



**ARTE Y FILOSOFÍA:
'ESTETICISMO', 'PENSAMIENTO' Y 'ACCIÓN POLÍTICA'.
De las relaciones entre prácticas artísticas y filosofía como creación de conceptos**

Eladio C. P. Craia
Prof. del Curso de Filosofía de la Pontificia Universidade
Católica do Paraná.

Horacio Luján Martínez
Prof. del Curso de Filosofía de la Pontificia Universidade
Católica do Paraná.

Resumo: Analizaremos el papel del arte o las prácticas artísticas en su relación con la filosofía y la acción política. Partiremos del llamado “esteticismo” de Oscar Wilde y “decadentismo” de Charles Baudelaire, para destacar uno de sus objetivos: acabar con los anhelos de la modernidad y sus formas estéticas, en el marco de una sociedad orgullosa de su progreso social y tecnológico. Luego pensaremos el arte en relación a la deleuziana definición de filosofía como “creación de conceptos”.

Palavras-chave: Arte; Estética y política; Gilles Deleuze.

Abstract: We will analyze the role of “art” or “artistic practices” in their relation to philosophy and political action. We’ll start from Oscar Wilde’s “aestheticism” and the so-called “decadence” in Charles Baudelaire, to highlight one of its objectives: ending the yearnings of modernity and its aesthetic forms, within the framework of a society proud of its social and technological progress. From there we’ll consider art in relation to Deleuzian definition of philosophy as a “creation of concepts”.

Keywords: Art; Aesthetics and politics; Gilles Deleuze.

1. Introducción

Hay figuras que insisten en repetirse en la opinión general y en algunas críticas de quienes, no por acaso, son llamados de “formadores de opinión”. Figuras que giran en torno a la completa inutilidad tanto de la filosofía como del arte. Interpretar el mundo y no transformarlo, distinción por lo menos ingenua, fue la condena que ambas prácticas cargaron como piedras montaña arriba.

El elemento paradójico que acompaña esta “condena” es la gran responsabilidad, a primera vista mayor que la de otras prácticas y/o disciplinas, que la filosofía y el arte parecen tener frente a hechos históricos de carácter político.

El “socratismo axiológico” denunciado por Nietzsche, aquel que valora la identificación entre verdad, belleza y virtud; derivó en el “paseo” de Ezra Pound en una jaula y en el escándalo por el silencio post-nazismo de Heidegger. Ambos ejemplos parecen contrastar dramáticamente con el desdén político con que se contemplan arte y filosofía. Asumiremos ese desdén y lo llevaremos hasta el fondo. Paul Klee decía que “pintar un cuadro es sacar una línea a pasear”. Creemos que lo mismo se aplica a la filosofía como creación conceptual, en el sentido de Deleuze y también en el sentido de la defensa de la forma ensayística afirmada en el prefacio al segundo volumen de la *Historia de la Sexualidad* de Michel Foucault.

La radicalidad de nuestro texto consistirá, entonces, en tornar una corriente estética, llamada precisamente “esteticismo”, y demostrar que se puede “sentar a la belleza en las piernas de la política”, sin encontrarla amarga. Esto es: lejos de una tácita apología del escepticismo, queremos ver el corrosivo cuestionamiento social que implica esta corriente.

A partir de ahí, cuestionaremos el papel del “arte comprometido”, que se autoadjudicó el monopolio de la crítica social. Este cuestionamiento será realizado desde la filosofía de Gilles Deleuze, quien, a partir de su definición del papel de la filosofía como “creadora de conceptos”, aproxima poiesis y filosofía, dando un nuevo giro a aquello que entendemos por acción política.

2. ¿Quién tiene miedo del “arte por el arte mismo”?

“La filosofía es el microscopio del pensamiento. La teoría, la idea o el sistema que nos exija el sacrificio de cualquier parcialidad de esta experiencia, en nombre de intereses que no podemos discutir, o de una teoría abstracta con la que no nos hemos identificado, o bien en nombre del puro convencionalismo, no tiene ningún derecho real sobre nosotros. (...) Pues el arte se dirige a uno con la abierta propuesta de no dar otra cosa que la mayor intensidad posible a los propios momentos, mientras éstos transcurren, y únicamente por amor a esos momentos.” (PATER, 1982, 182-183)

El arte o, mejor, sus críticos han acuñado el término “esteticismo” como uno de aquellos conceptos que ya nacen para la maldición. “L’art pour l’art même” nunca gozó de buena reputación. Muy por el contrario era lo opuesto a una concepción clásica de arte como reflejo de la pureza del alma y de la armonía que debíamos compartir con la naturaleza, o del compromiso político que a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX parecería que llegó para quedarse. La “necesidad de compromiso político” – la

urgencia de la expresión exhibe su ocasional abertura para la fatuidad –, no pasó de una corriente estética que nunca quiso asumirse como tal. La literatura de Bertold Brecht, así como el Guernica de Picasso, indiscutibles maravillas artísticas, también oficiaron de excelentes bálsamos para conciencias inciertas.

