

Ars publica: de la autonomía a la socialización local del arte

Carlos Miranda Mas
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Málaga

Ante todo, la imaginación ha de estar repleta de vida de todo tipo hasta la saciedad, para que, por medio de la fricción de la sociabilidad libre, pueda llegar el momento de electrizarla de tal modo que, por la excitación del contacto mínimamente amigo o enemigo, puedan serle arrebatadas chispas destelleantes y rayos luminosos o resonantes descargas.

Friedrich Schlegel, *Fragmentos del Lyceum* (1797)

A poco que naveguemos a través de la conciencia romántica la descubriremos como la de una escisión en el más profundo seno de la naturaleza humana. La deslumbrante antorcha ilustrada aparece bajo el paradigma de la discriminación, de la distinción sistemática del mundo en sus componentes, del todo en sus partes. Así es como la razón dominante, por un lado, y la intuición sensible, por otro, adquieren su lugar, ahora claramente, como fragmentos insolubles de una unidad que ya nunca será. Y de esa escisión parte el enunciado de la necesidad social del arte, planteado como una instancia conciliadora que vuelve la mirada hacia una idealizada antigüedad clásica, la griega. Esos griegos, que Schiller recordaba “plenos tanto de forma como de contenido, a la vez filósofos y artistas, delicados y enérgicos, reuniendo en una magnífica humanidad la juventud de la fantasía con la madurez de la razón”¹, se tornan modelos de cultura y civilización, de ideal identificación del hombre con el mundo que habita. Evidentemente, el hombre moderno, el sujeto que deviene del orden burgués que hemos llamado *modernidad*, no podrá sino *interpretar* el pasado griego, en modo alguno trasponerlo a su presente. Es ese ideal de conjunción entre razón (civilización) y sensibilidad (naturaleza) el que se añora en el pensamiento romántico, por lo que también es la fractura del sujeto moderno la que, en la otra cara del gesto, se denuncia insistente y dramáticamente:

[...] *Fue la cultura misma quien libró esta herida al nuevo individuo. Tan pronto como de un lado la amplia experiencia y el pensamiento más preciso hicieron necesaria una separación más tajante de las ciencias, y de otro lado el mecanismo relojero de los estados necesitaba de una ramificación más rigurosa de estamentos y quehaceres, la interna ligazón de la naturaleza humana se despedazó, y una lucha funesta desavino las*

¹ Cit. en Jarque, Vicente: *Friedrich Schiller*. En Bozal, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Visor. Madrid, 1996, p. 234.

*fuerzas antes armónicas. El entendimiento intuitivo y el especulativo, hostiles entre sí, se repartieron en sus distintas parcelas, reforzando fronteras y guardándolas con desconfianza y celo; y con esa esfera a la que uno limita su actividad nos hemos impuesto un amo que no pocas veces opta por la opresión del resto de nuestras disposiciones.*²

Nuestras disposiciones se hacen instrumentos, nos hacen *humanos*, en su empleo consciente y libre. Cuando Kant formula el juicio de gusto habla del “libre juego de las facultades de la imaginación y el entendimiento”³, porque, en línea con los *motivos* fundacionales de la estética como disciplina autónoma, concebía esta disciplina como esa posibilidad de conciliación del sujeto fragmentado que desvelaba las aporías de lo moderno. Este pensamiento es común desde entonces, y ello da razón de independencia al arte: como dice el profesor Marchán Fiz, “la autonomía de la estética y la del arte son intercambiables en nuestra modernidad”⁴. Así, el arte puede pasar a funcionar *per se*, sin determinaciones ajenas a su propia existencia. La tradicional heteronomía de las actividades artísticas, que siempre nos las había presentado, en mayor o menor medida como instrumentos culturales (con una función religiosa), o representativos (de la política, o del Estado), deja lugar esa independencia que articula un nuevo espacio de libertad desde la que pensar la praxis vital. Es entonces cuando el arte puede empezar a concebirse como extensión crítica de la sociedad, y es entonces cuando empezamos a hablar de nuestra tradición *moderna* del mismo.

