

La intención de esta *Filosofía del arte moderno* de Konrad Paul Liessmann es la de reconstruir la contribución de la filosofía a la reflexión sobre el arte desde finales del siglo XVIII.

El autor muestra cómo la filosofía ha ido reaccionando a lo largo del tiempo ante el fenómeno del arte moderno, con qué conceptos, categorías y nociones sistemáticas se ha enfrentado a dichas manifestaciones.

Partiendo de las concepciones estéticas clásicas en Kant y Hegel, describe y analiza los jalones más importantes de la teoría estética de la Modernidad: el Romanticismo, Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche, el Fin de siècle, Lukács, Benjamin, Adorno, Danto, Ortega y Gasset, Lyotard, Foucault... El estudio culmina en un análisis de las teorías del arte de la actualidad; en definitiva, no pretende sino una reflexión filosófica sobre el arte.

Este libro está dirigido a todos aquellos interesados en un diálogo filosófico sobre el arte, tanto a estudiantes de Filosofía, de Bellas Artes e Historia del Arte, de Música o de Literatura, como a amantes del arte y a profanos.

\$535
\$375

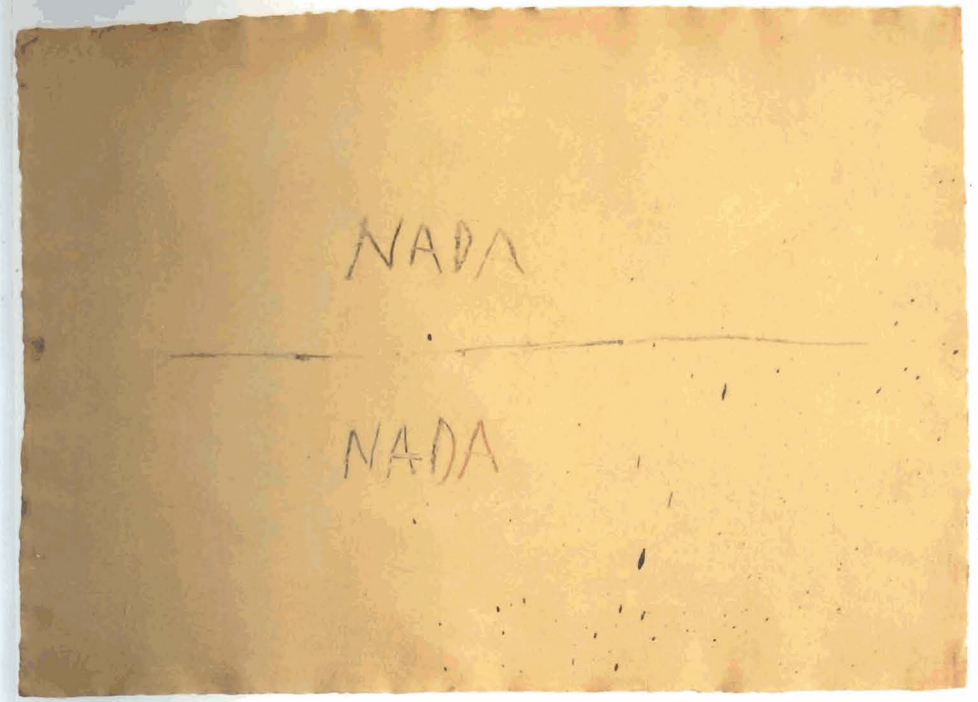


Herder
www.herdereditorial.com

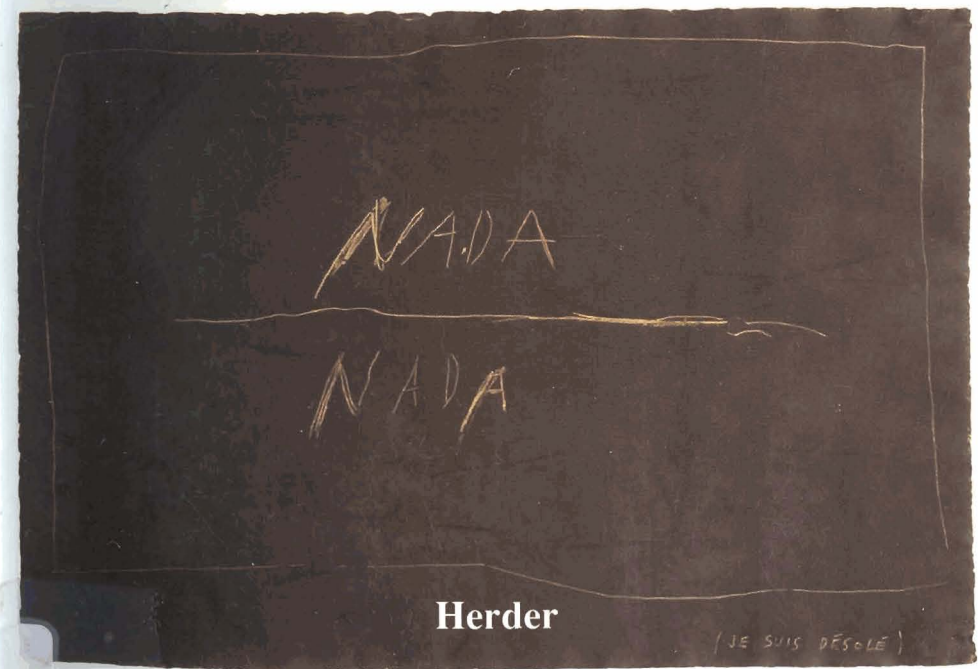
Konrad P. Liessmann **FILOSOFÍA DEL ARTE MODERNO**

h

93-65



Konrad Paul Liessmann
FILOSOFÍA DEL ARTE MODERNO



Herder

Konrad Paul Liessmann (Villach, 1953) cursó estudios de Filología Germánica, Historia y Filosofía en Viena. Es profesor y director del programa de estudios de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación en la Universidad de Viena, así como ensayista y crítico de literatura y cultura.

Recibió el Premio Estatal Austríaco de Periodismo Cultural en 1996, el Premio de Cultura de la ciudad de Villach en 1998 y el Premio honorífico del Mercado del Libro Austríaco en 2003.

A su autoría se deben numerosas publicaciones de carácter científico y ensayístico sobre cuestiones de estética, filosofía de la cultura, filosofía del arte, teoría de la sociedad, teoría de los medios y filosofía de los siglos XIX y XX, entre las cuales destacamos aquí *Günther Anders. Philosophie im Zeitalter der technologischen Revolutionen* (2002), *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen* (2003) y *Ästhetik der Verführung. Kierkegaards Konstruktion der Erotik aus dem Geiste der Kunst* (2005). Además ejerce como director de colección en varias editoriales austríacas.

Hans Blumenberg

El mito y el concepto de realidad

128 págs. ISBN 84-254-2290-6

Joseph Beuys

Pensar Cristo

244 págs. ISBN 84-254-2001-6

Miguel Ángel Granada

El umbral de la modernidad

512 págs. ISBN 84-254-2123-3

KONRAD PAUL LIESSMANN

FILOSOFÍA
DEL ARTE MODERNO

Traducción de ALBERTO CIRIA

Herder

Título original: Philosophie der modernen Kunst
Traducción: Alberto Círia
Diseño de la cubierta: Claudio Bado

© 1999, WUV, Viena
© 2006, Herder Editorial, S.L., Barcelona

*Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Bildung,
Wissenschaft und Kultur in Wien.*

Impresión subvencionada por el Bundesministerium für Bildung,
Wissenschaft und Kultur en Viena.

ISBN: 84-254-2458-5

La reproducción total o parcial de esta obra sin el consentimiento expreso
de los titulares del *Copyright* está prohibida al amparo de la legislación vigente.

Imprenta: Romanyà Valls
Depósito legal: B - 33.099 - 2006
Printed in Spain – Impreso en España

Herder

www.herdereditorial.com

ÍNDICE

Prólogo a la edición española	9
Nota preliminar	11
1. Filosofía del arte y teoría de la Modernidad	15
2. Kant y la fundamentación de la estética: el buen gusto y el genio	21
3. Hegel y la muerte del arte	39
4. El Romanticismo como anticipación de la Moder- nidad: mito, ironía y significado más profundo	51
5. El experimento de Soren Kierkegaard de la existencia estética	63
6. De Schopenhauer a Nietzsche: arte como anestesia y gran embriaguez	77
7. Estética de la Modernidad: Georg Simmel y Georg Lukács	93
8. La estética de la expresión de Konrad Fiedler	105
9. Walter Benjamin y la obra de arte en la época de su (re)producibilidad técnica	113

10. Teoría del arte como teoría de los medios: Günther Anders y los sucesores.....	125
11. Theodor W. Adorno y la verdad de las vanguardias estéticas.....	139
12. Del carácter subversivo del arte: teoría del arte después de Adorno.....	153
13. Arte moderno como transfiguración de lo habitual: Arthur C. Danto.....	169
14. La crítica cultural conservadora de la Modernidad: Arnold Gehlen y Hans Sedlmayr.....	181
15. De la Modernidad a la Postmodernidad.....	199
16. Una teoría de lo nuevo: Boris Groys.....	215
17. El regreso de la naturaleza al arte: planteamientos para un renacimiento de la estética de la naturaleza....	227
Perspectivas.....	241
Bibliografía.....	245

PRÓLOGO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

Es para mí un motivo especial de alegría que mi *Filosofía del arte moderno*, que desde 1993 ha aparecido en diversas ediciones y reimpressiones y en varios idiomas, aparezca ahora también en su traducción española. A la confrontación con cuestiones del arte cabe atribuirle una relevancia especial precisamente en España, una de las cunas de la modernidad estética. Espero que la intención de mi *Filosofía del arte moderno*, reconstruir la contribución de la filosofía a la fundamentación y la reflexión del arte desde fines del siglo XVIII, sea quizá también de interés para el lector español, aun cuando, en mi exposición, pueda predominar la perspectiva de la Europa occidental y central. De todos modos, la intención decisiva de este libro fue contrastar modelos de trabajo filosófico sobre el fenómeno del arte con unas experiencias estéticas del presente que son en cada caso subjetivas. El libro habrá cumplido su finalidad si logra aportar algunos estímulos e impulsos para la confrontación propia con cuestiones del arte.

Quedo agradecido a la editorial Herder por la disposición a publicar la *Filosofía del arte moderno* en el mundo hispanohablante. Pero sobre todo doy las gracias a mi traductor, Alberto Ciria, por la confianza que puso en la *Filosofía del arte moderno* en un momento en el que todavía no se podía prever qué camino emprendería este libro.

Viena, diciembre de 2005
Konrad Paul Liessmann

NOTA PRELIMINAR

Una *Filosofía del arte moderno* puede despertar algunas expectativas que sólo a duras penas o tal vez ni siquiera pueden cumplirse. Un proyecto semejante, que pretenda ser abarcador y en cierta manera completo, sería una empresa prácticamente enciclopédica. Desde luego que aquí no puede conseguirse tanto. Pero tampoco puede tratarse de una teoría filosófica del arte moderno concisa, clausurada en sí y unitaria, aunque tampoco haya que discutir la posibilidad o la necesidad de una teoría tal. Una filosofía del arte moderno como la que aquí se pretende procura más bien lo siguiente: al hilo de ejemplos escogidos, debe exponerse cómo la filosofía ha ido reaccionando en el curso del tiempo al fenómeno del arte moderno, con qué conceptos, categorías y nociones sistemáticas se ha enfrentado a este fenómeno. Así pues, se han excluido conscientemente los esfuerzos por la modernidad a cargo de la ciencia del arte. Lo que ha de ofrecerse es un *esbozo selectivo del pensamiento filosófico acerca del arte y de las artes de la Modernidad*. El objeto de las siguientes reflexiones no lo cons-

tituye, pues, el arte de los siglos XIX y XX, sino la *reflexión filosófica sobre el arte*. El propósito de la investigación no es valorar si tal reflexión siempre fue adecuada al arte, sobre todo a las obras concretas, así como tampoco puede decirse con excesiva precipitación si la filosofía ha ejercido, y en qué medida, un influjo sobre la propia producción artística. No ha de discutirse que en una presentación del pensamiento de la *filosofía del arte* acerca del arte pueda llegar a conocerse algo sobre éste mismo, pero, en último término, ha de dejarse al lector crítico la decisión de en qué medida el esfuerzo del pensamiento filosófico ha sido y es capaz de concebir e iluminar los desarrollos de las artes. Pero que, a la inversa, estas reflexiones filosóficas han contribuido de forma muy determinante a la constitución y a la comprensión de un concepto utilizable de la Modernidad y del arte moderno, hay que suponerlo y aducirlo como legitimación de esta empresa.

Así pues, lo que aguarda a las lectoras y los lectores es el intento de exponer y poner en relación mutua posiciones filosóficas respecto del arte seleccionadas, tal como parecen interesantes o relevantes sobre todo en relación con el desarrollo de una modernidad estética. Desde luego que la selección de los pensadores tratados a tal fin se ha guiado por preferencias y predilecciones subjetivas. Un criterio ha sido tratar sobre todo los fundamentos del discurso estético de la Modernidad tal como se crearon en el siglo XIX; otro, no dejarse influenciar demasiado por coyunturas a la moda, pero sin perder de vista los problemas del presente. No se ha pensado en fundir las teorías tratadas en una superteoría del arte moderno. Precisamente en su heterogeneidad y multiplicidad reside quizá un atractivo decisivo de estos esfuerzos filosóficos en torno al arte de la Modernidad, que en su conjunto pueden ofrecer una imagen rica en facetas que no se subordina a modos simples de interpretación y explicación. En lo esencial, los apartados particulares están ordenados históricamente, con lo que el fenómeno del arte moderno y su relación con la religión, la sociedad, la naturaleza y la técnica son iluminados desde diver-

sas perspectivas, bajo distintos presupuestos y con valoraciones a menudo opuestas.

