


7-2009

## La teoría de motivos y estrategias y la crítica de la estética idealista

José Alberto Conderana Cerrillo

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

### Recommended Citation

Conderana Cerrillo, José Alberto. (2009) "La teoría de motivos y estrategias y la crítica de la estética idealista," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 65-82.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## ■ 1. EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN EN LA CONTEMPORANEIDAD

La estética idealista y sus derivaciones formalistas han impregnado nuestra comprensión de la cultura y de la creatividad artística durante la Contemporaneidad, y han impedido a la estética acceder, entre otras cosas, a una comprensión adecuada de la experiencia del arte de vanguardia, de las manifestaciones del arte político y antropológico y de lo que Laddaga ha denominado recientemente «estética de la emergencia»<sup>1</sup>. La estética idealista ha conceptualizado la estructura de la obra de arte, las funciones sociales y cognitivas del arte y la experiencia estética correspondiente de acuerdo con una visión del mundo hoy residual. Sin embargo, el refinado aparato de prejuicios y de apriorismos del idealismo estético, que en las páginas siguientes se tratará de desactivar y de diseccionar partiendo de las categorías de la Teoría de motivos y estrategias (Berenguer, 2007)<sup>2</sup>, ha actuado, desde finales del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XX, en favor de una experiencia del arte como realidad sublime y separada, una experiencia reforzada por el formalismo de las últimas décadas y que no siempre ha sido debidamente puesta en cuestión por la teoría y la crítica del arte del periodo contemporáneo. Puede afirmarse por tanto que en relación con el espacio de la representación, la estética idealista ha supuesto una escisión del espacio del arte respecto del espacio de la vida y que ha consolidado una

---

<sup>1</sup> El autor estudia acontecimientos y actividades promovidos por una serie de artistas a quienes no interesa ya “construir obras”, sino potenciar la “formación de *ecologías culturales*”, una premisa a partir de la cual Laddaga implementa estrategias neopolíticas –es decir, situadas al margen de la actividad política institucional y de sus resonancias mediáticas–, interesadas en volver a pensar la significación de la “comunidad”, y caracterizadas por formas de colaboración “complejas”, “números grandes de individuos” de procedencias geográficas y disciplinares diversas, invención de dispositivos destinados a la “modificación de estados de cosas locales”, por ejemplo mediante “el establecimiento de un sistema de intercambio de bienes y servicios”, “la ocupación de un edificio”, o también mediante la producción de imágenes y de publicaciones cuya finalidad es otorgar visibilidad a grupos autogestionarios, un conjunto de prácticas ligado en su origen a una vertiente del arte contemporáneo que, en efecto, no produce obras objetuales, sino relaciones y situaciones organizativas reales. Véanse particularmente las experiencias *Viiipuri/Vyborg*, *Park Fiction*, *Venus o El tronco de Senegal* y los capítulos “Formas del arte y formas del trabajo” y “Un régimen práctico” (Laddaga, 2006: 129-156 y 261-293).

<sup>2</sup> *Teoría de motivos y estrategias* ha sido vertida en “Motivos y estrategias. Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos” (2007), un texto que se encuentra a disposición en *Teatro. Revista de estudios escénicos*, (segunda época), nº 21, pp. 13-29.

Una primera caracterización de las categorías de *Teoría de motivos y estrategias* se ofrece en las páginas siguientes. Para una definición no abreviada de las mismas, remitimos al lector al texto de Berenguer.

percepción de los espacios de la representación como espacios espectaculares donde la representación sólo se concibe en términos de “separación”<sup>3</sup>.

Por espacio de la representación entendemos una suerte de “recorte” donde el espacio social se vuelve instancia discursiva potencialmente abierta, recorrida tanto por estructuras autoconstructivas (“límite”) como por redes de interpelaciones (“indicador”). El “recorte” es una categoría esencial en una cultura como la contemporánea, que funciona «mediante trasplantes, injertos y descontextualizaciones» (Bourriaud, 2004: 47). El “recorte” permite definir la noción de espacio de la representación, a la vez como un «indicador [...] que señala lo que hay que mirar», y también, como un «límite que le impide al objeto enmarcado caer en la inestabilidad», es decir, en «lo no-referenciado» (Bourriaud, 2004: 47). Con estas precauciones –el señalamiento, evitar “lo no-referenciado”–, los lenguajes radicales de vanguardia amplían el espacio de la representación, en tanto que instancia discursiva, a la totalidad del espacio social, originándose así una tensión entre los espacios institucionalmente demarcados y patrimonializados y los espacios cotidianos, un antiguo campo de batalla político reabierto por la vanguardia radical a la manifestación de inapropiables intermitencias autogestionarias<sup>4</sup>.

En *El círculo abierto*, Brook se muestra consciente de que un paso más allá de la demarcación institucional y arquitectónica del espacio, es posible abrir el círculo y hacer que la ceremonia teatral deje de ser “espectáculo”, una circunstancia que aproxima a la diseminación del espacio de la representación por la totalidad del espacio social, buscada desde el situacionismo y desde otras posiciones estéticas radicales:

Demasiado a menudo vemos cómo la representación de una obra en realidad es un espectáculo, y eso significa que se enfrentan dos mundos totalmente distintos: los intérpretes con sus propias ideas y sus convicciones a un público formado por una mezcla de personas reunidas al azar. Eso ha dado lugar a una división arquitectónica entre el público y el intérprete que podríamos llamar el ‘teatro de dos salas’. La división en dos salas es, como todos los rasgos arquitectónicos, una expresión exterior de algo mucho más esencial. La estructura de dos salas es inevitable cuando no existe el deseo profundo de compartir plenamente la experiencia. (Tood y Lecat, 2003: 33).

<sup>3</sup> Para la noción de *espacio espectacular* como espacio donde se sanciona simbólicamente la “separación”, es decir, “la praxis social global escindida en realidad e imagen” (cfr. Debord, 2000: 39 y 46-50); también, cfr. Debord, “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional”, –documento fundacional, Cosío d’Arroschia, 1957–, (Navarro, 1999: 205-220), donde Debord contrapone el espacio construido, y “vivido”, que el situacionismo propugna, y el espacio-imagen imperante, espectacular, separado, impracticable.

Las relaciones del concepto de *separación* con la organización social total, y en particular, con el influjo de la técnica, se encuentran ya en Heidegger (1979: 241-243).

<sup>4</sup> Cfr. Asger Jorn (1914-1973) y las fórmulas para “inventar” una “actividad situacionista” deslocalizada. Jorn (1999 [1960]), “La creación abierta y sus enemigos” (Navarro, 1999: 150-168). Pueden consultarse asimismo las ediciones anotadas de textos situacionistas realizadas por Julio González del Río Rams, y por Libero Andreotti y Xavier Costa, autores preocupados por la práctica de la “creación abierta”, así como por las traslaciones del ideario situacionista a Fluxus y a otros grupos posteriores de arte de acción, estudiados también con notable acierto por autores como Adrian Henri, Barbara Haskell y Richard Martel.