Dicho esto, ¿Cómo presentar la corriente llamada “esteticista” – una corriente que se enorgullece de amar la belleza por sí misma – como un movimiento con efectos políticos? Tal vez revisar la identificación entre arte y efectos políticos, sirva, en un primer momento. “Revisar”, en esta ocasión, significará, que en el contexto de la pregunta “O que faz a arte?”, daremos una respuesta que al mismo tiempo que clara y nada ambigua, no pretenda excluir otras respuestas en nombre de la jerarquización tácita del arte como acción sobre la sociedad para una supuesta o deseada mejora de la misma. Esto es, si reclamamos acción o efecto social del arte y de la filosofía, ésta no debe ser procurada desde la visión clásica de la acción política transformadora.¹ Todo acto de crear es político. Ese es el elemento que queremos destacar tanto en el arte como en la filosofía.²

Hablemos, pues, del “arte por el arte mismo” (*Ars gratia artis*). Comencemos con el maravilloso prefacio de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde ya que tiene deliberado carácter de manifiesto estético aunque, en principio, no parece ayudar mucho en nuestra conciliación entre arte y política. Recordemos un fragmento:

“El artista es el creador de cosas bellas. Revelar el arte y ocultar al artista es la finalidad del arte.

El crítico es el que puede traducir de un modo distinto o con un nuevo procedimiento su impresión ante las cosas bellas.

La más elevada, así como la más baja de las formas de crítica, son una manera de autobiografía. Los que encuentran intenciones feas en cosas bellas están corrompidos sin ser encantadores. Esto es un defecto.

¹ De la cual el mejor ejemplo es el arquetipo del intelectual como “consciencia universal” criticado lúcidamente por Michel Foucault en “Verdad y poder” de la *Microfísica del poder*: “Se puede suponer que el intelectual “universal” tal como ha funcionado en el siglo XIX y a comienzos del XX es de hecho una derivación de una figura histórica muy concreta: el hombre de justicia, el hombre de ley, aquel que al poder, al despotismo, a los abusos, a la arrogancia de la riqueza opone la universalidad de la justicia, la equidad de una ley ideal. (...) El intelectual “universal” deriva del jurista notable y encuentra su expresión más plena en el escritor, portador de significaciones y de valores en los que todos pueden reconocerse.” (FOUCAULT 1980, 185)

² Jorge Luis Borges siempre citaba la recalcitrante frase del no menos recalcitrante Thomas Carlyle: “Toda creación humana es abominable, pero su ejecución es divina”. Al teologizar el obrar humano, Carlyle vaciaba de contenido toda acción en este mundo, sobre todo, toda acción política. No por acaso es el mismo autor de *El culto de los héroes*, libro donde interpreta en clave épica el desarrollo de la historia universal. (Sobre las consecuencias de una narrativa épica de la historia nos permitimos recomendar la lectura de MARTÍNEZ 2009. Sobre la relación entre Borges y la política, ver MARTÍNEZ 2006).

Los que encuentran bellas intenciones en cosas bellas son cultos. A éstos les queda la esperanza.

Existen los elegidos para quienes las cosas bellas significan únicamente belleza.

(.....)

Todo arte es, a la vez, superficie y símbolo.

Los que buscan bajo la superficie, lo hacen a su propio riesgo.

Los que intentan descifrar el símbolo, lo hacen también a su propio riesgo.

Es al espectador, y no a la vida, a quien refleja realmente el arte.

La diversidad de opiniones sobre una obra de arte indica que la obra es nueva, compleja y vital. Cuando los críticos difieren, el artista está de acuerdo consigo mismo.

Podemos perdonar a un hombre el haber hecho una cosa útil en tanto que no la admire. La única disculpa de haber hecho una cosa inútil es admirarla intensamente.

Todo arte es completamente inútil.” (WILDE 1981, 51-52)

Riesgo e inutilidad del arte, ¿Cómo conciliarlos, cuando parecen contradecirse y aniquilarse uno al otro? Arriesgarse por lo inútil parece dar trazos de masoquismo gratuito a lo que debería ser un manifiesto y, por lo tanto, una declaración de intenciones como “coordenadas para el porvenir”. Estética y masoquismo literario perverso parecen combinar más con el Louis-Ferdinand Céline autor de *Bagatelles pour une massacre* que con el dandismo de Wilde.³

Para entender esto un poco mejor, primero debemos recordar el desprecio de Oscar Wilde por la literatura realista de – entre otros – Émile Zola (escritor que Céline admiraba). Literatura con devaneos periodísticos, que el Truman Capote, autor de *A sangre fría*, supo transformar en estilo.

Se ha hablado mucho, pero aclarado poco, sobre las relaciones entre “dandismo” – del cual Oscar Wilde y Charles Baudelaire serían sus más famosos exponentes –, “art pour l’art même” y “decadentismo”. Algo huele a rancio en la identificación inmediata y casi perezosa entre “esteticismo” y “decadencia”, pero pocos advierten que ese es el buqué procurado por Wilde y Baudelaire: el sabor del spleen. Quienes denuncian tal identificación no perciben la ironía que hay en el ambicioso despojo y descarada pretensión de encarnar y sentirse protagonistas de un “final de ciclo”. Llevar a cabo y

³ No olvidemos que en el ensayo de Céline sobre Zola, el autor del *Viaje al fin de la noche*, declamará, alarmado y alarmante: “(...) Sabemos hoy que la víctima siempre clama por el martirologio (...)” (CELINE 1976, 178). Declaración y apología del masoquismo que lo llevará al abyecto colaboracionismo con las tropas de ocupación alemana en París. Sobre abyección y perversión en Céline, recomendamos la lectura de *Los poderes de la perversión* de Julia Kristeva.

protagonizar el final es lo que aproxima el dandismo del ascetismo, como posiciones políticas.⁴

La moral siempre recurre al malhumor y consecuente discriminación cuando simplemente no entiende algo, y padeció una histórica incompreensión frente a las nuevas formas del arte. No precisamos recordar la falta de vacantes para los poetas en la utópica república de un griego famoso, o repetir las declamaciones de un cabo austríaco sobre “el arte degenerado” para ilustrar nuestra afirmación.