Así pues, el libro se dirige a todos aquellos que estén interesados en un diálogo filosófico sobre el arte, tanto a estudiantes de arte, de música, de literatura y de artes dramáticas como a filósofos y a artistas, pero también a amantes del arte y a profanos. El amplio círculo de recepción al que se apuntaba exigía una clara estructuración y articulación del texto, así como una formulación precisa: se han pretendido ambas cosas, pero sobre el éxito del empeño tendrán que decidir las lectoras y los lectores. Como, por encima de todo, se trataba de dar a conocer el pensamiento de los filósofos en cuanto tal, sobre todo cuando el lenguaje de los textos originales presente peculiaridades inconfundibles, se citará también más profusamente. Precisamente en el caso de una filosofía del arte es legítimo no sólo referir pensamientos, sino también hacer intuir la forma lingüística en la que éstos han sido formulados.

FILOSOFÍA DEL ARTE
Y TEORÍA DE LA MODERNIDAD

El desafío de una *filosofía del arte moderno* exige previamente algunas aclaraciones conceptuales. Los términos centrales *arte*, *Modernidad* y *filosofía* se utilizan en ocasiones de modo demasiado variable y equívoco como para que quepa presuponer una comprensión previa vinculante. Desde luego que esta determinación conceptual influye también en la selección de los autores a los que queremos aproximarnos. En lo que sigue, deben entenderse por arte todos los géneros artísticos, es decir, la literatura, la música y las artes plásticas, tanto como la danza o las nuevas formas artísticas, la fotografía, el cine, el arte de los media, así como aquellas formas que han surgido en el desarrollo de la Modernidad misma. Que sea necesario un concepto de arte tan amplio y abarcador obedece, no en último lugar, a que las reflexiones filosóficas recurren a experiencias artísticas del todo diversas, aunque a menudo queden en primer plano los géneros tradicionales; pero, a la inversa, siempre fue también una exigencia de la filosofía

el formular un concepto de arte que hubiera de abarcar realmente todos los fenómenos de la creación y la recepción artística.

De modo similarmente abarcador y, por consiguiente, desde luego, primeramente también impreciso, ha de tomarse el concepto de Modernidad. Pues la propia Modernidad se ha vuelto entre tanto cuestionable, y una filosofía del arte contemporáneo probablemente tendría que presentarse como una filosofía de la Postmodernidad. Además, que aún quede por aclarar si nosotros mismos nos movemos todavía en aquella época o en aquel proyecto que se llama la Modernidad, puede propiciar y facilitar el interés hacia nuestra temática, pues a partir de esta incertidumbre obtenemos probablemente una visión, entre tanto algo más distanciada, de este proyecto: en tan poca medida como su arte, hemos de defender o combatir con uñas y dientes la Modernidad. Pero al margen de ello, aunque la Modernidad significa siempre también lo contemporáneo, no todo lo contemporáneo puede diagnosticarse como moderno. Los asincronismos mismos son un aspecto necesario de la Modernidad, que ha permitido utilizar constantemente la Modernidad también como un concepto de combate. La idea de una *vanguardia* que siempre pretendió estar adelantada a su propia época, remite de nuevo a este proceso interno de diferenciación en la concepción de la Modernidad. Pero, por otro lado, la Modernidad ha venido a ser el concepto de una época histórica. Cuándo comienza esta época, y si ha llegado ya a su final, es sin embargo una cuestión muy discutida. Si por Modernidad se quiere entender aquel proceso de racionalización económica que vino acompañado de una secularización sucesiva de todos los ámbitos vitales, entonces sus raíces podrían rastrearse sin duda alguna hasta el primer Renacimiento. Si, en cambio, queremos atenernos a la comprensión del discurso tradicional sobre el arte, habría que identificar la Modernidad con aquellas vanguardias que revolucionan el arte sólo a partir de comienzos del siglo XX y que se caracterizan por la ruptura de parámetros estéticos tradicionalmente garantizados: la forma cerra-

da en la literatura, la objetualidad en la pintura y la tonalidad en la música. Viéndolo así, sólo podría hablarse de arte moderno a partir del comienzo del siglo XX, desde que pudieron darse pasos hacia la abstracción, hacia la atonalidad y hacia la suspensión dadaísta del significado.

Abogamos por un concepto intermedio de la Modernidad, que puede quedar esbozado por los siguientes aspectos: por una vasta reorganización de la sociedad conforme a un modo de producción capitalista, que no sólo atañe a la manufactura y el comercio, sino también a la producción industrial en su conjunto; por la circunstancia de que en el pensamiento de la Ilustración la autoconciencia secularizada se hizo reflexiva; y por una liberación de las artes respecto de heteronomías religiosas y políticas hacia sectores de productividad estética que operan de modo tendencialmente autónomo. Si nos orientamos con arreglo a estos criterios, podrá considerarse el final del siglo XVIII y el comienzo del XIX como la época en la que se hicieron determinantes en lo social, en lo filosófico y en lo estético aquellas dimensiones que forman parte de las condiciones de constitución del sujeto moderno y de sus mundos vitales.

En el caso del arte, el proceso de autonomización puede considerarse sin duda como señal decisiva de modernidad. Pero en ello tampoco debe forzarse demasiado aquel concepto, que durante largo tiempo fue muy discutido y criticado, de autonomía estética. Por lo pronto, con ello no se quiere decir mucho más sino que el arte cesa de ser *arte de encargo*, y que con ello se desarrolla un discurso estético que también está vinculado al establecimiento de un «negocio artístico» que engendra en medida creciente sus legalidades propias. Pero decisiva en ello fue tal cosa como una nueva y acrecentada autoconciencia estética, que mueve al artista a ver su responsabilidad cada vez más en el marco de su exigencia artística individual y cada vez menos en consideración a intereses e instancias extraartísticos. El proceso de autonomización puede describirse así como una pérdida tendencial de fun-

ción por parte del arte, con lo que se quiere significar su sucesiva retirada de aquellas obligaciones religiosas y políticas que, hasta el siglo XVIII, habían estructurado fuertemente sobre todo las artes plásticas y la música. Vinculada a esta liberación está no solamente una búsqueda de nuevas tareas en cuanto a la forma y al contenido con las que el arte quiera comprometerse, sino también la confrontación con un mercado anónimo de arte que, por su parte, comienza ahora a estructurar el acontecer artístico... con graves repercusiones para la posición social de los artistas.

Resultados de la nueva libertad son, entre otros, no sólo tremendos empujes de innovación estética, sino sobre todo también un déficit de legitimación del arte que hasta hoy no ha podido subsanarse. La Modernidad es asimismo aquella época que, por preguntar por la utilidad de todo, pondrá en cuestión la utilidad del arte. Para cubrir este déficit, el arte constantemente se ha visto y se ve forzado a tomar préstamos de la política, de las humanidades y, no en último lugar, de la moral, a estilizarse como instrumento en la lucha por la justicia o como conciencia exhortadora. La relación de tensión entre el arte y aquellos espacios vitales en los que el arte se encuentra sin identificarse con ellos será entonces también un motivo permanente de la indagación filosófica.

Sin embargo, rara vez los filósofos se han aproximado al arte sin reservas. Toda filosofía del arte ha de considerar que la relación de la filosofía con el arte vino marcada desde siempre por profundas tensiones. Desde que la filosofía se encontró a sí misma, es decir, desde Platón, intenta expulsar a los artistas de su círculo y de los círculos del Estado. El arte como apariencia de la apariencia, dice Platón —que fue él mismo un auténtico poeta—, es un camino hacia la mentira, no hacia la verdad, y la verdad tendría que ser lo que importara en primer término a la filosofía y al Estado educador. La historia de la relación entre el arte y la filosofía comienza, por tanto, según el filósofo Bernhard Lypp, con una «arrogancia totalitaria» por parte de la filosofía: «La expulsión

del arte del universo del discurso, que la filosofía ejecuta tiránicamente, acontece en nombre de la diosa a cuyo servicio amoroso ella se ha consagrado exclusivamente: en nombre de la verdad “desnuda” e irrestricta. Congregándose la filosofía bajo este estandarte, sume al mundo circundante en temor y temblor. En el amor a la verdad ella se organiza un ballet de argumentaciones al que su hermano mayor, el arte, no tiene nada que oponer: sobre todo, no la astucia de la razón, que es mantenida en funcionamiento por la conciencia de que la lucha la pierde quien primero se detiene a recobrar aliento y a hacer valer la reflexión. Por mucho que, al fin y al cabo, justamente la filosofía esté orgullosa de su reflexión, sin embargo, respecto del arte, ésta se transforma en un forzamiento y en la obstinación en tener razón que va de su mano»¹. Los resentimientos que la filosofía constantemente produjo y reprodujo frente al arte obedecen con diversas variaciones al esquema platónico: «La acusación de que el arte nos tiene aprisionados en la cárcel del mundo de los fenómenos se amplía al reproche de que lo hace en virtud de calcomanías y ficciones que no tienen utilidad alguna. [...] El arte escandaliza el orden de nuestro mundo vital»². Pero la crítica de la filosofía al arte no se detiene en esta reserva gnoseológica: «Al final, la acusación por parte de la filosofía, que ha tomado su salida gnoseológica de la incapacidad de verdad del arte, se ha acrecentado hasta convertirse en una *condenación moral*»³. No obstante, esta condena no siempre se reveló abiertamente: algún que otro filósofo formuló su escepticismo hacia el arte en una construcción totalmente elegante, como Hegel, que con un grandioso gesto de filosofía de la historia quiso asignar sus límites al arte, a saber, como históricamente superado.

1. Bernhard LYPP, *Die Erschütterung des Alltäglichen. Kunstphilosophische Studien*, Múnich 1991, pp. 10 s.

2. *Ibid.*, p. 13.

3. *Ibid.*

Y sin embargo el arte se defendió. Contraatacó con la exigencia, formulada en ocasiones con la misma rabia, de ser, en tanto que mimesis, en tanto que apariencia, en tanto que exposición singular y completa del particular, y por supuesto en tanto que bello, el único camino hacia la verdad: «Ahora bien, expulsado y oprimido, convertido en energía criminal, [el arte] cae, por su parte, en un contramovimiento y en la contraviolencia, sobre la filosofía y sus representantes autonometrados de la racionalidad. Se consume la venganza del arte contra la tutela del saber filosófico y sus formas de opresión degeneradas en metafísica política»⁴. Es el arte el que ahora plantea la reivindicación de ser el único capaz «de sanar las heridas que el escarmiento socrático de la racionalidad ha infligido a nuestras formas de vida»⁵.

Si nos ocupamos de la relación de la filosofía con el arte moderno hemos de reflexionar sobre este movimiento pendular entre violencia y contraviolencia retórica. En efecto, dicha relación está sostenida por una mezcla de tutela, defensa y admiración. Y la lucha de la filosofía contra el arte por la lasciva pregunta de si la verdad hay que desvelarla filosóficamente o velarla estéticamente, sigue estando en marcha. Tras la desaparición de la apariencia estética de la verdad, ésta, al descubierto y desnuda, debería quedar expuesta a los duros y dolorosos golpes de las categorías filosóficas. Pero esta alianza de la verdad con el arte, mantenida durante un tiempo, exigió un correctivo particular para ambos. La filosofía del arte moderno es también la historia de este correctivo y de sus sorprendentes giros.

4. *Ibid.*, p. 15.

5. *Ibid.*

KANT Y LA FUNDAMENTACIÓN DE LA ESTÉTICA: EL BUEN GUSTO Y EL GENIO

Si no la estética de la Modernidad, sí al menos la estética moderna comienza con Immanuel Kant (1724-1804). En su *Crítica del juicio*, aparecida en 1790, se hallan algunas de las determinaciones y reflexiones decisivas que han fecundado las discusiones estéticas hasta hoy. En ello, la estética kantiana es moderna en un sentido múltiple. Kant no busca un concepto ceñido a la obra de arte, sino un concepto abarcador de la experiencia estética. La raíz y el fundamento de esta experiencia es naturalmente el sujeto, el individuo particular con su facultad sensitiva. De él ha de partir todo análisis de esta experiencia. Pero esto significa también que no hay un dominio definido y limitado de antemano donde sea posible la experiencia estética. En tanto que Kant vincula la pregunta acerca de si algo puede percibirse como *estético* no a un objeto, sino al individuo percipiente, inaugura aquella apertura de los límites de lo estético que sólo el arte moderno del siglo XX aprovechará. Por otra parte, pocos como Kant han tra-

tado de construir con tanta radicalidad el dominio de lo estético como un dominio efectivamente autónomo en el que no gobierne ningún otro fin que el de lo estético mismo. Kant rechazó con vigor toda determinación extrínseca de lo estético, y con ello puso también la piedra teórica basal para aquella autorreflexión que, desde el siglo XVIII, distinguirá de modo creciente a las artes.

