

# El eco estético de la democracia rortyana

Julen Cocho Gonzalo

Tutor: Carmelo Moreno del Río



Trabajo de Fin de Grado  
Grado en Ciencia Política y  
Gestión Pública

Curso 2018/2019



UPV EHU

TRABAJO DE FIN DE GRADO

# El eco estético de la democracia rortyana

Julen Cocho Gonzalo

Tutor: Carmelo Moreno del Río

Grado en Ciencia Política y  
Gestión Pública

Curso 2018/2019



UPV EHU

## Índice

Introducción	7
Marco conceptual	9
1. El pragmatismo frente a universalistas y románticos	9
1.1. Crítica al universalismo	11
1.2. Crítica al romanticismo	15
1.3. La astucia pragmática	18
2. Juicio político	19
2.1. Democracia deliberativa	20
2.2. Democracia agonística	22
3. Juicio estético	25
3.1. Arte universalista	25
3.2. Arte romántico	27
Propuesta teórica	29
1. Democracia pragmática	29
2. Estética rortyana	33
2.1. Debilidad platónica en Rorty: El dualismo público-privado	36
2.2. La obra de arte pragmática: El caso de <i>Odyssey</i>	37
Conclusiones	39
Bibliografía	43
Anexo	51



## Introducción

**R**ichard Rorty (1931-2007) cuenta con una de las obras más discutidas y fecundas de la teoría política reciente, especialmente sugerente por su capacidad de compatibilizar liberalismo y posmodernidad. Su aportación está destinada a avanzar en el proyecto de la democracia inclusivista (o la construcción de sociedades crecientemente tolerantes) —un fin liberal<sup>1</sup>— al tiempo que facilita una lectura del mundo contemporáneo en términos cuasi terapéuticos. Sin embargo, a diferencia de lo sucedido con otros autores de su tiempo, la teoría de la democracia rortyana no ha tenido una traducción en términos de “modelo de democracia” (Held, 2010). Algunas de las corrientes a las que contesta la obra pragmática de Rorty, como el giro deliberativo de Habermas o el giro participativo por el que se decantan los partidarios de la democracia radical (Mouffe, 1999: 29), cuentan con expresiones que han traído al debate político más sinóptico teorías de un alto nivel de abstracción. Este trabajo parte de la problemática premisa de que una labor de modelaje semejante puede también llevarse a término con la obra en cuestión.

Quizá una de las razones que han dificultado este tránsito específico resida en el ethos des-heroizado que adopta el pragmatismo. Rorty es plenamente consciente de la imposibilidad de lograr “soluciones” en política —algo que explica su desencanto con la filosofía—, pero también entiende la necesidad de contar con parámetros desde los cuales “resolver” la complejidad, como si de una armonía se tratara (Freeden, 2013: 48), más aún en un contexto de incertidumbre permanente. La renovación del proyecto pragmático de John Dewey en la que se enmarca su planteamiento ahonda en esta realidad y pretende escapar de posturas inamovibles para abrazar una actitud de redescipción con la que muchos de “nosotros” podemos empatizar. Todo ello con la finalidad de avanzar en la inercia ilustrada de justicia.

Entender la teoría de Rorty, empero, exige de un acercamiento que trascienda lo meramente político y sea capaz de aprehender la ubicua presencia de lo estético en su obra. El énfasis del autor pragmático en las narrativas, la poesía y el aumento en nuestros vocabularios es el con-

---

<sup>1</sup> Recurriremos, a partir de ahora a la noción de liberalismo que maneja Rorty y que debemos entender como característica de la tradición política anglosajona. La definición que citará el autor es la de Judith Shklar quien entiende el liberalismo como la creencia radical de que la crueldad es lo peor que puede suceder (Rorty, 1991a: 74).



trapunto artístico de su proyecto, el necesario espejo en que deberíamos mirarnos. Razón por la cual nuestro intento por traer a la práctica más cotidiana su teoría democrática nos exige un ejercicio similar en el ámbito de la estética. En consecuencia, nos encontramos ante un contexto idóneo en que aplicar la noción de juicio que tomo prestada de Hannah Arendt (1978: 216). Al estudiar la etimología del concepto “historia” la autora da con el término *histor*, introducido por Homero, que significa ‘juez’. A partir de esta observación propondrá entender la labor del historiador como la de un juez estético concretamente, una pretensión que aplicará a nuestra disciplina, donde debería entenderse por “buena” política aquello que “(...) satisface al teórico político cuando se acerca al fenómeno político como un juez estético” (Freeden, 2013: 57).

De acuerdo con dicha lógica, el presente trabajo recurrirá al eco estético en Rorty a modo de refuerzo en la comprensión de la postura política del autor. Se trata, en definitiva, de una fórmula con la que pretendo alcanzar una mayor riqueza explicativa con el objeto de identificar los rasgos característicos de la democracia rortyana. Solo así lograremos evaluar su carácter de alternativa frente a las dos tendencias opuestas a las que responde (universalismo y romanticismo), sirviéndonos como guía tanto política como artística. El recorrido que propongo nos llevará, de la mano de la razón pragmática y la creatividad poética, a una identificación clara de la obra de arte pragmática que trataremos de ejemplificar en una creación reciente, *Odyssey* (2018-Presente) de Marc Quinn, a modo de estudio de caso.

En un tiempo de oposición entre dos comprensiones de la democracia, con sus correspondientes limitaciones (y sus consecuentes expresiones estéticas), encontramos una pugna intensa entre inmovilismo y conflicto de la que la teoría política pragmática ha tratado de desmarcarse. Hoy la democracia rortyana se nos muestra, ambivalente —como no podía ser de otra manera—, tanto en su cara más esperanzadora, en la forma de vía de escape, como en su expresión más etérea e inconcreta, debido a la dificultad de hacerla operativa. Esbozamos aquí los primeros y utópicos intentos de concreción de una teoría de gran potencial, aunque quizá únicamente útil para una lenta y limitada revolución de las conciencias.

## Marco conceptual

### 1. El pragmatismo frente a universalistas y románticos

**R**emitirnos a la vida del propio Richard Rorty, además de ofrecernos una ligera idea de las condiciones de producción de su obra nos brinda un marco útil con el que acercarnos al proyecto pragmatista norteamericano. Uno de sus textos más citados, *Trotsky and the Wild Orchids* (1992), hace un recorrido por sus referentes teóricos, así como por las razones que motivaron sus lecturas. Aunque debamos mostrarnos en cierta medida escépticos ante una posible falacia autobiográfica es preciso reconocer que, al menos tras la publicación de su ‘*chef-d’oeuvre*’ más “puramente” filosófica *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (1979), Rorty se mantuvo fiel al proyecto pragmático hasta el final de sus días. De este modo, tomaremos el viaje que narra el autor para comprender el campo específico al que nos remite, permitiéndonos situarlo en una posición intermedia entre el universalismo y el romanticismo, en los términos en los que los definiremos más adelante.

Con Trotsky y las orquídeas silvestres como sinécdoque —que asociará con los conceptos de *justicia y realidad*— entendemos el intento rortyano de aprehender un deseo público de justicia y una pulsión privada de creación de uno mismo (*self-creation*) satisfactoria. Su primer convencimiento de que “*ser humano*” significaba combatir la injusticia, fruto de su origen familiar militante<sup>2</sup>, lo condujo a la búsqueda de una síntesis ética, estética y teórica que aunase esa perspectiva política con su fascinación privada por la naturaleza, en especial por los pájaros y sus adoradas orquídeas silvestres. Las orquídeas, además de por su inmensa variedad, belleza y peculiares manchas, eran de interés para Rorty por la capacidad de éstas de comprimir en un solo elemento su obsesión (*nerdy* o friki en sus propias palabras) por aquello a lo que denomina *realidad*. Podríamos entender por ésta el momento de fascinación o la naturaleza numinosa de ciertas experiencias, como si de la idea de lo sublime de Stendhal se tratara. Rorty tiene ese

<sup>2</sup> Rorty nace en el seno de una familia activista de corte trotskista muy influyente en el Partido Comunista de EEUU de los años veinte y treinta del pasado siglo. Su padre, James, poeta y editor de la revista socialista *The New Masses* (1926-1948) y su madre, Winifred, escritora especializada en cuestiones raciales e hija de uno de los más destacados autores del denominado Evangelio Social americano Walter Rauschenbusch (Guignon & Hiley, 2003: 3-4).

segundo convencimiento de que la fascinación es personal y estrictamente privada y que cada cual tendría, por así decirlo, sus propias orquídeas.

A fin de aunar estas ideas que Rorty enuncia a modo de incompatibilidad (Rorty, 2004b: 132), el autor recurrirá en primer lugar a Platón —tras las críticas feroces al pragmatismo de John Dewey de las que fue testigo en la facultad de Chicago<sup>3</sup>— al que dedicará cinco años de estudio. Sin embargo, la eventual certeza de que era imposible hallar un filósofo que no recurriese al planteamiento de primeros principios (incompatibles, de nuevo, con otros filósofos) entró en conflicto con la “certeza racional” de los clásicos, lo que acercaría a Rorty al relativismo. Es la desilusión con Platón lo que le llevará a una lectura de Hegel capaz de ser reconciliada con Dewey, el autor familiar al que había rechazado años antes. Una lectura a la que debemos añadir la influencia del posestructuralismo francés de Lyotard, Foucault y Derrida (Rorty, 1999a; Rorty, 1998a).

Finalmente, el pragmatismo rortyano se concretaría en el impulso heredado de Dewey por el cual la pretensión de aprehender “en una sola visión” realidad y justicia sería en vano. Es así como Rorty plantea *Contingencia, Ironía y Solidaridad* (1989), un ejercicio con el que desechar el dualismo platónico que ha definido la filosofía como disciplina. Esta obra, además de un evidente cambio de estilo —con el que se deshace de la jerga analítica de textos anteriores—, es una declaración de intenciones. Su objetivo, tal y como intuyen gran parte de los académicos que han discutido su obra (Calder 2007; Erez, 2013; Rosenow, 1998), es terapéutico. Una guía para el presente con la que afrontar las incertidumbres de la contemporaneidad sin caer en el nihilismo. Propugna, siempre en el marco de la democracia liberal, un optimismo al que nos invita encarecidamente a través de la figura de la liberal ironista, que tiene como principal meta la consecución de un mayor espacio para la moral<sup>4</sup> y la justicia (Calder, 2007: 105). Rorty destierra una noción de filosofía que no considera útil a los fines del liberalismo —la reducción de la crueldad— y adopta una superficialidad, “frívola” según sus críticos, destinada a alcanzar el proyecto que comparte, entre otros, con Max Weber:

“(…) tras esa frivolidad, hay un fin moral. El fomento de la frivolidad en relación a los temas filosóficos tradicionales sirve para lo mismo que serviría el fomento de la frivolidad respecto de los temas teológicos tradicionales. Al igual que el auge de la macroeconomía de mercado, la alfabetización, la proliferación de géneros artísticos y el irreductible pluralismo de la cultura contemporánea, también esta frivolidad y superficialidad filosófica contribuye al *desencanto del mundo*. Ayuda a hacer a sus habitantes más pragmáticos, más tolerantes, *más liberales, más receptivos a las apelaciones de la razón instrumental*” [letra cursiva añadida] (Rorty, 1996b: 263)

3 Este primer rechazo a Dewey fue, por un lado, una forma de seguir la corriente principal en la academia de su tiempo (muy influida por Leo Strauss) que consideró necesario “algo más profundo y pesado que Dewey para explicar por qué era mejor estar muerto que ser nazi” (Rorty, 1992b: 8); y, por otro, un acto de rebeldía adolescente frente a sus padres, quienes, como muchos otros izquierdistas norteamericanos, transitaban del materialismo dialéctico al pragmatismo (Ibidem: 9).

4 Entendida como la deseable posibilidad de que cada vez más diferencias sean “moralmente irrelevantes” (Rorty, 1998c: 11).

Esta actitud acerca a Rorty a la teoría política y le hace propugnar una utopía (la del liberal-ironismo) que en realidad no lo es tanto: ésta no descansa en un “no-lugar” (*‘ou’* y *‘topos’*), sino en el aquí y el hoy, el convencimiento de que sólo nos tenemos los unos a los otros. En cierta medida, para cumplir con dicho fin, Rorty estaría sometiendo la “virtud filosófica” a la misma prueba a la que Maquiavelo sometió la virtud divina. El objetivo del florentino era rebajar las expectativas de la acción colectiva, “reducir la altura de nuestras metas”, primando el mantenimiento del Estado frente a la posibilidad de lograr el gobierno bondadoso (Strauss, 1970: 58), algo patente tanto en su doctrina como en los silencios y trampas sutiles de su obra (Strauss, 1964: 35-36). Richard Rorty propone rebajar las expectativas que comúnmente se le atribuyen a la filosofía. Su apuesta, motivada por la imposibilidad de evitar primeros principios, es la de separar las preguntas de la filosofía de las inquietudes de la esfera política. Así dará con su propia concepción de la sociedad, la democracia y la estética.

¿Pero cómo concretamos la idea de rebajar las expectativas? Si aceptamos que “pensar es pensar contra alguien”<sup>5</sup>, y que no podemos creer sin la habilidad de argumentar a favor o en contra de lo que creemos (Rorty, 2000a: 19), debemos entender dónde se sitúan las dos perspectivas a las que responde el pragmatismo: universalismo y romanticismo.

## 1.1. Crítica al universalismo

«Sólo una creencia justifica una creencia»

(Rorty, 1998c: 141)

Tal y como hemos apuntado, nos estaríamos moviendo dentro de lo que Rorty denomina *democratic politics*, esto es, el proyecto general de aquellos autores que escriben pensando en la construcción de una eventual sociedad inclusivista. Generalmente, y salvo raras excepciones, los filósofos que han tratado de justificar la creación de democracias inclusivistas han partido de criterios universales, aplicables a todos y que, en consecuencia, nos uniesen al modo de la “certeza racional” de Sócrates y Platón (Rorty, 1999a: 10; 2000a: 1). El criterio universal por excelencia es el de la Verdad, con uve mayúscula, al que deberíamos atender si nuestro objetivo es el de propiciar la convivencia óptima y pacífica, la ausencia de crueldad (el *leit motiv* del liberalismo) y la inclusión. Estos valores son los que nos remiten a la idea de *grandeza* que Rorty asocia al universalismo.

