

ISSN 2683-3263

AITIAS

REVISTA DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS

Volúmen III Número 5 Enero - Junio 2023



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Centro de Estudios Humanísticos

D.R. 2023 © *Aitías*. Revista de Estudios Filosóficos, **Vol. 3, No. 5, enero-junio 2023**, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través del Centro de Estudios Humanísticos, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Piso 1, Avenida Alfonso Reyes #4000 Norte, Colonia Regina, Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64290. Tel.+52 (81)83-29- 4000 Ext. 6533. <https://aitias.uanl.mx> Editor Responsable: Dr. José Luis Cisneros Arellano. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo **04-2022-020214040400-102, ISSN 2683-3263**, ambos ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Centro de Estudios Humanísticos de la UANL, Mtro. Juan José Muñoz Mendoza, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Piso 1, Avenida Alfonso Reyes #4000 Norte, Colonia Regina, Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64290. **Fecha de última modificación de 01 mayo de 2023.**

Rector / Santos Guzmán López

Secretario de Extensión y Cultura / José Javier Villarreal Álvarez-Tostado

Director de Historia y Humanidades / Humberto Salazar Herrera

Titular del Centro de Estudios Humanísticos / César Morado Macías

Director de la Revista / José Luis Cisneros Arellano

Dossier Alain Badiou: una filosofía del acontecimiento para el siglo XXI

Coordinadores:

Dr. Juan José Abud Jasso (Universidad Nacional Autónoma de México)

Dr. Raúl Reyes Camargo (Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México y Universidad Autónoma Metropolitana)

Autores

Alfredo González Reynoso

Juan Manuel Rodríguez Rojas

Camila Joselevich Aguilar

Miguel Ángel Olivo Pérez

Nicol A. Barria-Asenjo

Angelina Uzín Olleros

Alfredo Pizano Ferreira

Emmanuel Díaz del Ángel

José Pedro Rodríguez Ramos

Editor Técnico / Juan José Muñoz Mendoza

Corrección de Estilo / Francisco Ruiz Solís

Maquetación / Concepción Martínez Morales

Se permite la reproducción total o parcial sin fines comerciales, citando la fuente. Las opiniones vertidas en este documento son responsabilidad de sus autores y no reflejan, necesariamente, la opinión de Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Este es un producto del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León. www.ceh.uanl.mx

Hecho en México

Aitías
Revista de Estudios Filosóficos
<http://aitias.uanl.mx/>

Inflexiones inestéticas: Alan Badiou y las verdades artísticas

Unaesthetic inflections: Alain Badiou and artistic truths

Inflexions inesthétiques : Alain Badiou et les vérités artistique

Alfredo González Reynoso
<https://orcid.org/0000-0002-1572-3215>
Universidad Autónoma de Baja California,
Mexicali, Baja Carlifornia Norte.

Editor: José Luis Cisneros Arellano Dr., Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2023. González Reynoso, Alfredo. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/aitas3.5-48>

Recepción: 05-12-22

Fecha Aceptación: 23-03-23

Email: alfredogreynoso@gmail.com

INFLEXIONES INESTÉTICAS: ALAIN BADIOU Y LAS VERDADES ARTÍSTICAS

UNAESTHETIC INFLECTIONS: ALAIN BADIOU AND ARTISTIC TRUTHS

INFLEXIONS INESTHÉTIQUES : ALAIN BADIOU ET LES VÉRITÉS ARTISTIQUE

Alfredo González Reynoso¹

Resumen

Alain Badiou argumenta que la filosofía no genera verdades, sino que estudia aquellos dominios donde aparecen (arte, ciencia, política, amor). Por eso no apuesta por una “estética” que imponga al arte una verdad filosófica, sino por una “inestética” que piense las condiciones que han producido verdades artísticas. Sin embargo, su concepción “inestética” de las verdades artísticas ha tenido varias inflexiones filosóficas a lo largo de su obra. Este recorrido crítico de la filosofía del arte en Badiou buscará no solo definiciones coherentes con su sistema filosófico, sino también contradicciones sugerentes que podemos descubrir en su elaboración teórica.

Palabras clave

Estética, inestética, acontecimiento artístico, verdad artística.

1 Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali.
Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.
Vol. III, N° 5, Enero-Junio 2023, pp. 5-42

Abstract

Alain Badiou argues that philosophy does not generate truths, but studies those domains where they appear (art, science, politics, love). That is why he does not bet on an “aesthetic” that imposes a philosophical truth on art, but on an “unaesthetic” that thinks about the conditions that have produced artistic truths. However, his “unaesthetic” conception of artistic truths has had several philosophical inflections throughout his work. This critical review of Badiou’s philosophy of art will seek not only definitions consistent with his philosophical system, but also suggestive contradictions that we can discover in his theoretical elaboration.

Keywords

esthetic, unaesthetic, artistic event, artistic truth.

Résumé

Alain Badiou argumente que la philosophie ne génère pas des vérités, mais qu'elle étudie ces domaines où elles apparaissent (l'art, la science, la politique, l'amour). C'est pourquoi il ne parie pas sur une « esthétique » qui impose une vérité philosophique à l'art, mais pour une « inesthétique » qui pense aux conditions que les vérités artistiques ont produit. Néanmoins, tout au long de son œuvre, sa conception d'« inesthétique » des vérités artistiques a eu différentes inflexions philosophiques. Ce parcours critique de la philosophie de l'art chez Badiou ne cherchera pas seulement des définitions cohérentes avec son système philosophique, mais aussi des contradictions suggestives que l'on peut découvrir dans son élaboration théorique.

Mots-clés

Esthétique, non-esthétique, événement artistique, vérité artistique.

Por “inestética” entiendo una relación de la filosofía con el arte que, al postular que el arte es de por sí productor de verdades, no pretende de ninguna manera convertirlo en un objeto para la filosofía. Contra la especulación estética, la inestética describe los efectos estrictamente intra-filosóficos que produce la existencia independiente de algunas obras de arte.

– Alain Badiou

Exordio

Alain Badiou es un filósofo francés (nacido en Marruecos, 1937) que decidió construir un complejo sistema metafísico en pleno auge de la teoría posmoderna, abiertamente antisistemática y antimetafísica. De joven había participado en las revueltas estudiantiles del ‘68 y, como maoísta althusseriano, publicó tempranos trabajos sobre política y matemáticas, además de algunas obras literarias. Sin embargo, su filosofía comenzó a formalizarse en su *Teoría del sujeto* (1982) y maduró con el primero de los tres tomos de su “saga metafísica” *El ser y el acontecimiento* (1988). En un panorama enturbiado por la cantaleta nihilista de los “finales” (de los grandes relatos, la historia, la metafísica, la filosofía), su *Manifiesto por la filosofía* (1989) desbrozaba un camino posible para las ambiciones especulativas de la filosofía. Y, tres décadas después, el corpus de su obra no ha hecho sino extender estas ambiciones hasta transformar, como pocos pensadores en la actualidad, las coordenadas de la filosofía contemporánea.

Sin embargo, esta potencia filosófica carga con una paradoja, pues se funda en una imposibilidad. Un gesto de subordinación es el *sine qua non* de su sistema: La filosofía, históricamente encargada de pensar las verdades, es incapaz de producirlas. El filósofo no es amo de las verdades, sino que está condicionado a aquellos dominios donde se producen. Así, Badiou encuentra al menos cuatro condiciones de la filosofía: el arte, la política, la ciencia y el amor.

Pero hay que aclarar que la verdad no es definida aquí como un tipo de proposición², sino como un procedimiento. Por eso la verdad tiene una dimensión de acontecimiento, porque irrumpe como nueva posibilidad en una situación. Considérese, por ejemplo: “la aparición, con Esquilo, de la tragedia teatral; la irrupción, con Galileo, de la física matemática; un encuentro amoroso que cambia toda una vida; la revolución francesa de 1792”³. Entonces, ante el acontecimiento-verdad, la filosofía no hace una “hermenéutica” (interpretando su sentido⁴), tampoco se “sutura” a este (usurpando su funcionamiento), sino que provee un espacio para pensar sus procedimientos y consecuencias subjetivas.

Badiou llama “sujeto” a aquella configuración local que indaga las consecuencias de la verdad. Pero no como una instancia psicológica o identitaria, tampoco trascendental. El sujeto no es algo *a priori*, sino que se produce tras un acontecimiento-verdad. Por ejemplo, el sujeto artístico no

2 La definición aristotélico-tomista de la verdad como *adaequatio rei et intellectus* es, para Badiou, una mera “comodidad de diccionario”. *Teoría del sujeto* (Argentina: Prometeo, 2009), 148.