A la facultad de una percepción estética, es decir, de una captación sensorial cualificada y valoradora en el más amplio sentido, Kant la llama «gusto». Este concepto puede tomarse inicialmente en la acepción de aquel disfrute del paladar que acaso hayamos de agradecer máximamente a los nervios gustativos. La proximidad del concepto kantiano de *gusto* respecto del *degustar* es más manifiesta de lo que la terminología kantiana permite a menudo vislumbrar. En una determinación más precisa, significa luego: «*Gusto* es la facultad de enjuiciar un objeto o un modo de representación mediante un agrado o un desagrado, *sin interés alguno*. El objeto de un agrado tal se denomina *bello*»⁶. El gusto puro, así se podría parafrasear en términos culinarios, degusta por amor del propio gusto: no debe satisfacerse hambre ni sed alguna, es decir, no debe satisfacerse ningún interés ni aplacarse ninguna necesidad. Con esto se han designado aquellos aspectos esenciales del gusto que no sólo han dado su significación específica al análisis kantiano, sino que se han vuelto relevantes para toda teorización de la experiencia estética. Es incuestionable que el gusto es expresión de la subjetividad; el postulado del desinterés es necesario para poder hacer en general del gusto en su pureza un objeto del análisis. Si entran en juego intereses o necesidades, entonces no se llega a un *enjuiciamiento* del objeto, sino a su dis-

6. Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, en: *Werkausgabe*, ed. Weischedel, vol. X. Fráncfort del Meno 1975, p. 124. Cit. en adelante como «KANT, *Kritik der Urteilskraft*».

frute o a su rechazo. El agrado estético, por tanto, no se puede equiparar con el disfrute ni con la sensación de placer, así como tampoco el desagrado estético puede equiparse con la desganancia, con la repulsión o con el rechazo. Agrado y desagrado son formas de expresión de un gusto puro, que busca experimentar objetos o representaciones puramente según sus formas de manifestación sensible, sin traer a colación intereses de índole moral, teórica, corporal, política o erótica independientes de aquella. Pero la expresión de esta dimensión del gusto, cuando éste se articula, es el *juicio de gusto*. Con esto se ha dado un nuevo paso decisivo y acaso sorprendente. Si el sujeto se limitara exclusivamente a dar expresión a su agrado —esto o aquello *me gusta*—, esto no sería más, pero tampoco menos, que la formulación de una sensación subjetiva de gusto que no merecería ninguna otra consideración, salvo que por motivos personales se tuviera un interés particular en el hombre que expresa esta sensación: es posible que uno no quiera tener nada que ver con los hombres a los que, por ejemplo, no les gusta Thomas Bernhard. Pero en el momento en que la expresión de gusto adquiere la forma de un juicio —esto o aquello *es bello*—, se vinculan exigencias enteramente distintas. Se ha alcanzado un momento de universalidad que deja tras de sí el nivel de la pura y subjetiva carencia de un carácter vinculante. Kant escribe: «El juicio de gusto mismo no *postula* la unanimidad de todos (pues esto sólo puede hacerlo un juicio lógicamente universal, porque es capaz de aducir razones); sino que expresa para cada uno la *pretensión* de esta unanimidad»⁷. Es decir, se quiere que los demás sientan de modo similar o exactamente idéntico. Que a nuestras sensaciones de gusto nosotros les demos la forma de juicios —este vino *es bueno*—, expresa esta exigencia de cierto carácter vinculante y cierta validez de nuestros juicios, también en el ámbito de lo cotidiano. Según Kant, esto no es ningun-

7. *Ibid.*, p. 130.

na imprecisión lingüística, como si en vez de decir siempre «es bueno», «es bello», o «está logrado», hubiera que decir sencillamente «me gusta» o «me agrada», sino la expresión de una facultad autónoma del hombre: su facultad de juicio. A partir de aquí, Kant puede llegar también a su definición de lo bello: «*Bello* es lo que agrada universalmente sin concepto», o bien, formulado de modo distinto y aún más preciso: «*Bello* es lo que se reconoce sin concepto como un objeto de agrado *necesario*»⁸.

Sin duda que tal cosa suena un tanto contradictoria. El *juicio de gusto estético* no es por tanto un juicio que quepa fundamentar lógicamente ni deducir a partir de un *concepto de lo bello*: se basa única y exclusivamente en la facultad sensitiva del sujeto, y sin embargo espera aprobación y exige una necesidad y una coherencia específicas, es decir, no quiere ser arbitrario, sino vinculante. No es un error suponer que Kant ha dado aquí con una disposición fundamental del discurso moderno sobre el arte, a saber, aquella experiencia que se puede tener en cada exposición, tras cada ejecución de una pieza musical o representación de una pieza teatral, después de cada lectura: que se emiten juicios subjetivos y que sin embargo se aguarda unanimidad. La necesidad con la que lo bello puede agradar sin interés alguno se fundamenta, según Kant, en que obedece a una «finalidad sin fin»⁹, es decir, en que no se somete ni a una legalidad material de la naturaleza ni a una voluntad libre, pero que según su *forma* suscita la impresión de una finalidad, una impresión que podría describirse también como esa afinidad interna que sólo permite el agrado estético. Que nuestro agrado subjetivo pueda elevarse a un juicio universal se fundamenta, pues, en que a los objetos de este goce les corresponde una coherencia y una afinidad internas que justifican nuestro juicio y la pretensión de aprobación de este juicio.

A partir de estos presupuestos, Kant puede definir entonces el «juicio de gusto puro» como un juicio sobre el cual «el atractivo y el conmovedor» no tienen influjo alguno y que «tiene como fundamento determinante meramente la finalidad de la forma»¹⁰. Por tanto, se clasifican como «bellos» objetos que no despiertan nuestros intereses, nuestros apetitos o nuestros resentimientos, sino ante los cuales nuestro juicio puede reaccionar con un *agrado desinteresado*. La belleza no es por consiguiente una propiedad objetivamente perceptible que le corresponda a un objeto, ni tampoco existe para Kant una idea de lo bello independiente del individuo particular y de sus posibilidades de experiencia condicionadas temporalmente, a partir de la cual pudieran deducirse juicios sobre diversos objetos u obras de arte, sino que la belleza es el resultado de un juego recíproco entre un individuo percipiente y un objeto que es capaz de desatar en el individuo el sentimiento de agrado sin que con ello se despierten intereses determinados. De tal modo, todo ámbito objetivo puede en principio ser «bello», tanto la naturaleza como el hombre y sus obras. Pero mientras que la naturaleza persigue determinados fines y sólo para el hombre y bajo determinadas circunstancias puede manifestarse como liberada de todo fin, y por tanto como bella, las obras de arte podrían describirse en general como objetos que han sido confeccionados exclusivamente para provocar un agrado desinteresado, es decir, que en el receptor no apelan a nada más que a su juicio estético, pero que en esta liberación de todo fin tienen que obedecer a una finalidad. Así, según Kant, la autonomía del arte tiene sus raíces en la posibilidad de un juicio puro de gusto, que puede ser abordado de diversos modos.

Sin duda que Kant se ha esforzado honestamente en no eludir las dificultades que resultan de la lógica del juicio de gusto. Que este juicio se fundamenta por un lado en la experiencia subjetiva,

8. *Ibid.*, pp. 134 y 160.

9. *Ibid.*, pp. 134 ss. [*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*].

10. *Ibid.*, p. 139.

mientras que por otro lado puede plantear una exigencia de cierto carácter vinculante, solamente se puede explicar si le subyace un principio que puede determinar «sólo mediante el sentimiento», pero sin embargo «con validez universal», «lo que agrada o lo que desagrada». Y a este principio Kant lo llama «sentido común»¹¹. Nuestra «pretensión» de poder emitir en general juicios de gusto, según Kant, presupone necesariamente tal sentido común, una norma de lo bello conforme al sentimiento y por tanto indeterminada, pero pese a todo «ideal», en la que todos los hombres nos sentimos vinculados. De otro modo no tendría sentido querer ni poder compartir con otros el sentimiento de belleza propio.¹² Pero, a la inversa, no puede ser el mero estímulo sensible lo que provoca el juicio; aquello que en el objeto se corresponde con el juicio de gusto y en lo que se realiza intuitivamente su finalidad sin fin, Kant lo llama una «idea estética», que él define así: «Pero por una *idea estética* entiendo aquella representación de la imaginación que da mucho que pensar, sin que, no obstante, pueda serle adecuado ningún pensamiento determinado, esto es, ningún *concepto*; a la que, por consiguiente, ningún lenguaje alcanza del todo ni puede hacer completamente comprensible»¹³. De modo tan bello como pocas otras veces, Kant ha expresado con ello que el juicio estético formulado lingüísticamente nunca puede ser definitivo, y que la esencia de una idea estética —y aquí está permitida también la inversión, la idea de lo estético— consiste, no en último término, en que no puede ser traída a un concepto, y sin embargo da mucho que pensar. El elemento reflexivo en los procesos estéticos de percepción y producción se evidencia, pues, como un desarrollo que no puede formularse en una expresión lingüística concluyente. Pero al mismo tiempo lo bello no es objeto de una

11. *Ibid.*, p. 157.

12. *Ibid.*, pp. 158 s.

13. *Ibid.*, p. 250.

sensación puramente sensible. Al contrario: nos hace pensar sin que este pensamiento pueda llegar a un final formulable.

De lo bello, tal como, junto con los objetos del arte, también la naturaleza puede ofrecerlo al hombre en su «libre juego»¹⁴, Kant distingue lo «sublime». Dado que justamente este concepto ha ganado una nueva actualidad en el contexto de la Postmodernidad y de las discusiones estéticas actuales, parece especialmente importante recordar aquellas notas distintivas que Kant asignó a lo sublime. En una primera aproximación a este concepto escribe Kant: «Llamamos *sublime* a aquello que es *grande por antonomasia*», y más precisamente, «*lo que es grande por encima de toda comparación*»¹⁵. Como se trata por tanto de una impresión que puede ser generada por *cantidades*, Kant distingue entre lo «sublime matemático» y lo «sublime dinámico». La impresión de lo «sublime matemático» se suscita cuando nos vemos confrontados con magnitudes que ya no son captables con los sentidos, y que sin embargo tampoco se quedan en puros abstractos —como por ejemplo la representación de lo infinito—. Pero lo «sublime dinámico» nos sale al paso en la naturaleza. Es el resultado de un proceso de percepción y vivencia enteramente contradictorio. Por un lado, lo sublime tiene en común con lo bello que tiene que poder agrandar por sí mismo. Pero mientras que lo bello invita a una contemplación serena, lo sublime nos traslada a un movimiento interior, puesto que la naturaleza que ha de ser juzgada como sublime tiene que «representarse como provocando temor»¹⁶. Su grandeza no permite una contemplación indiferente, puesto que es amenazadora, pero su belleza exige desinterés. Para que lo sublime pueda experimentarse estéticamente como tal, el espectador tiene que superarse a sí mismo, combatir su miedo. No en vano, como ejemplos de lo sublime Kant cita «rocas amenazantes»,

14. *Ibid.*, pp. 163 s.

15. *Ibid.*, p. 169.

16. *Ibid.*, p. 184.

«nubes de tormenta que se acumulan en el cielo», «volcanes en toda su violencia destructiva», «el océano ilimitado en agitación», y semejantes, cuya visión es tanto más atrayente cuanto más temible: pero sólo «si estamos resguardados»¹⁷. Es decir, de la vivencia de lo sublime forma parte la representación de que podríamos estar amenazados, y la experiencia de que podemos resistir esta amenaza, de que somos «superiores» a la naturaleza, de que todavía podemos gozar y juzgar estéticamente la naturaleza con todo su poder y violencia, de modo que lo sublime se revela menos como una propiedad de la naturaleza que como una fuerza de nuestro ánimo.¹⁸ Pero mientras que lo bello agrada por sí mismo sin interés alguno, en el caso de lo sublime este desinterés tiene que imponerse primero frente a los atemorizados intereses de los sentidos: «*Sublime* es aquello que agrada inmediatamente mediante su resistencia al interés de los sentidos»¹⁹.

De modo similar a Kant, pero con algunas acentuaciones significativas, Friedrich Schiller (1759-1805), en gran medida influenciado por Kant y sin embargo de un carácter fundamentalmente distinto, también remarcó el concepto de lo sublime: «El objeto sublime es de un doble tipo: o bien lo ponemos en relación con nuestra *facultad de captación* y sucumbimos en el intento de formarnos una imagen o un concepto de él; o bien lo ponemos en relación con nuestra *fuerza vital* y lo consideramos como un poder contra el cual el nuestro se desvanece en la nada. Pero si bien, tanto en un caso como en el otro, a causa de él obtenemos la penosa sensación de nuestros límites, sin embargo no nos aprestamos a huir de él, sino que más bien somos atraídos por él con una fuerza irresistible»²⁰. Con más fuerza aún que Kant, Schiller acen-

17. *Ibid.*, p. 185.

18. *Ibid.*, p. 189.

19. *Ibid.*, p. 193.

20. Friedrich SCHILLER, *Über das Erhabene* (1793/94), en: Friedrich SCHILLER, *Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik*, Leip-

túa la diferencia entre razón y sensibilidad que encuentra expresión en el concepto de lo sublime: «Somos entusiasmados por lo temible porque podemos querer aquello que nuestros impulsos aborrecen, y rechazar lo que ellos anhelan»²¹. En esta diferenciación y en su carácter tanto incitador como irritante hay que considerar también, según Schiller, aquella dinámica que separa lo sublime de lo bello: «En lo bello, la razón y la sensibilidad se armonizan, y es sólo por mor de esta armonía mutua que aquél tiene encanto para nosotros. [...] Por el contrario, en lo sublime, razón y sensibilidad *no* se armonizan, y justamente en esta contradicción entre ambos yace la magia con la que arrebatamos nuestro ánimo»²². Pero que, pese a todo, el hombre tiene que rebasar primero el nivel de la sensibilidad para poder experimentar lo sublime, es indicio para Schiller no sólo del carácter intelectual del hombre, sino también de que lo sublime nos procura «una salida fuera del mundo sensible, en el que a lo bello siempre le gusta tenernos apresados»²³. Lo sublime permite por tanto abandonar el dominio de la pura intuición sensible y ampliar el ámbito objetivo de lo estético con una dimensión de la razón.

En la actualidad, Jean-François Lyotard (1924) ha retomado y radicalizado el concepto de lo sublime. Lyotard describe lo sublime en general como la *representación de lo no representable*, es decir, la representación de aquello que de hecho excede todas las posibilidades de percepción sensible y la imaginación figurativa. Partiendo de esto, Lyotard esbozó una «estética de la pintura sublime», que puede leerse sin dificultades como una estética del arte moderno. «Como pintura, ella [la pintura sublime] “representaría” algo, pero sólo de modo negativo; en consecuencia, ella

zig 1975, p. 380. Cit. en adelante como «SCHILLER, *Über Kunst und Wirklichkeit*».

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 381.

23. *Ibid.*, p. 383.

eludiría todo lo figurativo y reproducible, sería “blanca” como un cuadrado de Malevitsch, haría visible sólo en la medida en que prohibiera ver, depararía placer sólo en la medida en que doliera.» Y Lyotard añade: «En estas indicaciones se pueden reconocer los axiomas de las vanguardias artísticas, en la medida en que por medio de representaciones visibles pretenden aludir a lo invisible»²⁴. Para Lyotard, la modernidad estética es, pues, un arte de lo sublime, que sólo puede interpretarse en todo su sentido recurriendo a Kant. Al margen de cómo se quiera entender este recurso, el pensamiento de que el arte moderno quiere, en efecto, dar expresión a lo irrepresentable habrá de ser un teorema central de una teoría del arte moderno.