Desde Platón hasta Habermas<sup>6</sup> el criterio para construir la idea de universalidad se ha basado en tres premisas: 1) las personas buscamos la Verdad, 2) la Verdad se corresponde con aquello que entendemos por “realidad” y 3) esa realidad tiene una naturaleza por sí misma. A estos tres supuestos para la búsqueda de la Verdad hay que añadir las tres premisas del pensamiento oc-

5 La consabida constante cita de Benedetto Croce utilizada por Gustavo Bueno (Angulo, Franco y Vélez, 2014: 113).

6 A pesar de las reservas de Habermas respecto a ciertos aspectos del universalismo más ortodoxo.

cidental descritas por Isaiah Berlin. Según Berlin los filósofos occidentales han estado tradicionalmente de acuerdo en que 1) todas las preguntas pueden ser respondidas, 2) todas las respuestas pueden ser descubiertas “por medios públicos” (es decir, pueden ser aprendidas y enseñadas) y 3) todas las respuestas son compatibles entre sí (Rorty, 2004: 132). Sólo en la conjunción de las tres premisas damos con la idea de la existencia de Una sola Verdad. Estos dos grupos de premisas, tras las críticas al ‘logocentrismo’ inspiradas en Nietzsche, han quedado puestas en duda. No obstante, el universalismo sigue siendo el patrón a través del cual son entendidas y justificadas las democracias modernas, funcionando de la siguiente manera.

Si nos ceñimos al primer grupo de premisas —el más relevante para la construcción de sociedades democráticas, el tema que nos ata— y lo traemos a la sociedad contemporánea encontraremos que la paradigmática fórmula para alcanzar la Verdad (premisa 1) es acercarse a la “realidad”, con el convencimiento de que conocer esa realidad implica conocer la Verdad, debido a su presupuesta correspondencia (premisa 2). Mediante la razón y el método científico, el lenguaje concreto en que la “naturaleza intrínseca de esa realidad” nos es revelada (premisa 3), alcanzaríamos eventualmente la Verdad o aspectos de ella que, unidos, conforman nuestro conocimiento limitado de ésta. Siguiendo este razonamiento entendemos el argumento liberal clásico según el cual la ciencia y el saber racional han contribuido a expandir nuestro conocimiento en torno a la Verdad, lo que habría generado más puntos de encuentro en torno a los cuales construir la sociedad democrática, tolerante e inclusivista. Así, el cada vez mayor número de sociedades crecientemente tolerantes sería el resultado del papel preponderante de la racionalidad en nuestras vidas. Casi del modo en que lo analiza Inglehart en sus estudios en torno a valores, la mayor satisfacción con la vida (entendida como indicadora de progreso) estaría relacionado con la mayor tolerancia a los diferentes (Inglehart, 1998: 119). En resumen, esa finalidad que Weber y Rorty comparten, como apuntábamos (una certeza liberal), estaría basada para los autores universalistas en algo que Rorty considera tautológico. Recurrir a un argumento circular a través del cual la racionalidad de la democracia se justifica a través de la misma idea de razón. Sería una argumentación que el pragmatismo deweyano no puede compartir.

La crítica rortyana a la primera premisa del universalismo pasa por rechazar la noción de Verdad como relevante para la política<sup>7</sup>. Rorty sí comparte en términos platónicos la idea de la existencia de una Verdad (no así la importancia atribuida al concepto ni, como hemos mencionado, la pretensión de alcanzarla), sin embargo, no cree que podamos aprehenderla ya que le resulta incomprensible aspirar a algo que no reconocemos. Para Rorty tan sólo se puede aspirar a aquello que reconoces tras haberlo tenido o vivido y, a diferencia de lo que ocurre con otros términos abstractos como Libertad o Amor<sup>8</sup>, la Verdad —salvo que uno viva un inverosímil episodio místico semejante a la caída del caballo de San Pablo<sup>9</sup>— no suele ser experimentada. En cambio, sí cree que se puede hablar de la justificación como un elemento que experimentamos y con el que estamos más que familiarizados. Si la verdad es sublime, la justificación sería “simplemente

bella, aunque reconocible” (Rorty, 2000a: 2). Alcanzamos, aunque rara vez, justificaciones completas (para elementos particulares o durante un periodo de tiempo, es decir, contingentes) que nos llevan a ordenar el mundo en que vivimos. Este sería el caso de las leyes en las ciencias que, a pesar de poder ser refutadas en el futuro, cuentan con un número que consideramos “suficiente” de argumentos a su favor como para entenderlas como totalmente justificadas.

Debemos incidir en esta idea de justificación ya que cuenta con dos características que la hacen especialmente útil para los fines del pragmatismo. Por un lado, la justificación permite el “trabajar para” lograrla (algo que la Verdad no permite). Esto es de especial importancia si, como decíamos, descartamos la idea de Verdad en política<sup>10</sup>, para centrarnos en la justificación. Por otro lado, la idea de justificación alberga en sí misma una noción de contingencia y condicionalidad necesarias cuando hablamos de democracia inclusivista. Si aspiramos a crear una sociedad tolerante acorde con la definición de liberalismo que manejamos, el “falibilismo” —que no se encuentra en todos los humanos, siendo su prevalencia mayor en sociedades tolerantes y prósperas (Íbid.: 4)— es una pieza de vital importancia para evitar que se imponga “tan sólo una historia” verdadera e incondicional (Rorty, 2000b: 90). Así, Rorty tomará la justificación casi del mismo modo en que Weber entendía la legitimidad de tipo legal-racional. Una legitimidad fundamentada en leyes contingentes, recurribles y proclives a la redescipción, más deseable para los fines liberales<sup>11</sup> que la inamovilidad de las normas tradicionales o del personalismo carismático.

La segunda premisa, la correspondencia entre Verdad y realidad, es puesta en duda por Rorty en una crítica que también se extiende a la tercera premisa, la idea de que la realidad tiene una naturaleza por sí misma. Referirse a esa “realidad” como elemento externo, no-humano, resulta aberrante para Rorty. Adoptar la madurez que el *sapere aude* propugnaba no puede limitarse a mirar a una “realidad” ajena a nosotros. Para ello el pragmatista propone rechazar la necesidad que arrastramos desde Platón de recurrir a ese tercero, esa “autoridad extra-social ontológicamente fundamentada” (Brandt, 2000: xii). Así, si la Ilustración (la moral secular) nos mostró cómo funcionar si una autoridad semejante en el ámbito de la práctica (Dios), el pragmatismo busca abandonar también ese tipo de autoridad en el ámbito de la teoría (razón). En consecuencia, se ponen en jaque tanto la existencia de esa realidad ajena a lo humano, como la forma específica, ya sea la fe religiosa o la ciencia, en la que somos capaces de ponernos en contacto con su supuesta naturaleza intrínseca.

Aunque es cierto que, en términos generales, durante el siglo XX la mayor parte de los filósofos relativistas (anti-universalistas) también rechazaban las instituciones democráticas liberales —tendencia presente aún hoy—, Rorty representó una excepción a dicha tendencia. Defender la democracia y las convicciones liberales, para un pragmático como Rorty, era compatible con rechazar las premisas del universalismo. La posición del autor en el esquema de dos variables esbozado por el universalismo —premisas universalistas por un lado y apoyo a las instituciones democráticas por otro— nos ofrece el siguiente diagrama:

7 En todo caso la búsqueda de la verdad, ante la que Rorty es siempre suspicaz, “debería estar motivada por el miedo a la regresión y no tanto por la esperanza de lograr un ideal” (Rorty, 2000c: 188).

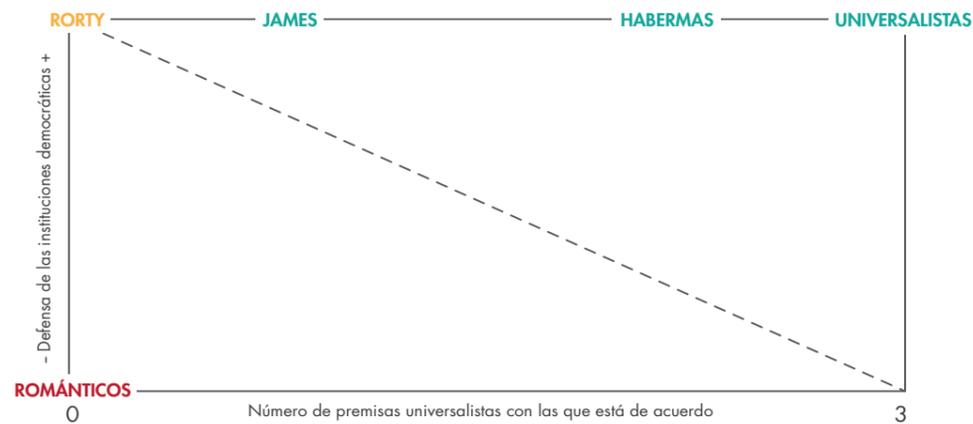
8 Los cuales sí somos capaces de experimentar y reconocer, y, por ende, ansiar.

9 Véase: Caravaggio, Michelangelo (1601). *Conversione di San Paolo* [Óleo sobre lienzo]. Roma, Iglesia de Santa Maria del Popolo. Recogida en el anexo.

10 Salvo que se le dé únicamente un estricto uso de advertencia frente a la presencia de crueldad, criterio por el cual deberíamos asociar en política el término “Verdad” al término “peligro” (Rorty, 2000a: 4).

11 Entre ellos la esencial protección de los dominados frente a las capas dominantes (Weber, 1969: 717).

Gráfico 1: Posición de Richard Rorty en el esquema universalista en relación a la justificación de la democracia



Fuente: Elaboración propia a partir de *Universality and Truth*, Richard Rorty (2000a)

Hasta la puesta sobre la mesa del argumento pragmático los universalistas habían tendido a definir de facto a los autores situados por debajo de la línea diagonal como “irracionalistas”, no preocupados ni por la democracia ni por la Verdad, sin embargo, Rorty representa una novedosa posición a la que el universalismo sólo puede responder del modo en que lo hará Jürgen Habermas. Crítica que pasa por acusarlo de contextualismo (Rorty, 2000a: 20) y de otorgar demasiadas concesiones al irracionalismo de los “jóvenes conservadores franceses” (Bataille, Derrida y Foucault fundamentalmente) (Habermas, 2000: 50; 1981: 49-50), las “malas compañías” de Rorty (Rorty, 2004b: 130). Por su parte, Rorty acusará a Habermas de parecerse en exceso al universalismo platónico al adoptar la idea de validez universal como motor último de su razón comunicativa y de admitir la idea de la “trascendencia del contexto” (Rorty, 2000a), o, dicho de otra manera, de intentar combinar la doctrina kantiana del “mejor argumento” con la doctrina social de la racionalidad de origen hegeliano (Rorty, 2004b: 134).

A pesar de lo que pudiera parecer, es preciso remarcar que el relativismo de Rorty no rechaza en ningún momento los conceptos de razón y ciencia. Éste suscribe en gran medida la idea de razón de Habermas de matriz hegeliana<sup>12</sup>; es decir, adopta esa doctrina social de la razón, entendida como un conjunto de prácticas sociales, frente a la “razón centrada en el sujeto” de raíz platónica (Rorty, 2004: 129-130). En cuanto al papel de la ciencia en política, resultaría tendencioso hacer ver a Rorty como un relativista que pretende destruir la ciencia como institución. Lo cierto es que, a pesar de reconocer a la ciencia como un factor fundamental en la reducción

12 Es decir, entiende que un individuo por sí mismo no puede ser racional y que la racionalidad se basa en una práctica dialógica de búsqueda del consenso o de la apariencia de éste. Se trataría de una concepción que nos conecta con la responsabilidad que podemos tener para con otros seres humanos y no tanto con la responsabilidad respecto a esas entidades no-humanas a las que nos referíamos (Rorty, 2004: 130). Esta idea es, además, una constante en la teoría pragmática de John Dewey, tal y como Rorty menciona de forma recurrente a lo largo de su obra (Rorty, 2007: 917).

de la crueldad<sup>13</sup>, el autor sí está en contra de adoptar el cientificismo, el *vocabulario* de la ciencia —que se arroja a sí mismo la capacidad de estar más cerca del lenguaje en que nos habla esa naturaleza intrínseca de la realidad—, por los peligros que esto pueda implicar en el campo político (Brandt, 2000: xiii-xiv) ya que podríamos incluso llegar a considerar la ciencia como una nueva religión, una nueva ‘*conversation-stopper*’ (elemento que detiene la conversación)<sup>14</sup> (Rorty, 1999b; 2000a: 8; 2008: 56).

En resumen, la crítica rortyana al universalismo viene a señalar el excesivo peso que sus autores otorgan a la *grandeza*, entendida como el estadio de la conversación en que no existen más dudas, el punto en que ningún interlocutor tiene nada más que decir, la idea suprema de razón (Rorty, 2004b: 131). Siguiendo con esta idea entendemos que la adopción de una posición que prima la noción de grandeza puede generar regresiones profundas en el proyecto liberal, al dar más peso al *sein* frente al *sollen* llevándonos a la falacia naturalista. En contraposición a esta noción, Rorty propone la contingencia, la distancia frente a las creencias y la convicción (compartida por Foucault y Dewey) de que “lo único que trasciende una práctica social es otra práctica social” (Rorty, 2000a: 7).

## 1.2. Crítica al romanticismo

«(...) *no deberíamos intentar lo imposible: no deberíamos buscar anclajes celestiales, sino sólo un asidero*»  
(Rorty, 1996a: 32)

Si el universalismo consiste en poner en primer plano la grandeza, el romanticismo representa la incidencia en la *profundidad*. En contraposición a la noción de razón, y desde la crítica a la constricción que ésta representa, los románticos priman la creación de prácticas sociales alternativas, el cambio. Los autores universalistas enmarcan dentro de lo infinito tanto la razón como la validez universal que propugnan. Los románticos, en cambio, entienden lo infinito como lo profundo, aquello que perdura, la certeza de que hacer historia es cosa de poetas.