Pensamos que, desde muchos puntos de vista -la mayoría de los cuales no podemos tratar aquí, pero no por ello menos relevantes- nuestro actual concepto de arte continúa usufructuando modos y planteamientos que fueron muy útiles en los siglos XVIII y XIX. La espectacular transformación de las formas artísticas que hemos presenciado a lo largo del siglo XX no puede, en este sentido, llevarnos a engaño: seguimos habitando paradigmas modernos de apreciación cuando contemplamos una obra de arte. Y ello, por una razón muy sencilla: tanto el concepto de “obra de arte” como el de “contemplación estética”, figuras clave para definir al espectador, son formulaciones modernas. Y hemos realizado con ellas una impecable labor de *conservación*, si se nos permite la expresión. En efecto, la estructura básica del *mundo del arte* se fragua y afianza en la modernidad, definiéndose, al parecer para la posteridad, las instituciones que lo mantienen, a saber: el museo, la crítica y el mercado. Asomarse en la actualidad a ese *mundo* significa reconocer perfectamente, hoy, aquel paisaje, esta *reserva natural* de la cultura.

Sin embargo, ¿quién pondría en duda la vertiginosa modificación civilizatoria que se ha producido desde el XVIII hasta hoy? Mirar el arte desde este punto de vista implica, pretendemos, desvelar un dislate, un gran hiato entre el arte y la sociedad. Una falla que puede comprobarse a poco que se contrasten las cifras de visitantes que acuden a las exposiciones de arte contemporáneo, o la patética (in)existencia de un mercado que sea capaz de absorber un mínimo de la producción artística contemporánea.⁵ Pues bien, lo que queremos exponer en estas líneas es, precisamente, cómo esa distancia entre el

² Schiller, Friedrich: *Cartas sobre la educación estética del hombre* (carta sexta). En Arnaldo, Javier (ed.): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid, 1987, p. 194.

³ Ver Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Espasa. Madrid, 1999, pp. 148-152.

⁴ Marchán Fiz, Simón: *La estética en la cultura moderna*. Alianza. Madrid, 1992, p. 13.

⁵ Nos estamos refiriendo, evidentemente, al arte contemporáneo. El arte de razón retiniana sí que goza saludable de un consumo en el que, simplemente, el espectador “entiende” lo que compra.

arte y el público traza el tamaño de la inadecuación epocal de la institución, lo cual nos llevará a plantear un cuestionamiento de modelos establecidos y, luego, a proponer otros modos de abordar la cuestión.

Para ello, retomemos una figura que acabamos de mencionar. Miremos al espectador. Observemos, hoy, *de qué cosas es espectador*, respecto de qué estímulos se siente impelido a reflexionar, a elaborar un juicio de gusto. Nos encontraremos a muchísima gente viendo una película, a tanta otra leyendo una novela (producto éste, por cierto, paradigmático de la modernidad), por no hablar de la descomunal capacidad de atracción del medio televisivo... y nos encontraremos, quizás, a una mínima y exquisita minoría que mira una obra de arte. El arte se nos muestra como un fenómeno tan elitista como especializado, como ya hemos visto. Pero, sobre todo, también evidencia la impotencia de no ser ya, como lo fue antaño, el órgano de producción y gestión de imaginarios visuales que, en gran medida, permitió concebir su potencialidad de acción y repercusión crítica en la sociedad. La televisión, la publicidad... todos los fenómenos tantas veces enumerados, analizados y desvelados hasta la saciedad como aparatos de la superespectacularización del mundo mediatizado que habitamos, han ocupado esa capacidad del arte. Sin embargo, también es cierto que este movimiento (coincidente en el tiempo y en las causas con la aparición de la fotografía, primero, del cinematógrafo después) ha contribuido en gran medida a concebirlo como acto, ante todo, autorreferencial, llevando a la práctica, de modo radical, aquella enunciación de autonomía que nos desvela, una vez más, la raíz romántica de nuestra arte contemporáneo. Son las vanguardias históricas las que toman este espacio de crítica, como sabemos, para empezar por ejercerla contra la propia institución-arte. Es importante subrayar aquí el hecho de que las vanguardias no se vuelven contra manifestaciones o *estilos* artísticos anteriores, que es el modo que nos cuenta la concepción progresiva de la historia del arte, sino que lo hacen contra el arte en sí, precisamente en tanto manifestación de aquella escisión del sujeto moderno con que empezamos estas líneas. Pues la autonomía del arte, y esto es crucial para la cuestión que tratamos, implica una ambivalencia, muchas veces contradictoria –aunque, como intentaremos hacer ver, *no necesariamente* así– que hace comprensible la actitud beligerante de los discursos vanguardistas. Si ya hemos visto cómo la independización de la parcela del arte, del pensamiento estético, puede ser interpretada como la consecución de un territorio crítico respecto a la práctica social, otra lectura muy distinta, no menos cierta, se explicita también al respecto. Estamos hablando de que, al desligarse de determinaciones sociales, mundanas, el arte queda perfectamente definido, acotado, en el territorio identificable y reconocible de la ficción. Esta es la operación, típicamente burguesa, que las vanguardias intentan abolir mediante las distintas proclamaciones de una fusión arte-vida, porque ven en esa discriminación diferencial, precisamente, la razón neutralizadora de una proclamada capacidad crítica que, así, queda limitada al citado espacio de un ensimismamiento que significa la anulación de su posible repercusión social.