3 Alain Badiou, *Infinite Thought* (Gran Bretaña: Continuum, 2005), 62.

4 “La verdad no es un sentido, sino más bien un agujero de sentido”. Angelina Uzín Olleros, *Introducción al pensamiento de Alain Badiou. Las cuatro condiciones de la filosofía* (Argentina: Imago Mundi, 2008), 44.

es el artista sino la obra de arte que extiende las posibilidades de cierta configuración formal; el sujeto científico no es el investigador sino las fórmulas y demostraciones teóricas que redefinen un campo epistemológico; el sujeto amoroso no son los enamorados sino el Dos sostenido por la pareja tras su encantamiento; el sujeto político no es el líder ni el militante sino la colectividad popular organizada para un cambio radical. Y como la decisión de participar en la formación subjetiva interrumpe la inercia de lo que Badiou llama nuestra “animalidad humana” (necesidades inmediatas e intereses personales), entonces “una verdad es ciertamente una experiencia de lo inhumano”⁵.

La relación filosófica de Badiou hacia el arte ha sido larga y compleja. No solo la encontramos en la base de la trilogía *El ser y el acontecimiento* (1988, 2006, 2018) y en otras obras secundarias, sino quizá de forma más central en el *Pequeño manual de inestética* (1998). Junto a su “metapolítica”⁶, su “elogio” del amor⁷ y sus matemáticas como “ontología transitoria”⁸, la “inestética” es uno de los nombres con los que Badiou sugiere la actitud de pleitesía filosófica ante las verdades que lo condicionan. Y, en el caso específico del *Pequeño manual*, Badiou le reprocha a la tradición de la especulación estética su incapacidad de reconocer en el arte la inmanencia y singularidad de sus verdades.

5 Alain Badiou, *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2 (Argentina: Manantial, 2008), 90. Por ende, la obra de arte no es un objeto filosófico, sino un sujeto de una verdad, que piensa de manera autónoma a toda filosofía. Una obra de arte es entonces *por definición* inhumana, incluso antes de cualquier “deshumanización” à la Ortega y Gasset.

6 Alain Badiou, *Compendio de metapolítica* (Argentina: Prometeo, 2009).

7 Alain Badiou y Nicolas Truong, *Elogio del amor* (Argentina: Paidós, 2012).

8 Alain Badiou, *Breve tratado de ontología transitoria* (España: Gedisa, 2001).

Según Badiou, esta ineptitud estética ha sido articulada históricamente desde tres aproximaciones: el esquema *didáctico* de la filosofía toma al arte como mero instrumento para transmitir verdades externas (políticas, por ejemplo, desde Platón hasta el estalinismo); el esquema *clásico* ve a las verdades artísticas como mero servicio público o terapia social (de la “catarsis” aristotélica a la “sublimación” freudiana); y el esquema *romántico* cree que solo el arte puede darnos la verdad (la obra como un “desocultamiento del ser” heideggeriano)⁹.

Ante esta herencia estética de la filosofía, la “inestética” admite que el arte produce (inmanentemente) verdades y que estas son (singularmente) artísticas. Sin embargo, ¿en qué consiste exactamente esta inestética y cómo se relaciona con el sistema filosófico de Badiou? Esta duda se complica cuando observamos que Badiou mismo desborda recurrentemente, en la práctica de su escritura, su propia definición teórica de “manual” sobre lo que debe entenderse por inestética (ver epígrafe). En los diferentes modos en que Badiou se aproxima y piensa al arte, encontramos una inestética más bien múltiple, articulada entre tensiones y contradicciones productivas, con varias inflexiones conceptuales que revaloran el sentido de las verdades artísticas. Así que mejor seguiremos el consejo del poeta Paul Celan, que por otras razones Badiou gusta recordar: “En las inconsistencias, apoyarse”.

Inestética singular: El arte como acontecimiento formal

La premisa principal de *El ser y el acontecimiento* (1988) es que toda verdad, como procedimiento genérico en una

9 Alain Badiou, “Arte y filosofía”, en *Pequeño manual de inestética* (Argentina: Prometeo, 2009), 46-53.

situación, es por definición universal. Para formalizar esta universalidad, Badiou se apoya en las matemáticas, particularmente en la teoría de conjuntos de Cantor y el conjunto genérico de Cohen. Sin embargo, solo la filosofía puede dar cuenta de las condiciones en que una verdad se produce como acontecimiento en un orden dado del ser o como una singularidad inesperada entre las posibilidades estructuradas de una situación.¹⁰

En el caso del arte, este acontecimiento es la invención de una forma sensible como posibilidad artística no contemplada por la situación dada. Para ello, el acontecimiento realiza una torsión en la situación que permite forzar la producción no contemplada de una nueva forma y así cambiar radicalmente las posibilidades artísticas. Por eso, aunque el orden establecido no sepa rastrear su origen o causa (más que de modo revisionista o academicista), un acontecimiento surge de la propia situación en la que interviene. “¿De qué, entonces, una verdad es verdad?”, se pregunta Badiou. “No puede serlo más que de la situación misma en que insiste, puesto que no nos es dado nada de trascendente de la situación cuyo dominio aseguraría una verdad”¹¹. Entonces la verdad no es el descenso de un milagro trascendente, sino un procedimiento de transformación inmanente.

Tomemos el ejemplo de la música atonal de Arnold Schönberg. A partir del acontecimiento musical que él inauguró, los doce sonidos de la composición clásica ya

10 Por eso, aunque las matemáticas puedan formalizar una ontología, no es posible hacer una ontología del acontecimiento o, por ejemplo, una matematización del arte. Tal vez convenga ligar dos destacadas citas del libro para enunciar claramente que, si bien “las matemáticas *son* la ontología”, no obstante, “del acontecimiento, la ontología no tiene nada que decir”. Alain Badiou, *El ser y el acontecimiento* (Argentina: Manantial, 2015), 12 y 214.

11 Alain Badiou, *Condiciones* (México: Siglo XXI, 2002), 190.

no tenían necesidad de una jerarquía tonal que aspire a la armonía, sino que se podían seguir en la serialidad que sea. Luego, con la posterior configuración de la música contemporánea, es verdad que hay música atonal. Pero esta verdad aconteció en el seno de una situación histórica específica: “Es absolutamente evidente, por ejemplo, que la propuesta atonal de Schönberg constituye verdad en el punto al cual había arribado la tonalidad misma. En realidad, Schönberg produce, en un cierto sentido, la verdad de Wagner o de Mahler”.¹²

Así, el acontecimiento-Schönberg se encuentra a la vez inscrito y desligado en la estructura clásica-romántica. Ocupa un sitio (“Hay música atonal”) considerado imposible por el estado de la situación (“Toda música es de base tonal”) y, al habitar precariamente ese vacío en la estructura, se torna un excedente (“Eso no es música”). Pero solo organizando este exceso atonal puede cambiarse la situación musical que niega su existencia. Entonces, luego del acontecimiento, es necesario una secuencia de obras (por Schönberg, luego Bern, Webern...) que configuren el mundo atonal y retroactivamente vuelvan obsoleto el régimen clásico-romántico que decidía qué formas cuentan como música¹³. Así, la verdad atonal consigue interrumpir la situación tonal de la música y, con ello, indicar su verdad: “En el fondo, se sabe de verdad qué era el suelo tonal de la música clásica y romántica porque existe la música contemporánea”.¹⁴

12 Alain Badiou y Fabien Tarby, *La filosofía y el acontecimiento* (España: Amorrortu, 2013), 98.

13 Badiou analiza esta organización post-acontecimiental de la subjetividad atonal en el escolio “Una variante musical de la metafísica del sujeto”, en *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2 (Argentina: Manantial, 2008), 99-111.

14 Badiou y Tarby, *La filosofía y el acontecimiento*, 99.

En suma, el acontecimiento artístico es una apuesta *estética*, en el sentido etimológico, pues puede dar forma a una nueva *sensibilidad* artística. Abre la puerta a nuevas configuraciones formales y, con ello, a una secuencia de obras que estiran las posibilidades dadas en el arte¹⁵. Una configuración formal no se agota y la música tonal sigue componiéndose después de Schönberg, pero puede devenir obsoleta con la llegada acontecimiental de una nueva configuración. En este anhelo constante por la novedad formal hay una evidente vena modernista en la filosofía de Badiou. Sin embargo, esta es solo una inflexión de su propuesta inestética.

Inestética universal: El arte como idea infinita

En el segundo tomo de su serie filosófica, *Lógicas de los mundos* (2006), Badiou argumenta que toda verdad, producida tras acontecimiento, aparece como existencia singular en un mundo. El libro se apoya en la lógica categorial de Grothendieck para entender por “mundo” una estructura trascendental que ordena a las apariencias. Y en cada mundo una verdad puede acontecer, dice Badiou, logrando su existencia muy a pesar de la estructura trascendental.