El situacionismo, con su idea de “creación abierta”, Greco, con su práctica del “Vivo Dito”, las modalidades efímeras del site-specific, Barba, a través del “trueque”, así como Brook, sobre todo en los años 1970 y 1980, pueden ejemplificar la contemporánea diseminación del espacio de la representación por la totalidad del espacio social.

## 2. CRÍTICA DE LAS POSICIONES DE LA ESTÉTICA IDEALISTA

La noción de estética idealista que utilizaremos en las páginas siguientes se atiende a una serie de principios extraídos de la obra de Bürger ([1983] 1996). Según el primer principio, en la estética idealista, la forma artística puede ser considerada como un resultado directo de la intuición; el arte es, por ello, un tipo de experiencia ligado al sentimiento y a la inspiración y no puede ser descrito ni comprendido plenamente por modelos cognitivos científicos<sup>5</sup>. En efecto, en la estética idealista y en la derivada concepción del arte autónomo propugnada por las posiciones formalistas<sup>6</sup>, el arte es un tipo de experiencia situado al margen de las mediaciones históricas y psicosociales<sup>7</sup> postuladas por la Teoría de motivos y estrategias; a consecuencia del supuesto carácter no mediado, el arte se presenta como una estructura paradójica, despojada de génesis social.

<sup>5</sup> Martin Heidegger (1889-1976) ha contextualizado y definido con exactitud el término *intuición*: «El ser es lo que se muestra en el puro aprehender intuitivo y sólo este ver descubre el ser. La verdad original y genuina radica en la pura intuición. Esta tesis resulta en adelante el fundamento de la filosofía occidental» (Heidegger, 2005: 190). Para los propósitos que perseguimos, interesa particularmente la precisión que ha introducido Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), al señalar que la intuición es un concepto tomado del “campo artístico y religioso”. Según el dramaturgo, «La intuición es la comprensión inmediata, sin reflexión. En la esfera religiosa, significa iluminación; en la artística, inspiración; [...]». (Dürrenmatt, 1983: 28). El apriorismo que instaura la intuición convierte en accidental el dominio de la experiencia.

<sup>6</sup> En la *Carta XXII* del Schiller (1759-1805) de *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) puede descubrirse la defensa de la forma artística como una realidad estética superior, potencial restituidora de lo que ha sido destruido por el arte histórico, la *totalidad*. Schiller combate desde esta perspectiva el arte histórico y lo que informa al arte histórico, los contenidos particulares, inaugurando lo que ha dado en llamarse el formalismo contemporáneo:

El artista tiene que vencer [...] los límites de la materia particular en que trabaja. En una obra artística verdaderamente hermosa, el contenido no ha de hacer nada, pero la forma lo debe hacer todo, pues sólo a través de la forma se actúa sobre la totalidad del hombre, y a través del contenido, en cambio, sólo se actúa sobre las fuerzas aisladas. El contenido, por muy sublime y amplio que sea, actúa siempre de una manera limitadora sobre el espíritu, y únicamente de la forma hay que esperar una verdadera libertad estética.” (Schiller, 1981: 123).

<sup>7</sup> En la *Teoría de motivos*, se define “mediación” como «el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano [...]». (Berenguer, 2007: 25). La importancia que poseen las mediaciones en la *Teoría de motivos y estrategias* queda al descubierto cuando se descubre su función como engranaje vehicular de la tensión YO/ENTORNO. «Las mediaciones se plantean en este método como estructuras cuya función consiste en establecer y sistematizar las áreas en que el YO se relaciona de una manera problemática (tensión) con el ENTORNO» (Berenguer, 2007: 25). La tensión más o menos acusada con el ENTORNO explica la sociogénesis de las diferentes “visiones del mundo”, constitutivas del fenómeno de la “Conciencia Transindividual”. Las citadas son dimensiones construidas socialmente, omitidas tanto por las categorías trascendentales y no genéticas de la estética idealista como por el autotelismo formalista.

Este arraigado prejuicio resulta desactivado por la Teoría de motivos y estrategias. Según el “interés de observación”, en la propuesta metodológica del profesor Berenguer, la producción artística “puede ser explicada en dos direcciones opuestas [...]: del ENTORNO al YO (producción de la obra) o del YO al ENTORNO (crítica de la obra).” (2007: 24). Berenguer ha señalado respecto de la producción:

[...] el YO genera una obra partiendo del ENTORNO que se configura como el plano conceptual donde la transformación es constante. Esta inestabilidad creará en el YO una tensión a la que reaccionará significativamente a través de estrategias. Su reacción a la tensión se concreta en una reacción a motivos específicos que deben ser el objeto último de un estudio crítico. El conjunto de estrategias que adopta el YO individual, en esa búsqueda de la autenticidad, quedan supeditadas a los sistemas de reacciones que el YO transindividual, a través de diferentes visiones del mundo, ofrece al artista y que constituirán los lenguajes del Arte. La producción final de la obra se ejecutará en el plano imaginario. (Berenguer, 2007: 24; cfr. esquema 6)

La intuición idealista no es, por tanto, otra cosa que el trabajo expresivo realizado por el YO individual a partir de las categorías que ha producido el YO transindividual en su conformación de una determinada visión del mundo<sup>8</sup>.

Según el segundo principio, la estética idealista se basa en la estética del genio y deposita en el concepto de genio todas las potencialidades de la intuición y de la inspiración, cualidades a las que se atribuye, en el campo del arte, la capacidad de llegar a lo auténtico de modo inmediato. En la obra inscrita en la estética idealista queda negado el momento procesual y tentativo del hacer, en realidad, un evento genético expandido, susceptible de análisis crítico. Una vez suprimido este evento y el devenir coherente que supone –conformado por las categorías producidas por el YO transindividual y convertidas en respuesta significativa por el YO individual–, la obra de arte se presenta en la estética idealista como resultado de un diseño misterioso. Debido a los supuestos apriorísticos que lo informan, el idealismo se manifiesta en este punto como una forma de irracionalismo que hace de la obra el producto imperioso de un acto inconsciente. La realidad del YO y su búsqueda de “autenticidad” y de “eficacia” resultan de este modo negadas<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Conviene indicar en este momento que a partir de Elkhonon Goldberg, Berenguer distingue un YO *individual*, que posee no sólo una base de tipo filosófico, social o antropológico, sino también una base neurológica diferenciada (el lóbulo derecho, *novedad cognitiva*). El YO *individual*, según Berenguer, «trabaja con proyectos relativamente nuevos [...] [...] diseña estrategias que configuran acciones significativas con las que responde a las agresiones del ENTORNO», estrategias “positivas” derivadas de «su búsqueda de los valores fundacionales: *autenticidad*» (Berenguer, 2007: 22), y de este modo el YO *individual* ofrece al YO *transindividual* (ligado al lóbulo izquierdo, *rutina cognitiva*) «líneas de producción ya probadas», que el YO *transindividual* puede ejecutar desde su característico comportamiento, reactivo ante la agresión del ENTORNO, precisamente para procurar «la adaptación del grupo al ENTORNO cambiante» (Berenguer, 2007: 22). Estamos así en mitad de un sistema entrecruzado de correlaciones del que va a surgir de manera progresiva una específica visión del mundo.