Quizás sea el especial acento de Rorty en la poesía —otra de sus obsesiones— lo que ha impregnado su teoría de un cierto aura romántico. Sin embargo, lo que caracteriza a los defensores de la profundidad es su insistencia en buscar un “Otro a la razón” como dirá Habermas, es decir, enfatizar una idea o concepto que sustituya la razón como base de la legitimidad (Rorty, 2004b: 130). Debido a la herencia hegeliana de Dewey, Rorty mantiene y defiende con vehemencia la doctrina social de la racionalidad y considera el acuerdo intersubjetivo fundamental en política, lo que lo convierte en un autor que no puede ser tildado de romántico. Aun sí, considera que la creatividad romántica debe tener un espacio necesario en nuestras vidas.

13 De hecho, nos animará a “poner las fuerzas causales del universo a trabajar para nosotros” (Rorty, 2008: 57) entendiendo la reducción de la crueldad en clave de suma entre tecnología y democracia (Rorty, 1999a: 17).

14 Como muestra de estos peligros de los que nos advierte Rorty podríamos mencionar la derecha alternativa norteamericana (conocida como ‘alt-right’), que está recurriendo a vocabularios científicos (biologicistas) con los que sustentan falacias naturalistas contra el feminismo.

Existen dos críticas fundamentales de Rorty al romanticismo. Por un lado, lo acusará de una excesiva problematización en los debates filosóficos. Por otro, será tremendamente escéptico ante la idea de revolución tan presente entre los románticos.

Al igual que los universalistas, los románticos creen en el carácter “elevado” (mediante *profundidad*<sup>15</sup>) que debiera tener la filosofía, disciplina que consideran fundamental en política. En consecuencia, tienden a despreciar el pragmatismo, junto con Nietzsche —y coincidiendo con el criterio platónico—, al considerarlo un acercamiento superficial, una depreciación de la filosofía y un tedio propio del intelectual burgués<sup>16</sup>. Ejemplo de esta profundidad romántica es el deconstructivismo de Jacques Derrida, quizá no tanto por su doctrina, que Rorty considera una obra del “romanticismo” que él más admira (Rorty, 1998a: 37), sino por la tradición a la que ha dado pie. Según Rorty buena parte de los seguidores del autor francés se han centrado en el método derridiano y han caído en una excesiva problematización que los encierra en su propia teoría (Íbid.: 38-39), convirtiéndolos en filósofos de lo profundo con muchas dificultades para alcanzar los fines políticos a los que aspiran, la revolución postmarxista inespecífica (Rorty, 1996a: 34).

Esto nos lleva a la crítica rortyana a la revolución. A pesar de considerar de vital importancia el impulso revolucionario, desde el etnocentrismo cree que “nosotros los liberales Occidentales”<sup>17</sup> sabemos más sobre “experimentos sociales” que cualquier otra comunidad (Rorty, 2004b: 139). Lo cual no implica que seamos más “racionales”, tan solo nos recuerda que estamos más habituados a este tipo de empresas, habiendo aprendido en el transcurso de la historia de ciertos éxitos de las reivindicaciones novedosas, los menos (y en su mayoría fruto de un proceso incremental), o de fracasos, los más (y en muchos casos motivados por rupturas con el orden presente). De su infancia —marcada por la militancia política de sus padres y por experiencias como el asesinato de Carlo Tresca (Rorty, 1999a: 6)—, su contexto histórico —definido por el anticomunismo— y su búsqueda moral por reducir la crueldad se extrae de manera casi automática el diagnóstico en torno a los intentos revolucionarios “intrínsecos” al romanticismo (Rorty, 2004b: 136).

A la luz de esta reflexión, podríamos ubicar al romanticismo en un continuum cambio-permanencia, entendiéndose “cambio” por rechazo a las instituciones de la democracia liberal y, “permanencia” como defensa de la imperturbabilidad de estas. Soñar con futuros “maravillosamente distintos”, de acuerdo con la invitación de Schiller (Íbidem.: 136), frente a la certeza

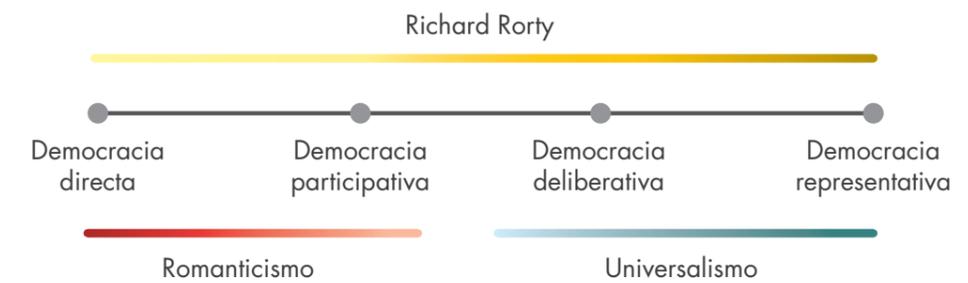
15 Una relevancia de la filosofía que el romanticismo asocia comúnmente a la figura del poeta redentor, una reminiscencia preplatónica que posiblemente ancle sus raíces en Nietzsche. Para Rorty un ejercicio de mera inversión de Platón (Rorty, 1999: 126).

16 Una crítica común al pragmatismo de Dewey, la acusación de tratarse de un auténtico “aburrimento burgués”, que inspira en gran medida el artículo *Universalist Grandeur, Romantic Depth and Pragmatist Cunning* (Rorty, 2004b: 131).

17 Enmarcamos el uso del “nosotros” dentro de la construcción de la Gran Comunidad deweyana, también objetivo de Rorty, que siempre parte del ingroup hacia el outgroup y nunca al contrario, reforzando su etnocentrismo. En este caso el “nosotros” se circunscribe a las “prosperas democracias del Atlántico Norte” (Rorty, 1996a: 269).

conservadora de Oakeshott según la cual “toda política genuina es la política de la reparación” (Cranston, 1991: 325). Un continuum que asociamos, a su vez, con los modelos de democracia a los que nos remite la obra de David Held (2010) tal y como se muestra en el Gráfico 2.

Gráfico 2: Posición de Rorty en el continuum de modelos de democracia



Fuente: Elaboración propia

En un extremo tenemos el cambio, la revolución, la paradoja democrática que nos sugiere que la democracia directa en un escenario ideal de autonomía y participación llevaría al fin de la política tal y como la entendemos. Al otro lado, el mantenimiento de las instituciones realmente existentes. El romanticismo parte del primer extremo y llega a un punto indeterminado en el continuum donde el compromiso con ese “otro a la razón” queda en entredicho. El universalismo, por su parte, surge de la permanencia, de la justificación racional de la democracia, diluyéndose a medida que se acerca a la crítica filosófica y política al trascendentalismo. El pragmatismo rortyano, cuando de política se trata, parte también de supuestos universalistas, pero “admite” o incorpora todas las posibilidades a las que se presta el universalismo, tal y como dejará patente en sus debates con autoras feministas o Derrida, entre otros (Rorty, 1991b; 1998a).

Así, la crítica pragmática al romanticismo parte de las reticencias de Rorty respecto a la idea de *profundidad*. Los autores románticos consideran que existen valores más relevantes a defender que esa idea trascendentalista de Verdad, principios por los cuales vale la pena dar la vida o, al menos, rechazar las instituciones liberales, como hará el comunitarismo (Rorty, 1996b: 241). Del mismo modo en que la falacia naturalista del universalismo extremo amenaza los fines del liberalismo, el romanticismo supone un peligro para el proyecto liberal en la medida en que prima el *sollen* (imaginativo y novedoso) al sein, poniendo en serio riesgo nuestras sociedades ante experimentos fallidos, experiencias en las que Occidente está sobradamente curtido.

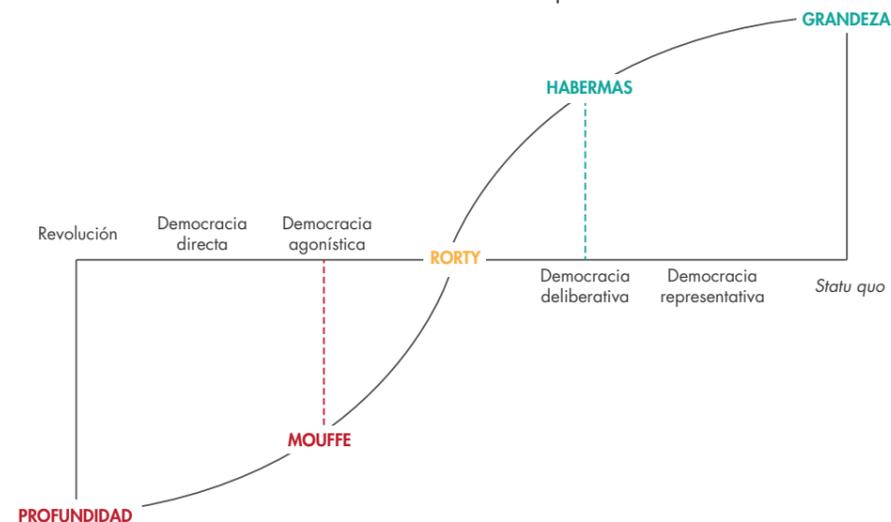
### 1.3. La astucia pragmática

«(...) Dewey insistía en preguntar: “¿Cuál es el problema?”»  
(Rorty, 1998b: 93)

Tal y como planteábamos, Rorty se sitúa en un espacio intermedio, no por una moderación de sus perspectivas (eclécticas en cierta medida), sino como consecuencia de una convicción entorno a la imposibilidad de superar la tensión entre universalismo y romanticismo. Adoptamos su postura aludiendo a la idea de astucia pragmática que él mismo propone, haciendo hincapié en la fuerza de una “razón” astuta que aparece históricamente para recordarnos, justamente, que existen polos irreconciliables. Es ese el papel que Rorty otorgará a Hegel, comparándolo con Goethe, el de sublimar la disputa “entre lo temporal y lo eterno, lo clásico y lo romántico” (Rorty, 1996b: 131).

El liberalismo pragmático se sitúa, en consecuencia, entre dos posturas que resumimos en el Gráfico 3, lugar que podemos entender como la reducción de las expectativas, el convencimiento de que limitarnos a hacernos cada vez un poco más adultos y reducir las miserias que sufrieron nuestros antepasados es un gran y profundo cometido. Así, el viaje entre ambas posturas extremas traza una “ese” que nos recuerda al oído de un violín. A mitad de camino Rorty<sup>18</sup>.

Gráfico 3: Astucia pragmática: la des-heroización rortyana en relación al continuum cambio-permanencia



Fuente: Elaboración propia

<sup>18</sup> El planteamiento rortyano ha venido a caracterizarse por la negación consistente de los extremos presentes en los debates políticos a los que se irá sumando. Su pragmatismo, en consecuencia, se enfrenta a las disputas entre universalismo y romanticismo, liberalismo e ironismo, absolutismo y comunitarismo, straussianismo y marxismo, etc. (Rorty, 2004b; 1991a; 1996a; 1998d).

### 2. Juicio político

En la introducción hacíamos referencia a la idea del juicio político a la que nos invita Hannah Arendt y al símil estético con el que deberíamos acercarnos a nuestro objeto de estudio (Freeden, 2013: 57; Kateb, 2006: 156). Siguiendo esta referencia, aplicaremos criterios trasladables al estudio de ambos casos (la política y el arte) para trazar una comparativa con la que arrojar luz sobre la propuesta rortyana. Concretamente, recurriremos a las cuatro certezas que, según George Kateb, están presentes cuando nuestras “ansias estéticas” (*aesthetic cravings*) son satisfechas, unas certezas que se complementan para alcanzar la plena significación (*meaningfulness*) (Kateb, 2000: 16).

- I. La experiencia (política o estética) tiene una forma (a modo de narración, patrón, etcétera), por lo que existe una propuesta formal.
- II. El estilo correcto, la “buena apariencia”, el canon, existen. Es decir, esa propuesta (política o estética) (1) se ve ordenada por un valor o estilo.
- III. Cada “identidad” tiene una forma característica. Es decir, cada expresión particular (política o estética) (formal (1) y acorde con un estilo (2)) debe cumplir con unos requerimientos que la acerquen a una idea de virtuosidad. En resumen, existe un modo de hacer para cada identidad.
- IV. Los rituales sociales, instituciones, normas, etcétera ayudan a conformar “un modo de vida”. En consecuencia, existen lógicas sociales preferentes por las que apuestan las expresiones (políticas o estéticas) a las que nos referimos.

Así, las propuestas formales (I), que deben ser juzgadas a la luz de un valor o estilo (II), tienen requerimientos propios que las dotan de coherencia (III) y terminan optando por dinámicas sociales específicas (IV). Aplicando estas cuatro características seremos capaces de identificar y desarrollar las diferencias entre los planteamientos universalista (que identificamos en la obra de Jürgen Habermas) y romántico (que asociamos con el trabajo de Chantal Mouffe) entre los cuales situar la apuesta democrática de Rorty.

## 2.1. Democracia deliberativa

La obra de Jürgen Habermas constituye posiblemente el mejor ejemplo contemporáneo de una teoría política universalista con repercusión tanto en foros académicos como en la práctica política. Su acercamiento ha sido trasladado en apenas unas décadas a distintos ámbitos, desde la reforma institucional y administrativa —en el marco de la gobernanza— hasta los movimientos de cambio en el seno de la sociedad civil —con su división entre el “mundo de la vida” y el orden de los sistemas—. Es el caso paradigmático de lo que en palabras de Rorty consideramos una “teoría constructiva” (Rorty, 2013: 16). El planteamiento deliberativo pretende dar solución a dos de los principales problemas que enfrentan las democracias liberales en la actualidad. Por un lado, busca una salida a la crisis de representación. Con dicho fin recurre a la deliberación, un instrumento protector de la legitimidad, un bien público a proteger (Benhabib, 1994: 26). Por otro, persigue el aumento de la eficiencia y racionalidad de las administraciones en un contexto de crisis de la burocracia y complejización de la función del Estado. El segundo de los objetivos se enmarca en una reflexión más amplia en torno a la gobernanza y la nueva gestión pública, mientras que el primero se ciñe al debate en torno a la democracia inclusivista que nos concierne.