Sin embargo, el que una verdad pueda existir en un mundo específico no significa que pierda su estatuto universal. Entonces, *Lógicas de los mundos* se propone demostrar que una verdad, universal por definición, es transhistórica y atraviesa diferentes mundos. Y, por ende,

15 “Los acontecimientos artísticos tienen lugar en la frontera de lo que es informe, o monstruoso, el punto en el que los recursos formales de las artes existentes se prolongan demasiado (por ejemplo, el cromatismo como la saturación del sistema tonal clásico)”. Peter Hallward, *Badiou. A subject to truth* (Estados Unidos: University of Minnesota Press, 2003), 195.

debe probar la “traducción” intermundana de las verdades. El “Prefacio” pone como ejemplo artístico el caso de unos dibujos de caballos: dos en la gruta Chauvet (hace casi 30 mil años) y dos de Pablo Picasso (1929 y 1939)¹⁶. Según Badiou, entre los caballos blancos y negros en Chauvet y los caballos grises y negros de Picasso, hay un mismo trazo formal. Podrá haber 30 mil años de distancia, sin influencia posible del primero en el segundo (la gruta fue descubierta en 1994), pero el “cazador paleolítico” y el “millonario moderno” nos comparten una misma verdad eterna del caballo.

En este análisis es difícil reconocer a la verdad artística como una verdad de la situación, que irrumpe como novedad formal en circunstancia histórica específica. Más bien, la verdad artística se entiende como la “creación sensible” de una idea eterna *de las cosas* por medio del “recorte inteligible” realizado por la obra.¹⁷

Badiou nos presenta aquí una apuesta *ontológica* del arte, en tanto que el trazo formal del dibujo puede darnos una idea del *ser* del caballo. Y si, como cuenta la anécdota, el cínico Antístenes le recriminaba a Platón que él podía ver caballos mas no la “Caballidad”, entonces Platón tiene por fin su revancha en estos dibujos, pues “lo que vemos es, muy exactamente, la Caballidad”.¹⁸ Así, la inestética de Badiou se perfila como un cierto “modernismo platónico”, pues intenta sostener no solo la novedad singular de una verdad formal, sino el valor universal de esta idea¹⁹. Una

16 Aunque son menos de cinco páginas en un libro de más de 600, este análisis se ha vuelto emblemático e inspiró a las portadas del libro en su edición en español (Manantial, 2008) y en la segunda edición en inglés (Bloomsbury, 2019).

17 Badiou, *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2, 36.

18 Badiou, *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2, 37.

19 “Lo paradójico de una verdad estriba en que es al mismo tiempo una novedad, por lo tanto algo raro, excepcional, y que además, por tocar al ser Aitías. Revista de Estudios Filosóficos.

verdad artística aparece en un mundo como acontecimiento, pero una vez que irrumpe posibilita un conjunto infinito de obras que indaguen, punto por punto, las consecuencias de su existencia.

Inestética absoluta: El arte como obra de verdad

El libro que concluye su trilogía, *La inmanencia de las verdades* (2018), es una demostración del carácter absoluto de las verdades. Pero Badiou se propone defender un absoluto múltiple e inmanente, sin la garantía de lo Uno ni de lo trascendente. Y, como práctica que produce verdades, el arte es entonces capaz de lo absoluto. ¿Qué significa que las verdades artísticas sean absolutas? Significa que logran una “síntesis disyuntiva” –para usar la expresión que Badiou suele tomar de Deleuze– entre lo singular y lo universal. El arte puede hacer que su trabajo (singular), al participar de un proceso de verdad (universal), cargue con el “índice” de lo absoluto. Así, *La inmanencia de las verdades* –apoyándose en la teoría matemática de los grandes cardinales– demuestra que el trabajo artístico consiste en hacer del “desecho” (*déchet*) de la finitud mundana una “obra de verdad” (*œuvre de vérité*), pues es capaz de indexarle lo absoluto como un “destello de rayo”.

Uno de los ejemplos que analiza es “El mirlo negro” (1952), composición musical para flauta y piano de Olivier Messiaen. Elige esta pieza no solo por la importancia histórica, al inaugurar sus famosas “canciones de pájaro”, sino además porque el propio Badiou, aficionado a la flauta desde su servicio militar, confiesa saber interpretar algunos

mismo de lo que ella es verdad, es también lo más estable, más próximo, ontológicamente hablando, al estado de las cosas inicial”. Alain Badiou, *Manifiesto por la filosofía* (España: Cátedra, 1990), 18-19.

fragmentos, “al menos las partes más lentas de este terrible mirlo negro”.²⁰

La partitura de Messiaen, católico franciscano, hace un homenaje a la grandeza divina que atestiguamos en el virtuosismo musical del mirlo. Sin embargo, Badiou intenta mostrar que en la pieza encontramos en realidad una “amarga rivalidad” con los cantos de los pájaros, “que además, es verdad, humildemente recoge y copia, tanto como sea posible, con precisión”.²¹

Así, a través de cuatro estrategias formales —el virtuosismo de su flauta, el piano como abstracción del entorno (natural o urbano), sus abruptas paradas sin tiempo fijo y el azar anárquico de su improvisación—, la pieza va configurando un índice propiamente artístico que da cuenta de “una absolutización que no es ni la naturaleza ni sus pájaros, ni Dios y su Iglesia”²². La obra de arte apunta a un absoluto que le es inmanente.

¿Y en qué consiste este absoluto artístico en la obra de Messiaen? No es la imitación del mirlo, tarea sin provecho y destinada al fracaso; tampoco la Idea del mirlo (su “Mirlidad”, si se prefiere), supuestamente encontrada en la abstracción formal de su canto; sino que consiste en “la idea absoluta de *lo que es imitar al mirlo*”.²³ Así, al crear su idea, que le es completamente propia y autónoma, la flauta escapa a toda comparación con la creación divina. Messiaen, lo quiera o no, fue capaz con su música de una verdad absolutamente atea. En suma, un músico franciscano

20 Badiou, Alain, *L'Immanence des vérités. L'être et l'événement*, 3 (Francia: Fayard, 2018).

21 Badiou, *L'Immanence des vérités. L'être et l'événement*, 3.

22 Badiou, *L'Immanence des vérités. L'être et l'événement*, 3.

23 Badiou, *L'Immanence des vérités. L'être et l'événement*, 3, énfasis nuestro.

hizo un homenaje a la creación divina creando él mismo una obra enteramente *desligada* de Dios.

Intermezzo

Estas inflexiones descritas hasta ahora articulan a la inestética en una misma doctrina de las verdades (singulares, universales y absolutas) y abordan a las obras de arte no como objetos para la filosofía sino como sujetos capaces de verdad. Frente a la existencia independiente de estas obras, la inestética reconoce sus procedimientos de verdad y sus consecuencias subjetivas.

Pero conviene señalar que con “inestética” no debe entenderse necesariamente una negación simple de la especulación estética. Como dice Slavoj Žižek, el prefijo señala “una negación que sigue dentro del campo negado; ‘inestética’ es no-no-estética”²⁴. Entonces, la inestética de Badiou no sería un pleno rechazo del (“perverso”) discurso estético, como le ha recriminado Rancière²⁵, sino una torsión inmanente en la estética, inflexiones que despliegan un núcleo inestético que la propia especulación estética ha negado históricamente de sí misma.

Sin embargo, las inflexiones inestéticas que aplica a la especulación estética no se agotan con lo visto hasta ahora. Badiou tiene otras relaciones filosóficas con el arte que son más o menos ajenas a la triada singular-universal-absoluto de su “saga metafísica”. Por ejemplo, también encontramos abordajes a las artes o disciplinas artísticas, además de algunas observaciones sobre arte contemporáneo, con otras aproximaciones y alcances filosóficos.

24 Slavoj Žižek, *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialéctico* (España: Akal, 2015), 862.

25 Jacques Rancière, *El malestar en la estética* (Argentina: Capital Intelectual, 2011), 11.

Inestética pedagógica: El arte como (meta)ética de las verdades

Luego de las inflexiones inestéticas que hemos esbozado, uno tiene una experiencia extraña al leer el *Pequeño manual de inestética* (1998) que se supone que las confirmaría. En general, da la impresión de que este “manual” tiene una doble función. La definición de la inestética a modo de epígrafe (aquí replicado) y el capítulo inicial “Arte y filosofía” (casi un manifiesto inestético) efectivamente confirman, por un lado, las coordenadas para una filosofía inestética que piense al arte como creador de verdades inmanentes y singulares. Pero, por otro lado, el desarrollo subsiguiente del *Pequeño manual* recoge no solo “los efectos estrictamente intrafilosóficos” del arte, sino también lo que podríamos llamar las enseñanzas cuasifilosóficas del arte. “El arte educa por su sola existencia” y la filosofía es una “intermediaria” que se limita a “mostrar” esa pedagogía.²⁶

Sin embargo, esta pedagogía no es solamente artística, sino también ética. Y si Badiou en *La ética* demostró que una “filosofía del acontecimiento” es correlativa de una “ética de las verdades” (artísticas, políticas, científicas y amorosas)²⁷, la inestética es aquí correlativa de una función (meta)ética en el arte, en tanto que una de las condiciones de verdad (el arte) es capaz de orientarnos hacia la ética de las verdades e instruirnos sobre el acontecimiento, la fidelidad y la subjetividad en general.