<sup>9</sup> Para la significación de los términos “eficacia” y “autenticidad” en la dialéctica YO/ENTORNO, cfr. Berenguer, 2007: 15-17.

Según el tercer principio, la explicación e interpretación de la forma artística en la estética idealista no necesita de la cooperación del destinatario (lector o espectador), porque el modelo de relación o de interacción obra/destinatario no se basa en la “conversación”, sino en la “contemplación veneradora” (Burger, [1983] 1996: 181). En este sentido, la estética idealista produce obras cerradas, ilusoriamente inmunes a la tensión ejercida por las coordenadas históricas. La recepción idealista, prolongada en el formalismo, se convierte en un proceso anuente, carente de profundidad crítica, frente al cual las herramientas sociogenéticas de la Teoría de motivos y estrategias tienen la tarea de mostrar lo falaz de unas manifestaciones que se pretenden o bien intemporales y universales, o bien resultado de la lógica inmanente de las formas.

Como se ha indicado anteriormente, la producción artística puede explicarse según un doble movimiento que lleva del ENTORNO al YO o del YO al ENTORNO. A propósito de la recepción de la obra (movimiento del YO al ENTORNO), Berenguer señala:

El YO como receptor accede a la obra de arte en el plano imaginario. En un primer nivel identifica de forma primaria las características de la obra; en el Nivel de Comprensión recurre a la Teoría, la Historia y la Crítica anteriores para decodificar aquellos significados que no dependen de la observación directa. Finalmente en el nivel más profundo, en la Explicación, el YO accede a las estrategias que ha utilizado el artista para la configuración de su obra y los motivos que la han alentado y materializa sus reflexiones en el texto crítico, regresando así al plano conceptual del que partió el artista. (Berenguer, 2007: 25; cfr. esquema 7).

Hay que precisar que el ENTORNO actúa como “plano conceptual” cambiante frente al cual, en el “plano imaginario”, el YO reacciona estratégicamente mediante la respuesta significativa de la obra de arte. Las mediaciones propuestas por el autor, y en particular, la “mediación estética”, lejos de los apriorismos idealistas, comportan un anclaje histórico específico tanto de la producción como de la recepción artística, y permiten comprender, y explicar, el modo en que «una actitud artística se corresponde con una mentalidad en un momento histórico preciso [...]» (Berenguer, 2007: 25). La recepción crítica significativa de la obra de arte será entonces aquella que recupere la tensión y la consiguiente “reacción a motivos específicos” del ENTORNO desde la “mentalidad” concreta que ha servido de base al artista.

El concepto idealista de arte es un concepto de procedencia aristocrática en el cual el gesto estético se caracteriza por elementos como «reconciliación, armonía, ocultación del trabajo» (Burger, [1983] 1996: 91). El concepto idealista de arte se ha alterado con la llegada de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX para incluir la “ruptura” como categoría central, pronto institucionalizada. Sin embargo, en los comienzos del siglo XXI, sigue siendo necesaria la modificación del concepto

de arte que impregna la experiencia social. *En Estética de la emergencia*, de Laddaga (2006), hallamos un tipo de praxis artística que permite contestar la última falacia del idealismo estético institucionalizado, una falacia según la cual la verdad se concreta en el mantenimiento de la contradicción y encuentra en la “ruptura” su adecuada expresión artística. No obstante, la capacidad de las instituciones para absorber e instrumentalizar el antiarte y las estrategias contraculturales muestra que la praxis radical del arte no se expresa necesariamente por medio de la “ruptura”, sino más bien, estratégicamente y desde los intersticios, a través de una experiencia autogestionaria no espectacular, capaz de reintegrar, en un plano vivencial grupal, «realidad e imagen» (Debord, 2000).

Bürger ha dirigido una crítica radical a la estética idealista debido a que ésta ha inspirado la comprensión occidental del fenómeno artístico en los últimos dos siglos, como ha quedado dicho. La crítica de Bürger se hace necesaria ante el fracaso de la estética y de la teoría del arte idealistas para dar cuenta de la transformación de las concepciones artísticas del último siglo y de la forma de pensar el YO y lo político en la Contemporaneidad. Para Bürger, temas de esta naturaleza sencillamente no pueden ser comprendidos desde el marco categorial providencialista de la estética idealista. En su trabajo, el autor alemán ha efectuado un recorrido que comprende los desarrollos filosóficos de la estética idealista, de Kant (1724-1804) en adelante, y ha recogido y discutido los enfrentamientos con los supuestos idealistas elaborados por Adorno (1903-1969), Benjamin (1892-1940) y Gadamer (1900-2000). Sin embargo, Bürger no ha atendido al modo en que ciertas nociones, cruciales en la vertiente estética aquí cuestionada, como por ejemplo arte, artista, obra de arte o experiencia artística, han quedado plasmadas en las manifestaciones literarias del período romántico y han condicionado la experiencia del espacio de la representación durante la Contemporaneidad, tema del que nos hemos ocupado específicamente en otro lugar<sup>10</sup>.

Como se ha señalado, la estética idealista no explica los motivos sociales en que arraiga la obra como proceso y como gesto, es decir, no explica aspectos como el inacabamiento, la tensión dialéctica YO/ENTORNO, el arraigo de la producción artística en los valores del YO transindividual, la obra efímera o la obra como construcción de una emergencia autogestionaria; no está en condiciones de esclarecer, en fin, la génesis de la obra de arte y de las diferentes estructuras paradigmáticas

---

<sup>10</sup> Cfr. El espacio de la representación: artes plásticas, performance y ceremonia teatral, tesis doctoral, en trámite de publicación.

estéticas en el marco de la Contemporaneidad. La Teoría de motivos y estrategias es útil para rescatar a la estética de su condición de disciplina dependiente de los objetivos metafísicos de la estética idealista, unos objetivos introducidos de soslayo a partir de principios como intuición o inspiración. Por tratarse de una propuesta metodológica ajena a lo especulativo y anclada en un tipo de análisis sociohistórico provisto de cautelas de corte científico, puede actuar además como contrapeso respecto de las exageraciones dictadas por la subjetividad de los investigadores del arte, todavía adscritos de manera más o menos directa a algunos de los principios de la estética idealista, o de sus prolongaciones formalistas.

El carácter intuitivo y abstracto de la estética idealista ha impulsado la tarea de fundamentar una solución para el problema del arte como una instancia más de afirmación de una capacidad de comprensión cuasi religiosa de la experiencia que reveló ser normativista y autoritaria en sus concepciones de la obra de arte y de la realidad estética y social. Uno de los valores de la Teoría de motivos y estrategias que, por ello, cabe destacar en este punto, es la posibilidad de una lectura del concepto de producción artística que puede prescindir de la voluntad de intentar relacionar o reconducir a un único fundamento o patrón, teñido de trascendentalismo, la experiencia de la obra de arte.

