios de agencia significa que los éxitos limitados y los fracasos parciales son comunes en la zona gris. Esto no nos prohíbe en absoluto, es necesario remarcarlo, hacer juicios críticos o trazar líneas claras de demarcación. El reconocimiento de la zona gris no excluye en absoluto las intervenciones contundentes.

Esta orientación exige repensar la cuestión de la eficacia política de las artes. El enfoque habitual consiste en juzgar la capacidad de las obras aisladas para servir de catalizadores de la acción política, concebida a grandes rasgos, en una relación causal de uno a uno que se ajusta perfectamente a la lógica general de

lo que he dado en llamar el *complejo de talismán*. Tiende a fusionarse sin problemas con una concepción formulista, y en gran medida instrumentalista, del arte y la política, según la cual ecuaciones estables determinan con autoridad la verdadera naturaleza de una relación unidimensional, como puede ser el caso de frases como: “el arte es verdaderamente político cuando...”, “el arte es capaz de tener consecuencias políticas reales cuando...” o “el arte no es político cuando...”. Esta concepción se basa en la suposición de que el arte y la política tienen fronteras claramente definidas y, en ciertos casos, puntos de encuentro privilegiados. Esto tiende a conducir a juicios categóricos, así como a una perspectiva normativa y rígida que separa el arte político verdadero o auténtico de la obra que se juzga falsa o inauténtica.

Este enfoque trata de prescindir de las obras de arte y de las actividades políticas de su inscripción social más amplia, como si fueran objetos o acontecimientos únicos que pudieran separarse fácilmente y fueran el resultado de agencias singularizadas. La orientación praxeológica rechaza firmemente esta *epoché* social, o esta puesta entre paréntesis de lo social, para estudiar las actividades artísticas y políticas en términos de una teoría de agencia social multidimensional, en la que las coyunturas de numerosos determinantes producen un campo de fuerza de interacción con múltiples resultantes. En lugar de una relación causal unívoca entre arte y política, existe un conjunto de agentes entrelazados que se distribuyen en las tres esferas de la praxis social (creación, circulación, interpretación) y en las tres dimensiones de la historia (la dimensión vertical del tiempo, la dimensión horizontal del espacio y la dimensión estratigráfica de la distribución social). En otras palabras, en lugar de fórmulas causales esquemáticas, existe un conjunto de agentes codeterminantes que interactúan y producen una matriz variable de consecuencias que se distribuyen de forma desigual por una coyuntura sociohistórica. Por lo tanto, no hay un resultado absoluto y singular de las obras de arte, como si fueran fenómenos unívocos con un efecto único y determinado. De hecho, es de esperar que se produzcan éxitos y fracasos parciales cuando hay agencias en pugna dentro de una topografía social abigarrada.

Bertolt Brecht, cuya obra ha sido a menudo criticada por su didactismo simplista y su perjudicial instrumentalización del arte, acentuó en sus escritos las complejidades de la eficacia social. Puso en la mira el enfoque formulista de autores, como Georg Lukács, que intentaban establecer ecuaciones perennes entre el arte y la política:

Con el pueblo en lucha y la realidad cambiante ante nuestros ojos, no debemos aferrarnos a parámetros narrativos “probados”, a modelos literarios venerables, a eternas leyes estéticas. No debemos derivar el realismo como tal a partir de determinadas obras que ya existen, sino que debemos utilizar todos los medios, viejos y nuevos, probados y no probados, derivados del arte y de-

rivados de otras fuentes, para presentar la realidad a los hombres de una forma que puedan dominar (2002: 81).³²

Mientras que el enfoque formulista presupone que existe una receta general para todos los tiempos o para una época concreta, Brecht aboga por una orientación más flexible, situacional y experimental que se inspira en el dinamismo del mundo social e histórico, como atestiguan, por ejemplo, sus tres versiones de Galileo. “Como el tiempo fluye –escribe– los métodos se agotan; los estímulos ya no funcionan. Aparecen nuevos problemas que exigen nuevos métodos. La realidad cambia; para dar cuenta de ella, los modos de representación también deben cambiar” (ibídem: 82). Incluso reconoce que este es el caso de su propio teatro épico: “Entonces, ¿es este nuevo modo de producir el nuevo estilo por excelencia, como una técnica completa y comprensible, es el resultado final de todo experimento? La respuesta es no. Es un camino, el que nosotros hemos seguido. El esfuerzo debe ser continuo” (1997: 135). Un paso más allá en esa dirección, hace referencia a lo que denomina la posibilidad de un “éxito parcial”, lo que sugiere que la oposición perentoria entre el triunfo y el fracaso ignora la naturaleza abigarrada de la recepción social (2002: 74). Aunque no quiero restar importancia a los aspectos más programáticos y, en ocasiones, formulistas de los escritos teóricos de Brecht, es importante señalar que, no obstante, en estos pasajes y en otros relacionados nos invita a pensar en la eficacia política en términos situacionales y experimentales dentro de una zona gris con diversos niveles de éxito parcial.