Esta apuesta *ética* del arte se vuelve evidente en la partición inestética que Badiou hace de las disciplinas artísticas. Aunque por definición se supone que la inestética

26 Badiou, *Pequeño manual de inestética*, 54.

27 Alain Badiou, *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal* (México: Herder, 2004), 69 y ss.

recoge los efectos de “la existencia independiente de algunas obras de arte”²⁸, el principal análisis del *Pequeño manual de inestética* es en torno a las artes en general. Como dice Elie During, “la operación inestética a veces consiste en aislar un procedimiento particular, uno que puede ser visto como distintivo de la poética de un arte particular”²⁹. E incluso cuando analiza obras específicas, las suele tomar como botón de muestra de una lógica de su disciplina.

Rancière ha dicho que para Badiou el poema es “mimesis de la Idea”³⁰, pero tal vez podamos extender este diagnóstico a su análisis general de las artes, pues para el *Pequeño manual* cada una de las artes aparece como una fase discreta del proceso global de la “creación sensible de la Idea”. Más aún, conviene desglosar este diagnóstico rancièriano para reconocer en la inestética de las artes una mimesis secuenciada del despliegue genérico de la Idea. En otras palabras, Badiou hace un recorrido eidético de las artes cuya sucesión lógica sería más o menos en este orden: la danza, aún no arte, es “signo de su posibilidad”³¹; la pintura, minuciosa e íntegra, es su “donación”³²; la música, que inventa un tiempo puro, es su “movimiento”³³; la poesía, cima de las artes, es su “nominación”³⁴; el teatro, casi físicamente, es su “encuentro”³⁵; y finalmente el cine, en su mixtura impura, es su “pasaje”³⁶.

28 Badiou, *Pequeño manual de inestética*, 43, énfasis nuestro.

29 Elie During, “Art”, en *Alain Badiou: Key concepts*, ed. A.J. Bartlett y Justin Clemens (Reino Unido: Acumen, 2010), 91.

30 Rancière, *El malestar en la estética*, 101.

31 Badiou, *Pequeño manual*, 118-119.

32 Badiou, *Pequeño manual*, 135 y 137.

33 Badiou, *Pequeño manual*, 137.

34 Badiou, *Pequeño manual*, 72.

35 Badiou, *Pequeño manual*, 126.

36 Badiou, *Pequeño manual*, 127.

Entonces, si la filosofía es un “abrigo edificado” que da refugio a las verdades, como dice Badiou en su *Manifiesto por la filosofía*³⁷, la inestética de las artes es un recorrido guiado del filósofo anfitrión, con la danza como pórtico (sin ser todavía la entrada), la poesía como sala principal (cerca de las escaleras a la habitación del anfitrión) y el cine como puerta trasera (con la posibilidad de entrar de forma furtiva)³⁸.

Esta partición de las artes tiene, por supuesto, tintes hegelianos, pero no es una partición ascendente, como en Hegel, sino al modo de episodios en un arco narrativo o secciones de una casa. Quizá por eso la novela y la arquitectura –meta-modelos de su partición inestética– están prácticamente ausentes en el *Pequeño manual*³⁹. La inestética de las artes, como refugio y pedagogía, es *building* y es *Bildungsroman* de la Idea⁴⁰.

37 Badiou, *Manifiesto por la filosofía*, 19.

38 Como espacios limítrofes, la danza y el cine juegan un rol clave en esta inestética de las artes. La danza no es arte, pero nos lo anuncia. Del cine no se espera que haya arte, pero puede sorprendernos. Sin embargo, si el cine puede ser arte es porque su impureza (demasiadas artes, demasiado espectáculo) nos “enseña” que justamente toda idea es originalmente impura y el trabajo artístico intenta volverla impecable (es solo que el cine lo hace de forma más patente). Y si la danza no alcanza a ser arte, es porque –valga el oxímoron– peca de inmaculada. En los límites de su partición inestética, encontramos una dialéctica inmanente entre impureza y purificación.

39 Sobre todo si descartamos el análisis que Badiou hace de la prosa poética de Beckett en *Rumbo a peor*, que difícilmente puede catalogarse como una novela y Badiou mismo se reserva de clasificarla así. Como ha sugerido Jean-Jacques Lecercle, esta ausencia de la novela en la inestética de Badiou debe tomarse con sospecha, pero solo provisionalmente, pues hay que analizarla considerando la práctica novelística de Badiou. “Badiou’s poetics”, en *Think again. Alain Badiou and the future of philosophy*, ed. Peter Hallward (Reino Unido: Continuum, 2004), 216.

40 El crítico y teórico del arte Heriberto Yépez ha comentado que la figura badiouana del filósofo “inestético”, que no produce verdades artísticas, sino que las “muestra”, sigue implícitamente un modelo de filósofo como “curador de las verdades”. En Heriberto Yépez, “Crítica a la inestética de Badiou”, *Co_Laborato-Aitías. Revista de Estudios Filosóficos*.

No obstante, la sala principal y el clímax narrativo de este recorrido artístico es, en definitiva, la poesía. Incluso Badiou suele intercambiar a la condición artística en general por el poema como su caso esencial. El poema, núcleo de la condición artística, carga con esa función ético-pedagógica del arte. “Pues ser platónico”, afirma Rancière sobre Badiou, “es también afirmar que la cuestión del poema es, en última instancia, ética, que el poema o el arte son una educación”⁴¹.

El ejemplo por excelencia de esta función es el que Badiou acuñó en su *Manifiesto por la filosofía* como la “edad de los poetas”⁴², es decir, el periodo poético entre mediados del siglo XIX (sobre todo luego de la Comuna de París) y mediados del siglo XX (tras las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial), desde Hölderlin como preámbulo, seguido de Rimbaud, Baudelaire y Mallarmé, hasta Pessoa y Celan, entre otros.

Según Badiou, estos poetas se encargaron de realizar la tarea de la filosofía, que en ese entonces se encontraba “suturada” a la ciencia (positivismo lógico) y a la política (materialismo histórico). Y si bien el poema es siempre pensamiento, aquellos poemas realizados en esta “edad” pensaron también las condiciones mismas del pensamiento:

rio_de_Critica, 14 de noviembre, 2020, <https://colabdecritica.com/2020/11/14/critica-a-badiou/>. La observación resulta aún más sugerente si notamos que el arte contemporáneo es otra referencia ausente del *Pequeño manual de inestética*. Igual que la narración novelística y la edificación arquitectónica, el curador del arte contemporáneo se revela como meta-modelo precisamente *al excluirse sintomáticamente del análisis inestético*. Entonces, quizá el “abrigo edificado” de las verdades artísticas no aspira tanto al οἶκος clásico (con el filósofo como anfitrión de un banquete artístico), sino más bien a la galería contemporánea (con el filósofo como curador de una exhibición inestética).

41 Rancière, *El malestar en la estética*, 92.

42 Ver el capítulo “La edad de los poetas”, en Badiou, *Manifiesto por la filosofía*, 49-56.

“los poemas de la edad de los poetas son esos en los que el decir poético no solo constituye una forma de pensamiento e instruye una verdad, sino que también se ve obligado a *pensar este pensamiento*”⁴³. En otras palabras, el poema en esta edad dorada se hizo cargo de pensar el ser y pensar el acontecimiento⁴⁴.

Y aunque Badiou, en *El ser y el acontecimiento*, criticó la “ontología poética” de Heidegger⁴⁵, aquí parece valorar la “poesía ontológica-filosófica” de la edad de los poetas por su carácter ético-pedagógico, “pero –como agrega Nina Power en su comentario sobre Badiou– la cuestión de si estos escritores particulares tienen un tipo de meta-estatus frente a los géneros con los que trabajan se mantiene sin resolver”⁴⁶.

Inestética disensual: El arte como posibilidad política

No son abundantes ni centrales los acercamientos de Badiou al llamado arte contemporáneo. Sus comentarios al respecto suelen estar en conferencias sueltas y no en sus

43 Alain Badiou, *The Age of the Poets and Other Writings on Twentieth Century* (Estados Unidos: Verso, 2014), 5.

44 Como buen platónico, Badiou también nos advierte ante la posibilidad de que el poeta devenga adversario del filósofo. En su artículo “El adversario y el doble en la filosofía de Badiou”, luego de un análisis de la obra badiouana, Carlos Gómez Camarena resume esta posibilidad de la siguiente manera: “Podemos concluir que el poeta es adversario cuando su discursividad despliega las siguientes operaciones en el poema: imitación de la Idea, sustitución del pensamiento por el lenguaje o la función única de resguardo del ser”. En *Badiou fuera de sus límites*, ed. Carlos Gómez Camarena y Angelina Uzín Olleros (Argentina: Imago Mundi, 2010), 109. Sin embargo, el punto no debe ser negar al poeta que devino adversario, sino que al confrontarlo la filosofía desarrolle su propio pensamiento. El poeta, incluso como adversario, estimula al pensamiento filosófico.