Sin embargo, estamos hablando de un diagnóstico, el vanguardista, que se remonta al primer cuarto del siglo XX. ¿Qué ha cambiado desde entonces? Pensamos que no tantas cosas. De hecho, si el “enemigo público número uno” del artista de vanguardia era el museo, como representante de la idea burguesa de arte, casi un siglo después podemos asistir a una especie de *época dorada* de los museos. Y no podemos decir que se haya mantenido, como en tantos otros fenómenos relativos al arte, el término pese a una modificación sustancial de aquello que designa. La estructura básica del museo

sigue hoy respondiendo al modelo fundacional de la figura: el lugar de conservación y exposición pública de una colección de obras de arte, un espacio tan *señalado* como *diferenciado* del contexto urbano y cultural en el que aparece. Es decir, que sigue respondiendo a un modelo civilizatorio en el que la libertad se identificaba con un tipo concreto de sujeto, el sujeto burgués, que provenía de la aún reciente oposición de su ascendente figura al, aunque imparable, costoso declive del patrón cultural feudal. Pero estamos hablando de una situación, repetimos, que dista bastante más de doscientos muy atribulados años de nosotros, un lapso histórico que quizás podría haber producido unas transformaciones realmente significativas en los modos de aparición social del arte. Mas, si reflexionamos un momento en torno a ello, podríamos preguntarnos: y ¿es que no ha sido así?, ¿no ha experimentado el arte esas transformaciones?, ¿no ha cambiado sus modos de aparición?, ¿no constituye, hoy, otros modelos de recepción diferentes de aquel espectador-contemplador de antaño?, ¿no determinarían esas modificaciones la propia estructura de las instancias institucionales de proyección del arte?

Nos hacemos preguntas que, desde nuestro humilde punto de vista, pensamos habrían de formularse quienes diseñan y gestionan hoy instituciones que fundamentan su existencia en función de una promoción y difusión del arte contemporáneo. Así, que el Museo del Prado limite su *actualización* a ciertos programas de visita guiada a través de sus fondos, nos puede parecer más o menos ambicioso y, sobre todo, *efectivo* respecto a su repercusión, fuera del museo (y la mayoría de sus visitantes vienen realmente de *fuera del museo*), en un mundo estetizado como el nuestro. Es el típico caso de museo en el sentido pleno, originario, del término, al fin y al cabo, en el cual una didáctica de contextualización histórica de las obras puede, mínimamente, bastar para cubrir esa *puesta al día* de la institución. Sin embargo, que hoy se estén proyectando y realizando lo que se ha denominado *centros de arte contemporáneo* siguiendo el mismo modelo dieciochesco del museo, es decir, aplicando criterios del más ortodoxo despotismo ilustrado, constituye, entre otras cosas, un anacronismo tan flagrante como preocupante. Un anacronismo que nos habla con diáfana claridad de la idea de cultura y de lo público que manejan, aún hoy, quienes así plantean, y resuelven, la cuestión. Unos modos de entenderla que ignoran perfectamente la tensión entre realidad y representación que hoy pueden articular ciertos modos de producir, pero también, o, sobre todo, de hacer aparecer la obra en el entramado social.

Adorno hizo suya la problemática de la ambivalencia del arte autónomo a la cual nos hemos referido antes. Y, más que decantarse por una opción de radical autonomía del arte, que nos lleva al *l'art pour l'art*, o por otra, la de su plena integración en el proceso social, que implicaría su disolución, nos muestra una superación del conflicto en la función de *resistencia* que atribuye a la representación artística:

[...] *Una pura fuerza productiva, como la estética, una vez que se ha liberado de dictados heterómanos, es lo opuesto objetivamente a la fuerza productiva encadenada, pero también el paradigma de una fatal acción que se ejerce con miras a sí misma. El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social. Si no se objetiva se convierte en mercancía. Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que reproduce el desarrollo social gracias a su propio desarrollo estético aunque éste ni imite a aquél.*⁶

⁶ Adorno, Theodor: *Teoría estética*. Taurus. Madrid, 1989, p. 296.