Su concepto de democracia deliberativa parte, como veíamos, de supuestos universalistas, de una reformulación del cosmopolitismo kantiano, aunque adoptando una idea de “racionalidad comunicativa” que lo acerca a la tradición iniciada por Hegel. Esto nos lleva a entender la verdad no como un concepto con naturaleza propia que emerge de la Razón centrada en el sujeto, sino como el resultado de una búsqueda imaginativa de consenso donde la división entre *episteme* y *doxa* sigue siendo válida, a pesar de ser definida socialmente (Rorty, 2000a: 7; Rorty, 2004b: 129-130). Así, para Habermas, la justificación de la democracia inclusivista pasaría por la propia idea de racionalidad, siguiendo la argumentación del desencantamiento a la que hacemos referencia.

La propuesta habermasiana consiste en la deliberación (I). De adoptar esta formulación como base de la actividad pública la construcción de las condiciones para el bienestar emergería eventualmente. Se trata de explotar *la política* en la medida de lo posible, de acuerdo con la definición que otorga a ésta la potencialidad de resolver los conflictos y definir el bien común mediante la palabra.

Habermas adopta como valor central el consenso (II), no sólo tomándolo como elemento definitorio de la racionalidad —que, como universalista, entiende por fundamento mismo de la democracia—, sino como un patrón de conducta. El consenso sería el estilo habermasiano, una especie de guía moral. Mouffe criticará este valor del consenso como parte de la meta despoliti-

19 Mouffe critica esta noción del consenso como “*modus vivendi*” por sus limitaciones a la hora de suscitar legitimidad, por constituir una mera sustitución de la racionalidad medios/fines por la racionalidad como construcción social que ni refuerza ni renueva la democracia (Mouffe, 2003: 107-108).

zadora del liberalismo<sup>19</sup> al tratarse de “la expresión de una hegemonía y la cristalización de unas relaciones de poder” (Mouffe, 2003: 64).

A fin de dotar a la democracia deliberativa de una identidad reparamos en los aspectos que la hacen reconocible frente a otras propuestas democráticas que también priman el consenso, a tal efecto, la corriente habermasiana ha enunciado una serie de requerimientos. Seyla Benhabib (1994: 31) enumera tres condiciones para la deliberación con las que posibilitar la definición última (aunque siempre en construcción) del “interés general” al estilo rousseauiano. La primera sería la igualdad y la simetría que debería aplicarse a la participación tanto en cuanto a la iniciación de la discusión como en el transcurso de esta. La segunda condición es la del derecho de los participantes a cuestionar los temas discutidos. La última condición es la posibilidad de discutir las propias reglas del procedimiento. Se trata de criterios contractuales en los que se enfatiza la igualdad formal y la libertad de expresión. Si recurrimos al propio Habermas encontraremos también una serie de condiciones<sup>20</sup> que nos sugieren la apuesta por la autonomía (tanto en términos libertad subjetiva como de derechos garantizados objetivamente) y la libre expresión de los participantes en el proceso deliberativo/discursivo (III) (Habermas, 1999: 236 y 258).

El último aspecto en que basamos nuestro juicio político a la democracia deliberativa es el de la lógica social a la que otorga un lugar preferente. Tal y como hemos observado, la finalidad de los procedimientos deliberativos es la búsqueda de acuerdos según los cuales definir el bien común, siempre en condiciones de perfecta autonomía de los participantes. Siguiendo dichas premisas, la lógica que reafirma la democracia deliberativa es la de la homogeneidad a través de la heterogeneidad (IV). Es decir, en el debate en torno al pluralismo el universalismo entiende la diversidad y el desacuerdo como inherentes a las sociedades modernas y a su “universo de valores” (Benhabib, 1994: 34). Tal y como critica Mouffe (2003: 65) Habermas (al igual que Rawls) trata de eliminar, mediante argumentación, el pluralismo de la esfera pública. Sin embargo, y dado el papel que esta propuesta otorga a la política —la resolución de diferencias y la gestión de la potencial conflictividad<sup>21</sup>—, la heterogeneidad no se considera un valor en sí mismo que deba ser expresamente protegido. En cambio, se le brinda al consenso toda la atención, acorde con la idea de “producción legítima de derecho”. Así, en la pugna entre *polis* y *polemos*, los habermasianos entienden que la *polis* es demasiado frágil como para dejarla al arbitrio de la faceta más beligerante de la política.

20 El autor enuncia los cuatro condicionantes más importantes de la “aceptabilidad racional” como fundamento de la deliberación: 1) que nadie que pueda aportar contenido relevante pueda ser excluido; 2) que se garantice la igualdad de oportunidades a la hora de hacer sus aportaciones; 3) que los participantes, todos ellos, manifiesten su opinión; 4) la ausencia de coacciones a la hora de enunciar opiniones (que prime la fuerza del mejor argumento) (Habermas, 1999: 76).

21 Recordemos la postura comprensiva que Habermas adopta respecto a la concepción de política, ejercicio en que pretende aunar la noción liberal (kantiana) y la republicana (rousseauiana) (Habermas, 1999).

## 2.2. Democracia agonística

Chantal Mouffe también ha logrado traspasar la barrera que separa la teoría de la praxis mediante su énfasis en el retorno de lo político, construyendo su propuesta radical en torno a la estrategia populista. Su obra, junto con la de Ernesto Laclau, ha dotado de una nueva coherencia a la postura radical inspirada por la resistencia foucaultiana articulándola sobre las nociones de soberanía, democracia y hegemonía en su revisión de Gramsci. De esta forma, Mouffe ha abordado dos debates fundamentales. El primero, en el que coincide en buena medida con Habermas, es el relativo a la crisis de legitimidad de las democracias liberales (Mouffe 2003: 95). La autora belga no sólo plantea un marco que sugiere un lugar mayor para la participación, sino también una noción de democracia alternativa, “la democracia radical plural” (Mouffe, 1999: 29). Gracias a este modelo de democracia alternativo entendemos su segundo objetivo, el de renovar el proyecto transformador —el de la izquierda postmarxista—.

La democracia agonística representa un ejemplo de la defensa de postulados románticos, aunque, debido a la importante influencia relativista en Mouffe, la aspiración de profundidad no resulte tan manifiesta como cabría esperar. Si recurrimos al propio concepto del agonismo, cuya etimología remite a los términos *lucha* o *combate*, estaríamos en disposición de acercarnos a ese “Otro a la razón” al que recurre la autora. La conflictividad es la condición de posibilidad no sólo de la política sino también de la democracia —en oposición a la concepción mouffiana del liberalismo como fin de la política—, un valor a ser puesto de relieve frente a la pérdida de soberanía de las democracias liberales. Así, la contestación no sólo representaría el contrapunto necesario, sino también el lugar de partida de la nueva democracia a la que pretende llevarnos su teoría política. En resumen, la democracia agonística, centrada en la lucha entre “adversarios”, se justifica no por su supuesta racionalidad, sino por la profundidad a la que nos remite el distinguir, a la manera de Schmitt, la contradicción entre democracia y liberalismo (Mouffe, 2003).

Esta pugna entre adversarios que defiende Mouffe se plantea como contrapunto democrático al antagonismo amigo-enemigo de Schmitt, recibiendo el nombre de agonismo (I). Se trataría de fomentar la “naturaleza” conflictiva de lo político, no sólo la razón de ser de la práctica política sino la característica intrínseca de cualquier democracia que pueda considerarse como tal. Mouffe dota a la lucha de un lugar preponderante, pero domando ese conflicto a fin de evitar la ruptura con la propia democracia. Esa democracia agonística plural consistiría en la participación de agentes políticos con programas contrapuestos, una especie de sistema político centrífugo donde la “oferta” política fuese radicalmente distinguible.

De acuerdo con el “revival de lo político” (Freedon, 2013: 57) en que podemos enmarcar la democracia agonística, el conflicto debe formar parte de la esencia de las instituciones, es decir, para garantizar la esfera pública vibrante que Mouffe anhela el estilo rector debe ser el agonístico o conflictivo (II). Un estilo que se adhiere a la noción de *pathos* de Levinas a la que nos remite Derrida, donde el conflicto se erige como un valor central, un impulso pasional y revolucionario que el romanticismo juzga necesario (Rorty, 1998a: 42-43). Sin embargo, al recurrir

a este estilo, la autora parece practicar, en este caso, el mismo ejercicio que criticaba al apuntar que el consenso en Rawls y Habermas comprendía, a su parecer, un “*modus vivendi*”. A tal efecto, basta con reparar en la estrategia que Mouffe y Laclau plantean para el proyecto radical, el de la articulación populista que —a pesar de su vocación de extender significantes vacíos con que lograr espacios de convergencia— funciona a través de la construcción de identidades resistentes (Laclau, 2005: 188) “menores” que hacen del conflicto su modo de acercarse tanto al objeto político como a la práctica cotidiana. Se trata de blindar al *poemos* frente a una *polis* que constriñe la necesaria confrontación de alternativas.

Para llevar a término la democracia radical es necesario el compromiso (III), un requerimiento al que Mouffe también se refiere como el “*ethos* democrático” (Mouffe, 1998: 21). Es decir, una convicción en torno al valor de lo político que vendría a suplir la “conciencia de clase” marxista. Mediado por la teoría gramsciana de la hegemonía, la ampliación de ese compromiso resulta crucial en la obra de Mouffe. Dentro de esta nueva noción de radicalidad —significante vacío, huelga decir— caben distintos tipos de compromiso, diversas formas de entender “la tiranía del pasado frente al futuro” (Rorty, 2004b: 136).

Si el universalismo de Habermas primaba una lógica social homogeneizadora Mouffe representa la postura opuesta. La apuesta agonística, de hecho, surge como una eficaz forma de insertar la diversidad en nuestros discursos (noción que en nuestro siglo ha logrado ponerse a la altura de los valores de libertad e igualdad) al promover la protección del pluralismo frente a la deriva despolitizadora y homogeneizadora del liberalismo. Esta heterogeneidad es tenida por virtuosa y, al igual que el conflicto, por condición de posibilidad de la política democrática. Es decir, frente al racionalismo, Mouffe plantea el “pluralismo agonista”, la primacía de la heterogeneidad sobre la homogeneidad (Mouffe, 2003: 88). No obstante, tal y como venimos diciendo, esta heterogeneidad es garantizada a través de la homogeneidad (IV), de la construcción de contrahegemonía, de unidad schmittiana como garantía democrática.

### 3. Juicio estético

Si extendemos los cuatro criterios de Kateb (propuesta formal, estilo, requerimientos y lógica social preferente) a la institución “Arte Contemporáneo”<sup>22</sup> estaríamos en disposición de clasificar distintas obras de arte como universalistas o románticas en la medida en que se acerquen a los términos expuestos. Partimos de una premisa que invierte la interpretación de Berlin y Rorty (Rorty, 2004b) que ve las posturas propuestas —universalismo y romanticismo, categorías tradicionalmente vinculadas al mundo estético— como aproximaciones estables a partir de las cuales acercarse a la política. En consecuencia, en nuestro juicio estético aplicaremos tipos ideales propios de la teoría política rortyana para situar, dentro de dichas categorías, diferentes propuestas artísticas.

#### 3.1. Arte universalista

*«Lo bello es lo que agrada universalmente sin concepto»*

*Kant, Crítica del juicio, párrafo IX*

Del mismo modo en que las propuestas políticas universalistas recurren a metáforas de grandeza, el arte universalista secundará los criterios respectivos ya definidos en los apartados anteriores. Esta grandeza artística puede interpretarse desde el prisma que plantea Abrams (2002), quien identificará como trascendentalismo el tipo de estética que priorizan los universalistas. Como expresión artística, el universalismo —tendente al consenso, la homogeneidad y la libertad— puede entenderse como la búsqueda de objetivos trascendentes similares a los que la deliberación de Habermas nos presenta. Si para la teoría deliberativa la libre discusión representa

<sup>22</sup> Evitamos definir técnicamente un concepto tan complejo como el de arte —véase la compilación de definiciones de Indij (2018)— para centrarnos en la noción de Arte Contemporáneo. Desde el punto de vista historiográfico el Arte Contemporáneo comprende la creación artística realizada desde el siglo XX hasta la actualidad, y debe ser definido siguiendo criterios institucionales. Tomaremos una producción estética como Arte Contemporáneo si es institucionalmente definida como tal, ampliando el concepto de arte a muchas de las expresiones a las que ha llegado el diseño gráfico en las últimas décadas.

un medio a la trascendental racionalidad comunicativa, para el arte universalista su concepción particular de lo estético es la vía a esos mismos fines trascendentes que parecen compartir. Al igual que su contraparte política, el universalismo artístico cuenta con una vocación de convergencia en un mundo de creciente complejidad.

Es decir, podemos entender el arte universalista contemporáneo como un signo de los tiempos, una institución que ha sido esculpida progresivamente hasta lograr su configuración actual. Enmarcamos dentro de una interpretación similar la tesis de la estetización del mundo de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2015). Hoy la grandeza en términos artísticos se ve alimentada por el ejercicio constante de dotar al mundo de referentes estéticamente sugerentes. Un nuevo paradigma, el del capitalismo artístico, donde la saturación en la oferta de imágenes cuenta con un papel preponderante. La elegancia y la pulcritud de compañías como Apple o Ikea constituyen probablemente el mejor ejemplo actual del arte universalista (Svenonius, 2017). El objetivo último es de sobra conocido, se trata del horizonte modernista del progreso estético. Un proyecto, el de hacer del mundo un lugar más bello, que denominaremos *estetización* y al que Ian Svenonius se ha atrevido a caracterizar como conspiración contra el romanticismo (Íbidem: 42).