La Teoría de motivos y estrategias historiza la noción de intuición y el peculiar estatuto apriorístico del sentimiento estético, y considera que el gesto artístico, en la medida en que responde a las tensiones YO/ENTORNO y a la mediación de las instancias históricas, psicosociales y estéticas, queda comprendido en un acto cognitivo susceptible de análisis y de explicación sistemática. Cree, además, que el conocimiento no puede basarse de manera predominante en la intuición, es decir, en el contacto directo entre sujeto y objeto, puesto que lo real es la “interacción” mediada<sup>11</sup>. Lo real puede

---

<sup>11</sup> Este es un aspecto desarrollado con más detalle por Berenguer en “Teatro, producción artística y Contemporaneidad” (1995). En esta ocasión, el autor señalaba:

Ahora bien, conviene aclarar en este punto el modelo de interacción que se establece entre los distintos binomios incluidos en el fundamental del YO/ENTORNO a que nos venimos refiriendo. En realidad, y en el contexto de la epistemología fenomenológica, si lo *real* es la *interacción* no sería posible conceder entidad al YO y al ENTORNO tan exactamente diferenciados en algunas escuelas sociológicas y psicológicas. Esta pluralidad de opciones también refleja la tensión que fundamenta el espacio del arte y la posibilidad de la coexistencia en manifestaciones teóricas y artísticas a veces contrapuestas [...]. (Berenguer, 1995: 16)

El énfasis en la interacción permite entender la posición de Trías en *Filosofía y carnaval* (1973), expuesta más adelante.

Cabe añadir aún que el trasfondo epistemológico ahistórico y abstracto de la estética idealista acude a supuestos normativos delimitados taxativamente, sin lugar para la inestabilidad y la procesualidad característica de las epistemologías centradas en la “interacción”.



entenderse como mediación, una mediación socialmente condicionada y conformada a partir del ensamblaje recíproco de “totalidades relativas” (Goldmann, [1955] 1985: 22-23) de modo que la intuición se muestra al fin como una idealización que vehicula una visión del mundo ideologizada y providencialista. Sin embargo, pese a las numerosas refutaciones de que ha sido objeto, la estética idealista es todavía el principal soporte de la gestión institucional del arte, y desde las instancias más altas del entramado institucional, continúa autorizando antiguos tópicos sobre el arte.

### 3. TENSIONES ENTRE SEPARACIÓN Y ABSOLUTIZACIÓN

La pervivencia más o menos soterrada de la estética idealista no sólo puede detectarse en las instituciones artísticas. En sus orígenes, el impulso radical de la vanguardia y el carácter totalizador de su programa estuvieron en deuda con la absolutización, una de las dos fuerzas contradictorias que animan la estética idealista.

El pensamiento nietzscheano, como propulsor de los lenguajes de ruptura, no sólo niega, sino que también proyecta, a lo largo del siglo XX, la impronta de la estética idealista. En el “Prólogo a Richard Wagner” (1871), Nietzsche (1844-1900) afirmaba, «el arte tiene más valor que la verdad»; también, se refería a «[...] el arte como la actividad metafísica de la vida...» (Nietzsche, [1871] 1981: 39). En el capítulo 24 de *El nacimiento de la tragedia*, reiteraba la misma idea: «[...] el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de esa realidad, colocado junto a ella para su superación» (Nietzsche, 1981: 187).

Una vez desplazadas la religión y la moral tradicionales, en la época inicial de El nacimiento de la tragedia, el filósofo alemán sostuvo que el arte puede actuar como fuente del contenido de verdad, convertida la «apariencia» en «símbolo» y «signo de la verdad» (Nietzsche, [1871] 1981: 249). Para Nietzsche, la actividad del arte era productora de «apariencia» y, por ello, podía entenderse como actividad metafísica del ser humano. La exteriorizada reprobación de Nietzsche respecto del “finale de los románticos” de 1830, adscritos al credo de la estética idealista, y en su declinar, arredrados para pretender consuelo espiritual (Nietzsche, 1981: 35-36), no impidió que el filósofo recogiera las ocultas modulaciones de la estética cuestionada, y con ellas, una tendencia a la absolutización del arte que Nietzsche inoculó en el pensamiento del siglo XX. Aunque uno de los empeños fundamentales de su filosofía fue promover el «ocaso de los ídolos», es preciso observar que en lo que se refiere al arte, incluso la vertiente dionisiaca de su filosofía –que se autoproclama una celebración de la «excitación dionisiaca» (Nietzsche, 1981: 83)–, debido a la mediación de las instituciones del mundo del arte y de la cultura, se transformó y se consumió como si fuera “razón” y “apariencia” apolíneas, y vino de este modo a refrendar el aura del

nuevo ídolo y a consolidarlo como nuevo absoluto de la época contemporánea.

Como antes se ha señalado, en la estética idealista –donde se ha gestado el ídolo– se detecta la coexistencia de dos fuerzas contradictorias, que no logran neutralizarse entre sí y cuya pugna se ha traducido en la persistencia de unos planteamientos paradójicos, a menudo rechazados por la historiografía del arte, pero todavía no superados por completo en los dominios prestigiosos del museo y del mercado cultural. La Teoría de motivos y estrategias muestra que la tensión estructural YO/ENTORNO puede transponerse funcionalmente en la tensión generada por los polos de la “autenticidad”, buscada por la Conciencia individual, y de la “eficacia”, buscada por la Conciencia transindividual. El esquema genético anterior es aplicable a las primeras vanguardias artísticas, propulsadas no sólo por el lenguaje de ruptura nietzscheano, también por el nuevo absoluto de procedencia idealista, refrendado por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Esta perspectiva permite aislar, en el interior de la estética idealista, una primera fuerza en conflicto, ligada a la absolutización del arte como expresión máxima de “autenticidad” y de compromiso práctico con valores estéticos radicales y con opciones sociales renovadoras radicales; y permite aislar, también, una segunda fuerza, ligada a la instrumentalización y a la separación del arte respecto de la praxis vital, una fuerza donde se manifiesta la búsqueda de la “eficacia” social y el compromiso con valores estéticos preservadores así como con opciones sociales conservadoras.

La primera fuerza ha guiado el programa de las diferentes tendencias artísticas contemporáneas comprometidas con la transformación de las estructuras sociales alienantes, y desde la búsqueda de la “autenticidad”, ha tratado de materializar las abstracciones de la estética idealista y la proyectada absolutización en un ENTORNO transformado. La segunda fuerza, ligada a la estrategia combinada de la institución académica, el museo y el mercado, mediante la separación del arte respecto de la praxis vital, ha consumado lo que podría denominarse una absolutización deficitaria y estratégica, manifestada mediante la instauración de espacios y de conceptos de espacio de la representación concebidos en términos de organización de la separación, espacios donde la praxis del arte como realidad separada de la vida reduce el arte a un evento empaquetado, espectacular y esporádico, una expropiación que en la sociedad del consumo programado se institucionaliza, normaliza y obtiene un tácito y presuntamente generalizado refrendo público. Las vanguardias artísticas del siglo XX se han rebelado frente a esta estrategia preservadora y conservadora, y han denostado la instrumentalización y sustracción operada por la fuerza que sacrifica la “autenticidad” en beneficio de la “eficacia” y del control.