Por estas y otras razones, es crucial repensar la lógica operativa de la eficacia política por fuera del marco instrumentalista que tiende a predominar al reificar una relación uno a uno entre obra artística y efecto político. Al igual que la producción, la circulación y la recepción de las obras de arte tienen lugar dentro de una coyuntura de determinantes con múltiples niveles, rangos y sitios de agencia, las consecuencias de las obras de arte tienen que ser trazadas en términos de resultantes múltiples y dinámicas dentro de una abigarrada topografía social. Estas resultantes, además, se distribuyen siempre en una configuración fásica única y cambiante dentro de las tres dimensiones de la historia. El propio significado de “eficaz” y sus criterios de funcionamiento pueden cambiar en función de la coyuntura específica por lo que es importante destacar el carácter variable de la propia eficacia que es, por supuesto, un concepto social. En particular, debemos ser cautos y no identificar los efectos políticos exclusivamente con la acción política per se. La política, tal como se utiliza generalmente el término, no es simplemente identificable con la acción en el sentido de lo que los franceses llaman la *descente dans la rue*, o la movilización en la calle. Si así fuera, la mayoría de los políticos profesionales y muchos activistas no serían actores políticos en el verdadero sentido ya que pasan la mayor parte de su tiempo pensando, de-

³² Ver también 1997: 68.

batiendo, escribiendo y tomando decisiones. Incluso la acción misma en el sentido estricto del término viene urdida por un tejido estético y teórico que la dota de sentido. En consecuencia, la eficacia política de las obras de arte no debería definirse inmediatamente como la producción instrumental de acción política en un sentido minoritario –por muy importante que sea–, sino fundamentalmente en términos del espacio que habilita para la reconfiguración de las redes de hegemonía cultural, de los imaginarios históricos, de los marcos de percepción, de los parámetros de expresión, de los horizontes de pensamiento, es decir, de las redes de posibilidad sociopolítica.

Cabe destacar, por último, que existen diferentes formas de eficacia en función de los tipos, niveles, rangos y sitios de la agencia. Por poner un ejemplo de la política, Johann Hari ha señalado que, aunque las protestas en Estados Unidos contra la guerra de Vietnam no impidieron la matanza de aproximadamente tres millones de vietnamitas y ochenta mil estadounidenses, sí consiguieron “más de lo que los manifestantes podían imaginar” (2010). Cuando en 1966 los especialistas del Pentágono presentaron un modelo informático al presidente Lyndon Johnson y defendieron el uso de armas nucleares contra los vietnamitas, este “señaló por la ventana, hacia las hordas de manifestantes, y dijo: ‘Tengo un problema más para su ordenador. ¿Podrían introducir en él el tiempo que tardarán 500.000 estadounidenses enfadados en escalar el muro de la Casa Blanca y linchar a su Presidente?’” (ídem). El mismo plan fue presentado a Richard Nixon en 1970 y “ahora sabemos, gracias a los documentos desclasificados, que las protestas más multitudinarias de la historia contra la guerra le hicieron decidir que no podía llevarlo adelante” (ídem). Por lo tanto, a pesar de la percepción de que las protestas no lograron sus objetivos inmediatos, tuvieron un impacto profundo al reformar –como suele ocurrir– la propia red de posibilidades políticas presentes y futuras: “Los manifestantes se fueron a casa creyendo que habían fracasado, pero habían conseguido evitar una guerra nuclear” (ídem). Hari concluye señalando que “las protestas elevan el costo político de los gobiernos que toman malas decisiones” (ídem).

En conclusión, no existe una relación entre el arte y la política ni una forma verdadera de arte político. Por el contrario, el arte y la política son prácticas socio-históricas inmanentes que tienen diversos modos de interrelación. Una obra de arte no es un fenómeno unidimensional con un solo valor, significado o consecuencia social. Es un punto nodal multidimensional en un campo de fuerza de relaciones sociales. Estas pueden trazarse heurísticamente en los tres planos superpuestos de la práctica social y las tres dimensiones entrelazadas de la historia. Es importante destacar, sin embargo, que no se trata de meras estructuras determinadas. Por el contrario, responden a múltiples dominios en los que existen diversos tipos, niveles, rangos y sitios de agencia en pugna. Una de las principales limitaciones, inherentes a muchos de los enfoques establecidos sobre el arte y la política, es que tratan de reducir estas fuerzas en conflicto a una lógi-

ca social estereotipada de determinismo y libertad, individuo y sociedad, causa y efecto, etcétera. Al introducir un análisis multidimensional de las relaciones sociales que pretende superar estos binarismos abstractos, podemos abrir un espacio para repensar el terreno en el que se desarrollan los debates sobre arte y política. En lugar de ser entidades fijas con relaciones causales determinadas entre ellas, son prácticas sociales multidimensionales y polivalentes que siempre se negocian entre múltiples entidades dentro de campos cambiantes de determinantes y resultantes entrelazadas.