Recientemente, Lyotard ha vuelto con más fuerza a orientar hacia Kant su trabajo posterior sobre el concepto de lo sublime. En el centro vuelve a estar ahora aquel sentimiento que, según Kant, arrebató al hombre en presencia de lo grande por antonomasia, en presencia de la idea de lo absoluto. Pero el intento de llevar esto a la representación conduce, según Lyotard, a la tragedia del arte: éste no puede representar lo absoluto, pues él mismo es forma y por consiguiente limitación. Lyotard describe así lo sublime como el vástago de un encuentro desafortunado de la *idea* y la *forma*. La idea quiere lo ilimitado, pero la forma, y por tanto el arte, es *per definitionem* limitación. Esto conduce a un choque frontal entre la razón y el arte, porque la razón, que quiere concebir lo absoluto, tiene que exigir una representación de éste que el arte no puede realizar: para Lyotard, un típico *litigio*, un conflicto antinómico que pertenece a la esencia de una cosa y que no puede ser resuelto por una tercera instancia. Por eso, lo sublime tampoco se constituye, como aún pretendía Schi-

ller, en un puente entre moralidad universal y gusto subjetivo, sino que en él se hace patente que esta diferencia no sólo es ineludible, sino que ha encontrado una expresión en lo sublime mismo.²⁵

Al margen de cómo se quiera enjuiciar la discusión posterior en torno a lo sublime, en esta categoría Kant enlazó dos conceptos que en la Modernidad una y otra vez se pensaron y se poetizaron en una gran proximidad, e incluso como unidad: lo *bello* y lo *terrible*. «Pues lo bello no es sino el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos, y lo admiramos tanto porque, sereno, desdeña destrozarnos», escribirá Rainer María Rilke en la primera de sus *Elegías de Duino*. Una vez que el dominio de la naturaleza por la técnica ha venido a ser casi completo, surge la pregunta de si la categoría de lo sublime no tendrá que aplicarse también a la técnica, y si la impresión de lo sublime se activa hoy ahí donde una amenaza suprapoderosa provocada por la técnica apenas se limita a respetarnos, aunque todavía llega a ser asimilable como acontecimiento perceptible por los sentidos. Esto es lo que tal vez constituye el carácter sublime de las explosiones atómicas, siempre que éstas puedan presentarse también como *imágenes*.

Pero el propio Kant no se limitó a presentar una analítica del juicio estético, de lo bello y lo sublime, sino también una teoría de la productividad o creatividad estética, que en él viene asociada con un concepto hoy día un tanto desacreditado: el de *genio*. En tanto que Kant habla del artista, sostiene una estética del genio, pero en una forma que hace que también este aspecto de su obra se muestre en especial medida fructífero para las discusiones de la modernidad estética. «Para el *enjuiciamiento* de objetos bellos en cuanto tales se precisa del *gusto*, pero para las bellas artes, esto es,

24. Jean-François LYOTARD: «Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?», en: Peter Engelmann (ed.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990, p. 44.

25. Jean-François LYOTARD, *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen*. München 1994.

para el *engendramiento* de objetos tales, se precisa del *genio*.»²⁶ Las bellas artes, Kant no deja duda alguna, son las artes del genio. No obstante, el concepto de «bellas artes» conviene tratarlo con cautela. Las bellas artes no buscan la representación de lo bello, sino representaciones bellas. O con palabras de Kant: «Una belleza natural es una *cosa bella*; la belleza artística es una *representación bella de una cosa*»²⁷. Esta sutil diferenciación nunca se puede valorar lo suficiente. Kant deja claro que en la naturaleza y en la vida puede haber cosas bellas y feas, pero que en el arte estas cosas son sometidas a una transformación que permite asimismo la representación bella de lo feo: «Las bellas artes muestran su preferencia justamente en que describen bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables»²⁸. Kant aduce luego también como ejemplos de ello las furias, las enfermedades y los efectos desoladores de la guerra que, pese a ser *dañinos* en cuanto tales, pueden representarse de modo bello. Únicamente aquella fealdad que también en la representación provocaría *repugnancia*, en tanto que algo que sabotea el agrado desinteresado, queda excluida para Kant de estas posibilidades representativas. La siempre virulenta pregunta de la Modernidad acerca de lo feo y lo repelente, justamente de lo que provoca repugnancia, encuentra ya en Kant una primera respuesta, a la que también se le podría dar la siguiente versión: en tanto que el proceso de creación artística todavía puede convertir lo más repugnante en objeto de una contemplación puramente estética, en principio no puede excluirse nada del dominio de lo bello artístico. Los intentos de ciertos artistas de romper este círculo y de provocar con su arte precisamente asco y repugnancia, son por consiguiente más que equívocos, pues el llamado entendido en arte reacciona con un enjuici-

26. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., p. 246.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, p. 247.

amiento de la calidad estética, es decir, no reacciona como se había deseado. Y precisamente aquel que ante tal provocación reacciona con repugnancia —es decir, según la intención del artista, que quería provocar— es tildado demasiado a menudo de inculto y de enemigo del arte. Tal vez, de Kant podamos seguir aprendiendo que el juicio estético de hecho funciona y tiene que funcionar sin interés alguno, y que todos los intentos de engendrar mediante apelación a este juicio, es decir, mediante arte, algo distinto, como por ejemplo asco, pero también consternación o entusiasmo, tienen que caer en vacío.

Esta diferenciación nítida, que conoce la *fealdad natural*, pero no la *fealdad artística*, es por tanto de una significación extraordinaria. No porque Kant utilizara un concepto de arte que excluyera lo feo, sino porque indica que pertenece a la dinámica de la producción estética el transmutar la realidad fea en belleza, es decir, en algo que es capaz de agradar sin interés. Los criterios para determinar si tal empeño ha resultado con éxito jamás podrán hallarse en la realidad ni en la propia naturaleza empírica. Todos los intentos de reconstruir un concepto de arte que permita distinguir entre un arte bello que se orienta a la naturaleza o al bien y un arte patológico que ataca a la naturaleza y a la moral, son forzosamente fallidos. Pero también los intentos avanzados, y sin duda alguna admirables, por superar la conciencia escindida de la Modernidad y reencontrarla en una unidad de la percepción estética con la reflexión, sufren a causa de la diferencia insalvable que hay entre la belleza del mundo y el mundo de las cosas bellas.

Pero volvamos al genio. Genio es aquel talento que capacita para el engendramiento de las bellas artes, una mezcla de «imaginación, entendimiento, espíritu y gusto», factores por consiguiente que también requieren la educación.²⁹ Pero el concepto kantiano de genio no sólo contiene una versión puntualizada de

29. *Ibid.*, p. 257.

la creatividad estética, sino también una refinada interpretación de la relación entre naturaleza y arte. De una manera delicada, el artista en tanto que *genio* es para Kant aquella instancia en la que naturaleza y arte se penetran mutuamente: «Genio es la disposición anímica innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza asigna las reglas al arte»³⁰. La «originalidad» del genio, de este «predilecto de la naturaleza», consiste precisamente en aquella capacidad de «practicar en el arte la no sujeción a reglas, de tal modo que aquél obtenga mediante ello una nueva regla»³¹. Precisamente esta determinación preserva al genio de producir un mero «disparate original»: sus productos tienen que «ser modelos, es decir, *ejemplares*»³². Las reglas se pueden transmitir y también aprender, pero no su producción. Es decir, cualquiera puede hacer suyas las reglas y los procedimientos que ellas rigen, pero no aquel ingenio que permite trascenderlas y constituir otras nuevas. Pero, al margen de ello, en la determinación kantiana del genio sigue siendo también digna de consideración la idea de que la transgresión y la constitución nueva de una regla no es un asunto cotidiano que pueda constituirse en regla. Esto se sigue del concepto mismo de regla: lo que nunca es acatado sino siempre derogado ya no es una regla. El uso, que hoy gusta de practicarse, de delegar la creatividad a cualquiera, fracasa también en la praxis en virtud del hecho de que, por *regla* general, y al margen de efectos terapéuticos subjetivos, no puede resultar otra cosa que lo Kant designó como «burda imitación»³³. Si se prestara un mínimo de atención a Kant, podrían ahorrarse así los penosos resultados que se producen cuando los adolescentes son apremiados a derogar todas las reglas del arte antes de haberlas comprendido.

30. *Ibid.*, pp. 241 s.

31. *Ibid.*, p. 255.

32. *Ibid.*, p. 242.

33. *Ibid.*, pp. 255 s.

Pero, decididamente, el acento de la estrategia argumentativa kantiana se encuentra en que, por mediación del artista, la *naturaleza* se vuelve a crear a sí misma en la obra de arte, pero no como reproducción de sí misma ni según las mismas reglas, sino, en cierta manera, conforme a su idea. No la naturaleza en sí misma, sino la *belleza natural* puede constituirse así en paradigma de lo bello artístico, en una forma que justamente *no* pretende ser imitación de lo bello natural. De este modo, Kant concede a lo bello natural un primado *sistemático* frente a lo bello artístico, sin desatender a la diferencia entre ambos: «Ante un producto de las bellas artes hay que ser consciente de que eso es arte, y no naturaleza; y sin embargo, la finalidad en su forma tiene que manifestarse como tan liberada de toda coerción de reglas arbitrarias como si fuera un producto de la mera naturaleza»³⁴. La obra de arte no imita la belleza de la naturaleza, sino que sólo debe manifestarse como si ella misma fuera en su libertad *de índole natural*. Según esto, la idea de arte no sería imitar a la naturaleza, sino, por medio de una construcción altamente artificiosa, manifestarse *como* naturaleza: de tal modo que la obra de arte se manifieste como unidad completa de libertad y necesidad. Hay que sentir que la obra de arte no tiene por qué existir, pero, puesto que existe, tiene que manifestarse como forzosa.

La estética kantiana, según mostraron ya los *excursus* sobre lo sublime, no podía dejar de tener sus consecuencias. Sobre todo, la reducción de lo estético al gusto subjetivo, que luego, no obstante, debía pensarse comunitariamente, se mostró como una contradicción altamente productiva. Friedrich Schiller, cuyas teorías estéticas surgieron en una intensa confrontación con Kant, intentó responder de modo totalmente distinto a la pregunta acerca de la relación entre el sujeto estético y las exigencias de una comunidad de la razón práctica entre hombres. En una serie

34. *Ibid.*, p. 240.

de cartas al duque Friedrich Christian von Augustenburg acerca de la posibilidad de una «*educación estética del hombre*», Schiller esbozó la visión de un orden estatal en el que belleza y libertad, individuo y generalidad, debían constituir una unidad que tuviera su fundamento, no en último lugar, en la reconciliación y en el juego recíproco de aquellos impulsos que Schiller concibió para eludir las antinomias kantianas: el *impulso sensible* y el *impulso a la forma*. Según Schiller, mientras que el *impulso sensible* encadena al hombre a la materia y al tiempo y lo fuerza a moverse y a desplegarse en ellos, el *impulso a la forma* aspira a la libertad, la armonía y la realización del hombre como sujeto racional más allá del espacio y el tiempo. El impulso sensible, según Schiller, quiere que haya cambio y que el tiempo tenga un contenido, mientras que el impulso a la forma quiere que el tiempo se suprima y que no haya cambio alguno. Pero aquel impulso en el que estos dos impulsos fundamentales se vinculan armónicamente es —y con ello Schiller introdujo en la estética un concepto de graves consecuencias— el *impulso lúdico*: «El impulso sensible quiere ser determinado, quiere recibir su objeto; el impulso a la forma quiere determinar *él mismo*, quiere engendrar su objeto; así pues, el impulso lúdico tenderá a recibir tal como él mismo hubiera engendrado, y a engendrar tal como su sentido trata de recibir»³⁵.

De este modo, en el impulso lúdico se unifican para Schiller deber e inclinación, razón y necesidad, deseo e imaginación. Por eso puede asignar a este concepto la determinación suprema: «El hombre sólo juega ahí donde es hombre en la plena significación de la palabra, *y sólo es íntegramente hombre cuando juega*»³⁶. Con esta concepción, Schiller ha introducido en la estética la dimensión

35. Friedrich SCHILLER, «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», en: SCHILLER, *Über Kunst und Wirklichkeit*, *op. cit.*, pp. 309 s.

36. *Ibid.*, p. 315.

de la praxis, y ha trascendido el repliegue kantiano al gusto y al juicio. Con este impulso lúdico debería corresponderse el *Estado estético*, en el que el hombre puede «manifestarse [ante el hombre] sólo como figura, sólo como objeto del libre juego», vinculado a la ley fundamental de «dar libertad mediante libertad»³⁷. Por muy problemático que se quiera encontrar el concepto de impulso lúdico como categoría igualmente antropológica y estética, así como la utopía estética del Estado que enlaza con aquél, la pregunta acerca del carácter *lúdico* del arte se conservará a lo largo de toda la Modernidad, así como los intentos de generar a partir de lo estético una praxis social y política que valorará lo bello no sólo como objeto de la intuición, sino también como modelo para una reorganización *lúdica* de la realidad en la libertad. Pero con esto, Schiller ha contrapuesto al discurso de la autonomía del arte aquel contrapunto que acompañará en lo sucesivo al desarrollo del arte moderno: que el arte, concentrándose sobre sí mismo, tiene que remitir fuera de sí mismo. Pero, en ocasiones, Schiller también dudó de si con ello podría estar efectivamente allanada la diferencia, expuesta en lo fundamental por Kant, entre el desinterés de lo estético y los intereses morales de la razón práctica. Cuando menos, Schiller observó también, aunque con preocupación, una discrepancia entre moral y estética que subraya el estatus autónomo del gusto, en el sentido de que lo más reprobable desde el punto de vista moral puede ser lo más interesante desde el punto de vista estético: «Para toda exposición poética de contenido serio, un hombre que roba sería un tema altamente reprobable. Pero si este hombre se convierte además en *asesino*, aunque *moralmente* será mucho más abyecto, *estéticamente* se habrá hecho con ello un grado más aprovechable»³⁸,

37. *Ibid.*, p. 371.