El carácter hegemónico de la segunda de las fuerzas descritas permite deducir que

la determinación del concepto de arte está prefigurada por un concepto previo, el concepto de espacio de la representación, resultado de la tensión entre las diferentes expresiones de la Conciencia transindividual. La tolerancia social respecto de cierto tipo de espacios de la representación y de la orientación de los mismos hacia el polo de la “autenticidad”, o hacia el polo de la “eficacia”, determinará el viraje del concepto social de arte hacia la “experiencia” o hacia el “espectáculo” (cfr. Brook, en Tood y Lecat, 2003: 33 y ss.). En sus orígenes, la Contemporaneidad surge de un proceso de desvinculación respecto de los valores de la sociedad cerrada del Antiguo Régimen. El proceso de desvinculación no es uniforme y en ámbitos como el artístico, los espacios de la representación generados por la sociedad aristocrática, en particular el teatro y el museo, perviven durante los siglos XIX y XX, con análoga intensidad en las artes plásticas y en las artes escénicas. Los usos sociales del espacio vienen dictados por la “eficacia”, según la conciben los grupos hegemónicos, y estos usos se constituyen en una realidad social fundamental que predetermina, no sólo el uso derivado del espacio de la representación, sino el concepto mismo de arte. En los comienzos del siglo XIX, es la burguesía conservadora la que reemplaza al primer estamento de la sociedad del Antiguo Régimen, y la que establece los nuevos usos eficaces del espacio social, y con ellos, también los marcos para el establecimiento del concepto hegemónico de arte, un concepto que en los comienzos de la Contemporaneidad ha sido formulado, filosófica y literariamente, acrisolando los postulados de la estética idealista. Es sabido que la historia del concepto de arte elaborado por la vanguardia –y la historia asociada de los espacios participados de la presencia y de la “autenticidad”–, es la historia de un arte profundamente antiburgués y significativamente marginal, vetado por la academia, el museo y el mercado hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, un periodo de cambios en el cual se descubre que integrar no supone necesariamente no excluir.

La segunda de las fuerzas aisladas en el interior de la estética idealista, al cercenar de la praxis cotidiana la experiencia del arte, ha dado lugar a un concepto de representación asociado a la «contemplación veneradora» (Burger, 1996: 181), la «fórmula ¡NO TOCAR!» (Stoichita, 2006: 11) y la imposibilidad de una transposición histórica con incidencia en las estructuras concretas de alienación (Debord, 2000). En el radio de acción de esta segunda fuerza, la absolutización del arte se lleva a cabo en ausencia de toda mediación objetiva. La absolutización del arte es inseparable tanto del concepto como de la condición del artista, figura que aparece, en términos individuales, como emblema de la ausencia de mediaciones, una figura revestida de la excepcionalidad propia del genio, hombre de cualidades espontáneamente elevadas al plano de lo absoluto.

Desde el polo de la “autenticidad”, en cambio, la absolutización del arte habría de implicar, en lo que se refiere a la condición del artista y en la medida en que la absolutización no es un hecho simplemente especulativo y deficitario en alguna de sus vertientes posibles, algo así como un contagio, una extensión y una comunión final universalizada de las cualidades artísticas. La absolutización del arte hace del artista un sujeto genial, y hace, además, de todo hombre un artista. El círculo así establecido no puede ser sino un círculo dinámico, y más que cerrarse, ha de girar y convertir en sujeto genial a todo artista, sea cual sea su linaje, y también, convertir a todo hombre en artista, que a su vez se habría de comportar como sujeto genial. Desde luego, esto puede parecer una simple exasperación de las paradojas de la estética idealista, porque el cumplimiento de una situación hipotética semejante supondría concluir en el estado descrito por Eugenio Trías (1942) mediante el concepto de “filosofía carnavalesca”<sup>12</sup>, un concepto que viene a disolver el carácter monolítico de la identidad del YO individual y a cifrar la “autenticidad” en una sucesión de desvelamientos identitarios sin núcleo ni punto de llegada estable, y donde el proceso ininterrumpido de génesis se vuelve prevaleciente y se identifica con una liberación y una puesta en práctica ininterrumpida de la “imaginación”. En la visión de Trías, la propiedad del genio se ha transformado en una propiedad común. El YO auténtico impone entonces su juego y su búsqueda, no siempre eficaces<sup>13</sup>.

Trías propone una “transvaloración” en la que tanto la idea de “yo” como la idea de “persona” deberían ser reemplazadas por las de “máscara” y “disfraz”, la idea de “tiempo”, por la de “eterno retorno”, la idea de “historia” por la de “instantáneas dispersas”.

<sup>12</sup> En la glosa de la tesis foucaultiana de la “muerte del hombre”, efectuada en *Filosofía y carnaval* (1973), Trías afirmaba: «La idea de la ‘muerte del hombre’ posee para mí un sentido vital, un sentido que hace posible la liberación de una profusión de máscaras o disfraces que todos nosotros almacenamos [...]» (Trías, 1973: 8-9). Esta es la premisa sobre la que el autor asienta la noción de “filosofía carnavalesca”, una filosofía que pretende disolver, con la identidad de la conciencia, los conceptos de «tiempo y temporalidad», y de «historia e historicidad», y que aspira a la «conversión de la vida en común en una fabulosa mascarada, dramatización de nuestra vida cotidiana» (Trías, 1973: 9). Si las instituciones del arte del siglo XX han filtrado apolíneamente la filosofía nietzscheana, Trías se propuso con esta obra sumergir de nuevo el arte apolíneo en la «excitación dionisiaca».

<sup>13</sup> La perspectiva de Maffesoli, expuesta en *De la orgía. Una aproximación sociológica* (1985), complementa con su apertura al YO *transindividual* la planteada por Trías. Para Maffesoli: «Cada vez es mayor la unanimidad en reconocer que la vida en sociedad es sobre todo teatral y que, en este marco, cada escena, por más pequeña o ‘formal’ que parezca, es siempre importante. [...] La participación y la interrelación siempre están en función de un todo» (Maffesoli, 1996: 17). En relación con el carácter social del juego *escénico*, el autor añade: «Participar juntos en una cenestesia común, saber que una misteriosa interrelación nos une los unos a los otros, es lo que constituye la fuerza que alimenta la permanencia del cuerpo social. Y todos estos elementos, al margen de toda apreciación normativa o programática, son los que facilitan la cabal comprensión de lo que llamamos el *orgasmos* social» (Maffesoli, 1996: 170-171). El autor ha definido las implicaciones del término *orgasmos* en otro lugar, y ha señalado que comporta «una intensificación del acuerdo *simpático* con el cosmos y con los otros». (Maffesoli, 1996: 18)

El yo y la conciencia se nos antoja en efecto una máscara: sólo se materializa como conciencia de un determinado papel social. [...] Ese yo-sustancia es, por tanto, un fetiche. Su erección consiste en el olvido de su carácter ficticio. Nuestra propuesta es, pues: una propuesta de liquidación de fetiches; y, por tanto, una ‘desmitificación’. [...]