El “decadentismo” como movimiento estético se oponía políticamente al arte tradicional, denunciando la obsolescencia del llamado “arte clásico”, sus misiones y tareas: la figuración como una “reafirmación correctiva” de lo “real”. Los mecenazgos pontificios del Renacimiento no tuvieron un papel menor en esa empresa. En respuesta, los “estetas” oponían belleza llevada hasta la ascesis y el sacrificio (ver nota 2), como transfiguraciones de sí y subversiones de la sociedad en que vivían. Sociedad que encontraba en la literatura realista su autoafirmación, su épica que a veces flirteaba con el encanto del sacrificio por el sacrificio.

Existe una apología implícita del arte mimética en el reflejo realista de las injusticias de su tiempo. Reflejo y espejo que se pretenden objetivos: el triunfo de la pseudoépica periodística que tanto Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche y otros denunciaron. Pero, es precisamente el fracaso de la *mimesis*, el arte como espejo de la naturaleza, lo que declama Wilde en su maravilloso ensayo “La decadencia de la mentira” (*The Decay of Lying*). En ese ensayo, Wilde afirma que el arte denuncia la

⁴ Daniel Salvatore Schiffer en su Filosofía del dandismo, destaca la ascesis del esteta en el encarcelamiento de Oscar Wilde (ofensor de la moral): “(...) Wilde, de *De profundis* cuando, llorando solo en su celda oscura, hacía del Cristo, de su nihilismo tanto como de su individualismo, de su despojamiento tanto como de su soledad, el arquetipo y al mismo tiempo la quintaesencia, paradójicamente, del verdadero y profundo esteta: el mismo que, para volver a la terminología kierkegaardiana, mediante su rechazo a someterse a la moral de su tiempo (su “amoralismo” en una palabra), salta directamente del estadio estético, sin pasar por el estadio ético, al estadio religioso.” (SCHIFFER 2009, 155) La transformación se opera así como una transvaloración del ideario comteano: 1) estadio religioso 2) estadio metafísico y 3) estadio científico. Lo religioso no es aquí litúrgico, sino político – en el sentido rescatado por Foucault sobre los flagelantes de la Edad Media -, la religiosidad llevada mucho más allá de la institución, coloca en jaque esta misma institución: “(...) Ustedes van a decir que es un tanto cuanto paradójico presentar el ascetismo como conducta, cuando se tiene la costumbre de, por el contrario, asociar el ascetismo a la propia esencia del cristianismo y a hacer del cristianismo una religión de ascesis, en oposición a las religiones antiguas. Creo que debemos recordar que el pastorado, (...) en la Iglesia oriental y en la Iglesia occidental, se desarrolló en los siglos III y IV, (...) contra las prácticas ascéticas, contra – en todo caso – lo que llamaban, retrospectivamente, de excesos del monaquismo, de la anacoresis egipcia o siria. (...) ¿Qué había de hecho en el ascetismo que era incompatible con la obediencia, o que había en la obediencia que era esencialmente antiascético? Creo que la ascesis es, n primer lugar, un ejercicio de sí sobre sí, es una especie de cuerpo a cuerpo que el individuo traba consigo mismo y en el que la autoridad del otro, la presencia del otro, el mirar del otro es, si no imposible, por lo menos no necesario.” (FOUCAULT 2004, 208-209)

falta de plano de la naturaleza, su carácter inacabado. Es imposible, afirmará de modo deliberadamente escandaloso; que al observar un paisaje, no percibamos sus defectos. Pero, gracias a esa imperfección de la naturaleza es que existe el arte. El arte es nuestra protesta enérgica e nuestra indignada reacción por enseñar a la naturaleza, cual es su verdadero lugar.

Demás está decir que por tras de estas iconoclastas afirmaciones lo que ni siquiera se oculta es el ataque a la idea de que el arte imita a la naturaleza; la caída de los dioses que espejan la realidad de la naturaleza. Como acabamos de decir: la obsolescencia de la idea de *mimesis*. El arte no refleja ni imita a la naturaleza. Después de Galileo, Francis Bacon – autor de un ambicioso *Novum Organum* – y Descartes; ¿a quién le importa imitar a la naturaleza, cuando el objetivo de la modernidad es interpretarla, no para descubrirla y obedecerla incondicionalmente, sino para alterarla?