45 Badiou, *El ser y el acontecimiento*, 18 y 143-149.

46 Nina Power, “Inaesthetics”, en *The Badiou Dictionary*, ed. Steven Corcoran (Escocia: Edinburgh University Press, 2015), 160.

libros principales. El arte contemporáneo no figura ni en el *Pequeño manual de inestética* ni en la trilogía de *El ser y el acontecimiento* (excepto dos menciones de paso en *La inmanencia de las verdades*).

Quizá el acercamiento más conocido sean sus “Quince tesis sobre arte contemporáneo”, donde en unas cuantas líneas define su posición filosófica general ante el tema. Estas tesis circularon por años en varias versiones y se publicaron por primera vez en inglés, en el número 23 de la revista *Lacanian Ink* (2004)⁴⁷. Lo interesante de esta edición de las tesis es que viene acompañada de una conferencia homónima en la que analiza la obra artística de Mark Lombardi –impartida en el Drawing Center, Nueva York, el 4 de diciembre de 2003, en la presentación del número 22 de la misma revista.

Mark Lombardi (1951-2000) es un artista neo-conceptual de Nueva York, conocido por sus diagramas –dibujados a lápiz durante los años noventa– que asociaban los nombres propios e información de figuras políticas y financieras para cartografiar, como él mismo dice en sus notas, “la estructura, mecanismos, usos y abusos del poder en la economía política global”⁴⁸, cubriendo desde el lavado de dinero hasta el terrorismo. A propósito de la obra de Lombardi, Badiou hace un desglose de sus quince tesis sobre el arte contemporáneo, donde encontramos algunas ideas ya abordadas, pero también una inflexión adicional.

47 Alain Badiou, “Fifteen Theses on Contemporary Art”, *Lacanian Ink*, no. 23 (2004): 103-119. Disponible en línea: <https://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>. En el presente artículo se citará la traducción al español que se encuentra en el blog *Fin(es) del Arte*: <http://artecontempo.blogspot.com/2010/09/alan-badiou.html>.

48 Mark Lombardi, *Mark Lombardi: Global Networks* (Estados Unidos: Independent Curators, 2003), 19.

Badiou enfatiza en esta conferencia que si hoy tenemos un mundo compartido por el arte y la política es por las formas sensibles. La “universalidad abstracta” del capitalismo—con su dinero globalizado y su poder imperial—ha impuesto una sola sensibilidad que reduce todo, hasta la crítica, a mera comunicación y opiniones que circulan como información cualquiera. Por lo tanto, si las verdades artísticas consisten en inventar nuevas formas sensibles, en el régimen estético de la globalización contemporánea tienen la exigencia de ser también políticas. Toda verdad, como decíamos antes, es una verdad de la situación, pero ahora esta situación no es exclusiva de la condición artística, sino compartida por la condición política. Sin embargo, esta no es una definición general del arte, sino un requerimiento que obedece a las circunstancias actuales:

De hecho, sin arte, sin la creación artística, el triunfo de la universalidad forzada del dinero y el poder es una posibilidad real. De modo que la pregunta *hoy en día* es una pregunta sobre la emancipación política, hay algo político en el arte por sí solo. No existe sólo una pregunta sobre la orientación política del arte, como fue el caso en el pasado, *hoy en día* es una pregunta en sí misma. Porque el arte es una posibilidad real para crear algo nuevo contra esa universalidad abstracta llamada globalización.⁴⁹

Su insistencia en el “hoy en día” sugiere, entonces, que la condición política de la verdad artística no es *a priori*, o al menos no siempre de manera significativa. Por ejemplo, la verdad artística de la música atonal tras el acontecimiento-Schönberg es una verdad formal-musical, sin vínculos necesariamente significativos con

49 Badiou, “Fifteen Theses on Contemporary Art”, énfasis nuestro.

el ámbito político; es simplemente una nueva posibilidad de componer piezas musicales. Más bien, este cruce entre arte y política es una necesidad de la situación contemporánea.

En su *Segundo manifiesto por la filosofía* (2009), Badiou define al filósofo como “soldador de los mundos separados”⁵⁰ y con ello sugiere la posibilidad filosófica de demostrar la condición transmudana de las verdades (como cuando en *Lógicas de los mundos* Badiou “soldó” el mundo paleolítico y el moderno a través de la idea-forma del caballo). Sin embargo, esta conferencia quizá nos permite ampliar el sentido del filósofo-soldador, pues no solo es capaz de soldar mundos diacrónicamente, sino también de manera sincrónica.

“Hoy en día”, el mundo imperial (político) resulta tan abrumador que determina los parámetros del mundo sensible (artístico), por lo que el filósofo reconoce la necesidad de “soldar” ambos mundos bajo los mismos principios trascendentales de la situación contemporánea. En estas circunstancias, el arte que aspire a la novedad acontecimental debe romper con la sensibilidad capitalista globalizada e inventar un mundo sensible; si no, deviene mera mercancía o información que circula para producir valor en la industria cultural, quizá como nueva moda, pero sin novedad radical.

Por otra parte, podemos leer esta coyuntura contemporánea al revés, en un sentido más afirmativo: Si alguien quiere abolir la universalidad forzada del capital global, debe considerar la posibilidad creativa del arte. En la actualidad, la configuración artística de lo sensible es una

50 Badiou, Alain, *Segundo manifiesto por la filosofía* (Argentina: Manantial, 2010), 31.

apuesta política y, organizándose como *disenso*, el arte es capaz de cambiar al mundo⁵¹.

Esta combinación entre los procedimientos de verdad es relativamente inusual en la obra de Badiou, quien al defender la autonomía de cada procedimiento (arte, política, ciencia y amor) puede a veces mostrarse resistente a entrecruzamientos que puedan afectar la singularidad o inmanencia de cada tipo de verdad. Sin embargo, esta relación arte-política en Badiou *no* es una mezcla al estilo sociológico, donde el axioma “Todo arte es político” suele diluir la singularidad o inmanencia de las verdades artísticas, al tomar al arte como un epifenómeno de procesos sociales que le son externos. En cambio, es más bien un entrecruzamiento que reconoce que, por un lado, las verdades artísticas crean una nueva sensibilidad y, por el otro, las verdades políticas crean una nueva posibilidad, agregando después que en la unificación imperial las sensibilidades y las posibilidades están regidas bajo los mismos principios trascendentales:

Cuando lidiamos con la situación de algo como un imperio, algo como la unidad formal del mundo – no es sólo los Estados Unidos, son finalmente los grandes mercados–, cuando tenemos algo como una unidad potencial del mundo [...] tenemos dos principios.⁵²

51 En este punto encontramos al Badiou más cercano a la política del “disenso” en Rancière, es decir, la política como aquello que “reformula lo dado al inventar nuevas formas de hacer sentido de lo sensible, nuevas configuraciones entre lo visible y lo invisible, y entre lo audible y lo inaudible, nuevas distribuciones del tiempo y del espacio [...]. La política crea, por así decirlo, una nueva forma de ‘sentido común’ *disensual*. Si existe una conexión entre el arte y la política, ésta debería expresarse en términos de disenso”. Jacques Rancière, *Disenso. Ensayos sobre estética y política* (México: Fondo de Cultura Económica, 2019) 180-181.

52 Badiou, “Fifteen Theses on Contemporary Art”.

Por un lado, argumenta Badiou, el imperio dice que “todo es posible” y nos presenta una infinidad de nuevas formas. Por otro lado, “nada es posible” y todas las formas expresan la redundancia nihilista del mismo mundo. Ante estos dos principios trascendentales –un principio formalista y un principio romanticista–, el arte debe declarar que “algo es posible”.