El concepto nuclear será el concepto de imaginación, fragua colectiva, anónima, de caretas y papeles; horno y crisol de máscaras. La represión de la imaginación tiene lugar cuando una máscara olvida su condición ‘ficticia’ y se yergue en entidad sustancial, engendrando de este modo una conciencia o yo.

Y el modelo de vida en común que se propone no será ya la agregación de identidades atómicas o la ‘socialización’ de esas identidades en un ‘sujeto colectivo’. Será, por el contrario, un carnaval: la producción acelerada de máscaras y caretas; en una palabra: la conversión de la vida cotidiana en teatro. (Trías, 1973: 80-81).

Si el estado definido por Trías existe como cumplimiento utópico de la visión dionisiaca del mundo, según la cual «El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte» (Nietzsche, 1981: 232)<sup>14</sup>, algo inconcebible sin el compromiso llevado al extremo del YO individual con su propia “autenticidad”, el análisis muestra la situación defendida en el marco de la estética idealista por la segunda de las fuerzas descritas como un contrasentido y como una mixtificación, por suponer, de hecho, el confinamiento de las cualidades del sujeto genial en el interior excepcional de algunos sujetos aislados, considerados singulares y caracterizados por una «experiencia interna anormal», según la expresión de Dodds. De este modo, y en ausencia del carácter «universal progresivo» (Schlegel [1798], en Benjamin, 1995: 129-140), recuperado y reivindicado por los lenguajes de vanguardia para el concepto de arte, para la condición de artista y para los espacios de la representación concebidos como espacios de presencia y de acción, el principio de la genialidad como “gracia” y como posesión exclusiva –según la tradición de la estética idealista–, se presenta, en última instancia, como un principio artificialmente fosilizado (Agamben, 2006: 17-19). En la sociedad contemporánea, articulada a partir de la tensión YO/ENTORNO y cuyo dinamismo se explica por las respuestas significativas del YO a los motivos concretos del ENTORNO (Berenguer, 2007: 19-21; esquema 4), no es admisible una teoría del genio como la que ha conformado la estética idealista, deudora de anacrónicos criterios providencialistas. En la concepción idealista, las mediaciones han sido omitidas y el absoluto se manifiesta de un modo tan arbitrario como deficitario;

<sup>14</sup> Para la génesis de esta idea, *cfr.* Nietzsche, 1981: 66 y ss.

por ello, la elevación de las cualidades del sujeto al plano de lo absoluto se convierte en un hecho cerrado e inexorable, una fatalidad mecánica de la que no es posible extraer enseñanza o evidencia práctica alguna. Factum y fatum serían entonces lo mismo, nihilización de la libertad del YO y de la Historia. El intento realizado por Benjamin para desactivar los conceptos no genéticos de inspiración y de genio, centrales en la estética idealista, no ha dado el resultado esperado y el horizonte trazado en “El artista como productor” (1934) supone un acto de afirmación constructiva no asumido aún plenamente.

Para la fuerza que preconiza la absolutización desde la “autenticidad”, el arte como derramamiento del absoluto presenta carácter “universal progresivo” y se manifiesta mediante la impregnación práctica y paradigmática de las realizaciones artísticas durante el período contemporáneo (del romanticismo y el naturalismo al constructuismo y el situacionismo). No obstante, la estética idealista presenta una inviabilidad paradójica. La estética idealista ha sido objeto de un profundo rechazo, y también, objeto de una profunda apropiación por parte de las estéticas preservadoras y radicales de la Contemporaneidad. En términos históricos concretos, hay que subrayar una vez más la paradoja presente en la estética idealista, que supone por un lado la existencia de una fuerza que magnifica la idea de arte, y que hace del arte la realidad soberana y la actividad humana más característica. Sin embargo, una segunda fuerza, presente también en esta estética, conlleva, con la elevación, un corte respecto de la praxis: el arte oculta el trabajo, parece no ser producción, más bien juego del espíritu, o mero entretenimiento, ofuscación de los sentidos, pasajera y sin consecuencias. Según esta perspectiva, la creación artística no sería previsible, el despliegue de la imaginación creadora sería como «revelación aparte de la razón y por encima de la razón» (Dodds, 1983: 87), un nuevo reino sagrado que trae armonía y reconciliación universales, aceptado como dispensador de distensión en un orden social alienado. El corte respecto de la praxis es criticado por la vanguardia como mordaza política impuesta al arte por los grupos conservadores, un modo de confinar al arte en el reino de la belleza ideal y de privarlo de iniciativa política eficaz. La segunda de las fuerzas admite la absolutización del arte como una estrategia para neutralizar los efectos del arte e impedir su realización práctica en la historia, y para ello se acude a los patrones conceptuales ideologizados de la estética idealista, que contienen el germen de la separación. Así como la razón científica desenmascaró y desplazó al relato mítico, el arte —«ciencia de la libertad» (Beuys, en Bodenmann-Ritter, 1998)— ha de desplazar todavía la noción idealista del arte como “nueva religión”, y ha de impulsar una concepción del arte como proceso de construcción creativa y como herramienta de transformación de lo real-social.

Sin dejar de desempeñar la función que ha atribuido al arte el estructuralismo genético clásico (Goldmann, 1985: 17-32), en términos de reflejo, en el plano imaginario, de una visión del mundo, y también, en términos de manifestación, en la obra de arte «coherente», del «máximo posible de consciencia [sic cursiva]» (Goldmann, 1985: 29) respecto de las condiciones de existencia del grupo en el orden social, el arte de la época contemporánea está en condiciones de implementar la función de reflejo y de tomar la iniciativa como factor de investigación, innovación y modelización abierta de una forma de experiencia estética y psicosocial integral. Experiencias como las descritas en *Esthétique relationnelle* (2001)<sup>15</sup>, *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (2004), de Nicolas Bourriaud, y en *Estética de la emergencia* (2006), de Reinaldo Laddaga, muestran de manera crítica el modo en que el arte es todavía deudor de las mixtificaciones de la estética idealista y cómo sigue siendo distribuido institucionalmente desde arriba como sustancia mágica o mítica. Se postula por ello la necesidad de la existencia de espacios de la representación deslocalizados y autogestionarios, desde los cuales el arte como discurso y como acción pueda promover situaciones y relaciones acometidas desde abajo, espacios no predefinidos ni instrumentalizados institucionalmente, a propósito para el debate artístico y social, donde el establecimiento y la consolidación de las relaciones –entre los sujetos, entre los proyectos y entre los conceptos–, habría de preceder y originar la construcción de situaciones sociales reales, en lo que se puede interpretar como una actualización de un aspecto sustancial del programa situacionista. El espacio de la representación, jerárquico, mediato y discontinuo, separado, en fin, ha de ser objeto de nuevas erosiones, procedentes de las estrategias que han convertido la totalidad del espacio social en instancia discursiva abierta.