38. Friedrich SCHILLER, «Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen», en: SCHILLER, *Über Kunst und Wirklichkeit*, *op. cit.*, pp. 256 s.

pues, según Schiller, el asesinato evoca cuando menos la apariencia de *fuerza* y hace temblar al alma. Esta discrepancia entre estética y moral Schiller la calificó de «curiosa», y quiso ocuparse de ella «con atención». Pero el problema del mal en el arte vendrá a ser igualmente una cuestión central de la estética de la Modernidad.

Basten estas breves indicaciones para subrayar el poder de influencia de los problemas que Kant inauguró para una filosofía del arte moderno. Al margen de lo que el propio Kant pensara del arte y del gusto personal que él tuviera, logró algo decisivo para la fundamentación estética de la Modernidad: desarrolló un concepto del *juicio* estético que está desvinculado de la obra de arte y que por eso parece válido también para aquellos procesos que en la Modernidad se tratan bajo el término clave de *estetización del mundo de la vida* ; con su formulación del «agrado desinteresado» le dio a la autonomía de lo estético una versión inequívoca, aunque discutida, exponiendo con ello la diferencia entre ética y estética; con su versión del concepto de lo *sublime* dispuso una categoría que parece seguir siendo irrenunciable para la discusión sobre los límites de lo estético; y con su *concepto de genio* describió una forma de subjetividad estética que, en tanto que dialéctica entre una sujeción estética a reglas y una liberación intuitiva de toda regla, también más allá de las connotaciones de elitismo que hoy acompañan al concepto de genio, aportó y aún puede seguir aportando algo a la comprensión de la actividad creativa.

3

HEGEL Y LA MUERTE DEL ARTE

En el comienzo de la modernidad estética está la proclamación de la muerte del arte³⁹. Así de puntualizada podría resumirse la aportación a la estética de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Desde 1818, en aquella época aún en Heidelberg, y luego entre 1820 y 1829 en Berlín, Hegel constantemente había anunciado y pronunciado lecciones sobre estética. Sin embargo, en comparación con Kant, con el que al fin y al cabo Hegel pudo establecer una referencia crítica, la estética hegeliana resulta extrañamente anticuada: después de todo, él se concentra tanto en una *Filosofía de las bellas artes* , que podría hablarse de una estética de la obra de arte extraordinariamente rígida y orientada conforme a la idea de lo clásico. Con ello, Hegel exclu-

39. Aunque la fórmula hegeliana *das Ende der Kunst* se traduciría literalmente como «el final del arte», como entre tanto se ha popularizado como «la muerte del arte», optamos por traducirla de esta forma menos literal pero más divulgada, sobre todo porque no altera su significado. [N. del T.]

ye ya de una vez lo *bello natural* de sus consideraciones. Escribe: «En la vida corriente se está acostumbrado a hablar de un color *bello*, de un cielo *hermoso*, de un caudal *bello*, y por supuesto de flores *bellas*, de *hermosos* animales, y más aún de hombres *bellos*, pero en cambio [...] frente a ello se puede afirmar ya, en primer lugar, que lo bello artístico es *superior* a la naturaleza. Pues la belleza artística es la *belleza nacida y renacida del espíritu*, y en la misma medida en que el espíritu y sus producciones son superiores a la naturaleza y sus manifestaciones, así también lo bello artístico es superior a la belleza de la naturaleza»⁴⁰. Según Hegel, esta prioridad de lo bello artístico frente a lo bello natural resulta de que «sólo el espíritu [es] lo *verdadero* y lo que comprende todo en sí, de modo que todo lo bello sólo es verdaderamente bello en tanto que participa de esto superior y es generado por ello»; así, lo bello natural, cuando se lo percibe, según su substancia es «reflejo de lo bello que pertenece al espíritu», no una propiedad que corresponda a las cosas de la naturaleza en cuanto tales.⁴¹

Con estas observaciones introductorias Hegel ha tomado ya una importante decisión previa: el arte no se asocia ni con la naturaleza ni con los sentidos, sino con el espíritu, y por tanto con la exigencia de veracidad y de verdad. Pero describir el desarrollo del espíritu y exponerlo en un sistema fue el gran deseo filosófico de Hegel. Y, de modo estricto como pocos, le asignó al arte su posición dentro de su sistema, una posición que, sin embargo, no deja dudas sobre la exigencia de soberanía por parte de la filosofía. Pese a ello, habiendo obligado al arte a la verdad, queda fundada una tradición con la que constantemente tuvieron que confrontarse las teorías estéticas y los artistas de la Modernidad.

40. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, en: *Werke*, ed. Moldenhauer/Michel, Fráncfort del Meno 1970, vol. 13, p. 14. Cit. en adelante como «HEGEL, *Ästhetik I*».

41. *Ibid.*, pp. 14 ss.

Pero el arte, como bien sabe Hegel, no es tan fácil de concebir. Por un lado, es demasiado claro que el arte también puede utilizarse como un «juego pasajero» que sirve de «distracción y entretenimiento» y que puede dar complacencia a lo «externo de las condiciones vitales», adornarlas y decorarlas.⁴² Ciertamente no hay que despreciar estas formas de ornamentación —hoy hablaríamos de diseño y de estilo de vida—, pues también hacen la vida más agradable y hermosa, pero en este sentido el arte está sujeto a un propósito, sirve al embellecimiento de la vida cotidiana, y carece de aquella «libre autonomía» en la que, independiente, «se colma sólo de sus propios fines» para, de este modo, «elevarse a la verdad».⁴³ Sólo en su libertad, es decir, en su autonomía estética, no obligado ya a nadie, el arte puede resolver su «tarea suprema» y estar en condiciones, junto con la religión y la filosofía, de «hacer conscientes y expresar las verdades más abarcadoras del espíritu».⁴⁴ Por un lado —y esto es un pensamiento totalmente decisivo que ha influido en los debates sobre el arte hasta nuestros días—, Hegel subraya la autonomía del arte, lo libera de todos los servicios; pero por otro lado lo dota de una nueva tarea: exposición de la verdad. Con ello retoma aquella variante de la estética que, desde Gottlieb Alexander Baumgarten, había visto en el arte una forma de conocimiento *sensible* —en oposición total a Kant, que había separado estrictamente el juicio de gusto estético de los juicios cognoscitivos de la razón—. Pues bien, lo específico del arte frente a la religión y la ciencia filosófica consiste en que expone sensiblemente lo supremo, y de este modo «lo aproxima a la forma de manifestación de la naturaleza, a los sentidos y a la sensación». Pero, con ello, el arte representa también una especie de «miembro intermedio reconciliador» entre lo meramente externo, sensible y pasajero, y el pensamiento puro,

42. *Ibid.*, pp. 20 ss.

43. *Ibid.*, p. 20.

44. *Ibid.*, p. 21.

un miembro intermedio entre «la naturaleza y la realidad finita y la libertad infinita del pensamiento concipiente»⁴⁵. Un arte concebido de esta manera tiene sin duda también una función didáctica: mediación de la verdad con los sentidos y a través de los sentidos, o, con las bellas palabras de Hegel: «La dura corteza de la naturaleza y del mundo habitual le hacen al espíritu más amargo penetrar hasta la idea que las obras de arte»⁴⁶; el arte como camino hacia la verdad para aquellos que quieren evitarse el duro trabajo de concebir y ahorrar en conceptos.

Pero la excelencia del arte, moverse en el ámbito de los sentidos, es al mismo tiempo su desventaja. Nada consuela del hecho de que el medio que el arte tiene que emplear sea la *confusión* misma: «Pues lo bello tiene su vida en la *apariencia*».⁴⁷ Pero esta apariencia no debe considerarse con demasiada precipitación como «lo que no debe ser», pues: «La *apariencia* misma le es esencial a la *esencia*, no habría verdad si ésta no apareciera y se manifestara»⁴⁸. Frente a la realidad fenoménica, que para el idealista Hegel siempre está afectada de la mácula de la caducidad y la inesencialidad, la apariencia que el arte genera tiene la ventaja de ser una apariencia en segunda potencia, que es capaz de manifestar lo substancial por encima del carácter azaroso de las experiencias: «Muy lejos por tanto de ser mera apariencia, a las manifestaciones del arte hay que atribuirles, frente a la realidad habitual, la realidad superior y la existencia más verdadera»⁴⁹. La apariencia estética que distingue a la obra de arte es ella misma un momento necesario de aquella verdad que la obra debe expresar. Pero justamente sólo un momento. Pues, conforme a su determinación esencial, el espíritu mismo es insensible e incorpóreo. Por

45. *Ibid.*, p. 21.

46. *Ibid.*, p. 23.

47. *Ibid.*, p. 17.

48. *Ibid.*, p. 21.

49. *Ibid.*, p. 22.

tanto, pese a toda la valoración del arte como forma de manifestación de la verdad, Hegel tiene que recordar «que ni según la forma ni según el contenido es el arte el modo supremo y absoluto de hacer consciente al espíritu de sus verdaderos intereses»⁵⁰. Pues no todas las dimensiones y grados de desarrollo de la verdad permiten una presentación en un medio de la sensibilidad. Lo que más permitía su presentación estética fue, según Hegel, el espíritu de la Antigüedad griega; menos ya el del cristianismo, y ya apenas el de nuestra «formación racional» moderna: ésta está desde hace ya tiempo más allá de aquel nivel «en el que el arte constituía el modo supremo de ser consciente de lo absoluto», o, como Hegel formuló con palabras que han llegado a ser famosas: «El pensamiento y la reflexión han sobrepasado a las bellas artes. [...] Los bellos días del arte griego, igual que la edad dorada del Medievo tardío, han pasado»⁵¹. El pensamiento que expresan estas frases de que el arte ha venido a ser finalmente algo anacrónico se fundamenta, por un lado, en la dinámica de la metafísica hegeliana del espíritu, pero por otro lado en observaciones cuya relevancia parece intacta. Hegel, que concibió la historia de la humanidad como progreso en la conciencia de la libertad y como proceso del hacerse consciente lo absoluto, conoció tres formas, históricamente sucesivas, en las cuales el espíritu humano podía expresar la verdad objetiva: arte, religión y filosofía. Lo que en el arte sólo se *expone* ejemplarmente como «saber *inmediato* y justamente por ello *sensible*», y en la religión se *representa* míticamente, en la filosofía científica puede concebirse, en efecto, como el «libre pensamiento del espíritu absoluto»⁵². Una vez que en Hegel el espíritu se piensa como el concepto que se concibe a sí mismo, esto significa también que este espíritu sólo ha encontrado

50. *Ibid.*, p. 23.

51. *Ibid.*, p. 24.

52. *Ibid.*, p. 139.

su medio adecuado en las ciencias filosóficas modernas desarrolladas, y que las formas preliminares del arte y la religión han perdido su función original de marcar el lugar de la verdad e indicar la presencia de lo absoluto en la imagen. Aun cuando hace tiempo que ya no pueden compartirse las premisas especulativas hegelianas ni su supuesta unidad de desarrollo histórico y del hacerse autoconsciente del espíritu en libertad, en cambio sigue siendo correcta la observación de que, en las sociedades modernas, cuando menos la vida pública ya no se organiza con arreglo a los puntos de vista del arte o de la religión, sino —bien que a menudo sólo según el gesto— conforme a los criterios de cientificidad y racionalidad, o al menos de plausibilidades argumentables. O, formulándolo de nuevo con las palabras de Hegel: «La formación de la reflexión de nuestra vida actual, tanto respecto de la voluntad como respecto del juicio, nos hace necesario el fijar puntos de vista universales y regular conforme a ellos lo particular, de modo que las formas, leyes, deberes, derechos y máximas universales se consideran motivos determinantes y son lo que principalmente gobierna. Pero tanto para el interés del arte como para la producción de arte exigimos en general una vitalidad en la que lo universal no venga dado como ley ni como máxima, sino que opere como idéntico al ánimo y a la sensación, así como también lo universal y lo racional están contenidos en la imaginación como unificados con su manifestación sensible concreta. Por eso nuestro presente, conforme a su estado general, no es favorable al arte»⁵³.

En una sociedad ilustrada, el arte ha perdido su significación como una instancia que a través de sus obras podía establecer y proporcionar modelos de acción y de interpretación socialmente vinculantes. En este sentido, en cuanto a la exposición e imposición de una verdad universal, es decir, por el lado de su «deter-

53. *Ibid.*, pp. 24 s.

minación suprema», como Hegel dijo con su famosa formulación, el arte es y sigue siendo «para nosotros algo pasado». Pero con ello el arte ha perdido también la «auténtica verdad y vitalidad, y está demasiado desplazado hacia nuestra *representación* como para que afirme en la realidad su antigua necesidad»⁵⁴. Así pues, en este sentido, y sólo en este sentido, el arte ha llegado, según Hegel, a su final. Ya no es norma ni criterio ni símbolo de la moral o de lo absoluto: «Cabe esperar que el arte ascenderá y se perfeccionará cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la suprema menesterosidad del espíritu. Por muy excelentes que podamos encontrar las imágenes griegas de dioses y por muy dignos y perfectos que podamos ver representados a Dios Padre, a Cristo y a María, de nada sirve: ante ellos ya no hincamos la rodilla»⁵⁵.

Esta muerte del arte no significa, pues, su desaparición. Es decir, la pregunta no es si después de esta *muerte del arte* puede haber aún un arte: desde luego que lo hay. Pero es interesante que Hegel interprete la liberación del arte también como su pérdida: el arte que se ha desembarazado o que tuvo que desembarazarse de sus funciones religiosas y de culto, después de eso ya no es lo que fue. Su libertad lo condena a no ser vinculante. Los tiempos en los que belleza y verdad podían conformar una unidad han pasado, aun cuando esto hubiera de ser un deseo de proyección hacia el pasado. Qué pueda ser el arte aún tras su muerte, Hegel lo formuló claramente enlazando con esta reflexión, y en vista de lo que a nosotros nos gusta llamar el negocio moderno del arte, estas visiones son de una actualidad apabullante: «Lo que las obras de arte estimulan ahora en nosotros es, aparte del gozo inmediato, al mismo tiempo el juicio mediante el cual sometemos a la consideración de nuestro pensamiento el contenido, los medios de exposición de la obra artística, y la adecuación o

54. *Ibid.*, p. 25.