Entonces Badiou propone privilegiar un arte que sea capaz, no de realizar las posibilidades del infinito repertorio imperial, ni de sucumbir al pesimismo nihilista del reciclaje formal, sino de crear una nueva posibilidad que transforme los principios imperiales del mundo: “De modo que es una pregunta política, porque la política en verdad quiere decir la creación de una nueva posibilidad”.⁵³

Es aquí donde entra su diagnóstico de la obra de Mark Lombardi. Según Badiou, la “galaxia de corrupción” en los diagramas que Lombardi dibujó en los años noventa hay una rigurosa demostración de la lógica del mundo imperial –desde la dinastía Bush y las grandes corporaciones, hasta Osama bin Laden–, una demostración artística con precisión incluso profética (se sabe que su obra fue analizada por la FBI tras los ataques terroristas del 9/11). Entonces, Lombardi nos hace pensar que lo que entendemos por libertad es una definición imperial, la libertad de elegir opciones diagramadas por el sistema; pero entre líneas, argumenta Badiou, Lombardi sugiere la posibilidad artística de afirmar una libertad genuina, capaz de crear las condiciones de “algo así como un nuevo mundo, una nueva luz, una nueva galaxia”⁵⁴. En una lectura algo forzada de los diagramas de Lombardi, Badiou nos quiere hacer entrever una “galaxia de liberación” donde parece haber solo una

53 Badiou, “Fifteen Theses on Contemporary Art”.

54 Badiou, “Fifteen Theses on Contemporary Art”.

“galaxia de corrupción”, pues desea un arte contemporáneo capaz no solo de diagnosticar el orden dominante sino también de afirmar la posibilidad emancipatoria.

A propósito de este anhelo por un carácter afirmativo de crítica política en el arte, cabe mencionar que Badiou tiene una versión alternativa de sus “tesis” sobre el arte contemporáneo, pero con el título de “Manifiesto del afirmacionismo”. El texto fue presentado *in extenso* en el coloquio “La cuestión del arte en el tercer milenio” en Venecia (2001), ampliado aún más para las actas del mismo coloquio (2002) y su “tercer esbozo” (más breve) fue incluido en la compilación francesa *Circonstances*, 2 (2004).⁵⁵

En este escrito gemelo, Badiou decide asumir el discurso en imperativo del manifiesto, pero se cuida de no ser mera iconoclastia vanguardista como la del siglo pasado. En cambio, propone que el arte abandone su agotada actitud iconoclasta y asuma “la energía inmoral, desmedida y –si tiene éxito– profundamente inhumana de la afirmación”.⁵⁶ ¿Y qué afirma este “afirmacionismo”? Afirma –como era de suponerse– la universalidad de las verdades artísticas, en contra de un relativismo posmoderno que en su “infernial ‘modestia’” se conforma con celebrar particularismos, muy en línea con el “conservadurismo imperial bajo la fraseología democrática”.⁵⁷ El arte debe superar más que

55 Alain Badiou, “Tercer esbozo de un manifiesto del afirmacionismo”, en *Filosofía del presente* (Argentina: Libros del Zorzal, 2005) 87-105.

56 Badiou, “Tercer esbozo de un manifiesto del afirmacionismo”, 88.

57 Badiou, “Tercer esbozo de un manifiesto del afirmacionismo”, 88 y 91. A partir de *Lógicas de los mundos*, esta condición contemporánea será bautizada irónicamente como “materialismo democrático”, un materialismo que solo reconoce “cuerpos y lenguajes” o “individuos y comunidades”, pero no la universalidad de las verdades. Cf. Alain Badiou, *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2 (Argentina: Manantial, 2008) 17 y 25.

nada la particularidad de la cultura occidental. Por eso este “afirmacionismo” también es la afirmación de la abstracción: “Un arte no occidental es forzosamente un arte abstracto, en el siguiente sentido: se abstrae de toda particularidad y formaliza ese gesto de abstracción”.⁵⁸

En este punto, Badiou se permite otro cruce entre sus procedimientos de verdad, pues como “no sabemos muy bien” cómo formalizar esta abstracción de toda particularidad en el arte, entonces sugiere que “el ejercicio de la ciencia, y en particular el de la matemática, puede instruirnos”.⁵⁹ La afirmación platónica de la idea eterna coincide aquí con la novedad vanguardista de la abstracción formal, teniendo a las matemáticas como modelo pedagógico para una eficacia “afirmativa” del arte con consecuencias políticas.⁶⁰ El “Manifiesto del afirmacionismo” se presenta, entonces, a la manera de una vanguardia platónica para el siglo XXI⁶¹, cuyo disenso afirma una nueva *aisthesis* ante el régimen globalizado y configura la posibilidad una nueva política.

Quisiera cerrar estas aproximaciones de Badiou hacia el arte contemporáneo revisando algunas ideas expuestas en

58 Badiou, “Tercer esbozo de un manifiesto del afirmacionismo”, 103.

59 Badiou, “Tercer esbozo de un manifiesto del afirmacionismo”, 103.

60 Hay un cierto hermetismo en esta abstracción formal del poema que es sello de los alcances genéricos y pretensiones universales de la verdad artística, como lo ha observado Peter Hallward: “En cierto sentido, entre más hermético pueda parecer un poema desde dentro de la situación de un lenguaje, más genérica puede ser su atracción. [...] Sustraído de toda familiaridad habitual, un poema deja a todos igualmente confundidos”. Badiou. *A subject to truth*, 198.

61 Por supuesto, Badiou sabe que un manifiesto jamás abolirá el azar, pues no hay metalenguaje estético que pueda decidir el destino del arte. En un capítulo de *El siglo* a propósito de las vanguardias del siglo pasado, Badiou reconoce que “el manifiesto nunca es más que una retórica que sirve de refugio a algo distinto de lo que nombra y anuncia. La actividad artística real se mantiene siempre descentrada con respecto a los programas que proclaman con insolencia su novedad”. Alain Badiou, *El siglo* (Argentina: Manantial, 2005), 175.

su conferencia “Las condiciones del arte contemporáneo”, presentada en Buenos Aires, Argentina, en 2013 y publicada en una compilación en España al año siguiente⁶². En esta conferencia, Badiou entiende al arte contemporáneo como “una crítica artística del arte”⁶³ que combate las nociones tradicionales de “obra” (acabada e irreplicable) y de “artista” (garante de la unicidad de la “obra”), sobre todo a partir de dos estrategias: la performance y la instalación. Tanto en el tiempo instantáneo de la performance como en el espacio instantáneo de la instalación, se revela una defensa de la fragilidad y la finitud de lo existente, volviendo al arte cada vez más indistinguible de la vida misma, con la ambición de que así pueda incidir en ella de forma directa y transformar políticamente a los sujetos. A Badiou este giro artístico le parece “fuerte e interesante”. Sin embargo, propone tres críticas que “conciernen a formas extremas” del arte contemporáneo⁶⁴. No analiza ni menciona casos en esta breve conferencia, por lo que es cierto que sus críticas se enfocan a tendencias más o menos vagas en un campo muy diverso, pero aun así puede ofrecernos perspectivas sugerentes.

La primera es una “crítica ontológica” de Badiou a la defensa de la fragilidad en el arte contemporáneo. En términos filosóficos, el Ser móvil, pasajero y múltiple de Heráclito es privilegiado por el arte contemporáneo frente al Ser uno, eterno e inmóvil de Parménides. Badiou reconoce “una primera crítica virtual posible”, que puede inferirse de su posición filosófica, pero que desafortunadamente aquí solo esboza.

62 Alain Badiou, “Las condiciones del arte contemporáneo”, en VV.AA., *El arte no es política / La política no es arte: Despertar de la historia* (España: Brumaria, 2014) 27-35.

63 Badiou, “Las condiciones del arte contemporáneo”, 28.

64 Badiou, “Las condiciones del arte contemporáneo”, 32.

La segunda es una “crítica estética” de Badiou a la equivalencia implícita en el arte contemporáneo entre la forma y lo informe. Badiou argumenta que el arte contemporáneo, aunque se justifica como inmanencia anti-idealista, esconde una trascendencia romántica, incluso cristiana, que encuentra lo sublime en lo abyecto.

La tercera y última es una “crítica política” de Badiou a la tendencia en el arte contemporáneo de tomar a la mercancía como modelo. Y si el arte clásico y moderno pensó a la obra como tesoro, el arte contemporáneo es ahora “el arte de la época financiera del capitalismo”, en la medida en que sus obras-mercancías son “tanto su ilustración como su crítica”.⁶⁵ Frente a esta ambivalencia política respecto al estado del mundo, Badiou cierra su conferencia delineando alternativas en sintonía con lo que vimos en sus “Tesis” y su “Manifiesto”. Si el arte contemporáneo no se conforma con *ilustrar* y quiere *criticar* al mundo capitalista, entonces debe *afirmarnos una promesa*: “El arte debe decir que el desastre es posible, que quizás es más que probable, pero que podemos evitarlo”.⁶⁶

¿Inestética a-sexual? El arte como sublimación de la Cosa

Finalmente, especularé sobre la viabilidad de una inflexión más en la inestética. Si el arte y la política descubren su anudamiento en la sensibilidad imperial y si el arte y la ciencia sugieren entrecruces entre la forma sensible del poema y la forma abstracta del matema, ¿será que el arte y el amor pueden encontrarse en algún punto? Badiou ha abordado al arte como lugar donde se piensa al amor o se muestra en su sentido universal y acontecimiental. Por

65 Badiou, “Las condiciones del arte contemporáneo”, 34.

66 Badiou, “Las condiciones del arte contemporáneo”, 35.

ejemplo, en *Elogio del amor* analiza la obra de Breton, Beckett, Pessoa y su propio trabajo teatral como formas de reflexionar artísticamente sobre el amor⁶⁷. En *Lógicas de los mundos* afirma que “de Virgilio a Berlioz” circula la misma verdad amorosa, es decir, que *Los troyanos* de Hector Berlioz “se iguala a Virgilio” en *La Eneida*⁶⁸. O en su conferencia “El cine como experimentación filosófica” habla de *Los amantes crucificados*, de Kenji Mizoguchi, como una película que “nos muestra que entre el acontecimiento del amor, una conmoción de la existencia, y las reglas comunes de la vida, las leyes de la ciudad, las leyes del matrimonio, no hay tampoco común medida”.⁶⁹

Sin embargo, en este y otros ejemplos, la relación no parece ser intrínseca sino instrumental: el arte nos ilustra sobre las verdades amorosas. Pero tal vez lo más conveniente sea considerar la posibilidad no tanto de una inestética amorosa como, más bien, de una inestética “*a*-sexual”, en el juego de palabras de Lacan. Es decir, una inestética que dé cuenta del objeto *a*, objeto-cause del deseo, que opera en la sublimación artística.