En este sentido, el esteticismo wildeano, puede ser entendido como unos de las últimas tareas hercúleas de la modernidad. Tal vez, aquella tarea que lleve a la modernidad a su paroxismo. La literatura – continuando con Wilde – siempre se adelantará a la vida, porque la interpreta y organiza. No la copia, la modela a su capricho. Wilde insiste en demostrar este principio general de que la Vida imita al Arte, mucho más de lo que el Arte imita a la vida. La base de la Vida, dirá con regocijo; la energía aristotélica, es simplemente deseo de expresión. Y es el Arte el que nos ofrece siempre modos diferentes de llegar a esa expresión. Debemos recordar esta afirmación que destaca el papel del arte como fuente de opciones siempre renovables de pluralismo.

Otro irlandés parece resonar en las afirmaciones de Wilde: George Berkeley. Así, el autor de la *Balada de la cárcel de Reading*, provoca: la Naturaleza no es la madre que nos dio a luz, sino una creación nuestra. Ella despierta en nuestro cerebro. Las cosas existen porque las vemos y como las vemos depende de las artes que han influenciado sobre nosotros mismos. Mirar para una cosa y verla son actos diferentes. No se ve una cosa hasta que se haya comprendido su belleza. Sólo entonces, nace a la existencia. (WILDE 1989, 985-986)

Aquí nuestro ocasional lector percibirá una importante diferencia: la utilización del adagio – motor de la estética wildeana, así como de grande parte de la literatura borgeana – “esse est percipi” de Berkeley, no se produce sin parcialidad. Para que no queden dudas sobre esta metodología, Oscar Wilde ya nos había invitado a un paseo por los “bajos fondos” de su teoría, en su ensayo sobre Walter Pater: “Es posible, claro, que

esté exagerando. Sinceramente, espero que lo esté, ya que sin exageración no hay amor, y sin amor no hay comprensión. De hecho, damos opiniones imparciales apenas respecto de cosas que no nos interesan y no hay duda de ésta ser la razón por la cual una opinión imparcial carece de valor.” (WILDE, 1999, 147) En Berkeley es Dios quien garante la legitimidad de la percepción. En Wilde, toda percepción que no alcance belleza, perecerá. Porque la belleza es una fuerza y no una abstracción. Y, con el seguro consentimiento de Wilde, nos permitiremos ser funcionalmente nietzscheanos en este momento: toda fuerza que no es abrazada, nos ahoga y hunde en lo más oscuro de la existencia.

Hablábamos de Walter Pater. Este autor, en su siempre estimulante obra sobre el Renacimiento, criticará a los que hacen de la estética una conjunción de abstracciones. Si una obra artística, ya sea una pieza musical, una poesía, una obra de teatro, etc. no nos proporciona placer a través de la belleza, ¿Cuál será su utilidad y finalidad sino la del regocijo del pensador monótono y aislado de las fuerzas de la vida? La verdadera pregunta de la estética, y *el verdadero objetivo del arte, es modificar nuestra propia naturaleza a través de la influencia de la belleza. No se trata de obtener una correcta y abstracta definición de belleza, sino de transformar nuestro temperamento* hasta obtener la capacidad de conmoverse profundamente ante la presencia de objetos bellos: “Nuestra educación se completa a medida que nuestra susceptibilidad a estas impresiones aumentan en profundidad y extensión.” (PATER 1982, 8)

Este esteticismo de Pater, retomado por Wilde colocaría las bases de lo que se dio en llamar “dandismo”. La elegancia como espectáculo, el aparecer de una belleza exterior que no pretende ser reflejo de un alma pura.

El dandismo acaba con la belleza interior que hacía de la vestimenta austera su estandarte; elimina el dualismo cuerpo-alma (al asumirnos como pura exterioridad) y nos dice que tornarse una obra de arte, hacer de la vida una obra de arte es el verdadero espacio de libertad, entendida kantianamente como autonomía. Donde “autonomía” se opondría a la imitación mecánica y no revisada de un orden exterior. Son las apariciones estéticas entendidas como prácticas externas las que transforman el alma y la vida, y no necesariamente las reflejan.

Esa exterioridad puede ser constitutiva de nuevos espacios y ampliaciones de libertad, según afirma Chantal Mouffe en textos como *Prácticas artísticas y democracia agonística* y en el siguiente fragmento de una entrevista:

“(…) en tanto que las prácticas artísticas y culturales son un terreno importante donde se construye una cierta definición de la realidad y donde se establecen formas específicas de subjetividad no hay posibilidad de que una o un artista sea apolítico o de que su arte no tenga alguna forma de eficacia política.”

(Chantal Mouffe & Marcelo Expósito, 6)

El concepto de “exterioridad constitutiva” que Chantal Mouffe utiliza, tomándolo de Henry Staten⁵, significa que las prácticas externas – entre ellas, las prácticas artísticas – son las que crean nuevos espacios de libertad, así como nuevas subjetividades alternativas. Si hasta cierto punto estamos de acuerdo con la politóloga belga Chantal Mouffe, no podemos dejar de llamar la atención sobre sus riesgos. El artista consciente y político, o el “creador” deliberadamente político, derivó en el modelo del artista chocante, antiestablishment y pseudocomprometido; el cual demostró ser tan radical como un bostezo en un concierto de ópera. Tal vez el poeta no precise ser amnistiado para retornar a la república. Quién sabe, a través de la relación entre arte y pensamiento, podamos sacar una línea política a pasear.