55. *Ibid.*, p. 142.

inadecuación de ambos. Por eso, en nuestra época, la *ciencia* del arte ha venido a ser una menesterosidad aún mayor que en los tiempos en los que el arte concedía ya por sí mismo como arte entera satisfacción. El arte nos invita a una consideración pensante, pero no con el fin de volver a engendrar arte, sino para conocer de modo científico qué es el arte»⁵⁶. Ante todo, constatemos el modo como Hegel modifica aquí el juicio de gusto kantiano: éste sólo es posible tras la pérdida de función del arte. El agrado desinteresado de Kant, que Hegel señaló como una «observación importante»⁵⁷, por un lado se subraya, pero por otro lado es cuestionado en cuanto a sus presupuestos. Que el arte pudiera constituirse puramente en objeto de un juicio estético tenía como condición que, de hecho, no pudiera ser enjuiciado conforme a ningún otro criterio —religioso, moral, político o ideológico—, pues el arte ya no cumple las funciones que se vinculan a ello. Pero esto significa también, y Hegel lo subraya⁵⁸, que a este proceso de estetización de las artes otrora culturales puede quedar sometido todo aquello que a los ojos del observador europeo ilustrado pierde su función original, pero que, en cuanto a su modo de manifestarse, es suficientemente atractivo como para ser contemplado con agrado. Desfuncionalización es el presupuesto de estetización, y esto vale para objetos de uso cotidiano tanto como para objetos culturales. Sólo así se abre para el gozo artístico del occidental y para su ciencia el arte de culturas extraeuropeas, estructurado de modo enteramente heterónomo y emplazado en un entramado de prácticas religiosas y sociales. De este modo, la muerte del arte que Hegel propugna posibilita no sólo el disfrute de todos los cultos en tanto que artes, sino también la ciencia moderna del arte.

56. *Ibid.*, pp. 25 s.

57. *Ibid.*, p. 86.

58. *Ibid.*, p. 37.

Pero que el arte ha perdido su vitalidad inmediata se observa también en hasta qué punto también y precisamente el arte moderno, en una medida creciente, ya sólo puede aparecer en vinculación con su consideración científica: no sólo los cada vez más extensos catálogos de exposición dan un testimonio significativo de esto, sino que la patente necesidad de interpretación del arte en el siglo XX quizá sea el indicio más fuerte. Al margen del consumo de arte como índice de estatus social⁵⁹, queda un círculo de productores de arte, de críticos de arte y de fuentes subvencionadoras que funciona por sí mismo de modo autárquico y que no satisface ninguna otra necesidad más que, justamente, las que él mismo genera. Esto ni siquiera hay por qué entenderlo polémicamente, sino que obedece precisamente a aquel desarrollo que cabe describir como liberación o desfuncionalización del arte. El propio Hegel pudo obtener aún de este proceso una perspectiva positiva. Una vez que el arte ya no puede exponer la verdad en su forma más avanzada y queda liberado de sus sujeciones sociales y religiosas, lo que le queda es un juego libre de la imaginación, que, no obstante, Hegel quiso ver vinculado a un material: el hombre. «Pero en este trascender el arte más allá de sí mismo, él es en la misma medida un retorno del hombre a sí mismo, un descenso a su propio regazo, merced a lo cual el arte se desembaraza de toda limitación rígida a un determinado círculo del contenido y de la concepción, y constituye en su nuevo santo al *humanus*, a las alturas y profundidades del espíritu humano en cuanto tal, lo universalmente humano en sus alegrías y sus pesares, en sus anhelos, sus acciones y sus destinos. Con esto, el artista obtiene su contenido de sí mismo, y es el espíritu humano que realmente se determina a sí mismo, que contempla, que imagina y que expresa la infinitud de sus senti-

59. Cfr. Pierre BOURDIEU, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Fráncfort del Meno 1982.

mientos y sus situaciones, al cual ya nada le es ajeno, lo que puede hacerse viviente en el regazo humano.»⁶⁰ Este compromiso del arte con lo humano en sentido abarcador, inspirado sin duda alguna por Goethe⁶¹, vino a ser un paradigma central, aunque también controvertido, del arte moderno en un sentido doble. Por un lado, como habrá que mostrar, una y otra vez se planteó y se sigue planteando y discutiendo la pregunta por la humanidad justamente de aquel arte que se entregaba a los más radicales experimentos formales: la crítica de la Modernidad le reprocha reiteradamente, no en último lugar, haber perdido al hombre como su objeto y su criterio; y por otro lado, Hegel sostiene que el artista en tanto que sujeto singular, tras la pérdida de todas las sujeciones extraartísticas, se constituye de hecho en soberano solitario de su arte, y que éste último ya no puede ser sino *expresión* del sujeto creador, y sólo en esta individualidad puede encontrar su legitimidad. Con ello queda formulada la exigencia de que el artista moderno, expresándose a sí mismo y a su experiencia del mundo, hable por muchos, pero tanto en lo teórico como en lo práctico esta exigencia tiene que volver a plantearse y a imponerse una y otra vez.

Pero al margen de ello, la tesis hegeliana de la muerte del arte depara aún un golpe de efecto para la Modernidad, un golpe de efecto que se produce si no se quiere compartir el optimismo de la filosofía de la historia hegeliana ni ver en la ciencia racional y en su filosofía la forma privilegiada de manifestación de la verdad. Desde una perspectiva tal, probablemente apropiada, crítica de la racionalidad y sostenida por el escepticismo, la pregunta acerca de la capacidad de verdad del arte gana de pronto una

nueva relevancia. Cuando la racionalidad se describe como deficitaria, precisamente porque subsume todo bajo conceptos universales y excluye lo particular, lo especial, lo sensible y lo emocional, es fácil ver justamente en el arte un procedimiento que tendría que ser apropiado para cubrir estas carencias, para, de este modo, en tanto que crítica *estético-práctica* a la *ratio*, operar también como compensación de las debilidades de ésta. Pero esta idea es tan antigua como la crítica misma de la racionalidad, esto es, tan antigua como la Modernidad, y comienza, antes de Hegel y con Hegel, en el Romanticismo.

60. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, en: *Werke, op. cit.*, vol. 14, pp. 237 ss.

61. El «humano» es el «santo» y el «sabio» en el fragmento épico de Goethe *Die Geheimnisse* (cfr. J. W. v. GOETHE, *Werke*, Hamburger Ausgabe 2, München 1978, pp. 271 ss.).

nuestro contexto, es de una importancia extraordinaria que en este fragmento se atribuya un papel al arte que, cuando menos en el marco de los proyectos teóricos, debería haber desempeñado siempre en la Modernidad. La destrucción de la religión y de una moralidad garantizada por la tradición como secuela de la Ilustración y de la Revolución Francesa, al fin y al cabo no sólo había liberado al arte de sus vínculos feudales, sino que, al mismo tiempo, había dejado puestos vacantes cuya ocupación una y otra vez tuvo que parecerle seductora al propio arte. De este sobrepujamiento necesario de moral y de filosofía por parte del arte habla este fragmento de sistema: «Pues bien, estoy convencido de que el acto supremo de la razón, en el que ella abarca a todas las ideas, es un acto estético, y de que *la verdad y la bondad sólo en la belleza* están hermanadas. El filósofo tiene que tener tanta fuerza estética como el poeta. Los hombres sin sentido estético son nuestros filósofos ateniados a la letra. La filosofía del espíritu es una filosofía estética. No se puede tener ingenio en nada, ni siquiera sobre historia puede razonarse con ingenio, sin un sentido estético. Aquí debe evidenciarse de qué carecen en realidad los hombres que no entienden idea alguna, y confesar con suficiente candidez que, para ellos, todo lo que no sean gráficas y registros es oscuro. La Poesía obtiene con ello una dignidad superior, al final viene a ser lo que fue al principio: *maestra de la humanidad*; pues ya no habrá filosofía ni historia: sólo el arte poético sobrevivirá a todas las demás ciencias y artes»⁶³.

Aquí se conjura a la poesía en un doble sentido: como la única fuerza que logra intermediar y superar las contradicciones entre la razón y la realidad, entre la moral y la praxis vital, pero que con ello retorna a su función y su posibilidad originales: ser

DER (eds.), *Mythologie der Vernunft. Hegels «ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus»*, Fráncfort del Meno 1984, pp. 63 ss.

63. HEGEL, *Frühe Schriften*, en: *Werke, op. cit.*, vol. 1, p. 235.

la fuente del auténtico saber epistémico y social, maestra de la humanidad. Justamente lo que más tarde Hegel denegará para siempre al arte es lo que en este texto anhela: la constitución de una mitología de la razón, una religión del arte que no sólo debería haber superado una racionalidad que ha devenido inhumana, sino también unas estructuras sociales que han devenido inhumanas. «Con la idea de la humanidad por delante, quiero mostrar que no hay una idea del *Estado*, porque el Estado es algo *mecánico*, así como tampoco hay una idea de una *máquina*. *Idea* significa sólo aquello que es objeto de la *libertad*. ¡Tenemos que ir entonces más allá del Estado! Pues todo Estado tiene que tratar a los hombres libres como engranajes mecánicos. Y eso no debe hacerlo, así que debe *desaparecer*.»⁶⁴ Mucho antes que Marx se denuncia aquí, con un énfasis verdaderamente impresionante, la incompatibilidad entre libertad y Estado, y se exige aquella supresión del Estado que estaba pensada como presupuesto para una verdadera humanidad. Es posible que estas frases se escribieran bajo la impresión del terror jacobino. Pero a la Poesía se le confía aquella fuerza que ha de poner en obra la libertad. La idea misma de la razón tiene que hacerse estética, y esto significa, para el autor del programa de este sistema, mitológica: «De este modo, ilustrados e ignorantes finalmente tienen que darse la mano, la mitología tiene que hacerse filosófica y el pueblo racional, la filosofía tiene que hacerse mitológica para hacer sintientes a los filósofos. Entonces reinará entre nosotros una unidad eterna. Nunca ya la mirada despectiva, nunca ya el ciego temblor del pueblo ante sus sabios y sacerdotes. Sólo entonces nos aguardará una formación *igual* de todas las fuerzas, del individuo singular tanto como de todos los individuos. Ya no se reprimirá ninguna fuerza. Entonces reinará la libertad universal y la igualdad de los espíritus»⁶⁵.

64. *Ibid.*, pp. 234 s.

65. *Ibid.*, pp. 235 s.

Pero sea lo que sea lo que aquí se está confiando a la poesía, al arte y a la estetización, es una exigencia excesiva con la que el arte de la Modernidad tendrá que confrontarse una y otra vez. Aquí no interesa tanto el aspecto de la pedagogía del pueblo, que sin embargo se adujo constantemente en defensa del arte, cuanto, más bien, la tremenda pretensión de poder realizar, en el nivel del arte remitificado, aquella libertad y aquella unidad que la filosofía y la política sólo habían podido propagar... para luego traicionarlas siempre. El *pathos* revolucionario que rodeará justamente al arte moderno procede de esta esperanza tan profundamente romántica de que en el arte, en la realización de ideas estéticas, no sólo se establece una bella apariencia para el goce de sus receptores, sino que se crean cuando menos unos modelos que prometen una vida mejor. Pero aquí se trata menos de utopías con un contenido concreto que de la pretensión de anticipar la libertad por antonomasia en el juego libre de las fuerzas imaginativas, de haber restablecido, al menos por un momento y para una obra, la unidad perdida de razón y sentimiento en la imbricación mutua de método racional y creación intuitiva. Bajo este aspecto, también se evidencia como motivo romántico el hábito de crítica social de las vanguardias estéticas, su polémica contra el Estado y la burguesía, lo que a su vez hace plausible cómo pudo suceder que estas vanguardias se trocaran tan fácilmente en religiones seculares del arte: esto formaba y forma parte de su programática silenciada.

Este énfasis, que por un tiempo breve fue sostenido en común por Hegel, Hölderlin y Schelling, se encuentra también, aunque en forma ya un poco irónicamente distanciada, en Friedrich Schlegel (1772-1829), quizá el teórico más decisivo del arte romántico. Así viene a decirse en el fragmento 116 del *Ateneo*, escrito en 1798 y que ha llegado a ser famoso: «La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su determinación no es sólo reunir todos los géneros separados de la poesía y poner a la poesía en contacto con la filosofía y la retórica. Quiere, y también

debe, ora mezclar, ora fundir, poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, volver la poesía viva y sociable, y la vida y la sociedad, poéticas; poetizar el chiste, y llenar y saciar las formas del arte con una materia flexible para la configuración y vivificar con las vibraciones del humor. Ella abarca todo lo que es poético, desde el más grande sistema del arte, que a su vez comprende en sí diversos sistemas, hasta el gemido, el beso que el niño poetizante exhala en un canto espontáneo. [...] La manera romántica de poetizar está aún en desarrollo; es más, su verdadera esencia consiste en que eternamente sólo puede devenir sin estar jamás consumada. Ninguna teoría puede agotarla, y sólo una crítica divinatoria podría osar pretender caracterizar su ideal. Sólo ella es infinita, así como sólo ella es libre, y lo que reconoce como su ley primera es que el arbitrio del poeta no soporta sobre sí ninguna ley»⁶⁶.

Si se quisiera, en este discurso de Schlegel acerca de la poesía romántica podría verse el programa del arte moderno por antonomasia. Aquí se formula toda una serie de aquellos elementos que caracterizan la estética moderna: la supresión de las fronteras entre los géneros, que el proceso productivo es por principio interminable, la dignidad artística hasta de los banales objetos de la vida cotidiana, la estetización de la vida, la confianza en la creatividad de los niños y los ingenuos, las mezclas irónicas con la tradición educativa occidental y, no en último lugar, la soberanía absoluta del artista, que no puede tolerar otra ley por encima de sí que su arbitrio. La pretensión kantiana de que en el genio habla la naturaleza, aquí está radicalizada y, por ello mismo, negada: en el genio habla sólo el sujeto creador y nadie más, ni la naturaleza, ni el Estado, ni la religión. Pero eso significa tam-

66. Friedrich SCHLEGEL, *Kritische Schriften und Fragmente 1798-1801*, edit. por E. Behler y H. Eichner, en: *Studienausgabe*, vol. 2, Paderborn 1988, pp. 114 s.

bién que aquellas formas estéticas que expresan de modo inmediato al sujeto mismo obtienen en el Romanticismo una significación peculiar: el aforismo, la epístola y el diario. No sólo ocurre que, con ello, se hagan perceptibles también formas modernas de una estilización de la vida cotidiana: esta estetización de la expresividad del yo permitió también la participación en el discurso poético de un grupo casi excluido hasta entonces: las mujeres. La significación que a comienzos del siglo XIX alcanzaron las «mujeres románticas», como Karoline von Günderrode, Karoline Schlegel-Schelling, Bettina von Arnim o Rahel Varnhagen, pone así de manifiesto una forma específica de autodeterminación femenina, que no fue independiente de los conceptos estéticos bajo los cuales pudo desarrollarse, cuanto menos tendencialmente.