El filósofo alemán decía que el arte muestra las heridas de la sociedad. Retomar esa lectura hoy puede ser un modo adecuado de liberar al arte de su conversión, cada día más patente, en una industria del ocio más. Una industria que, lógicamente, ha de resultar *rentable*. Sin embargo, el único modo que, en nuestra ignorancia, conocemos para rentabilizar la cultura, en euros o en votos, es convertirla en espectáculo. Pero tratar un tipo de producción altamente sensible a la descontextualización, como es el arte, desde tales parámetros de industria del ocio deviene en su automático vaciamiento de sentido, en su desactivación como actividad autocrítica de una cultura, en su absoluta superficialización y en su clonación globalizada. Aunque todo ello, por supuesto, se realice bajo la más estricta observancia de la retórica pseudointelectual al uso, que mantiene la *eterna distancia* respecto al ciudadano y que salvaguarda la apariencia de profesionalidad de los gestores y políticos implicados. Evidentemente, podemos decir que, en estos casos –tan numerosos, últimamente– en verdad el arte muestra las heridas de la sociedad, aunque nos tememos que Adorno no quería referirse exactamente a lo que nosotros.

Si nos venimos remitiendo a la idea de independencia de la obra de arte respecto al resto del imaginario cultural, social, etc. en el que se produce, está claro que lo hemos hecho para hablar de nuestro presente. Un presente que adolece de rémoras estructurales que delatan fracturas sociales y, sobre todo, culturales, pero también un presente que, por ejemplo más allá de Adorno, se plantea la relación arte-sociedad desde parámetros bien distintos a los que venimos criticando. Si el proyecto de la Ilustración, y sus epígonos de las vanguardias históricas, como hemos visto, hacen bandera del arte como lugar de total autonomía del sujeto en aras de articular el fundamento de libertad que dotaría de un sentido de *plenitud* al actuar humano, podemos comprobar cómo en nuestros días lo más frecuente es tener que comprender la obra que se nos propone, precisamente, desde el contexto en el que se inserta como imagen, esto es, desde todos los condicionantes (antes) “externos” a la misma. En muchas ocasiones, cuando abordamos la interpretación de una obra de arte, como también durante su proceso de concepción por parte del artista, la supuesta independencia de la obra es algo que, simplemente, ni se plantea. O que, si se contempla, no se hace en el propio discurso que le da sentido, sino en su posterior proceso de mercantilización, mediante un sistema que continúa manejando y aplicando criterios modernos. Hemos citado antes al profesor Marchán Fiz; pues bien, al respecto -recordemos lo dicho en relación con la espectacularización mercantil de las producciones culturales, al centro de arte como *centro de ocio*- ya en 1972 enjuiciaba muy críticamente los mecanismos del mercado que, mediante la instauración de ciertos valores, ocultan la eternización de unos intereses muy convenientes a sus fines, en este caso, precisamente el mito de la autonomía del arte. Así, por ejemplo, se refiere a la *innovación* del siguiente modo:

[...] *Es frecuente pensar desde una perspectiva idealista que la innovación es fruto maduro de la libertad creadora. Este supuesto perpetúa el mito de la autonomía del arte. Con ello se descuida que la obra no evoluciona de un modo completamente autónomo. Se inscribe en un momento, en una realidad histórica más amplia, dentro de cuyo marco se comprenderá racional y dialécticamente. El recurso a la “libertad creadora” explica muy parcialmente la innovación. Exagerada y deformada, deviene una ideología engañosa. Tan engañosa que en ocasiones se ha teorizado hasta convertir la innovación artística en una verdadera revolución moderna como paliativo y sustituto a la ausencia de transformaciones en la base social subyacente. Esto ha ocurrido en defensores entusiastas o interesados de la “vanguardias” o cuando se ha*

*pretendido una identificación confusa entre vanguardia artística y política, siendo que la vinculación real continúa siendo una posibilidad y, con frecuencia, una fórmula retórica.*⁷