3. Arte-pensamiento: caos conceptual y literatura como exterioridad

Nos encontramos en este momento frente a lo que un observador algo cansado podría definir como “otra oposición”, un antagonismo estéril más que, en virtud de la organización derivada de sus propias coordenadas en cuanto operador dialéctico, solo recomienda la comprensión del arte según dos modos. El mismo observador podría resumir (y simplificar), estos dos tópicos de la siguiente forma. El arte como un “en sí mismo”, como fenómeno que, desde el punto de vista de su naturaleza, se autosustenta y perdura más allá de las circunstancias que lo rodean; o el arte como un modo de ser que conquista su plenitud al constituirse en pieza central en el horizonte de la acción política.

La limitación que estos dos polos estatuyen para pensar la relación entre arte y política demanda, por lo menos para nosotros, un movimiento de superación. Así, para abandonar esta dicotomía de base, tal vez sea necesario dar un paso atrás y verificar otras relaciones que componen ese fenómeno que vagamente llamamos de arte. El vector de análisis que proponemos para esta mínima jornada se organiza en torno de

⁵ Quien a su vez funda este concepto a partir de una importante intersección de lecturas entre la obra de Wittgenstein y Derrida. (Ver STATEN 1986).

algunas reflexiones de Gilles Deleuze, en particular, las que piensan el estatuto propio del arte, el cual se define a partir del ámbito del pensar y de la propia acción política.

3.1. El arte como pensamiento

En *¿Que es la Filosofía?* Deleuze y Guattari postulan una tesis sucinta y de gran peso específico; el postulado, ya clásico, afirma que:

(...) la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos. El filósofo es el amigo del concepto, está en poder del concepto. Lo que equivale a decir que la filosofía no es un mero arte de formar, inventar o fabricar conceptos, pues los conceptos no son necesariamente formas, inventos o productos. La filosofía, con mayor rigor, es la disciplina que consiste en crear conceptos (DELEUZE & GUATTARI, 1993, 8-11).

A partir de esta declaración, –que será meticulosamente expuesta y de ella extraídas sus consecuencias más decisivas a lo largo del texto–, se produce un desplazamiento de importancia substantiva, algo así como una pequeña revolución. Al definir de modo tético, lo que sería la filosofía, de manera complementaria Deleuze nos permite percibir aquello que ella no es, por lo menos en un sentido fundamental. “Vemos por lo menos lo que la filosofía no es: no es contemplación, ni reflexión, ni comunicación” (...) La idea de una conversación democrática occidental entre amigos jamás ha producido concepto alguno. (DELEUZE & GUATTARI, 1993, 8-12). En esta perspectiva, ¿cómo no notar que Deleuze, “pensador francés”, nada dice del pensamiento a la hora de definir lo más íntimo y propio de la filosofía? Ahora bien, según asigna una importante –y variada–, opinión filosófica, lo propio de nuestro *métier*, aquello que lo define de modo más virtuoso, es su vínculo con el pensar, de ahí todos los significativos (y tal vez algo trágicos), esfuerzos que jalonan la historia de la filosofía para abordar y determinar lo que es el pensamiento. Podemos recoger un ejemplo puro de esta posición de la obra de uno de los últimos exponentes de esta tradición, y quizá su abanderado más cabal, Martin Heidegger; recordando su insistencia en afirmar “que la ciencia no piensa”. Evidentemente, sabemos quien sí piensa: la filosofía.

En contraposición y con la temeraria afirmación deleuziana, la filosofía pierde la exclusividad como productora de pensamiento; no porque ella no piense, sino porque no piensa sola. La filosofía, -la actividad filosófica–, produce pensar, pero no es la única que lo hace, puesto que otros modos de dar sentido a los diferentes campos fenoménicos con los cuales nos enfrentamos, también producen pensamiento. Estos otros modos de

configurar un horizonte de sentido a lo que se nos presenta como lo existente, y de este modo promover una posición frente ello, –esto es, de “producir pensamiento”–, son el Arte y la Ciencia. Los signos y las modalidades a partir de los cuales piensan son diversos y, en muchos casos divergentes, pero aun así, es a través de sus propias operaciones que pensamos. De este modo, aquello que define la singularidad filosófica no es el pensar, sino el pensar por conceptos.

Si la filosofía consiste en esta creación continuada de conceptos, cabe evidentemente preguntar qué es un concepto en tanto que Idea filosófica, pero también en qué consisten las demás Ideas creadoras que no son conceptos, que pertenecen a las ciencias y a las artes, que tienen su propia historia y su propio devenir, y sus propias relaciones variables entre ellas y con la filosofía.

La exclusividad de la creación de los conceptos garantiza una función para la filosofía, pero no le concede ninguna preeminencia, ningún privilegio, pues existen muchas más formas de pensar y de crear, otros modos de ideación que no tienen por qué pasar por los conceptos (...). (DELEUZE & GUATTARI, 1993, 8-14).

Ahora bien, una de las consecuencias más ricas de este análisis de Deleuze y Guattari, es el hecho notable de que, para posicionarse frente a la cuestión de lo que sea la filosofía, los autores tratan, casi con la misma demora y seguramente con el mismo rigor, el estatuto del pensar para la ciencia y para el arte, sus operaciones específicas así como sus funciones más eficaces.