La estética idealista convierte al artista, de nuevo según un principio que apunta a lo indispensable y a lo irrealizable, al tiempo en figura humana emblemática y universal y en rara excepción, sujeto sin cotidianidad y sin realidad histórica, razón por la que resurge una vez más el componente de inviabilidad de esta estética, y con él, el rechazo por parte de todas las tendencias contemporáneas comprometidas de la figura del artista como figura separada. Del constructivismo al dadaísmo y la performance, el artista se presenta como un antiartista, un productor, un negador de valores y de prácticas aceptadas, también, un provocador de situaciones vivas y efímeras; en suma, un ideólogo táctico de lo real-social.

---

<sup>15</sup> Hay ya traducción al castellano de este trabajo de Bourriaud: *Estética relacional* ([2001] 2007), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

El arte como una “nueva religión”, como una manifestación inseparable de la belleza entendida como “revelación”, fuente necesaria de armonía y de reconciliación, ha sido un principio fuertemente combatido por los lenguajes críticos, conscientes de las secuelas provocadas por las estructuras de dominio y de violencia del orden burgués y de sus precursores históricos. La belleza ideal y sus expresiones canónicas han sido fomentadas y se han considerado institucionalmente como expresión de la bondad y de la salud del orden social, una mixtificación que ha sido reiteradamente combatida<sup>16</sup>. La Contemporaneidad artística ha pretendido la realización del arte en la praxis cotidiana como forma de suprimir la alienación del trabajo y de las relaciones sociales, y como medio de convertir toda actividad, pública o privada, productiva o improductiva, en actividad abierta a la experiencia auténtica del Yo individual.

#### 4. EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN PROPUGNADO POR LOS LENGUAJES DE LA VANGUARDIA

El fenómeno abordado de manera general en esta páginas es el de la elevación reverente del arte a partir de una serie de elaboraciones conceptuales –de las que Nietzsche fue efectivo receptor y transmisor–, llevadas a cabo, en los ámbitos de la literatura, de la filosofía y de las artes plásticas, por autores como Goethe, Schiller, Hölderlin, Novalis, Wackenroder, Blake, Shelley, Keats o Schelling, entre otros. En la transición del siglo XVIII al siglo XIX, los autores señalados conceptualizaron el arte en términos de «nueva religión», una «religión del arte» (Novalis, en Arnaldo 1994: 35) cristalizada en los valores de la estética idealista. Las artes plásticas incorporaron los valores idealistas y dieron lugar, hasta que se produjo la ruptura ocasionada por los lenguajes de vanguardia, a una producción artística entendida como “apariencia” metafísica, revestida de aura y destinada a los espacios deshistorizados del “museo templo” y del “teatro de dos salas”. En la vertiente de las artes escénicas, el “abismo místico” incorporado a la arquitectura del teatro wagneriano de Bayreuth, institucionaliza una cesura espacial donde la separación adquiere rango discursivo estructural, al actuar

---

<sup>16</sup> En la polaridad belleza grotesca/belleza canónica se inscribe el estudio de carácter histórico artístico de Carlos Reyero *La belleza imperfecta* (2005), emparentado con la visión bajtiniana del fenómeno. Escribe Reyero: «[...] hemos asociado el academicismo decimonónico con la representación de una belleza ideal del cuerpo. En este punto, como en otros, parece haberse trazado una frontera insalvable entre una época de tolerancia estética –la nuestra– y otra en la que lo perfecto y lo imperfecto resultaban categorías que cualquiera diferenciaba con nitidez» (Reyero, 2005: 9). En el capítulo titulado “Deformes”, leemos: «En la tradición clásica [...] existe una innata asociación entre bondad y belleza. En consecuencia, lo feo, lo deforme, lo monstruoso es rechazado. La historia está plagada de testimonios en los que la sociedad ha expulsado de su seno a todo ser imperfecto, como algo no sólo repugnante sino peligroso, en una identificación que [...] vinculaba salud y virtud» (Reyero, 2005: 121).



como una falla completa que separa lo real de lo ideal, una falla que transfiere toda presencia escénica al reino de la “apariencia” metafísica.

Frente al orden dualista del idealismo y frente a su estrategia que absolutiza y separa, surge una serie de respuestas significativas dirigida a los diversos supuestos idealistas, respuestas que se sitúan en el origen de los lenguajes de vanguardia, algunos de los cuales se constituyen en estructuras paradigmáticas estéticas<sup>17</sup>. Los lenguajes de vanguardia se definen así por separarse de la separación, establecida por la estética idealista y por las instituciones del mundo del arte. Pero los lenguajes de vanguardia se definen también por aceptar las implicaciones de la absolutización y por la búsqueda de las condiciones para su realización, siendo necesario destacar la búsqueda convergencia entre la esfera social y la esfera del arte, una convergencia que puede adquirir realidad en espacios de la representación no separados, espacios de la representación sin representación, desprovistos de “apariencia”, donde el nuevo ídolo –el arte como “apariencia” metafísica–, reincorpore, con el “contenido” material particular, proscrito por Schiller, la excluida materialidad concreta del cuerpo del espectador.

En los lenguajes artísticos de vanguardia se aprecia un deseo de superar el carácter aurático y fantasmagórico de la obra de arte idealista y un anclaje en la necesidad de un espacio de la representación con capacidad de reintroducir al espectador, en consonancia con las exigencias del ideario de vanguardia. En efecto, en los lenguajes artísticos de vanguardia se aprecia un momento de emergencia estructural que hay que poner en relación con la relevancia adquirida por la civilización técnica, el asentamiento inestable de los principios democráticos y la demagógica política de masas, fenómenos que promueven la reformulación de los valores sociales inmutables donde arraiga en última instancia la estética idealista.

La visión del mundo que hay detrás de los lenguajes de vanguardia es la de grupos críticos con el sistema del arte y con el sistema social, en busca de la convergencia de la práctica del arte y de la vida social, y también, de nuevas formas de organización de las relaciones sociales. Para estos grupos, el arte se convierte en una actitud; a su vez, la suma de actitudes da lugar a una situación, social y políticamente significativa en la medida en que es una situación en condiciones de diferir.