Y, si bien podemos comprobar a diario cómo éste de la innovación sigue siendo un valor preeminente en la apreciación del arte en nuestros días, desde la perspectiva crítica de una producción del mismo que realmente enfrente en un plano operativo esa condición, este concepto queda profundamente problematizado, pues el interés en la formalización de la obra depende, así, de otros factores independientes de su relación con el imaginario artístico que las precede. Estamos hablando de unos modos de producir y operar desde el arte que evitan cualquier interés por hacer nada que parezca una obra de arte nueva. Precisamente una de las razones que creemos pueden fundamentar este tipo de actitudes sería la mercantilización que han sufrido los lenguajes artísticos y su correspondiente institucionalización, con lo cual han experimentado un proceso de “quemado” y desactivación respecto a su inicial capacidad transgresora que los ha relegado a la categoría de “clásicos modernos” dentro de un museo, al *status* de nuevo academicismo que tanto denostaron cuando fueron producidos. Es así que Marchán Fiz continuaba su reflexión anterior haciendo referencia a este tipo de procesos de mercantilización y a sus consecuencias en el devenir artístico:

*[...] La innovación de las artes plásticas desde 1960 se sitúa más que nunca en el marco dialéctico de la relación estructura-super estructura del sistema social del capitalismo tardío. La innovación está afectada por otras determinaciones. [...] Desde la perspectiva de las relaciones productivas sugiero que la obsolescencia, como categoría psicológica concreta, incide sobre el ámbito artístico. En las sociedades actuales la obra artística, como los demás productos, será una originalidad provisoria, condenada a un rápido e incesante consumo, que potencia la exploración de lo nuevo, preferentemente formal, pero no de contenidos. La obsolescencia psicológica artística, pues, es difícilmente comprensible desligada de la obsolescencia planificada que afecta a las actuales relaciones de producción. Los intereses del mercado en una sociedad en donde la obra ha ido perdiendo progresivamente los valores de uso a favor del puro valor de cambio, imponen la necesidad de innovaciones artísticas incesantes, similares a los fenómenos de la moda. Ahora bien, la moda no es primariamente un fenómeno estético o artístico, sino económico, donde lo artístico posee una función secundaria.*⁸

Si este análisis de Marchán nos situaba, hace treinta años, ante una imparable instrumentalización cosificadora de la autonomía del arte, producida e impuesta por una superestructura económica y mercantil, con sus correspondientes repercusiones inevitables sobre el producto artístico, hoy nos encontramos en una situación que podemos caracterizar de modo un tanto distinto, y cuyas consecuencias para el arte son, pues, también diferentes. Evidentemente, ciertas condiciones no han cambiado significativamente en estos años: la naturaleza mercantil y economicista del mundo del arte no ha hecho sino exacerbarse, por ejemplo, dando lugar a una pujante industria multinacional de gestión y comercio de exposiciones en la que progresivamente se va diluyendo el discurso o la reflexión estética en una suerte de actividades de ocio de

⁷ Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Akal. Madrid, 1986. p. 14.

⁸ *Ibíd.*

carácter globalizado. Sin embargo, hay otros aspectos en los que sí que observamos algunas modificaciones, interesantes líneas de fuga que pueden señalar hechos diferenciales en nuestro tiempo actual. Nos estamos refiriendo a ciertos modos como esa pérdida de autonomía se puede manifestar –de hecho, así lo hace en ocasiones cada vez más significativas- en las estrategias tanto de conceptualización como de producción y, también, de gestión y difusión de la actividad artística.⁹ Pues ahora podemos comprobar que tal dependencia de factores sociales y económicos, tradicionalmente ajenos a las disciplinas y valores puramente artísticos, han sido, en muchas ocasiones, reconducidos para provecho de unas concepciones del hacer del arte que se nos muestran, cómo no, también *innovadoras* en este sentido. Unos modos de concebir y producir el hecho artístico que provocan conscientemente la disolución de su autonomía como obras de arte, en busca de una inserción total en un determinado contexto social, económico, político, etc. No se trataría, así, tanto de hacer frente a la mercantilización del objeto artístico en aras de preservar sus valores culturales diferenciales –caso de muchas producciones del arte conceptual de los sesenta y setenta, por ejemplo- cuanto de asumir, aprovechar y pervertir los propios mecanismos homogeneizadores y mercantilizadores del sistema artístico a favor de unos discursos que se despliegan como dispositivos irónicos de cuestionamiento del lenguaje que los constituye. En esta línea crítica respecto al lenguaje como instrumento de dominación se pueden inscribir muchísimas propuestas estéticas actuales, las cuales no ostentan, sin embargo, bandera explícita de su actividad crítica, debido sobre todo, pensamos, al descrédito que el ámbito disciplinar de lo político ha sufrido en las últimas décadas. La crítica se sirve de otros modos diferentes a los cauces que ya se reconocen como los adecuados para la protesta o el mismo desorden, unos cauces que han sido perfectamente asimilados por parte de un sistema capaz de convertir cualquier cosa en producto de consumo.