Es cierto que en su *Pequeño manual* Badiou considera al psicoanálisis un avatar del esquema clásico en la especulación estética del siglo XX, que reduce el arte a una “función terapéutica”⁷⁰. Sin embargo, hemos visto que Badiou no abandona todos los aspectos asociados a los esquemas didáctico, romántico y clásico criticados, sino que toma algunos aspectos y los resignifica a la luz de su

67 Alain Badiou y Nicolas Truong, “Amor y arte”, en *Elogio del amor* (Argentina: Paidós, 2012), 75-89.

68 Badiou, *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2, 49.

69 Alain Badiou, *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías* (Argentina: Manantial, 2004), 26.

70 Badiou, *Pequeño manual de inestética*, 48.

inestética. Vimos, por ejemplo, que para Badiou una verdad artística “educa por su sola existencia” y que la “edad de los poetas” despliega la figura (romántica) del poeta-pensador, sin que por ello reduzca estas premisas a los esquemas didáctico y romántico de la tradición estética. ¿Cabe la posibilidad de resignificar “inestéticamente” algunos aspectos psicoanalíticos atribuidos al esquema clásico? Comencemos valorando los argumentos –que ondulan entre el vocabulario técnico y el decir estilizado– con los que Badiou explica el esquema “absolutamente clásico” en Lacan:

El arte es pensado allí como lo que hace que el objeto del deseo, que es imposible de simbolizar, advenga en sustracción en el punto cúlmine de una simbolización. La obra hace desaparecer, en su aparato formal, el titileo indecible del objeto perdido, por el que atrae irrefutablemente la mirada o el oído del que allí se aventura. La obra de arte acarrea una transferencia, porque exhibe, en la configuración singular y retorcida, el corte de lo simbólico por lo real, la extimidad del objeto a, causa del deseo, respecto del Otro, tesoro de lo simbólico. Por lo que su efecto último sigue siendo imaginario.⁷¹

Es difícil encontrar dónde precisamente estaría el reproche de Badiou a Lacan en este párrafo, excepto por la connotación despectiva del “sigue siendo” de la última oración. ¿Qué problema tiene Badiou con que el *efecto último* del arte “siga siendo” imaginario? ¿Compromete cierta singularidad acontecimental de lo real? ¿Refuerza una complicidad ideológica de la fantasía con lo simbólico? Y, sobre todo, ¿puede decirse que para el psicoanálisis el efecto último del arte es imaginario?

71 Badiou, *Pequeño manual de inestética*, 51.

En su seminario 7, *La ética del psicoanálisis* (1959-1960), Jacques Lacan comienza con una lectura provocadora de un escrito temprano de Freud, previo incluso al inicio oficial del psicoanálisis, el *Entwurf* o *Proyecto de psicología* (1895, inédito hasta 1950).⁷² En esta lectura del texto freudiano extrae –prefigurando la posterior formulación del objeto *a*– el concepto de la Cosa (o *das Ding*), que Lacan define como el “interior excluido”⁷³ en la constitución psíquica del sujeto luego del tabú del incesto. Según Lacan, esa Cosa incestuosa en la subjetividad inconsciente provoca una atracción/repulsión “más allá del principio del placer” que Freud nombraría después como pulsión de muerte. Sin embargo, la Cosa no es “algo” positivamente dado en la realidad, sino que es la pura negatividad de la interdicción edípica, un vacío necesario para la estructuración simbólica del sujeto.⁷⁴ ¿Y qué es lo que el sujeto *hace ahí con esa Cosa*? ¿Qué “ética” puede desprenderse de ella? En este punto, Lacan introduce un largo análisis de la noción freudiana de la sublimación.

La sublimación es un proceso psíquico –descrito por Freud, pero poco desarrollado– que evita la represión de la pulsión sexual al transformarla en actividades socialmente valoradas cuyo destino no parece ser sexual, como el arte o la actividad intelectual. No obstante, Lacan se cuida justamente de no atribuirle a este proceso una función terapéutica de orden imaginario-fantasmático, como Badiou le reprocharía al supuesto esquema lacaniano “absolutamente clásico” (y que Lacan veía más bien

72 Sigmund Freud, “Proyecto de psicología”, en *Obras completas. Volumen 1* (Argentina: Amorrortu, 1998), 323-446.

73 Jacques Lacan, *La ética del psicoanálisis* (Argentina: Paidós, 2009), 126.

74 Lacan juega aquí explícitamente con la referencia heideggeriana del vacío como la “cosidad” de la jarra o vaso. Cf. Martin Heidegger, “La cosa”, en *Conferencias y artículos* (España: Del Serbal, 1994), 143-159.

presente en ciertas interpretaciones kleinianas⁷⁵). La sublimación tampoco es una mera lógica de sustitución de objeto, que Lacan llamó la “ley del engaño” del principio del placer. Más bien, la sublimación es un proceso “más allá del principio del placer” que ofrece una dignidad creativa a la pulsión de muerte.

La definición lacaniana de la sublimación es aquel proceso que “eleva un objeto [...] a la dignidad de la Cosa”.⁷⁶ Es una representación, pero sin la “ley del engaño” de la sustitución simbólica. Su trabajo consiste en ajustar lo simbólico del objeto a lo real de la Cosa. Así, en la sublimación, “el hombre modela el significante y lo introduce en el mundo”.⁷⁷ Pero esta creación sublimada se realiza *ex nihilo*, sobre el vacío de la Cosa: “Todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío”.⁷⁸

Sin embargo, Lacan encuentra problemático ese valor social que Freud relaciona al producto de la sublimación, puesto que el arte puede (incluso *suele*) irrumpir con algo que más bien desajusta o incomoda: “La relación del artista con la época en que se manifiesta es siempre contradictoria”, afirma Lacan. “El arte intenta operar nuevamente su milagro siempre a contracorriente, contra las normas reinantes, normas políticas por ejemplo, esquemas de pensamiento inclusive”.⁷⁹ Encontramos entonces a un Lacan que está

75 “Pero les digo de inmediato que la reducción de la noción de sublimación a un esfuerzo reconstitutivo del sujeto en relación al fantasma lesionado del cuerpo materno no es ciertamente la mejor solución del problema de la sublimación”. Lacan, *La ética del psicoanálisis*, 132.

76 Lacan, *La ética del psicoanálisis*, 138 (y *passim*).

77 Lacan, *La ética del psicoanálisis*, 154.

78 Lacan, *La ética del psicoanálisis*, 160.

79 Lacan, *La ética del psicoanálisis*, 174.

dispuesto a ajustar la definición freudiana de la sublimación con tal de defender la dimensión acontecimental del arte. Entonces, si esta intervención artística tiene algo así como un valor social, no es porque reafirme las “normas reinantes”, sino porque nos da elementos para pensar que estas pueden transformarse con tal de actuar en lo simbólico conforme al deseo.

Hay mucho por desarrollar en esta posible inflexión *a*-sexual de la inestética, pero concluyamos con esto: El objeto del deseo en la sexualidad inconsciente, si bien no como causa, es la condición ineludible por la que pasa el sujeto amoroso⁸⁰, pero también el sujeto artístico. Y es porque hay pulsión de muerte –como el sustrato virtual del deseo, capaz de suspender la eficacia simbólica de la situación– que entonces un trabajo artístico que eleve un desecho (*déchet*) a la dignidad de la obra (*œuvre*) es posible.

Coda

Es cierto que la inestética de Badiou resulta demasiado “clásica”. Poco se aleja del sentido tradicional de las “bellas artes” y su partición de las disciplinas artísticas lo hace sospechar de cualquier experimento transdisciplinario⁸¹.