De este análisis plural que aborda las tres formas del pensar, lo primero que debe ser subrayado es el hecho de que se eliminan las divisiones clásicas entre sensible-intelectual, razón-sentidos, etc., que durante mucho tiempo sirvieron de muletas conceptuales para localizar arte y pensamiento como dos registros tan diversos y antagónicos que no podrían dialogar a no ser en virtud de cierto grado de esquizofrenia semántica. En esta nueva perspectiva propuesta por Deleuze y Guattari, al contrario, el arte, sin ser un campo teórico de análisis participa de la construcción del sentido del mundo que nos afronta en cuanto pensamiento, y en permanente relación con otras formas del pensar.

Las tres formas de pensamiento se cruzan, se entrelazan, pero sin síntesis ni identificación. La filosofía hace surgir acontecimientos con sus conceptos, el arte erige monumentos con sus sensaciones, la ciencia construye estados de cosas con sus funciones. Una tupida red de correspondencias puede establecerse entre los planos.

(DELEUZE & GUATTARI, 1993, 200 y ss). No obstante, no se trata de un ecumenismo del pensar, mucho menos de una voluntad colectiva de colaboración sino, ya que: “(...) la red tiene sus puntos culminantes allí donde la propia sensación se vuelve sensación de concepto o de función, el concepto, concepto de función o de sensación, y la función, función de sensación o de concepto”. (DELEUZE & GUATTARI, 1993, 200 y ss).

Si el arte piensa, no lo hace en detrimento de sus potencias de operar con lo sensible por fuera del concepto, sino como singularidad que organiza, -según sus modos de operar-, un sentido del mundo que, en variadas circunstancias y según determinaciones que pertenecen al orden del caso y no de la regla, entran en conexiones con las otras formas del pensar.

El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas. (DELEUZE & GUATTARI, 1993, 199). Entonces, volvamos al pensamiento por la vía del arte.

3.2. El Pensamiento como acción: arte y política

Tres modos del pensamiento, diferentes entre ellos pero que comparten una misma pasión y trazan un mismo gesto, la pasión por el caos y el gesto que lo corta. “Lo que define el pensamiento, las tres grandes formas del pensamiento, el arte, la ciencia y la filosofía, es afrontar siempre el caos, establecer un plano, trazar un plano sobre el caos”. (DELEUZE & GUATTARI, 1993, 199). En este sentido, abordar el caos, (al cual podemos llamar según sus varios nombres: devenir, azar, flujo de lo real, etc.), implica deflagrar una acción, iniciar un movimiento, de ahí la insistencia de Deleuze en negar que la filosofía se defina como reflexión o contemplación o, menos aun, como comunicación que parte de universales posibles. En el origen de todo pensamiento se encuentra la acción, y una acción radical que conllevará consecuencias decisivas para la totalidad de la esfera de lo pensable desde el pensamiento, de las cuales, tal vez la más significativa sea la de abandonar el campo expresivo de la opinión; como bien sabían los griegos, pensar es salir de la *Doxa*, y salir por la fuerza.

De todo esto se componen nuestras opiniones. Pero el arte, la ciencia, la filosofía exigen algo más: trazan planos en el caos.

“(…). La filosofía, la ciencia y el arte quieren que desgarremos el firmamento y que nos sumerjamos en el caos. Sólo a este precio le venceremos. Y tres, veces vencedor crucé el Aqueronte. El filósofo, el científico, el artista parecen regresar del país de los muertos. Lo que el filósofo trae del caos son unas variaciones que permanecen infinitas, pero convertidas en inseparables, en unas superficies (...) El científico trae del caos unas variables convertidas en independientes por desaceleración (...) El artista trae del caos unas variedades que ya no constituyen una reproducción de lo sensible en el órgano, sino que erigen un ser de lo sensible, un ser de la sensación, en un plano de composición anorgánica capaz de volver a dar lo infinito”. (DELEUZE & GUATTARI, 1993, 203 y ss).

De esta forma, lo que se torna evidente es que los modos del pensar se definen por su propia acción, la cual consiste en determinar, en posicionar, un momento singular del caos de lo que se da. Ahora, no es que la vocación del pensamiento sea específicamente la de “organizar” en el sentido estable aquello que solo puede ser lo que es, a fuerza y bajo la condición de ser una rapsodia fenoménica y no un orden. Este es el vórtice, (en tanto que productor de vértigo), de nuestro problema. Analicemos esta cuestión, a partir del ámbito que aquí privilegiamos: la literatura que, en tanto arte, piensa.

Trazar un plano del caos, como declaran Deleuze y Guattari, quiere decir organizar un campo de comprensión desde el lenguaje de aquello que no es signico, que no es lenguaje. Parecería que recaemos, por esta vía, en la antigua y noble perspectiva que intuye en el arte la capacidad de dejar aparecer, o de percibir, lo inefable para la razón, como, por ejemplo, la fe en lo excesivo, la belleza que aturde, los sentimientos individuales, la afectividad con el otro, etc. En fin, lo absolutamente singular; lo que sortea el pensar. Deleuze y Guattari parecen apuntar en esta dirección, cuando nos dicen: “Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de ver y de oír: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite ‘asintáctico’, ‘agramatical’, o que comunica con su propio exterior”. (DELEUZE, 1996, 3).