Si pensamos en el estilo característico de estas formas de arte la emergencia del consenso resultará central. Al margen de la homogeneidad formal (en ocasiones evidente), esta idea de convergencia y estabilidad se puede observar en las actuales dinámicas que tienden a la democratización del diseño o al auge de lo “intuitivo”. En términos estéticos el universalismo se limitaría a proteger lo bello, la atracción y el deleite como elemento aglutinador (Kateb, 2000: 13). Nos encontraríamos, en definitiva, ante los dos rasgos fundamentales (“de censura”) de lo que Adorno denomina *estética burguesa* (Adorno, 2009: 169): por un lado, la negación de cualquier perspectiva de cambio del sistema a través del arte; por otro, la convicción de que el arte debe estar ahí para todos. Una posición de orden que coincide con la fe democrática de Habermas en el arte (Kliger, 2015: 218) que se concreta en su interpretación de lo artístico como factor de inicio, mejora e inspiración del debate cotidiano.

Esa finalidad de estetizar el mundo requiere de libertad, un ideal que se traduce en el derecho de todas las visiones de emitir un juicio. El principal instrumento que garantiza esta autonomía es la amplitud de la oferta de acuerdo con las leyes del mercado<sup>23</sup>. En esta línea, la tesis de Lipovetsky y Serroy identifica una omnipresencia del diseño en la publicidad, la producción de bienes o nuestras propias interacciones cotidianas. Condiciones que cristalizan en un paisaje fecundo de estudios de diseño gráfico, compañías publicitarias e ilustradores cotizados, en constante competencia, que sirven de “nuevas bellezas utilitarias” (Lipovetsky y Serroy, 2015: 145-146). Solo desde una comprensión de la libertad entendida como diversificación y exceso de oferta entendemos la estandarización del diseño a la que asistimos. Nuevos patrones estables simplifican y rigen la producción, principalmente las reglas de diseño de la Gestalt o de la Bauhaus (en su centenario), comprendiendo el canon de Policleto de nuestros días.

23 Tanto en el Arte Contemporáneo como en otras producciones de carácter estético universalista identificamos lógicas que se nutren de criterios económicos. Basta con observar la trayectoria de artistas contemporáneos como Jeff Koons, Ai Weiwei o Shepard Fairey para comprobar el papel crucial de lo mercantil —en forma y contenido— en el panorama artístico contemporáneo (Gompertz, 2014: 423-430).

A partir de esta convergencia concluimos que la lógica social preferente del universalismo artístico también es la homogeneidad vía heterogeneidad. La pluralidad en el diseño o la “marca personal” del ilustrador/diseñador/artista son aspectos de una heterogeneidad dada por sentido que, sin embargo, terminan por funcionar con una misma idea de la estética en mente, la de mejorar el diseño y perfeccionar su carácter intuitivo. Con este acercamiento de la “diversidad homogénea” (Íbidem: 43), se desvanece la ilusión de las vanguardias que prometían ruptura constante de carácter transformador. Al contrario, hoy nos encontramos con un “cheque en blanco” (Bell, 1994 :47) donde la explotación de la ruptura ha provocado que ésta pierda gran parte de su sentido —del mismo modo en que el absurdo pierde todo su efecto cuando lo absurdo se da por hecho (Manns, 1988: 267-268)—, provocando que el pesimismo de Adorno continúe plenamente vigente.

### 3.2. Arte romántico

*«(...) el artista nuevo necesitará de todos los métodos y de todos los procedimientos puestos en práctica en el pasado, y algunos más aún, para captar la nueva vida. Y esto no constituirá eclecticismo artístico, dado que la unidad del arte viene dada por una percepción activa del mundo»*

(Trotsky, 1924: 112)

Si el arte universalista se regía por el trascendentalismo el arte romántico se acoge a lo que Abrams (2000) denomina *esteticismo*. Este acercamiento al arte a partir de la profundidad nos emplaza a una comprensión de la relación entre política y estética muy cercana a la que propugna Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935). Mediante la ruptura con el arte aurático y el paso al arte profano, de potencialidad revolucionaria, Benjamin nos invita a dotar de todo el potencial político a la obra de arte. Esta “politicización del arte”, tan solo lograda mediante la praxis, ha encontrado distintas expresiones a lo largo del tiempo, siempre buscando los límites del orden existente.

La propuesta del arte romántico es el *esteticismo*, la convicción de que ese Otro a la razón al que hacíamos referencia puede constituir una suerte de “ética estética” tal y como Abrams atribuye a Foucault (2000: 187). Sin embargo, podemos definir esta tesis esteticista como aquella que entiende el arte como un arma contra la injusticia, la opresión o el estado de las cosas con el que se pretende acabar. De este modo, la creación artística serviría a modo de instrumento para la lucha (el ‘agon’), ya sea como artefacto discursivo o como valor simbólico.

En consonancia con la propuesta esteticista, el estilo de los románticos es el conflicto o la confrontación. A pesar de que en términos estilísticos el arte romántico no siempre es ajeno al diseño que atribuíamos al arte universalista, sí podríamos identificar una aspiración de romper con los clichés y plantear un desafío formal y material a la creación hegemónica. Para lograr superar la cultura hegemónica se alza una estética o estéticas (ya que suelen plantearse a modo de minorías resistentes) que rehúyen de lo bello reivindicando realidades periféricas, invisibilizadas, desprovistas de poder, etcétera. Es decir, frente a la definición kantiana, el romanticismo

toma una concepción muy distinta del arte. Ganará influencia lo sublime y lo sobrecogedor, provocando que el antagonismo adquiera pleno significado.

Estas expresiones propias, de vocación resistente, requieren de compromiso. Tal y como identifica Benjamin, la técnica no es suficiente cuando se trata de superar el arte aurático (contemplativo) y se requiere de una vocación vanguardista (Benjamin, 2003: 19). Sostenidas por la implicación militante, común a toda política revolucionaria, las obras de arte románticas pueden guiarse, sin embargo, por impulsos tanto constructivos como destructivos (como las estéticas nihilistas punk, grunge, emo, etcétera<sup>24</sup>). En consecuencia, cabría alertar, como haría Adorno, sobre las derivadas de hablar exclusivamente desde la convicción ya que “a menudo, el compromiso no es más que falta de talento o de tensión, decaimiento de la fuerza” (Adorno, 2009: 406).

A modo de pequeñas células de resistencia, creadoras de “contracultura”, las expresiones artísticas a las que nos referimos tienen como objetivo la heterogeneidad, la diversidad que se contraponga a la estandarización del universalismo. Este carácter heterogéneo —visible y explícito— es defendido mediante la creación de comunidad, de unión y homogeneidad periférica desde la que enfrentarse a un centro. Su actividad consiste, en consecuencia, en atacar el orden mediante la subversiva acción de múltiples minorías homogéneas, una formulación que se corresponde a la perfección con la estrategia populista de Laclau y Mouffe.

## Propuesta teórica

Una vez establecidos los dos paradigmas contrapuestos a los que responde la teoría política rortyana deberíamos concretar qué entendemos por su concepción particular de la democracia y el arte. Ninguna de ellas se va a explicitar del modo en que hemos visto en el caso de Habermas y Mouffe (y de las categorías estéticas que les hemos asignado), sin embargo, Rorty parece aplicar con plena consciencia la idea de que la teoría es también creación artística<sup>25</sup>, lo que nos ayudará a inferir los criterios con los que comprender su noción de democracia. Tan solo a partir de este acercamiento podremos, finalmente, poner orden en el ubicuo concepto de arte en su obra. Ambas ideas, en definitiva, serán atendidas como un reflejo mutuo donde la estética nos habla de la democracia y viceversa.

### 1. Democracia pragmática

*«He [Dewey] saw democracy (...) as a promising experiment engaged in by a particular herd of a particular species of animal —our species and our herd»*

(Rorty, 1999: 119)

Hablar de democracia para Rorty es sinónimo de sociedad inclusivista. Para el pragmatismo la democracia, al margen de consideraciones históricas, comprende, más que una forma de gobierno o un fin en sí mismo, la escena a través de la cual ahondar en el valor de justicia ilustrado. Así, a pesar de que la obra de Rorty no haya inspirado modelos específicos para la mejora de nuestras comunidades políticas, sí podemos reconocerle la creación de un marco para que la Ilustración siga vigente en tiempos de relativismo. Esto se ha traducido en una menor recurrencia al formalismo y a los conceptos de autoridad u obligación, en favor del uso de términos como acuerdo o participación, más cercanos a la práctica política cotidiana. La concepción de la democracia (social) del pragmatismo (Rorty, 1999: xiv) asigna un peso determinante a la solidaridad, al tiempo que considera el reformismo —frente al impulso revolucionario que no sabría qué hacer tras la revolución (Rorty, 1998d: 129)— su modalidad preferente de acción en política.

24 Aunque cabe poner en cuestión el alcance político de expresiones de este tipo.

25 No en vano el término “teoría” comparte raíz con “teatro” lo que nos invita a mirar para especular después, también en política (Nisbet, 1979).

Sin embargo, deberíamos atender a uno de los aspectos más controvertidos de su teoría, el de la utopía liberal-ironista y su criticado elitismo. La distinción entre lo público y lo privado en Rorty nos habla de una sociedad de revolucionarios de alma, pero reformistas prudentes en la práctica, una tensión a la que tan solo algunos —entre los que cita a notables autores como Proust o Nabokov— pueden aspirar. Deberíamos concluir que una sociedad liberal-ironista no es posible, pero sí es deseable la ampliación del cuerpo de liberales-ironistas en nuestras comunidades, a fin de garantizar el equilibrio entre universalismo y romanticismo. La principal dificultad de la utopía rortyana reside en su naturaleza personal, individual, que exige un cambio en las conciencias y una capacidad de redescipción constante ante la cual no tendemos a sentirnos cómodos (Rorty, 1991a: 107). Esta dificultad de encaje de la contingencia en nuestras vidas, aun así, puede salvarse, desde el pragmatismo, con la ampliación del nosotros.

Siguiendo con la argumentación de Dewey, la democracia pragmática plantea la conversación como propuesta. El énfasis no reside en el consenso trascendental o en la profundidad del antagonismo. En cambio, “nosotros los pragmáticos” entendemos la política como una conversación perpetua en la que lo más importante no son las causas que nos llevan a defender una opinión u otra, sino la propia naturaleza conversacional de esta práctica. Así, a pesar de la polarización, el estadio natural de la democracia rortyana es aquel en que se evita que se detenga la conversación. Podríamos interpretar, de hecho, numerosas crisis institucionales como la consecuencia de un secuestro de la conversación en favor de un solo debate. Razón por la que Rorty nos invitará a ampliar nuestro léxico abriéndonos a nuevas lecturas, nuevas amistades, nuevos imaginarios.

Sólo a partir de este ejercicio de apertura podemos lograr la ampliación del nosotros, la extensión de nuestro entendimiento del prójimo (desde el contextualismo, pero sin aires de profundidad), donde el estilo crucial es el de la contingencia. La única forma de entender realidades radicalmente distintas a la nuestra —siempre y cuando éstas no recurran a la crueldad o a imaginarios que podríamos considerar irracionales en nuestro contexto, como la subordinación de nuestras vidas al “amor de Dios” que propugnó San Ignacio de Loyola (Rorty, 1996b: 255-256)— es la de adoptar un relativismo que nos emplace a aceptar que nuestras creencias (del mismo modo que las del resto) no son absolutas. En definitiva, la práctica conversacional nos obliga, mediante la contingencia, a emprender una escucha sincera.

Habermas (1999: 232) concibe la solidaridad como la “tercera forma de integración social”, uno de los fundamentos de su noción del mundo de la vida, en oposición a la jerarquía del Estado y la descentralización del mercado. Rorty entiende la solidaridad como la piedra de toque del progreso. Para éste, la búsqueda ilustrada de justicia (el progreso des-heroizado del que ya hemos hablado) debe alejarse de “fundamentos extrapolíticos”. Para ilustrar este objetivo Rorty recurre al rechazo de los debates teológicos que defendió Jefferson, con el que se logró que la política liberal no se centrara en debates en torno a los credos religiosos. Hoy uno de los principales obstáculos al progreso lo comprenden debates filosóficos en torno a la naturaleza humana, impedimentos a modo de explicaciones poco útiles a la práctica política diaria. Es esta constatación la que llevará a Rorty a propugnar una retirada de la filosofía del ámbito público. Todos tenemos creencias filosóficas y seguiremos cultivándolas en nuestro fuero interno (Ror-

ty, 1996b: 248), sin embargo, separar filosofía y política, tal y como sugiere Rawls<sup>26</sup>, es el paso necesario para permitir que la justicia se siga abriendo camino. Relegar debates de absolutos —de profundidad y grandeza— al ámbito de nuestras fantasías e ideales íntimos para liberar el espacio público de ataduras al avance en solidaridad es el excepcional requerimiento que nos exige la democracia pragmática (Íbidem: 250-251).

En cuanto a la lógica social preferente en el planteamiento rortyano deberíamos mencionar una de sus principales críticas, la del etnocentrismo del autor. Para estas voces críticas provenientes del polo romántico (Pitts, 2018: 94; Gamero, 2010: 33), Rorty es presentado como defensor del neointervencionismo norteamericano y, en consecuencia, de la homogeneidad. Unas lecturas tendenciosas que no se corresponden en lo más mínimo con el reformismo solidario que plantea la utopía liberal-ironista. Si bien es cierto que el autor apuesta por una estabilidad pública de corte liberal, su contextualismo —algo más que mera epistemología— tiende a dar valor a las explicaciones particulares. Para Rorty ni la verdad trascendental (la postura absolutista más dada al imperialismo) ni la heterogeneidad a ultranza pueden poner en peligro el proyecto político liberal, el de la reducción de la crueldad. Así, a pesar de partir del contextualismo aspira a construir la Gran Comunidad de Dewey, desde la contingencia y la ambivalencia conscientes.

Podríamos resumir las propuestas políticas democráticas más significativas del presente situando al pragmatismo de Rorty en mitad de una batalla entre universalismo y romanticismo. Es de este modo como entendemos una nueva posibilidad también en la praxis, aquella que se puede erigir como alternativa a Habermas y Mouffe. Frente a los peligros del cientificismo, la técnica y el populismo deberíamos adoptar la astucia pragmática, la opción reformista que encontramos en el centro de la Tabla 1.