Con razón puede interpretarse el arte romántico y su fundamentación teórica como la anticipación acaso más estimulante de la Modernidad. Desde el fragmento estilizado artísticamente pasando por el *work in progress*, desde el concepto pasando por la crítica a la tradición, desde la libertad absoluta del artista hasta la disolución del arte en una forma de vida, se encuentra ya todo lo que sólo a partir del *fin de siècle* ha entrado en la conciencia colectiva. A ello obedece asimismo que el auténtico concepto central de la estética schlegeliana contravenga ya a la Modernidad, obteniendo con ello un cariz casi postmoderno: la ironía.

Pero qué sea la famosa y difamada ironía, no puede describirse tan fácilmente. En el número 37 de sus *Fragments críticos*, Friedrich Schlegel había asentado un pensamiento que da a entender de qué se trata en realidad: «Para poder escribir bien acerca de un tema hay que haber dejado de interesarse por él; el pensamiento que debe expresarse con circunspección tiene que haber pasado del todo y no ocuparle ya propiamente a uno. Mientras el artista inventa y está entusiasmado, se encuentra cuando menos en un estado impaciente para la comunica-

ción»⁶⁷. Así pues, la ironía tiene como presupuesto una cierta distancia del artista respecto de su obra, que le permite trabajar de modo soberano y juicioso. La ironía no es equiparable, por tanto, a un chiste que desenmascara o que pone en ridículo. El número 51 de los *Fragments críticos* dice también: «El chiste como instrumento de venganza es tan infame como el arte como medio de cosquilleo para los sentidos»⁶⁸. La ironía es más bien una estrategia que no puede fijarse a nada, que en todo quiere tener abierta la opción lúdica de algo distinto. La observación de Schlegel de que conoce artistas que «no son lo suficientemente libres» para «elevarse por encima de su logro supremo»⁶⁹ apunta a aquel rasgo de la ironía de ironizar sobre sí misma, como luego se expone en el breve y tan divertido artículo «Sobre la incomprendibilidad». Schlegel presenta ahí una clasificación de las ironías, que va desde la ironía grosera, pasando por la ironía delicada, la extradelicada, la dramática y la doble, hasta la «ironía de la ironía», para luego exclamar de modo autoirónico: «¿Qué dioses nos podrán salvar de todas estas ironías? Lo único sería si se hallara una ironía que tuviera la propiedad de devorar y tragarse todas aquellas ironías grandes y pequeñas, de modo que ya no quedara nada de ellas, y he de confesar que, en mis ironías, siento justamente una notable predisposición hacia ello»⁷⁰.

La *ironía romántica* permite al artista este tipo de soberanía sobre su producto, que, sin embargo, al mismo tiempo repercute sobre la constitución de la propia subjetividad. El concepto de ironía, tal como lo emplea el Schlegel temprano, amenaza con contravenir ya siempre el programa de la *poesía romántica universal*, que debía lograr toda síntesis, haciendo tambalearse al sujeto

67. Friedrich SCHLEGEL, *Kritische Schriften und Fragmente 1794-1797*, edit. por E. Behler y H. Eichner, en: *Studienausgabe, op. cit.*, vol. 1, pp. 241 s.

68. *Ibid.*, p. 243.

69. *Ibid.*, p. 246.

70. *Ibid.*, pp. 239 s.

mismo. Por eso la ironía es también, como dice Schlegel en el número 108 de los *Fragmentos críticos*, «la más libre de todas las licencias», porque gracias a ella uno se sale «más allá de sí mismo»⁷¹. Pero esto significa a la vez que la ironía romántica schlegeliana hay que pensarla en su consecuencia última como unidad de «autocreación» y «autodestrucción»⁷², de modo que a la ironía tiene que pertenecerle muy bien un elemento autodestructivo. En último término, en tanto que el artista irónico jamás puede identificarse plenamente con su obra, tampoco puede tomarse del todo en serio a sí mismo.

Las provocaciones del Romanticismo siguen actuando de cuando en cuando. En su tesis de habilitación, publicada sólo ya muy tarde, sobre *Idealismo trascendental. Filosofía romántica de la naturaleza. Psicoanálisis*, el filósofo y escéptico alemán Odo Marquard interpretó la ironía romántica también como expresión de una «estética del fracaso», un «procedimiento para establecer la nada pero sin efectos», un arte de «practicar la autonegación pero al mismo tiempo sin consecuencias», y de ahí se sigue para Marquard: «Por eso, aquí como muy tarde lo estético pasa a ser algo sin consecuencias y no vinculante»⁷³. Pero, con ello, la ironía pasa a ser para Marquard expresión de aquel «masoquismo trascendental» que expresa una estética del fracaso: «[El masoquista trascendental] se define mediante la negación de su existencia histórico-social, viene a ser esencialmente el incomunicativo y el fuera de la ley, se asigna los decretos y las constituciones del asocial: como delincuente, demente, inútil. [...] La suerte se encuentra en el infortunio. [...] Reina la fuerza seductora de la destrucción y la extinción. De ello forma parte el rechazo de lo cotidiano y, en general, del día»⁷⁴. Aunque expuesto con un gesto crítico, esto nos

parece una descripción totalmente certera de las concepciones estéticas del Romanticismo. Pero no sólo eso. Con ello se mencionan aspectos que no sólo pertenecen al inventario del *Romanticismo estético*, sino, sobre todo, a la autoestilización del *artista moderno*: el solitario, el bohemio, el marginal, en el límite entre la genialidad y la demencia, el fuera de la ley, más allá de la moral y de la razón.

Sobre todo este último aspecto, el carácter amoral del irónico, el filósofo danés Søren Kierkegaard (1813-1855), vinculado él mismo al Romanticismo en una especie de amor-odio, lo había descrito ya críticamente en 1841 en su tesis doctoral *Sobre el concepto de ironía con una referencia constante a Sócrates*: «Ahí está el irónico, orgullosamente encerrado en sí mismo, dejando [...] que los hombres pasen por delante de él sin encontrar una compañía apropiada para él. De este modo, entra permanentemente en contradicción con la realidad a la que pertenece. Por eso se vuelve importante para él *suspender* aquello que fundamenta la realidad, lo que la ordena y sostiene, a saber: *la moral y la moralidad*»⁷⁵. Y esta suspensión el irónico la logra *estetizando* la moral misma: «[El irónico] se entusiasma en la virtud que se sacrifica, tal como un espectador se entusiasma ante eso en el teatro. [...] Incluso se arrepiente, pero se arrepiente estéticamente, no moralmente. En el momento del arrepentimiento, se encuentra estéticamente por encima de su arrepentimiento, examinando si es poéticamente correcto, si es apropiado como respuesta dramática en boca de una figura poética»⁷⁶. Kierkegaard ya subrayó así que la ironía romántica es algo más que un procedimiento poé-

71. *Ibid.*, p. 248.

72. *Ibid.*, pp. 241 s.

73. Odo MARQUARD, *Transzendentaler Idealismus – Romantische Naturphilosophie – Psychoanalyse*, Colonia 1987, p. 193.

74. *Ibid.*, p. 189.

75. Søren KIERKEGAARD, *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, en: *Gesammelte Werke*, edit. por Emanuel Hirsch y Hajo Gerdes, dep. 31, Gütersloh 1984, p. 289.

76. *Ibid.*, p. 290.

tico: es un intento de dar a la vida misma una forma estética, es un intento de contravenir lúdicamente las obligaciones para con la moral y con la ley, aun cuando esta ironía no conduzca a ninguna revuelta manifiesta, esa revuelta con la que acaso quisieron soñar alguna vez los artistas de la Modernidad.

Pero las reflexiones de las filosofías del arte coetáneas acerca del concepto de la ironía despejaron, ya antes del veredicto de Kierkegaard, aspectos esenciales de este concepto que pueden ser de interés para el arte moderno. Así, por ejemplo, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), que en su juventud estuvo profundamente vinculado al Romanticismo, en su *Filosofía del arte* de 1802/1803 le concede a la forma de la *novela* el poder comportarse hacia su héroe con una «indiferencia» que incluso «puede pasar a ser una ironía contra el héroe, puesto que la ironía es la única forma en la que, aquello que sale o que tiene que salir del sujeto, se desprende a su vez de él del modo más determinado, pasando a ser algo objetivo»; «en este sentido», continúa Schelling, «la imperfección no puede perjudicar al héroe»⁷⁷. Si ya antes Schelling había definido el carácter principal de lo romántico como una «mezcla de seriedad y de broma»⁷⁸, la caracterización de la novela —Schelling pensaba evidentemente en el *Wilhelm Meister* de Goethe, la primera novela romántica, y por consiguiente moderna—, próxima al concepto schlegeliano de ironía, no deja duda alguna: «La novela debe ser un espejo del mundo, o al menos de la época, y constituirse de este modo en una mitología parcial. Ha de invitar a una contemplación serena y tranquila, y mantener fija por igual en todas partes la participación. [...] Estimulando al hombre entero, la

novela debe poner en movimiento también la pasión; lo máximamente trágico le es permitido igual que lo cómico, sólo que ninguno de los dos llega a afectar al propio poeta»⁷⁹. También aquí es perceptible que la soberanía del artista no debe conducir a una identificación completa con su obra. Así pues, la ironía romántica es siempre también el intento de un autodistanciamiento por parte del artista, un autodistanciamiento que precipitará en la productividad incesante de los artistas modernos, que no deben reconocer lo definitivo.

No obstante, la conexión entre el principio formal del arte y el aspecto negativo de la ironía la había visto aún con más nitidez el teórico de la estética Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819), hoy por desgracia olvidado, en sus *Lecciones sobre estética* del año 1819. Al entusiasmo del artista con su material, dice Solger, «se le tiene que unir al mismo tiempo una cierta expresión de *ironía*, pues sin ironía no hay arte alguno»⁸⁰. La fundamentación de esto, bajo el presupuesto de que el asunto del arte tiene que ser la *idea*, muestra el carácter negador de lo estético: «Si la idea debe transformarse en la realidad, en nosotros tiene que morar entonces la conciencia de que, merced a ello, se adentra al mismo tiempo en la nulidad. Si el artista se perdiera del todo en el presente de la idea de realidad, el arte se acabaría, y en su lugar aparecería una suerte de delirio, una superstición que creería encontrar sensiblemente en los objetos los conceptos fijados. El artista tiene que ser consciente de que su obra es símbolo, de que la idea sólo entra en la realidad bajo conceptos fijados, que, por tanto, en el símbolo, la idea en tanto que actividad pura se desvanece»⁸¹.

79. *Ibid.*, p. 504.

80. Karl Wilhelm Ferdinand SOLGER, *Vorlesungen über Ästhetik*, edit. por Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Darmstadt 1980 (reedición de la versión de Leipzig de 1829), p. 199.

81. *Ibid.*, pp. 199 s.

77. Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, en: *Ausgewählte Schriften*, edit. por Manfred Frank, vol. II, Fráncfort del Meno 1985, p. 503.

78. *Ibid.*, p. 498.

Solger, a quien se ha infravalorado bastante como teórico de la estética, con esta versión del concepto de ironía toca algunos aspectos centrales de ella: de entrada, la visión de que la objetivación de la idea en la obra de arte, *la fija* a aquélla, y esto significa que la niega en su actividad como pura vida. La transformación del espíritu en forma conduce a la paralización. Es el precio que hay que pagar por la contemplación de la idea. Si se olvida esta circunstancia, si las obras se tomaran en un sentido puro como objetivaciones del espíritu, entonces resultaría «algo enteramente crudo». Sólo el saber irónico de la negación del espíritu en su representación estética confiere a ésta un «atractivo mágico», debido, no en último lugar, a que el espíritu, como paralizado, puede cumplir la función de la *soberanía* de la conciencia estética: «Si suponemos que Homero se creía todo lo que narró de sus dioses, entonces todo parecería una pura superstición. [...] El espíritu artístico trata lo más elevado y lo más grande al mismo tiempo como un juego de su arbitrio»⁸². De este modo, la ironía viene a ser para Solger un procedimiento para la autorrepresentación del arte, pero en cuanto tal es, frente a la idea, una *actividad negativa*. Ironía es la conciencia de la diferencia entre obra e idea, conciencia que en la obra se condensa ella misma como forma; sin embargo, no es sólo una conciencia que venga acuñada por la alegría que proporcionan el juego arbitrario y la apariencia: haber captado siempre ya el juego, habiéndose superado con ello ya siempre a sí mismo, conducirá a aquella melancolía que desde Kierkegaard acompañará al esteta y al arte de la Modernidad.

82. *Ibid.*, p. 200.