La declaración contigua de los autores crea un hito decisivo, (conceptualmente uno de los más duros en virtud de su sencilla e inapelable puntualidad). “El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles”. (DELEUZE, 1996, 3) Se trata de recoger las fluctuaciones de campo de un afuera, de un exterior, pero desde la superficie del lenguaje, del signo; porque simplemente, como obstinadamente declaraba Barthes, no hay fuera del lenguaje. A lo máximo que podemos aspirar es a aventurarnos

hasta su límite y de ese límite interno reconocer lo no lingüístico que afecta al propio lenguaje, (el viaje al caos que anteriormente nuestros autores invocaban). Sabemos que hay un fuera del lenguaje porque algo, que no responde a la Ley del propio signo, modifica el lenguaje, pero todo lo que tenemos es esta modificación, no lo que, desde el exterior, la promueve.

Es por eso que en cuanto pensamiento, el arte es, y debe ser, una instancia colectiva, un ser plural, un rizoma, una multiplicidad, o sea, ser del orden del agenciamiento, no del surgimiento. Porque opera con el lenguaje aunque apunte a lo no lingüístico; y todo lenguaje es una forma colectiva. Ahora bien, por otro lado, siendo una multiplicidad que se agencia con lo real, de lo cual es parte, no puede evitar, “en un segundo movimiento, en un movimiento derivado”, componer una fuerza especulativa y analítica sobre este real. Y, en consecuencia, abordar y pensar, -trabajar-, sobre la realidad socio-política más concreta. Así lo reconoce el propio Deleuze: “Creo, en cualquier caso, que el pensamiento (...) no ha tenido nunca como hoy un papel tan decisivo que desempeñar, cuando asistimos a la instalación de todo un régimen –no solamente político, sino cultural y periodístico- que es una ofensa para el pensamiento. Lo diré una vez más: *Libération* debería ocuparse de este problema”. (DELEUZE, 1995, 46).

En esta esfera, sin dudas el arte debe cumplir una tarea, -no una misión-, un ejercicio sobre la configuración colectiva en la cual aparece. Inclusive, en algunos casos, esta operación adquiere ribetes de cuasi necesidad, cuando verificamos, por ejemplo, que: “Lo que se necesitan no son comités morales y pseudo-competentes de sabios sino grupos de usuarios. Ése es el paso del derecho a la política. La única oportunidad de los hombres está en el devenir revolucionario, es lo único que puede exorcizar la vergüenza o responder a lo intolerable”. (DELEUZE, 1995, 236-238).

Así, la literatura, como pensamiento, opera una captura de lo no lingüístico en la lengua, –para tornarlo lengua–, bajo las formas mas variadas de lo colectivo, lo que le permite y lo impele a maniobrar, en determinados casos, en las formas explícitas de la política, de lo partidario, y hasta de lo militante. Este diagrama parece trazar un itinerario que iría de la originalidad ontológica de la acción frente al caos, hasta el gesto operacional político en la coyuntura más concreta.

Y, sin embargo, no se trata de reafirmar la perspectiva que defendía la idea de que todo arte alcanza su plenitud cuando es concreta y tópicamente político. O sea, cuando

labora sobre realidades concretas, (movimiento que, como ya dijimos, es absolutamente central en el apareamiento del arte), al contrario, este apunta y se sustenta en otra estructura más original. Dicho de otro modo, si el arte hace, –y debe hacer– política concreta, lo hace en virtud de una instancia política, mas originaria y menos explícita. Se trata, evidentemente, de un trabajo político sobre el propio lenguaje. Y la literatura es el modo ejemplar de esta operación.

Lo realmente importante para la acción política del arte no se encuentra en la honesta y necesaria manifestación en la plaza indignada y dramática, sino en aquello que le otorga sentido. Se trata de descentrar, desestabilizar cualquier forma mayor, dominante del horizonte de “lo político”. Habrá una concreta acción política donde la misma se constituya a partir de la escisión de las formas molares y dominantes del escenario total y no de tal o cual operador político determinado. En este sentido, se trata de crear una instancia menor, minoritaria dentro de la forma dominante. Antes de hacer política, el arte posee un ser político. Para hacer esto, el arte no precisa declarar su afinidad o distanciamiento de tal o cual estructura de la política real, puede simplemente “ser arte por el arte”, porque ya, desde siempre, ser arte es ser político, en tanto que deflagra una producción de devenires minoritarios que desestabilizan cualquier forma dominante del poder. Este movimiento originario no es explícito ni voluntario, no es una decisión soberana del agente político libre, (si lo será después), sino del propio ámbito de producción de lo artístico. Y esto solo puede comenzar por el lenguaje. He aquí, en particular, la literatura. Así lo dicen Deleuze y Guattari:

“La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible. (...) el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud. La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. Es propio de la función fabuladora inventar un pueblo (...).” (DELEUZE, 1996, 5-10).

Se escribe, en el acto literario desde la irrupción de un devenir minoritario que instaura una fisura en las estructuras más marcadamente dominantes. Escribir literariamente, (así como hacer arte en general), implica un devenir otro y, por lo tanto, un devenir revolucionario, porque ese otro es siempre el indiferente y el inesperado. Antes de escoger una posición u otra, antes de que “el artista” individualmente acompañe una u otra opción política, el arte sorprende y crea una minoría. No es un pueblo llamado a

dominar el mundo, sino un pueblo menor, eternamente menor, presa de un devenir-revolucionario “(...) Pese a que siempre remite a agentes singulares, la literatura es disposición colectiva de enunciación. La literatura es delirio, pero el delirio no es asunto del padre-madre: no hay delirio que no pase por los pueblos [...]” (DELEUZE, 1996, 11).