Tabla 1: Juicio político de las propuestas democráticas de Habermas, Rorty y Mouffe

	HABERMAS	RORTY	MOUFFE
<b>Propuesta política</b>	Deliberación	Conversación	Agonismo
<b>Estilo</b>	Consenso	Contingencia	Conflicto
<b>Requerimiento</b>	Libertad de expresión/ Autonomía	Solidaridad pública e ironismo privado	Compromiso
<b>Lógica social preferente</b>	Homogeneidad (vía heterogeneidad)	Acuerdo desde el contextualismo	Heterogeneidad (vía homogeneidad)

Fuente: Elaboración propia

26 Nos referimos aquí a la interpretación pragmática que hará Rorty (1996b) de *Teoría de la justicia* (1971).

## 2. Estética rortyana

*«Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos»*

(Kandinsky, 1982: 21)

Cuando nos proponemos enunciar modelos en política tendemos a acercarlos de manera sinóptica a la realidad más común y cercana a fin de hacerlos aplicables en el presente. Sin embargo, Rorty no va a plantear una obra fácilmente traducible a la praxis, al contrario de lo que ocurre con los modelos “deliberativos” o “participativos”. Su teoría no es constructiva como ya hemos mencionado, pero sí puede ser definida como edificante<sup>27</sup>. Es más, puede entenderse como un ejercicio de rechazo de las metanarrativas, como el que plantea Lyotard, pero que lucha por redactar nuevas “narrativas de primer orden edificantes” (Rorty, 1996c: 286). En este esfuerzo radica no sólo el eco estético que recorre toda la obra de Rorty, sino el carácter profundamente político de la misma. A este respecto debemos mencionar la certeza que recogía Ernesto Giménez Caballero en *Arte y Estado* (1935) al apuntar que los “verbos del Estado”, los más netamente políticos, siempre son arquitectónicos, tales como ordenar, estructurar o edificar<sup>28</sup> (2005: 216).

Rorty alberga una sensibilidad estética que transmite tanto al ámbito público como al privado, un enfoque que lo llevará a plantear una cultura utópica “poetizada” en que el máximo ideal político sería alcanzar una sociedad donde todos los miembros de la comunidad pudiesen completar sus “fantasías idiosincráticas” (Rosenow, 1998: 258). Aun así, esta actitud tan común en el romanticismo es contrarrestada con un poderoso énfasis en la solidaridad y el carácter

<sup>27</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española edificar es “infundir en alguien sentimientos de piedad y virtud”. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=ENXt0Vd>

<sup>28</sup> Lo que explica que la figura del ‘Pontifex’, constructor de puentes, haya perdurado.

potencialmente virtuoso del arte y la poesía, que lo acerca a la postura de Habermas. Nos encontramos, una vez más ante la ambivalencia, aunque quizá la mejor manera de acercarse a la estética rortyana pase por la destrucción del “culto burgués al héroe” (Adorno, 2009: 129) junto con la eliminación de cualquier otro posible héroe, no necesariamente burgués y no necesariamente personificado.

Acabar con héroes de estos polos opuestos nos obliga a descartar una concepción del arte como mero diseño, una herramienta para la convergencia, pero también a rechazar el uso partidista o propagandístico del arte como arma de guerra. Podríamos afirmar que el pragmatismo se acerca al objeto artístico rechazando la hipótesis de Benjamin de que puedan diferenciarse un “buen” uso del arte como arma política (la politización del arte) y un “mal” uso de éste (la estetización de la política). Es por eso por lo que Rorty toma esta idea de renovar nuestros léxicos, un acercamiento que nos invita a abrirnos a nuevas influencias, con el objeto de hacernos cada vez más sensibles al sufrimiento o a la experiencia del otro. En *Contingencia, Ironía y Solidaridad* nos hablará de las novelas de Dickens o de las crónicas periodísticas como expresiones que nos pueden ayudar en este cometido, una categoría en la que cada cual podrá encajar sus referentes, ya sea el neorrealismo tardío del cine de Pier Paolo Pasolini o la estremecedora ‘Burka’ de Joana Vasconcelos (2002).

Esta ambivalencia que permite a Rorty referirse a Proust, Nabokov, Nietzsche, Derrida y Platón de forma recurrente sólo es posible con el particular estilo de la contingencia. La apertura a vocabularios que nos son extraños y la redescrición de nuestros valores es la consecuencia de una interiorización del rechazo de las metáforas de grandeza y profundidad. Aun así, si comparamos a Rorty con las aproximaciones a las que lo estamos enfrentando podríamos llegar a acordar que el autor prefiere el consenso (la ampliación del “nosotros”) al conflicto, remitiéndonos de nuevo a su distinción entre lo público y lo privado, una opción criticable y ampliamente criticada (Fraser, 1988).

Es precisamente esta distinción entre solidaridad privada e ironía pública la exigencia principal del liberalismo pragmático de Rorty, también en su concepción del arte. Una pretensión que, por un lado, otorga a la estética la función de hacernos “sensibles al dolor de los que no hablan nuestro lenguaje” (Rorty, 1991a: 112). Esta vertiente pública nos empuja a una lectura del arte como lugar de encuentro que podría acercarnos a Dewey, en su visión trascendental del arte como posibilidad de producir la comunicación perfecta (Hawley, 2014: 225). Sin embargo, Rorty no puede compartir esta idea y otorga al arte, por otro lado, la función de elevar la distinción entre la creación artística y el mundo, reforzar precisamente la separación entre nuestros ideales íntimos y el funcionamiento de la sociedad.

A partir de estas premisas, impregnadas de una ambivalencia constante, podríamos abordar la cuestión de la lógica social preferente en Rorty mediante un criterio típicamente artístico, el que diferencia la *aisthesis* de la *aksesis* (Bourdieu, 2012: 75). La noción de ‘aisthesis’ habla de la contemplación y disfrute de una obra de arte de carácter irreflexivo y más afectivo, mientras que ‘aksesis’ nos emplaza a una noción de escrutinio y discusión reflexiva de la obra de arte, pero carente del carácter emotivo de la primera. Como en ocasiones previas, podemos encon-

trar a Rorty en el *equilibrio* entre ambas posturas (también interpretable como el rechazo del dualismo de Sócrates), evitando caer tanto en la concepción trascendente del arte como factor de convergencia, como en el esteticismo que problematiza la creación artística sin atender al carácter potencialmente placentero de la obra. La estética rortyana rechazaría la homogeneidad carente de concepto que provoca el universalismo —aunque vería con buenos ojos el creciente acceso del conjunto de la población a productos de tipo artístico—, pero también evitará que la heterogeneidad ponga en riesgo la convivencia. Por eso su aproximación contextualista (que lo desmarca del universalismo) se complementa con el rechazo de la revolución (que lo aleja del romanticismo).

Si sintetizásemos los proyectos estéticos de las teorías universalistas y románticas y las contrapusiéramos al pragmatismo de Rorty nos encontraríamos con un tipo específico de obra artística. No sería la expresión más común, pero sí un tipo de arte que, de acuerdo con la utopía liberal-ironista, tiene la capacidad de crecer cuantitativa y cualitativamente con el avance del ironismo en nuestras comunidades. Ante el monótono universalismo del diseño y el ruido de la propaganda romántica, la estética rortyana favorece el tipo de arte que encontramos en el centro de la Tabla 2.

Tabla 2: Juicio estético del arte universalista, pragmático y romántico

	UNIVERSALISMO	PRAGMATISMO	ROMANTICISMO
<b>Propuesta estética</b>	Estetización (Diseño)	Ambivalencia	Esteticismo (Arma)
<b>Estilo</b>	Consenso (lo bello)	Contingencia	Conflicto (lo sublime)
<b>Requerimiento</b>	Libertad de expresión/ Autonomía	Solidaridad pública e ironismo privado	Compromiso
<b>Lógica social preferente</b>	Homogeneidad (vía heterogeneidad)	Acuerdo desde el contextualismo	Heterogeneidad (vía homogeneidad)

Fuente: Elaboración propia

## 2.1. Debilidad platónica en Rorty: El dualismo público-privado

«Cultures with richer vocabularies are more fully human —further removed from the beasts— than those with poorer ones»  
(Rorty, 2007b: 131)

Hemos venido reiterando metáforas de equilibrio y moderación que pueden dotar a la lectura de Rorty de un aire de vaguedad. Estaríamos ante una crítica común al pragmatismo, la del tedio de rechazar los polos, la que prefiere el riesgo o la consagrada estabilidad monolítica a objetivos más prosaicos y menos grandilocuentes. Sin embargo, esta actitud rortyana, específicamente en el ámbito estético, lejos de posturas tibias, se asemejará a la opinión de Platón. Para ambos el arte debe estar destinado a lograr la virtud, es decir, debe servir para lograr el bien común (Hawley, 2014: 215). Si bien la concepción de Rorty y Platón en torno al bien común dista notablemente (debido al abandono del esencialismo que propugna el primero), sí podríamos identificar una importante carga platónica en la concepción rortyana del arte, puesto que ancla sus raíces en un fundamento ético, una finalidad que los dos filósofos atribuyen a la obra de arte (Íbidem: 225).

Esta concepción del arte supeditado a la solidaridad y el fin de la crueldad, no obstante, parece a primera vista una decisión incómoda en Rorty cuya sensibilidad y amplio conocimiento de la poesía nos evoca en mayor medida un planteamiento de corte romántico, de “creación de uno mismo”. Sin embargo, su obra no se sustenta en un equilibrio forzado, sino en una convicción liberal que entiende la ampliación de los vocabularios (a lo que la poesía contribuye de forma implacable) necesaria para alejarnos de la crueldad, distanciarnos de las bestias (Rorty, 2007b: 131). Quizá nos cueste admitir que nuestras reflexiones más íntimas tienen una incidencia considerable en la forma en que se entiende lo público, la vida en común, o que ambas esferas pueden verse inspiradas por vivencias de tipo artístico.

Rorty recurre, así, a un dualismo de tipo platónico o filosófico (que vienen a ser sinónimos) aunque con la firme pretensión de superarlo mediante el rechazo de la filosofía en política y su sustitución por narrativas. Su planteamiento se asemeja al ejercicio que Alberto Giacometti (recogido en el anexo) nos sugiere en el modo en que representa a mujeres y hombres<sup>29</sup>. El artista suizo esculpe a la mujer de pie e inmóvil, a modo de ídolo antiguo como vemos en *Grande femme IV* (1960), mientras que plasma al hombre en movimiento, avanzando hacia el futuro, *L'Homme qui marche II* (1960). Rorty invertiría el género de estas representaciones ya que identifica el ironismo (revolucionario en potencia) como agente de futuro y el universalismo como un ancla en el pasado, proponiendo en su utopía la figura de *la liberal-ironista* como objetivo (Rosenow, 1998: 256), un giro feminista —pragmático (Rorty, 1991b)— que integra en el universalismo masculino (y su producto, el liberalismo) la fuerza ironista. Una incorporación que Giacometti representó en su *Femme au chariot* (1945), mostrando una mujer sobre un pódium con ruedas, una metáfora que nos remite a la capacidad del pragmatismo de adaptarse a los juegos del lenguaje, incluso los revolucionarios, a fin de lograr ese ideal de justicia ilustrado.

<sup>29</sup> Véase: *Guggenheim Bilbao* (2018). Alberto Giacometti Restrospectiva. *Museo Guggenheim Bilbao* (19 de octubre de 2018 — 24 de febrero de 2019).

## 2.1. La obra de arte pragmática: El caso de *Odyssey*

“Homero sobrevive porque sus imágenes sobreviven”  
(Rorty, 1991a: 170)

*Odyssey* (2018-Presente) es una obra de arte pública e itinerante, aún en proceso, diseñada por el artista conceptual Marc Quinn. Será expuesta en otoño de este año 2019 en los alrededores de la New York Public Library para, posteriormente, ser trasladada en su conjunto a diversos puntos de todo el mundo que todavía no han sido especificados. La obra consiste en la disposición, dentro de un conjunto arquitectónico encargado a Norman Foster, de dos cubos idénticos hechos de sangre humana congelada perteneciente a 5.000 personas: 2.500 refugiadas y 2.500 no-refugiadas<sup>30</sup>. Un formato que, desde la simetría y la sugerente imagen de la sangre, pretende hacer ver que “bajo la piel todos somos iguales” (*Odyssey*, 2018). Además de su evidente mensaje de tolerancia, la obra de arte contará con la presentación de los testimonios de las personas donantes de sangre, tanto refugiadas como no-refugiadas, dotando a la experiencia artística de un componente conversacional esencial.

No es la primera vez que Quinn trabaja con sangre congelada, de hecho, una de sus obras estelares es *Self* (1991-Presente), un autorretrato a modo de busto hecho con su propia sangre y que ha reeditado en periodos de cinco años, el tiempo suficiente para extraer de su cuerpo los cerca de cinco litros necesarios para su realización (Quinn, 1991-Presente; Gompertz, 2014: 413). A pesar de haberla planteado así, el artista no ha publicado el autorretrato correspondiente al año 2016 y se desconoce si lo llevará a cabo finalmente. Quizá el motivo por el cual Quinn sustituye el *Self* por *Odyssey* sea similar al que llevó a Rorty a alejarse —aunque solo en parte— de Platón. El *Self* nos habla de una idea cercana a la racionalidad centrada en el sujeto o, en su defecto, al triunfo de la voluntad de poder de Nietzsche<sup>31</sup>. Así, del modo en que Rorty escapa de ambos extremos dando un papel decisivo a la poesía (Rorty, 2007b), *Odyssey* representaría el carácter liberador de Homero y el resto de los poetas frente a Platón, un acercamiento que defiende, en última instancia, que se puede hacer filosofía siendo “anti-Filosófico” (Rorty, 1982: 29).