Pues bien, podemos decir que estas estrategias a las que nos referimos han encontrado buen asiento en otras análogas respecto a la concepción de esos *centros de arte contemporáneo* a que antes nos hemos referido. Claro está, aquí la idea de centro es bien distinta: partiendo de que, efectivamente, inaugurar hoy un centro de arte no es inaugurar un museo, el centro de arte se plantea como espacio indefinido y privilegiado de investigación, experimentación, creación y crítica cultural, como lugar y como medio, pues, no sólo ya de contemplación, sino de *apertura*. Apertura en el sentido de encuentro y de aprendizaje, de análisis profundo de la identidad. De desarrollo y autoconciencia de unos ciudadanos que lo asimilan y utilizan como un recurso útil de interpretación de la vida en la ciudad. Así, poder recuperar el sentido de *civitas* para la ciudad, de *res publica* para la sociedad, se hace concebible mediante la multiplicación de operadores de este tipo. Ello implica diseñar y luego activar, en cada caso, para cada lugar concreto, un generador cultural que se erija en *productor*, más que en mero “coleccionador” y conservador (funciones éstas que, por otro lado, dilapidan presupuestos millonarios, como sabemos). Obtenemos así un artefacto instaurador de relaciones de producción y difusión con los operadores propios del territorio al que se

⁹ Nos venimos refiriendo a estrategias artísticas que pueden ir desde las intervenciones urbanas de Gordon Matta-Clark, o de Rogelio López Cuenca, por citar dos casos formal y conceptualmente muy divergentes, a los insertos en prensa de Jeff Koons, por ejemplo; a planteamientos expositivos como los de *Documenta X* (Kassel, 1997) o *Tamass. Representaciones árabes contemporáneas* (Barcelona, 2002), ambos de Catherine David; o a modalidades de gestión y producción como las de Arteleku (Guipúzcoa), el CCCB (Barcelona) o, fuera de España, el centro Witte de With (Rotterdam). Por enumerar, repetimos, algunos ejemplos de entre todo un paisaje actual que redefine constantemente las prácticas y las condiciones del arte.

debe: centros educativos y de investigación (colegios, institutos, universidad), agentes locales de producción y distribución, televisiones locales, asociaciones varias, empresas, etc. Un ente productor, en fin, de manifestaciones dirigidas, reiteramos, a *abrir* la figura del centro de arte -mucho más allá de la mera distribución de *packs* de exposiciones de consumo global- para convertirlo en una estrategia de creación y de expansión de modos de representarnos que nos muestren nuestro presente, o, lo que es lo mismo, *quiénes estamos siendo ahora*: esto es un privilegio social que aún le queda al arte y que no podemos dejar de lado, pues nos va en ello no ya sólo nuestra identidad, sino especialmente la capacidad de reconocernos pensando proyectos para nuestro futuro, para unas ciudades que permitan *crecer* en ellas a sus habitantes.

Hemos comenzado recordando alguna fuente romántica de nuestro presente. Acabemos, entonces, retomando la lectura que hace Daniel Innerarity de la crítica romántica al Estado como órgano de la escisión y la dominación, de la escisión mecanicista de un sujeto moderno que necesita instancias que se definan como lo que Schlegel llamó una “mediación general”:

[...] *La crítica al Estado como máquina remite al de su concepto rival: el de organismo. En contraposición al mecanismo, cuyos elementos pueden ser sustituidos sin que se altere la función total, y en el que las partes no contienen en sí mismas ni la idea ni los fines del todo, en un organismo cada miembro es símbolo inmediato de la totalidad, o una variación de ésta. Una comunidad así entendida no es una yuxtaposición de mónadas indiferentes, homogéneas y con idénticos derechos, sino una comunidad de comunicación. El fin de un Estado así constituido puede coincidir de nuevo con los fines de sus ciudadanos.*¹⁰

Un centro de arte, así constituido, también puede coincidir, de nuevo, con los fines de sus *ciudadanos*.

¹⁰ Innerarity, Daniel: *Hegel y el romanticismo*. Tecnos. Madrid, 1993, pp. 71-72.