Pero tampoco responde, en tanto instancia colectiva, a una forma estado. Todo arte es político, pero no hace política como militancia, como orden del día sino como permanente desestabilización de las formas dominantes; (poder concreto, lengua madre, valores estéticos, etc.). Por otro lado, tampoco es ruptura revolucionario a fuer de ser diferente, transversal. Su fuerza política proviene de algo más originario, esto es, lo verdaderamente político: la creación de un pueblo menor. Evidentemente, el arte puede militar a veces, otras no, porque antes es ontológicamente político, porque es pensamiento y porque es acción.

4. Consideraciones finales

Superar la oposición arte pura/arte militante, en dirección a una acción política permanente es un modo de comenzar a responder a la pregunta: “O quê faz a arte?”. Todo arte es político porque desestabiliza las formas dominantes de los diversos fenómenos, pero siempre como devenir minoritario.

El arte ya es parte del poder, uno de sus vectores, y no algo que se pueda asociar o no al poder y – por lo tanto – a lo político, de modo instrumental.

Todo arte es político, porque todo pensamiento es político, pero no consciente o voluntaristamente político. No encarna una decisión política, un acto volitivo, sino una expresión colectiva.

En un diálogo con Osvaldo Ferrari, Borges cuenta una anécdota en la que el pintor americano James Abbott McNeill Whistler se encontraba en el medio de una discusión con otros artistas sobre las condiciones y las influencias de una obra de arte.⁶ La respuesta del pintor fue: “Art happens...”. “El arte sucede”. Nos gustaría pensar que esta pueda ser, al menos, un comienzo de respuesta y diálogo a la pregunta de este dossier.

⁶ BORGES & FERRARI (1985, 115-116) Capítulo 11 “El arte debería liberarse del tiempo”.

Bibliografía

- CABANNE, Pierre. DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- AZÚA, Félix de *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- BORGES & FERRARI. *Borges en diálogo. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari*. Buenos Aires: Grijalbo Editores, 1985.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand *El escritor maldito*. Traducción China Botana e L. Isler. Buenos Aires: Ediciones Síntesis, 1976.
- DELEUZE & GUATTARI, *Conversaciones*. Pre-Textos; Valencia, 1995.
- _____. *Crítica y Clínica*. Editorial anagrama; Barcelona; 1996.
- _____. *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era; México D.F.; 1978.
- _____. *¿Qué es la Filosofía?* Editorial Anagrama; Barcelona; 1993.
- FOUCAULT, Michel *Microfísica del Poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Segunda Edición. Madrid: Ediciones de La Piqueta. 1980.
- _____. *Securité, Territoire, population*. Cours au Collège de France 1977/1978. Paris: Seuil/Gallimard, 2004.
- MARTÍNEZ, H. L. “Estéticas e políticas da existência. (Resposta a um artigo)”. In Revista Espaço Acadêmico N° 102 – Novembro de 2009 (p. 160-63) Disponible on-line em:
<<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/8461>>.
- _____. “Notas para una biografía política de Borges”. In revista Metapolítica. Volumen 10/mayo-junio 2006 (p. 29-31) México. Dirección on-line:
<www.metapolitica.com.mx>.
- MOUFFE, Ch. (Org.). *Deconstrucción y pragmatismo*. Traducción de Marcos Mayer. Buenos Aires: Paidós, 2005a.
- _____. *En torno a lo político*. Trad. Soledad Laclau. Buenos Aires: Paidós: 2005b.
- _____. *O regresso do político*. Trad. Ana Cecília Simões. Lisboa: Gradiva, 1996.
- _____. “Pluralismo artístico y democracia radical”. Un breve intercambio con Chantal Mouffe alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia radical. (Diálogo con Marcelo Expósito). In Revista Acción Paralela #4. Disponible on-line: <<http://www.accpar.org/numero4/mouffe.htm>>.
- _____. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Trad. de Jordi Palou e Carlos Manzano. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.
- _____. *The democratic paradox*. London-New York: Verso, 2009.
- PATER, Walter. *El Renacimiento*. (traductor no especificado) Barcelona: Icaria Editorial, 1981.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Filosofía del Dandismo*. Traducción de Graciela Montes. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2009.

Craia, Eladio C. P.; Martínez, Horacio Luján
Arte y filosofía: 'esteticismo', 'pensamiento' y 'acción política'

STATEN, Henry. *Wittgenstein and Derrida*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1986.

WILDE, Oscar. *Chá das cinco com Aristóteles, e outros artigos*. Seleção, tradução e apresentação Marcello Rollemberg. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

_____. *El retrato de Dorian Gray*. Traducción de Julio Gomez de la Serna. Barcelona: Editorial Bruguera, 1981.

_____. *The Complete Works of Oscar Wilde*. With and Introduction by Vyvyan Holland. New York: Harper, 1989

[Recebido em setembro de 2012; aceito em outubro 2012.]