En *Odyssey* observamos todos los elementos que podríamos atribuir a la obra de arte pragmática. La propuesta en la que enmarcamos la obra es serena, estética, diseñada bajo el canon de la simetría de la Gestalt y con una campaña en redes sociales que sigue, asimismo, pautas propias de lo que hemos venido a denominar estetización. No obstante, se trata de una propuesta con un eminente objeto transformador que también acoge la posibilidad de entenderlo como una politización del arte en sentido benjaminiano. Una ambivalencia que la sitúa más cerca de la comprensión de Rorty que de los proyectos de grandeza o profundidad.

<sup>30</sup> Se puede contribuir con el proyecto de *Odyssey* tanto con donaciones de sangre como mediante donativos en dinero (*Odyssey*, 2018b).

<sup>31</sup> Marc Quinn explica que fue el sentimiento de dependencia el que inspiró sus autorretratos, una dependencia que traducimos como intermediario (universalista o romántico) que el pragmatismo juzga indeseable e innecesario.

Por otro lado, a pesar de que la idea de la igualdad que sobrevuela el proyecto nos pueda llevar a entender que el estilo preponderante es el del consenso, el énfasis que la campaña hace en la solidaridad —y en ningún momento en la racionalidad u otras formas de trascendencia— nos acerca en mayor medida a la contingencia pragmática que al racionalismo de Habermas. Esta contingencia está muy presente en algunos de los testimonios recogidos<sup>32</sup> donde la actitud no es la de una Verdad (o un Otro a ésta) que deba imponerse, sino un intento por llegar más lejos.

El tercer criterio, el de los requerimientos que dotan de identidad a la propuesta, resulta problemático, ya que la división trazada por Rorty entre lo público y lo privado nos remite a una idea de lo íntimo muy complicada de observar. No obstante, los testimonios personales que recoge *Odyssey* junto con el compromiso subyacente en todo el proceso recogen una ambivalencia que sí se asemeja a ese impulso rupturista privado que debiera ser moderado con una actitud pública sosegada y más cercana al universalismo (Rorty, 1998b: 96).

Por último, la dinámica social preferente que extraemos de la obra es justamente la que entendemos desde el pragmatismo: el acuerdo y su construcción progresiva son fines deseables a fin de reducir las injusticias, sin embargo, en el trascurso de este objetivo perpetuo no podemos sucumbir a aires de grandeza o profundidad que lo pongan en riesgo. Dicha certeza, de la mano del contextualismo que inferimos del carácter nómada de la obra de arte —cabe apuntar que la construcción de Foster está inspirada en las tiendas que observamos en los campos de refugiados (véase el anexo)— nos da la clave para interpretar *Odyssey* como una obra de arte pragmática.

32 “(...) *telling stories may change their [people’s] opinion, or at least make a story more palatable or more understandable*” (*Odyssey*, 28 de Febrero de 2019). Este tipo de afirmaciones nos acercan a la idea de política como conversación que la teoría rortyana suscribe.

## Conclusión

Recurriendo al arte como eco revelador podemos dar con el principal escollo a la hora de modelizar a Rorty: el peso irrenunciable de lo romántico en su obra. En ella sobrevuela constantemente la romántica certeza de que siempre emergerán nuevas incógnitas, lo que nos obliga a terminar nuestras reflexiones con tres puntos al final, algo que el pragmatismo comparte con Isaiah Berlin (Rorty, 2004b: 135). Elaborar un modelo, en cambio, parte necesariamente de una pretensión universalista, decisiva, que pretende poner un punto final —al menos provisional— donde detener el debate. En definitiva, se trata de una constatación que nos sitúa ante una disyuntiva en la que debemos relajar necesariamente el criterio romántico de profundidad a fin de avanzar en el objetivo marcado.

Aunque pueda parecer una limitación en nuestra capacidad de síntesis, esta herencia romántica nos ofrece una perspectiva especialmente útil desde la que diferenciar el posible modelo rortyano de los modelos deliberativo y participativo. Si sus contrapartes cuentan con la decisión —“la toma”, un momento o acto identificable— como variable central, la postura pragmática tenderá a distanciarse de una lectura en clave de resultado. Es decir, una democracia pragmática no estaría vinculada a lograr decisiones más legítimas (participadas) o eficientes (discutidas), sino a la simple, aunque ambiciosa tarea de mantener viva la conversación, única vía a la ampliación del “nosotros”. En resumen, primaría el proceso (la práctica conversacional) al resultado (el momento estelar de la decisión); una dinámica de largo recorrido que se aleja de concepciones de la conversación entendida como un mero medio al fin decisional. Una posición que exige la contingencia necesaria para no detener la discusión, redirigiéndola en función de las sensibilidades y evitando tomarnos demasiado en serio aquello que decimos creer.

Es, nuevamente, la experiencia artística la que mejor da fe de estas diferencias. Tanto universalismo como romanticismo, en sus vertientes estéticas (tipos ideales), rechazan cualquier expresión del arte que escape de lo decisivo, lo productivo o lo provocativo (efectista), dotando a dichas creaciones de un valor en su calidad de objetos terminados<sup>33</sup>. Nosotros los pragmáticos

33 Concretamente, el universalismo las toma como producto (final usualmente), mientras que el romanticismo lo entiende como arma (basta recordar la guitarra de Woody Guthrie) o instrumento de contrapoder. Incluso prácticas de performance o happenings llevadas a cabo desde postulados románticos tienden a centrarse en lo decisivo.

acogemos el arte como proceso, la itinerancia, y la vivencia artística plena, abierta a lo rompedor, pero exigente con el artista. Primamos la aceptación del arte en todas sus variantes poniendo en práctica la actitud de redescrición rortyana, al tiempo que juzgamos críticamente en función de nuestros gustos más íntimos.

A partir de esta apertura a la que nos invita el estilo contingente, pueden extraerse dos claves a las que debería atender una concepción pragmática de la democracia, dos registros que se nos presentan como metáforas *acústicas* (relativas a la acción de escuchar). Por un lado, reiteramos la clave conversacional. Mantener la conversación no es una opción estética contra la decisión unívoca, es, en realidad, la única forma de evitar el universalismo. En un contexto en que la conversación fluye y no puede verse clausurada desde el heroísmo o la grandeza, la tolerancia se abre paso, como en una conversación entre amigos. Por otro lado, encontramos el silencio, una variable indispensable que permite reservar a la esfera íntima nuestros pensamientos más radicales, tal y como propone el dualismo rortyano. Si el mantener viva la conversación evitaba un punto final (que pondría en jaque la amistad) un silencio consciente (y nunca total) puede reforzar la cooperación y evitar el confrontamiento “inaceptable”, una virtud reformista. La difícil gestión de ambas realidades, la dinámica conversación dirigida a la Gran Comunidad y la reserva pública de lo más revolucionario, da forma a este modelo rortyano de la democracia.

Ambos pilares de la democracia pragmática deberían ser garantizados, sin embargo, la obra de Rorty, de acuerdo con el dualismo al que hemos hecho referencia, prioriza la tradición liberal norteamericana. Esta inercia se concreta en el “liberalismo anti-ideológico” que reivindica en *Objetividad Relativismo y Verdad* (Rorty, 1996a: 94) y que podríamos interpretar como una actitud “anti-romántica”. Un excesivo énfasis en esta postura alberga el principal peligro del silencio: la deriva hacia una esfera pública muda en que no haya lugar para la reforma. No obstante, el escenario actual de polarización y rechazo creciente del pragmatismo invita a ver el carácter virtuoso del silencio como alternativa política viable. Así, resulta factible identificar la autocensura, la confidencia o la reserva de los pensamientos radicales a nuestra esfera más íntima como paso inicial para operacionalizar el silencio (la contingencia) y la apertura y mantenimiento de espacios de “conversación” no finalistas a modo de garantía de la escucha mutua (la solidaridad). En cualquier caso, el reto de modelizar la obra de Richard Rorty exigirá esfuerzos adicionales.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. [1970] (2009). *Teoría estética*. Edición de Mateu Cabot. Obtenido de: [https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno\\_Theodor\\_W\\_Teoria\\_estetica\\_ES.pdf](https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf) [recuperado el 17 de marzo de 2019]
- Abrams, Jerold J. (2002). Aesthetics of self-fashioning and cosmopolitanism: Foucault and Rorty on the art of living. *Philosophy Today*, 46(2), 185-192
- Angulo, Raúl; Franco, Rubén; y Vélez, Iván (eds.) (2014). *Gustavo Bueno: 60 visiones sobre su obra*. Oviedo: Pentalfa. 109-113
- Arendt, Hannah (1978). *The Life of the Mind*. New York: Harcourt
- Bell, Daniel [1976] (1994). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial
- Benhabib, Seyla (1994). Deliberative Rationality and Models of Democratic Legitimacy. *Constellations*, 1(1), 26-52
- Benjamin, Walter [1935] (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D. F.: Editorial Ítaca
- Bourdieu, Pierre [1979] (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus
- Brandt, Robert (comp.) (2000). *Rorty and his critics*. Malden: Blackwell
- Calder, Gideon (2007). *Rorty's politics of redescription*. Cardiff: University of Wales Press
- Cranston, Maurice (1991). In Memoriam: Michael Oakeshott. *Political Theory*, 19(3), 323-326
- Fraser, Nancy (1988). Solidarity or Singularity? Richard Rorty Between Romanticism and Technocracy. *PRAXIS International*, 8(3), 257-272
- Freedman, Michael (2013). *The political theory of political thinking*. Oxford: Oxford University Press
- Gamero, Isabel (2010). Richard Rorty, o la posibilidad de un etnocentrismo universal. *Hybris: revista de filosofía*, 2(1), 27-43

- Ganuzá, Ernesto (2012). "The Deliberative Challenge" en Irene Ramos y Eva Campos (eds.) *Citizenship in 3D: Digital Deliberative Democracy*. Madrid: Fundación Ideas. 19-50
- Giménez Caballero, Ernesto (2005). *Casticismo, nacionalismo y vanguardia*. Madrid: Fundación Santander
- Gompertz, Will (2014). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Barcelona: Taurus
- Guignon, Charles; & Hiley, David R. (2003). *Richard Rorty*. Cambridge: Cambridge University Press
- Habermas, Jürgen (1981). La modernidad inconclusa. *El viejo topo*, 62, 45-40
- Habermas, Jürgen (1999). *La inclusión del otro*. Barcelona: Paidós
- Habermas, Jürgen (2000). "Richard Rorty's Pragmatic Turn" en Brandom, Robert (comp.) *Rorty and his critics*. Malden, Mass.: Blackwell. 31-55
- Hawley, William M. (2014) Rorty's Virtuous Ambivalence toward Art. *The European Legacy*, 19(2), 215-228. doi: 10.1080/10848770.2014.876203
- Held, David (2010). *Models of Democracy*. Cambridge: Polity Press
- Hernández, Paloma (Diciembre de 2018). *Corrupción ideológica en las artes*. Lección presentada en la Escuela de Filosofía de Oviedo. Recuperado de: <http://www.fgbueno.es/act/efo178.htm>
- Indij, Guido (comp.) (2018). *¿Qué es el arte?* Buenos Aires: La Marca Editora
- Inglehart, Ronald (1998). *Modernización y posmodernización. El cambio cultural, económico y político en 43 sociedades*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas
- Kandinsky, Wassily [1910] (1982). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral-Labor
- Kateb, George (2000). Aestheticism and Morality. *Political Theory*, 28(1), 5-37
- Kateb, George (2006). *Patriotism and Other Mistakes*. New Haven: Yale University Press
- Kliger, Gili (2015). Art and emancipation: Habermas's "Die Moderne—ein unvollendetes projekt" reconsidered. *New German Critique*, 42(1), 203-222. doi:10.1215/0094033X-2824285
- Laclau, Ernesto (2005). *La razón populista*. Madrid: Fondo de Cultura Económica
- Lindblom, Charles (2010). The science of "muddling" through. *Emergence: Complexity and Organization*, 12(1), 70-80
- Lior, Erez (2013). Reconsidering Richard Rorty's private-public distinction. *Humanities*, 2(2), 193-208. doi:10.3390/h2020193

- Lipovetsky, Gilles; y Serroy, Jean (2015). *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama
- Moore, Patrick; & Fitz, Chad (1993). Using Gestalt theory to teach document design and graphics. *Technical Communication Quarterly*, 2(4), 389-410
- Manns, James (1988): Two faces of the absurd. *Humor. International Journal of Humor Research*, 1(3), 259-268
- Mouffe, Chantal (1998). "Desconstrucción, pragmatismo y la política de la democracia" en C. Mouffe (comp.) *Desconstrucción y pragmatismo*, Barcelona: Paidós. 13-33
- Mouffe, Chantal (1999). *El retorno de lo político*. Barcelona: Paidós
- Mouffe, Chantal (2003). *La paradoja democrática*. Barcelona: Gedisa
- Nisbet, Robert (1979). *La sociología como forma de arte*. Madrid: Espasa-Calpe
- Pitts, Andrea J. (2018). Humanist battles and embattled humanists: Neointerventionism, neopragmatism, and the coloniality of truth. *Southern Journal of Philosophy*, 56, 93-115
- Real Academia Española. (s. f.). Edificar. En *Diccionario de la lengua española* (actualización de 2018). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=ENXt0Vd>
- Rorty, Richard [1979] (2013). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra
- Rorty, Richard (1982). The fate of philosophy: What will a post-philosophical culture look like? *The New Republic*, 187(16), 28-34
- Rorty, Richard [1989] (1991a): *Contingencia, Ironía y Solidaridad*. Paidós: Barcelona
- Rorty, Richard (1991b). *Feminism and pragmatism*. Ann Arbor: University of Michigan
- Rorty, Richard (1996a). *Objetividad, Relativismo y Verdad*. Barcelona: Paidós
- Rorty, Richard [1992] (1996b). "La prioridad de la democracia sobre la filosofía" en *Objetividad, Relativismo y Verdad*. Barcelona: Paidós. 239-266
- Rorty, Richard (1996c). "Cosmopolitismo sin emancipación: respuesta a Jean-François Lyotard" en *Objetividad, Relativismo y Verdad*. Barcelona: Paidós. 285-298
- Rorty, Richard [1996] (1998a). "Notas sobre desconstrucción y pragmatismo" en C. Mouffe (comp.) *Desconstrucción y pragmatismo*, Barcelona: Paidós. 35-43
- Rorty, Richard (1998b). "Respuesta a Simon Critchley" en C. Mouffe (comp.) *Desconstrucción y pragmatismo*, Barcelona: Paidós. 87-96
- Rorty, Richard (1998c). *Truth and Progress: Philosophical Papers*. Cambridge: Cambridge University Press