Referencias bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis (1998). *Collected Fictions*. Trad. Andrew Hurley. Nueva York: Penguin.
- BRECHT, Bertolt (1997). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. y trad. John Willett. Nueva York: Hill and Wang.
- (2002). "Against Georg Luckács". Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht y Georg Lukács, *Aesthetics & Politics*. Londres: Verso.
- CASTORIADIS, Cornelius (1986). *Domaines de l'homme*. París: Éditions du Seuil.
- (1996). *La montée de l'insignifiance*. París: Éditions du Seuil.
- (1997). *The Castoriadis Reader*. Ed. y trad. David Ames Curtis. Oxford: Blackwell.
- (2007a). *Fenêtre sur le chaos*. París: Éditions du Seuil.
- (2007b). *Figures of the Thinkable*. Trad. Helen Arnold. Stanford: Stanford University Press.
- (2011). *Postscript on Insignificance: Dialogues with Cornelius Castoriadis*. Ed. Gabriel Rockhill, trad. Gabriel Rockhill y John V. Garner. Londres: Continuum.
- CLIFFORD, James (1994). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- COLLINGWOOD, R. G. (1958). *The Principles of Art*. Londres: Oxford University Press.
- ELIAS, Norbert (1992). *Time: An Essay*. Trad. Edmund Jephcott. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- FRASER, Andrea (2005). "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique". *Artforum* 44, n° 1, septiembre, pp. 278-283.
- GARCÍA-ANTÓN, Katya (2002). "Buying Time". *Santiago Sierra: Works: 2002-1990*. Birmingham, UK: Ikon Gallery.
- GINSBERG, Allen (1978). "T. S. Eliot entered my dreams". *City Lights Journal* 4, primavera.
- HEINICH, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. París: Les Éditions de Minuit.
- (1996). *Être artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. París: Klincksieck.
- (2005). *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. París: Gallimard.

- HOBSBAWM, Eric (1996). *The Age of Revolution, 1789-1848*. Nueva York: Vintage.
- KRACAUER, Sigfried (1995). *History: The Last Things Before the Last*. Princeton: Markus Wiener.
- KRISTELLER, Paul Oskar (1990). *Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- KUHN, Thomas (1977). *The Essential Tension*. Chicago: University of Chicago Press.
- MARCUSE, Herbert (1964). *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon.
- POULOT, Dominique (1997). *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*. París: Gallimard.
- RANCIÈRE, Jacques (2004). *The Politics of Aesthetics*. Ed. y trad. Gabriel Rockhill. Londres: Continuum.
- (2011a). *The Politics of Literature*. Cambridge: Polity.
- (2011b). "Aesthetics, Inaesthetics, Anti-Aesthetics". *Think again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*. Ed. Peter Hallward. Londres: Continuum.
- ROCKHILL, Gabriel (2010a). "Recent Developments in Aesthetics: Badiou, Rancière and Their Interlocutors". *The History of Continental Philosophy*, ed. Alan Schrift, vol. 8. Londres: Acumen.
- (2010b). *Logique de l'histoire: pour une analytique des pratiques philosophiques*. París: Hermann.
- (2011a). *Emerging Trends in Continental Philosophy*. Ed. Todd May, Durham: Acumen.
- (2011b). "Eros of Inquiry: An Aperçu of Castoriadis' Life and Work". Cornelius Castoriadis, *Postscript on Insignificance: Dialogues with Cornelius Castoriadis*. Ed. Gabriel Rockhill, trad. Gabriel Rockhill y John V. Garner. Londres: Continuum.
- SCHILLER, Friedrich (1990). *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*. Trad. Reginald Snell. Nueva York: Continuum.
- SHINER, Larry (2001). *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: Chicago University Press.
- SVAŠEK, Maruška (2007). *Anthropology, Art, and Cultural Production*. Londres: Pluto.
- VICO, Giambattista (1999). *New Science*. Trad. David Marsh. Londres: Penguin.
- WEBER, Max (1958). *From Max Weber: Essays in Sociology*. Ed. H. H. Gerth y C. Wright Mills. Nueva York: Oxford University Press.
- (1994). *Sociological Writings*. Ed. Wolf Heydebrand. Nueva York: Continuum.
- WILLIAMS, Raymond (1983). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Nueva York: Oxford University Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1958). *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the "Philosophical Investigations", I*. Nueva York: Harper and Brothers.
- (1967). *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief, I*. Ed. Cyril Barrett. Oxford: Blackwell.
- (1997). *Philosophical Investigations*. Trad. G.E.M. Anscombe. Oxford: Blackwell.
- (1998). *Culture and Value*. Ed. George Henri von Wright en colaboración con Heikki Nyman, trad. Peter Winch. Malden, Massachusetts: Blackwell.