80 “El amor entra evidentemente en el desfile del deseo, pero el amor *no tiene al objeto del deseo como causa*. De modo que el amor, que marca en los cuerpos, como materialidad, la suposición del Dos que activa, no puede eludir al objeto causa del deseo ni puede tampoco ordenarse en él. [...] El amor pasa por el deseo como un camello por el ojo de una aguja.” Badiou, *Condiciones*, 252.

81 “Afirmamos que el motivo multimediático de un arte multisensorial es un motivo sin verdadero destino. No hace más que proyectar en el arte la obscena unicidad del comercio, la equivalencia monetaria de todos los productos”. Badiou, “Tercer esbozo de un manifiesto del afirmacionismo”, 100.

Luego del cine como el séptimo (¿y último?) arte⁸², sus comentarios a nuevas disciplinas, como el performance o la instalación, suelen ser superficiales, con escaso análisis de obras concretas. Y sería realmente una rareza ver a Badiou asomarse, digamos, al *net art* o a los videojuegos.

También es cierto que la inestética de Badiou es demasiado “modernista”. Su insistencia en la necesidad del arte por conquistar nuevas formas sensibles va en línea con lo que en *El siglo* diagnosticó como la “pasión de lo real” de las vanguardias⁸³. Incluso su citado “Manifiesto del afirmacionismo” parece ser un intento de refundar, pero ahora platónicamente, el gesto modernista del siglo XX, luego de perderse entre los mares intertextuales de la cultura popular durante la larga pausa posmodernista.

Y finalmente es cierto que la inestética de Badiou es demasiado “filosófica”. Sus predilecciones artísticas suelen ser las que más se acercan intelectualmente a su sistema. El caso más emblemático es el de la “edad de los poetas”, con Mallarmé a la cabeza, pero también lo encontramos en sus acercamientos a Beckett y otros. Tal vez lo que dice de Beckett podríamos extenderlo al resto de sus escritores favoritos: “le gustaba merodear las inmediaciones del peligro al que se expone toda alta literatura: ya no producir impurezas inéditas, sino estancarse en la pureza aparente del concepto. En suma, filosofar. Y entonces: señalar las verdades, más que producirlas”⁸⁴. Por eso a veces resulta pertinente

82 “Por lo tanto, Hegel tenía que reconocer en el cine la superación total del callejón sin salida negativo representado por la comedia moderna. En pocas palabras, podría haber coronado el cine como arte absoluto”. Badiou, *L'Immanence des vérités. L'être et l'événement*, 3.

83 Ver el capítulo “Vanguardias”, en Badiou, *El siglo*, 167-183.

84 Badiou, *Pequeño manual de inestética*, 138.

el incisivo dictamen de Rancière, cuando dice que en Badiou: “El poema dice solamente lo que la filosofía precisa que diga y que ésta simula descubrir en la sorpresa del poema”⁸⁵. O incluso la observación crítica de Bruno Bosteels, su propio traductor y divulgador: “En otras palabras, es como si la filosofía de Badiou, en vez de servir a las verdades que son producidas fuera de ella en las cuatro condiciones o procedimientos genéricos, no pudiera evitar plegar estas instancias sobre sí mismas y amarrarlas con su propio aparato estrictamente intrafilosófico”⁸⁶.

Sin embargo, la inestética de Badiou ofrece también algunos deslindes muy productivos para la circunstancia teórica en la actualidad:

Frente al “todo es arte” de los posmodernos (que borran las fronteras entre arte y vida) y el “nada es arte” de los estudios culturales (que lo reducen a mera construcción cultural o textual), Badiou afirma que “algo es arte”. El trabajo de las verdades artísticas es posible. Incluso él mismo indaga esa posibilidad como novelista y dramaturgo.

Y frente al “todo arte es relativo” de los sociólogos (que lo juzgan producción reglada de un campo social específico) y al “todo arte es histórico” de los semiólogos (que lo consideran enunciación codificada de un idiolecto estético cambiante), Badiou afirma que “cierto arte es absoluto e infinito”. Dicho en palabras de un título de Badiou, el arte testifica que “a veces, somos eternos”.⁸⁷

85 Rancière, *El malestar en la estética*, 101.

86 Bruno Bosteels, “Alain Badiou y la política del acontecimiento”, en Miguel Vatter y Miguel Ruiz Stull (eds.), *Política y acontecimiento* (Chile: Fondo de Cultura Económica, 2011), 362.

87 Alain Badiou, *Sometimes, We Are Eternal* (Francia: Suture, 2019).

Bibliografía

Badiou, Alain. *Breve tratado de ontología transitoria*. España: Gedisa, 2001.

Badiou, Alain. *Compendio de metapolítica*. Argentina: Prometeo, 2009.

Badiou, Alain. *Condiciones*. México: Siglo XXI, 2002.

Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Argentina: Manantial, 2015.

Badiou, Alain. *El siglo*. Argentina: Manantial, 2005.

Badiou, Alain. “Fifteen Theses on Contemporary Art”, *Lacanian Ink* 23 (2004), 103-119, <https://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>.

Badiou, Alain. “Tercer esbozo de un manifiesto del afirmacionismo”. En *Filosofía del presente*. Argentina: Libros del Zorzal, 2005.

Badiou, Alain. *Infinite Thought*. Gran Bretaña: Continuum, 2005.

Badiou, Alain. *L’Immanence des vérités. L’être et l’événement*, 3. Francia: Fayard, 2018.

Badiou, Alain. *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. México: Herder, 2004.

Badiou, Alain. “Las condiciones del arte contemporáneo”. *El arte no es política / La política no es arte: Despertar de la historia*, VV.AA. España: Brumaria, 2014.

Badiou, Alain. *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2. Argentina: Manantial, 2008.

Badiou, Alain. *Manifiesto por la filosofía*. España: Cátedra, 1990.

Badiou, Alain. *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Argentina: Manantial, 2004c.

Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Argentina: Prometeo, 2009.

Badiou, Alain. *Segundo manifiesto por la filosofía*. Argentina: Manantial, 2010.

Badiou, Alain. *Sometimes, We Are Eternal*, Francia: Suture, 2019.

Badiou, Alain. *Teoría del sujeto*. Argentina: Prometeo, 2009.

Badiou, Alain. *The Age of the Poets and Other Writings on Twentieth Century*. Estados Unidos: Verso, 2014.

Badiou, Alain y Nicolas Truong. *Elogio del amor*. Argentina: Paidós, 2012.

Badiou, Alain y Fabien Tarby. *La filosofía y el acontecimiento*. España: Amorrortu, 2013.

Bosteels, Bruno. “Alain Badiou y la política del acontecimiento”. *Política y acontecimiento*, eds. Miguel Vatter y Miguel Ruiz Stull. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2011, 337-366.

During, Elie. “Art”, en *Alain Badiou: Key concepts*, editado por A.J. Bartlett y Justin Clemens. Reino Unido: Acumen, 2010.

Freud, Sigmund. “Proyecto de psicología”. En *Obras completas. Volumen I*. Argentina: Amorrortu, 1998.

Gómez Camarena, Carlos. “El adversario y el doble en la filosofía de Badiou”. En *Badiou fuera de sus límites*, editado por Carlos Gómez Camarena y Angelina Uzín Olleros. Argentina: Imago Mundi, 2010.

Hallward, Peter. *Badiou. A subject to truth*. Estados Unidos: University of Minnesota Press, 2003.

Heidegger, Martin. “La cosa”. En *Conferencias y artículos*. España: Del Serbal, 1994.

Hickmott, Sarah, *Music, Philosophy and Gender in Nancy, Lacoue-Labarthe, Badiou*. Escocia: Edinburgh University Press, 2020.

Lacan, Jacques. *La ética del psicoanálisis*. Argentina: Paidós, 2009.

Lecerle, Jean-Jacques. “Badiou’s poetics”. En *Think again. Alain Badiou and the future of philosophy*, editado por Peter Hallward. Reino Unido: Continuum, 2004.

Lombardi, Mark. *Mark Lombardi: Global Networks*. Estados Unidos: Independent Curators, 2003.

Power, Nina. “Inaesthetics”. En *The Badiou Dictionary*, editado por Steven Corcoran. Escocia: Edinburgh University Press, 2015.

Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Argentina: Capital Intelectual, 2011.

Rancière, Jacques. *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.

Uzín Olleros, Angelina. *Introducción al pensamiento de Alain Badiou. Las cuatro condiciones de la filosofía*. Argentina: Imago Mundi, 2008.

Yépez, Heriberto, “Crítica a la inestética de Badiou”. *Co_Laboratorio_de_Crítica*. 14 de noviembre, 2020, <https://colabdecritica.com/2020/11/14/critica-a-badiou>.

Žižek, Slavoj. *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*. España: Akal, 2015.