Rorty, Richard (1998d). Marxist, Straussians, and Pragmatists. *Raritan*, 18(2), 128-136

Rorty, Richard (1999). *Philosophy and Social Hope*. London: Penguin Books

Rorty, Richard [1992] (1999a). “Trotsky and the Wild Orchids” en *Philosophy and Social Hope*. London: Penguin Books. 3-20

Rorty, Richard [1994] (1999b). “Religion as Conversation-stopper” en *Philosophy and Social Hope*. London: Penguin Books. 168-174

Rorty, Richard (2000a). “Universality and Truth”, en Brandom, Robert (comp.), *Rorty and his critics*. Malden, Mass.: Blackwell. 1-30

Rorty, Richard (2000b). “Response to Hilary Putnam”, en Brandom, Robert (comp.), *Rorty and his critics*. Malden, Mass.: Blackwell. 87-90

Rorty, Richard (2000c). “Response to Robert Brandom”, en Brandom, Robert (comp.), *Rorty and his critics*. Malden, Mass.: Blackwell. 183-190

Rorty, Richard. (2004a). Philosophy-envy. *Daedalus*, 133(4), 18-24

Rorty, Richard (2004b). Universalist Grandeur, Romantic Depth, Pragmatist Cunning. *Diogenes*, 51(2), 129-140 doi:10.1177/0392192104044280

Rorty, Richard (2007). Dewey and Posner on Pragmatism and Moral Progress. *University of Chicago Law Review*, 74(3), 915-928

Rorty, Richard (2007b). The fire of life. *Poetry*, 191(2), 129-131

Rorty, Richard (2008). Texts and Lumps. *New Literary History*, 39(1), 53-68

Rosenow, Eliyahu (1998). Towards an aesthetic education? Rorty’s conception of education. *Journal of Philosophy of Education*, 32(2), 253-265 doi:10.1111/1467-9752.00091

Strauss, Leo [1958] (1964). *Meditación sobre Maquiavelo*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos

Strauss, Leo [1968] (1970). *¿Qué es filosofía política?* Madrid: Ediciones Guadarrama

Svenonius, Ian (2017). *Te están robando el alma: contra Ikea, Apple, Wikipedia, el rock corporativo y la depilación pública*. Barcelona: Blackie Books

Trotsky, León [1924]. *Literatura y revolución*. Edición online, Biblioteca IRC. Obtenido de: <https://es.calameo.com/read/000030851d32b5ccea029>

VVAA (2011). *Walter Benjamin: El pensador vagabundo*. Madrid: Eutelequia

Weber, Max [1922] (1969). *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica. 716-752

## Otros recursos

### Instagram

Odyssey [@ourblood\_org]. (23 de Octubre de 2018). Odyssey is a symbol of human solidarity. Two blocks of frozen human blood that celebrate diversity, equality and humanity and show that as humans under the skin we’re all the same. It is entirely non-for-profit made with refugees, to help refugees. Our ambition is to raise millions of dollars for refugee-based charities. #ourblood #gethuman (...) [Publicación en Instagram]. Recuperado de: [https://www.instagram.com/p/BpR-zV2HXo-J/?utm\\_source=ig\\_share\\_sheet&igshid=nc351dmmgjr1](https://www.instagram.com/p/BpR-zV2HXo-J/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=nc351dmmgjr1)

Odyssey [@ourblood\_org]. (30 de Octubre de 2018). On a recent trip to the Berlin-based refugee camp at Tempelhof @marcquinnart met Damanya Laounda whose journey from Guinea to Berlin had him crossing the African continent across the Mediterranean through Italy and finally Germany. Today Damanya immerses himself in language courses to learn German and English. Get Human. Get in involved with Odyssey: link in bio #gethuman #ourblood (...) [Publicación en Instagram]. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/Bpjlw12sleFy/>

Odyssey [@ourblood\_org]. (27 de Noviembre de 2018). “Both my parents were refugees. One of the reasons I wanted to lead the International Rescue Committee (IRC) is that in a small way I can give back the debt my parents owed to people who helped them.” - David Miliband, President & CEO of @theirc .Today is #givingtuesday. Celebrate by getting involved with Odyssey, a major public sculpture which aims to give back to refugees. By donating funds to refugee causes and providing a platform for self-expression, Odyssey gives in more ways than one. Get Human. Get involved with Odyssey: [www.bloodcube.org/donate](http://www.bloodcube.org/donate) #ourblood #gethuman (...) [Publicación en Instagram]. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/Bqr44iwl18/>

Odyssey [@ourblood\_org]. (5 de Diciembre de 2018). As a self-portrait, ‘Self’ is the most direct form of artistic statement, as Quinn points out, “it depends on my life to be created – it’s made from the substance of me; and so I think of it as the purest form of sculpture to sculpt your own body, from your own body.” - @marcquinnart Odyssey follows a series of sculptures made by Quinn using his own blood since 1991. Named Self, each of these sculptures is a self-portrait and uses 10 pints of Quinn’s own blood, frozen in the form of his head. Odyssey is the first time Quinn will work with the blood of other people, choosing this material for its conceptual and material significance. Visit [www.bloodcube.org](http://www.bloodcube.org) to learn more about Odyssey and learn how you can be a part of it. Get Human, Get Involved. #ourblood #gethuman (...) [Publicación en Instagram]. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/BrArNpYIYuC/>

Odyssey [@ourblood\_org]. (7 de Diciembre de 2018). The two anonymous blood cubes for Odyssey will be displayed in bespoke refrigeration units and housed in a pavilion by Norman Foster. @officialnormanfoster . Norman Foster, his Foundation @normanfosterfdn and the Odyssey team have worked to collaboratively design and execute the structure that houses the Odyssey sculpture: a pavilion. With its origin in “papilio”, meaning butterfly or tent, the notions of a pavilion takes on a special resonance for Odyssey given the temporary structures too often see at refugee camps. Visit [www.bloodcube.org](http://www.bloodcube.org) to learn more about Odyssey and learn how you can be a part of it. Get Human, Get Involved. #ourblood #gethuman (...) [Publicación en Instagram]. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/BrFZJkFNPT/>

Odyssey [@ourblood\_org]. (17 de Diciembre de 2018). Artist Marc Quinn in conversation with activist and blogger Nay San Lwin, as he speaks about the lack of opportunities for refugee children in Bangladesh, and he urges the international community to help find a solution to the problems faced by Rohingyas around the world. Each individual donor, refugee and non-refugee, is given the opportunity to tell their story and share their experiences. Get Human, get involved with ‘Odyssey’ at [[www.bloodcube.org](http://www.bloodcube.org)] #ourblood #gethuman (...) [Publicación en Instagram]. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/Brfem8Pla7B/>

Odyssey [@ourblood\_org]. (15 de Enero de 2019). Bloodcube isn’t the first-time artist Marc Quinn is working with blood. One of his prominent pieces called ‘Self’ is cast with eight pints of Quinn’s own frozen blood. Described by the artist as a ‘frozen moment on life-support’, the work is carefully maintained in a refrigeration unit, reminding the viewer of the fragility of existence. The artist makes a new version of Self every five years, each of which documents Quinn’s own physical transformation and deterioration. Visit [www.bloodcube.org/donate](http://www.bloodcube.org/donate) to find out how you can be a part of his upcoming piece, Bloodcube. Get Human, Get Involved. #ourblood #gethuman (...) [Publicación en Instagram]. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/BsqQNTZlhoW/>

Odyssey [@ourblood\_org]. (28 de Febrero de 2019). “Art can have, in whatever medium, a great effect on people that are sometimes subconscious. So, telling stories may change their opinion, or at least make a story more palatable or more understandable, which I think is at the heart of this project and why it’s so interesting.”- Jude Law. (...) Artist Marc Quinn’s upcoming piece Our Blood is not only a sculpture, but is aimed at raising funds and awareness for the refugee crisis. Follow us here @ourblood\_org for more updates. Visit [www.bloodcube.org](http://www.bloodcube.org) to learn more on how you can help. Link in Bio as well. #ourblood #refugees (...) [Publicación en Instagram]. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/BubZLCrADTH/>

## Web

Fondation Beyeler (2019). Alberto Giacometti. *Fondation Beyeler* (sitio web oficial). Recuperado de: <https://www.fondationbeyeler.ch/sammlung/kuenstler/vita/alberto-giacometti/>

Foster, Norman (2018). Odyssey. Madrid: *Norman Foster Foundation* (sitio web oficial). Recuperado de: <http://www.normanfosterfoundation.org/es/project/odyssey/>

Guggenheim Bilbao (2018). Alberto Giacometti. Retrospectiva. *Guggenheim Bilbao* (sitio web oficial). Recuperado de: <https://albertogiacometti.guggenheim-bilbao.eus/exposicion>

Odyssey (2018). *Our Blood* (sitio web oficial). Recuperado de: <https://bloodcube.org/>

Odyssey (2018b). Donate. *Our Blood* (sitio web oficial). Recuperado de: <https://www.bloodcube.org/donate>

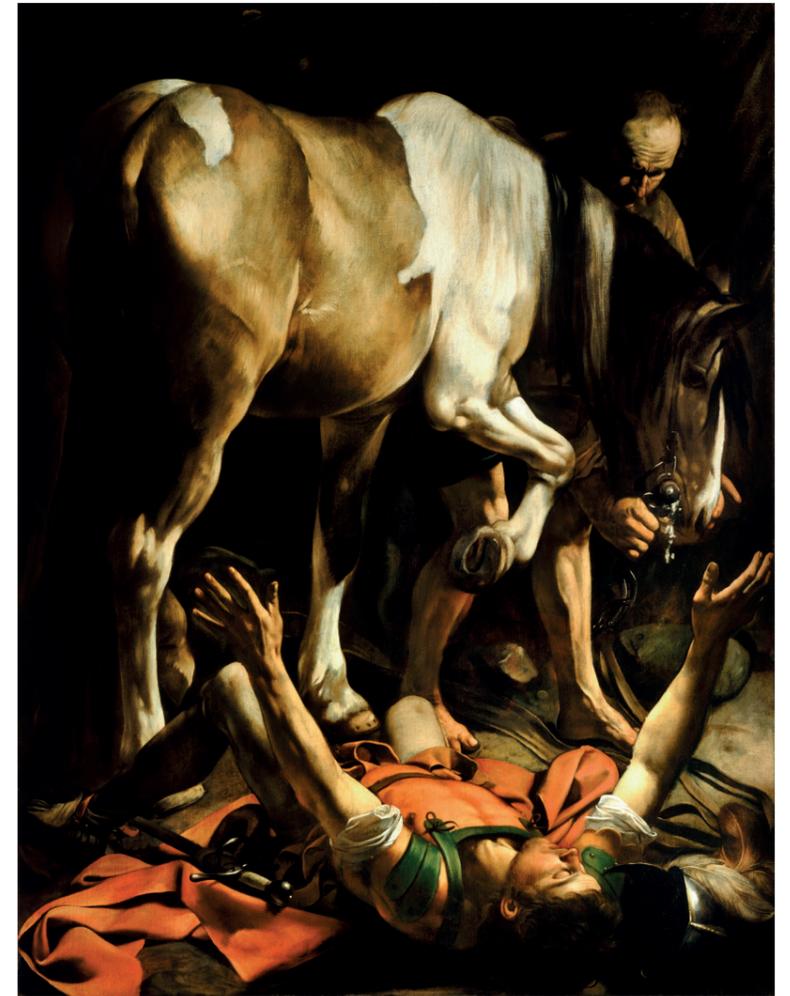
Quinn, Marc (2018). Exhibitions. Our Blood. London: *Marc Quinn* (sitio web oficial). Recuperado de: <http://marcquinn.com/exhibitions/solo-exhibitions/odyssey>

Quinn, Marc (1991-Presente). Artworks. Self. London: *Marc Quinn* (sitio web oficial). Recuperado de: <http://marcquinn.com/artworks/self>

Quinn, Marc (1991). Artworks. Self 1991. London: *Marc Quinn* (sitio web oficial). Recuperado de: <http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991>

Vasconcelos, Joana (2002). Works. Burka. *Joana Vasconcelos* (sitio web oficial). Recuperado de: [http://joanavasconcelos.com/info\\_en.aspx?oid=515](http://joanavasconcelos.com/info_en.aspx?oid=515)

## Anexo



MICHELLANGELO CARAVAGGIO  
*Conversione di San Paolo*, 1601  
Óleo sobre lienzo  
Roma, Iglesia de Santa Maria del Popolo



ALBERTO GIACOMETTI  
*Grande femme IV*, 1960  
Bronce, ejemplar 3/6  
Fondation Beyeler, Riehen-Basilea



ALBERTO GIACOMETTI  
*L'Homme qui marche II*, 1960  
Bronce, ejemplar 4/6  
Fondation Beyeler, Riehen-Basilea



ALBERTO GIACOMETTI  
*Femme au chariot*, 1945  
Yeso y madera  
Colección Fondation Giacometti, Paris



MARC QUINN & NORMAN FOSTER  
*Odyssey*, 2019  
Instalación (recreación)  
Itinerante



MARC QUINN  
*Self*, 1991  
Sangre y sistema de refrigeración  
Marc Quinn Studio



MARC QUINN  
*Self*, 1996  
Sangre y sistema de refrigeración  
Marc Quinn Studio



MARC QUINN  
*Self*, 2001  
Sangre y sistema de refrigeración  
Marc Quinn Studio



MARC QUINN  
*Self*, 2006  
Sangre y sistema de refrigeración  
Marc Quinn Studio



MARC QUINN  
*Self*, 2011  
Sangre y sistema de refrigeración  
Marc Quinn Studio