La Teoría de motivos y estrategias permite estudiar la vanguardia de la primera mitad del siglo XX con un doble propósito, por un lado, identificar los «motivos» que actúan

---

<sup>17</sup> No todos los lenguajes de vanguardia de la primera mitad del siglo XX constituyen una estructura paradigmática estética. El cubismo, el expresionismo y el dadaísmo, por su condición de lenguajes genéticos, donde se cifran originariamente aspectos de la tensión YO/ENTORNO, y por contestar, respectivamente, el a priori de la forma, su excelencia, y su encapsulamiento, aspectos preconizados por la estética idealista, son lenguajes que merecen esta consideración.

de base para las diferentes estructuras paradigmáticas estéticas; por otro, establecer las «estrategias» distintivas de cada tendencia, así como las respuestas significativas específicas que las mismas han generado, orientadas a la «transvaloración» y al desarrollo e implantación de los «paradigmas revolucionarios contemporáneos» (Berenguer, 2007: 23). Siendo el “motivo” el espacio de la representación participado, las respuestas estratégicas resultan diferenciadas. Presenta particular interés en la primera década del siglo XX la respuesta del cubismo. El cubismo ha puesto en juego, con la visión simultánea, la yuxtaposición y la temporalidad, y lo ha hecho sin trascender el soporte tradicional. Las tendencias posteriores desarrollan de uno u otro modo los supuestos cubistas mediante la espacialización de la representación plástica, un evento ligado a la pregunta respecto de lo que significa en términos artísticos y sociales representar. A partir del núcleo constituido por el cubismo, las tendencias posteriores vienen a redefinir el hecho mismo de la representación como un problema de espacialización que no puede resolverse sin reintroducir en el espacio al espectador mismo, figura omitida en el espacio de la representación separado vinculado a la estética idealista. El concepto y la praxis del espacio de la representación se sitúan en consecuencia en la encrucijada de todos los movimientos significativos del arte y de la cultura de la Contemporaneidad. La gran variedad de estrategias y de respuestas significativas que han proliferado en los dos últimos siglos no debe ocultar los puntos de contacto y los ámbitos de búsqueda compartidos, en términos de lenguaje de ruptura, y también, en última instancia, de una visión del mundo genéticamente ligada a los valores de las revoluciones contemporáneas, cuya implementación pasa por una nueva praxis del espacio de la representación.

Si el momento de emergencia de los lenguajes artísticos de ruptura está ligado al impresionismo, al expresionismo, al cubismo y al futurismo, el momento de desarrollo y de transformación de los principios de lo que podrían llamarse los primeros lenguajes, es un momento que remite al dadaísmo, surgido estratégicamente y caracterizado por poner en juego los valores radicales de los lenguajes anteriores. En este sentido, el dadaísmo actúa como una auténtica onda expansiva del conjunto de las propuestas de vanguardia, en el espacio del arte y más allá del espacio del arte. El dadaísmo se presenta así como un desarrollo y como una transformación, a partir de la cual apuntan las condiciones para un nuevo proceso de redefinición del arte, algo que hemos considerado indisociable de la redefinición de los espacios de la representación, un proceso de redefinición que en las últimas décadas del siglo XX y en los comienzos del siglo XXI remite al fuerte dinamismo de la performance, una práctica donde siguen forjándose experiencias decisivas en relación con las funciones tanto del espacio como del espectador.

## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2006) [1990], *La comunidad que viene*, Valencia: Pre-Textos. (Título original: *La comunità que viene*. Traducción: José Luis Villacañas, Claudio La Rocca, Ester Quirós. Primera edición en castellano: 1996. Segunda edición, corregida y aumentada: 2006.)
- ARNALDO, J. (1994), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Antología y edición de Javier Arnaldo, Madrid: Tecnos. (Primera edición, 1987. Segunda edición, 1994).
- BENJAMIN, W. (1995) [1918-1919], *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona: Península. (Título original: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Traducción y prólogo: J. F. Yvars y Vicente Jarque. Primera edición: 1988. Segunda edición, 1995.)
- BERENGUER, Á. (1995), «Teatro, producción artística y Contemporaneidad» en *Teatro, Revista de Estudios Teatrales* n° 6/7, pp. 7-24.
- \_\_\_\_ (2007), «Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos» en *Teatro. Revista de estudios escénicos* (segunda época) n° 21, pp. 13-29.
- BODENMANN-RITTER, C. (1998) [1975], *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*, Madrid: La balsa de la Medusa. (Título original: *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler*. Traducción: José Luis Arántegui. Primera edición 1995. Segunda, 1998. Texto de la entrevista a Joseph Beuys.)
- BOURRIAUD, N. (2004), *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. (Traducción: Silvio Mattoni. Título original no indicado.)
- BÜRGER, P. (1996) [1983], *Crítica de la estética idealista*, Madrid: La balsa de la Medusa. (Título original: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Traducción: Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina.)
- DEBORD, G. (2000) [1967], *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos. (Título original: *La Société du spectacle*. Traducción y prólogo: José Luis Pardo. Primera edición en Pretextos, 1999. Reimpresión, 2000).
- DODDS, E. R. (1983) [1951], *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza Universidad. (Título original: *The Greeks and the Irrational*. Traducción: María Araujo.)
- DÜRRENMATT, F. (1983) [1979], *Albert Einstein. Una conferencia*, Barcelona: Tusquets. (Título original: *Albert Einstein. Ein Vortrag*. Traducción: Juan del Solar.)
- GOLDMANN, L. (1985) [1955], *El hombre y lo absoluto. El dios oculto*, Barcelona: Península. (Título original: *Le dieu caché*. Traducción de Juan Ramón Capella. Primera edición en castellano, 1968. Reimpresión, 1985.)
- HEIDEGGER, M. (1979) [1926], «Para qué ser poeta» en HEIDEGGER, M. (1979), *Sendas perdidas*, Buenos Aires: Losada, pp. 222-264. (Título original: *Holzwege*. Traducción: José Rovira Armengol. Primera edición en Losada, 1960. Tercera edición, 1979.)
- \_\_\_\_ (2005) [1927], *El Ser y el Tiempo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica España. (Título original: *Sein und Zeit*. Traducción: José Gaos. Primera edición en castellano, 1951. Duodécima reimpresión, 2005.)
- LADDAGA, L. (2006), *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- MAFFESOLI, M. (1996) [1985], *De la orgía. Una aproximación sociológica*, Barcelona: Ariel. (Título original: *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*. Traducción: Manuel Mandianes.)
- NAVARRO, L. (ed.) (1999), *Internacional Situacionista. La realización del arte*, vol. I, Madrid: Literatura Gris.
- NIETZSCHE, F. (1981) [1871], *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza. (Título original: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Primera edición en castellano, 1973. Sexta reimpresión, 1981.)
- REYERO, C. (2005), *La belleza imperfecta. Discapitados en la vigilia del arte moderno*, Madrid: Siruela.
- SCHILLER, F. (1981) [1795], *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Buenos Aires: Aguilar. (Traducción: J. Feijoo y J. Seca.)
- STOICHITA, V. I. (2006), *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid: Siruela. (Título original: *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacra*. Traducción: Anna María Coderch.)
- TODD, A. y J.-G. LECAT (2003), *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*, Barcelona: Alba Editorial. (Título original: *The Open Circle. Peter Brook's Theatre Environments*. Traducción: Isabel Ferrer Marrades.)
- TRÍAS, E. (1973), *Filosofía y carnaval*, Barcelona: Anagrama.