EL EXPERIMENTO DE SØREN KIERKEGAARD DE LA EXISTENCIA ESTÉTICA

En *O lo uno o lo otro*, su primera obra de carácter filosófico-poético, aparecida en 1843 y que le valió ya la fama, Søren Kierkegaard (1813-1855) escribió: «¿Qué es un poeta? Un hombre desdichado que oculta penas profundas en su corazón, pero sus labios están hechos de tal modo que, cuando a través de ellos prorrumpen suspiros y gritos, suenan igual que una música hermosa. Le sucede como a los desafortunados que torturaban despacio a fuego lento en el buey de Falaris: sus gritos no podían llegar hasta los oídos del tirano ni horrorizarlo, a él le sonaba como una dulce música. Y los hombres se amontonan en torno del poeta y le dicen: vuelve a cantar enseguida, y eso significa: que nuevos sufrimientos martiricen tu alma, y que tus labios estén puestos permanentemente como hasta ahora, pues el grito nos aterraría, pero la música... ella es encantadora»⁸³. Así pues, el artis-

83. Søren KIERKEGAARD, *Entweder-Oder*, vol. I/1, Gütersloh 1979,

ta corre la misma suerte que aquellos torturados que un antiguo tirano de Agrigento, al parecer, asaba en el vientre incandescente de un toro de bronce. La expresividad subjetiva del artista gana con esto una nueva dimensión. Es su queja lo que se le muestra a los otros como arte, es su dolor, su sufrimiento, lo primero que capacita para un logro estético. Kierkegaard fue tal vez el primero que expresó lo que habrá de caracterizar en gran medida al artista moderno: él sufre por el mundo, y su arte es la expresión de este sufrimiento y el intento de liberarse de él. Que esto se les puede ofrecer a los otros como un gozo, que el grito de dolor puede percibirse como un acontecimiento estético, que ya en esta estructura está dispuesto un malentendido entre el artista y su público, el propio Kierkegaard lo enfatiza: «Mirad, por eso prefiero cuidar cerdos en Amagerbro y que los cerdos me comprendan, que ser poeta y malcomprendido por los hombres»⁸⁴. Pero con esto queda expresado también uno de esos desequilibrios que recorrerán la historia del arte moderno hasta la actualidad.

Sin embargo, la contribución de Kierkegaard a una estética de la Modernidad encierra todavía otros aspectos importantes. Sobre todo la primera parte de *O lo uno o lo otro* representa el intento de sondear un problema central de la Modernidad en una serie de experimentos especulativos: la pregunta por las posibilidades y los límites de una *existencia estética*. Se trata, pues, de la aplicación de principios estéticos a la vida. La idea del primer Romanticismo de una poetización de la existencia, Kierkegaard la examina en una serie de constelaciones en parte ficticias y en parte teñidas autobiográficamente. El procedimiento que Kierkegaard emplea aquí es él mismo altamente artificioso: una genial mixtura de poesía, filosofía, estética, erótica y ética, hecha en muchos sitios de modo irónico y hasta satírico, pero una y otra

vez mezclada con reflexiones fundamentales. Y como casi en ninguna otra obra, Kierkegaard, que amaba el juego de los pseudónimos, en *O lo uno o lo otro* ha desdoblado y cifrado de múltiples formas la cuestión de la autoría. Las veces de editor del libro las hace un tal Víctor Eremita, a cuyo poder han llegado, por un azar, unos voluminosos manuscritos: los papeles de un esteta joven y desconocido cuyo nombre es A; el misterioso *Diano de un seductor*, como cuyo autor figura un tal Johannes, apodado «el seductor»; y los papeles del consejero de justicia Wilhelm, también llamado B, que evidentemente están dirigidos a A. Frente al esteticismo frívolo de A, B representa los serios principios de una vida ético-moral.

La «visión estética de la vida» de A, que es decisiva para nuestro contexto, se desarrolla en diversos textos. En ellos se indaga por vez primera en la Modernidad qué significaría poder llevar una vida no conforme a puntos de vista psicológicos, éticos, religiosos o políticos, sino conforme a puntos de vista estéticos. En el centro de esta reflexión aparece también la confrontación de Kierkegaard con el *Don Giovanni* de Mozart. Don Juan, el genial seductor, en su figura musical pasa a ser la quintaesencia de una forma de vida que obedece al principio de la inmediatez erótica y del gozo, por tanto a un principio estético. Pero la visión estética de la vida que A representa tampoco por eso hay que identificarla necesariamente con un hedonismo, que busca la satisfacción desenfrenada de las necesidades instintivas, una pura maximización del gozo. Precisamente en su análisis del Don Juan, A muestra que la representación del gozo inmediato justamente no cabe pensarla en la vida, sino sólo mediatizada a través del arte, y más concretamente a través de la música: la idea de una existencia estética no es pensable sin el medio del arte. Como todo buen experimentador, Kierkegaard aísla elementos concretos para estudiarlos por separado. Don Juan encarna una dimensión esencial de lo estético, pero no la única: la sensibilidad o los apetitos sensibles. Kierkegaard, o su pseudónimo A, se pregunta cómo está

p. 19. Cit. en adelante como «KIERKEGAARD, *Entweder-Oder*».

84. *Ibid.*, p. 19.

constituida esta sensibilidad cuando se la considera en su pureza, separada de todos los demás factores vitales. La ópera de Mozart *Don Giovanni* viene a representar de algún modo el laboratorio en el que esta sensibilidad es puesta sobre el escenario depurada, no maculada por la realidad de la vida. Al margen de en qué medida pueda ser adecuada esta interpretación de Mozart, representa una concepción del arte digna de consideración: arte como laboratorio en el que todas las dimensiones de lo humano pueden exponerse con una pureza y una consecuencia que en la vida serían imposibles.

En el contexto de la ópera de Mozart, la sensibilidad de Don Juan aparece en *Don Giovanni* como manifestación del tercer y auténtico nivel del deseo: frente al deseo soñador, indeterminado y que en realidad no se dirige a ningún objeto, que encarna el Cherubino de *Las bodas de Fígaro*, y frente al deseo regresivo e incesante del Papageno de *La flauta mágica*, el deseo de Don Juan es «absolutamente verdadero, victorioso, triunfante, irresistible y demoníaco»⁸⁵. Don Juan, que emboba a todas las mujeres, encarna la sensibilidad como principio, es un genio de la sensibilidad, es «la encarnación de la carne o el entusiasmo de la carne a partir del espíritu propio de la carne»⁸⁶, y eso significa que su «amor no es espiritual, sino sensible, y el amor sensible, según sus conceptos, no es fiel sino absolutamente infiel, no ama a una sino a todas, y esto significa que las seduce a todas. Ciertamente que este amor existe sólo en el instante, pero el instante es, pensándolo conceptualmente, una suma de instantes, y con esto tenemos al seductor»⁸⁷.

El «instante», una categoría que para Kierkegaard es central en diversos contextos, aparece aquí como dimensión decisiva, en tanto que negadora del tiempo, de una sensibilidad a la que no se puede demandar éticamente, porque suspende absolutamente

85. *Ibid.*, pp. 90 s.

86. *Ibid.*, pp. 93 s.

87. *Ibid.*, p. 100.

el tiempo. Si la sensibilidad es un principio del arte, entonces también lo es el instante, o dicho en términos modernos, su subitaneidad⁸⁸. Pero con ello se ha cancelado tanto el presupuesto de toda crítica moral —una intención enjuiciable— como las posibilidades de un sentimiento de culpa que sólo se activa posteriormente y de un arrepentimiento. Si sólo cuenta el momento, no hay antes ni después, luego tampoco ninguna responsabilidad denunciante. La fuerza seductora de Don Juan y su música —por tanto también del arte— consiste justamente en la supremacía del momento mismo, y éste es el secreto de la fuerza de la sensibilidad en general: no conoce ningún antes ni ningún después, por tanto ningún miramiento⁸⁹, pero tampoco ninguna consecuencia. La música, que merced a su peculiar temporalidad es un *enclave*⁹⁰ en el tiempo y, por consiguiente, una variante de la temporalidad suspendida, se ofrece casi necesariamente como forma de expresión de la sensibilidad: «El amor espiritual es un persistir en el tiempo; el amor sensible, un discurrir en el tiempo, pero el medio que expresa esto, es justamente la música»⁹¹.

Pero para A, la suspensión de la temporalidad significa también que Don Juan no puede ser un seductor en el sentido de que planea su seducción y la ponga en práctica con refinamiento: «Él desea, y constantemente continúa deseando, y constantemente goza de la satisfacción del deseo. Para ser un seductor le falta el tiempo antecedente, en que dispone su plan, y el tiempo

88. Sobre este asunto v. Karl Heinz BOHRER, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Fráncfort del Meno 1981.

89. *Rücksicht*, «miramiento», «deferencia», «escrúpulo», «respeto», significa, literalmente, «mirada atrás»: por eso el miramiento se refiere al «antes» como la consecuencia se refiere al después. [*N. del T.*]

90. Sobre esta situación, Günther STERN-ANDERS ha llamado apremiantemente la atención en sus inéditas «Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen», escritas en torno a 1930 (pp. 46 ss. del manuscrito).

91. KIERKEGAARD, *Entweder-Oder*, op. cit., vol. I/1, p. 102.

consecuente, en el que se hace consciente de su acción. Por eso, un seductor tiene que estar en posesión de un poder del que Don Juan carece, por muy bien equipado que esté por lo demás: el poder de la palabra⁹². Don Juan no persuade, no pone trampas, y por eso es también ocioso «hablar de falsedad y de intrigas y de astutas acometidas», e incluso es cuestionable que, en un sentido riguroso, engañe a sus amadas: «Él desea, este deseo obra seductoramente, y en esta medida seduce. Él goza de la satisfacción del deseo, pero tan pronto como la ha disfrutado, busca un nuevo objeto, y así hasta el infinito. Ciertamente que engaña, pero no en el sentido de que disponga previamente el engaño: es el poder propio de la sensibilidad el que engaña aquí a los seducidos, y es más bien una suerte de Némesis»⁹³. Es justamente la fuerza de su sensibilidad inmediata, que por un momento permite saltar fuera de todos los vínculos y obligaciones de la vida, lo que hace irresistible a Don Juan: «Ahora bien, Don Juan no logra solamente su dicha a costa de las muchachas, sino que también a las muchachas las hace dichosas... y desdichadas, pero de un modo lo suficientemente extraño: justamente así lo quieren ellas, y mezquina sería aquella muchacha que no deseara volverse desdichada porque una vez fue dichosa con Don Juan»⁹⁴.

El esteta A sabe no obstante que esta forma de inmediatez erótica no puede vivirse de hecho, pero puede *ser presentada* en un medio adecuado a ella, que sea él mismo sensibilidad inmediata: la música. Pero por eso, la música, y acaso el arte en general, guarda en sí algo de aquel *demonio* del seductor que es expresión de su agitada inmediatez, de una pura intimidad que no subyace a ningún control mediante instancias religiosas o éticas. La apoteosis que hace A del genial seductor culmina entonces también en una exigencia al lector fulminantemente formulada

92. *Ibid.*, p. 106.

93. *Ibid.*, pp. 105 s.

94. *Ibid.*, p. 108.

de *escuchar* a Don Juan, es decir, a Mozart: «Escucha a Don Juan: esto significa que si oyendo a Don Juan no eres capaz de hacerte una idea de él, entonces jamás te la podrás hacer. Escucha el comienzo de su vida: así como el rayo se desencadena de las tinieblas de la nube tormentosa, así irrumpe él desde la profundidad de lo serio, más raudo que el viaje del rayo, más inconstante que éste, y sin embargo tan acompasado como él; escucha cómo se precipita hacia la multiplicidad de la vida, cómo se quiebra contra sus sólidos diques, escucha esta suave música de danza de violines, escucha la seducción de la alegría, escucha el júbilo del placer, escucha la festiva bienaventuranza del gozo; escucha su salvaje huida, cómo pasa de largo ante sí mismo, cada vez más veloz, cada vez más imparable, escucha el deseo desbocado de la pasión, escucha el murmullo del amor, escucha el susurro de la seducción, escucha el torbellino de danza de la seducción, escucha el silencio del instante... escucha, escucha, escucha a Don Juan de Mozart»⁹⁵.

Si la sensibilidad representa una dimensión de lo estético, el espíritu, la racionalidad, representa la otra. La réplica a Don Juan la constituye *Johannes el seductor*, el autor del *Diario*. Es igualmente una figura artística que se ha aislado como experimento, creada para responder a la pregunta de cómo tendría que estar constituida una seducción, como una afección de los sentidos, que discurriera puramente a través de las construcciones del entendimiento: arte calculado. Johannes representa el tipo del «seductor reflexivo», encarna una forma de vida estética consciente, altamente reflexiva y, por tanto, efectivamente moderna. Hace la prueba con el ejemplo de una *existencia* verdaderamente *estética*. De su vida se dice que ha sido «un intento de resolver la tarea de vivir poéticamente»⁹⁶. Johannes el seductor «calcula» de hecho su vida sólo en cuanto al «gozo», pero en un doble sentido: en primer

95. *Ibid.*, p. 110.

96. KIERKEGAARD, *Entweder-Oder*, op. cit., vol. I/2, p. 327.

lugar goza de aquello «con lo que, por un lado, la realidad le ha obsequiado, y con lo que él, por otro lado, ha fecundado a la realidad»; en segundo lugar, en la reflexión poética goza «de la situación y de sí mismo en la situación»⁹⁷. Johannes goza primero de la inmediatez del placer, pero luego, y esto es lo decisivo, goza por una segunda vez desde la distancia: goza de la reflexión poética sobre el gozo.

El *Diario*, en el que Kierkegaard introdujo, elaborándolas, cartas y anotaciones de su propio diario, registra minuciosamente los pasos y reflexiones que Johannes lleva a cabo para seducir a Cordelia, una joven doncella. Su máxima suprema es que la seducción debe efectuarse de acuerdo con todas las reglas del arte y del gusto, es decir, según puntos de vista estéticos. Hay varias estrategias que él rechaza porque le parecen demasiado burdas, demasiado poco elegantes y refinadas. Se toma tiempo para la seducción, se concentra por entero en su víctima, trata de indagar en su intimidad para ganársela con toda seguridad: «Antes de comenzar mi ataque tengo que conocerla a ella y todo su estado espiritual. La mayoría disfruta de una joven muchacha como se disfruta de un vaso de champán, en un momento espumeante, y en fin, eso es muy hermoso, y en el caso de alguna joven doncella es lo máximo a lo que se la puede llevar; pero aquí hay algo más. [...] Este gozo del instante es un estupro, pero no en un sentido externo, sino en un sentido espiritual, y en una violación se encuentra sólo un goce imaginado, es, como un beso robado, algo que no tiene decoro»⁹⁸. Esta atención que presta a su víctima le permite incluso hablar cínicamente acerca de su amor hacia Cordelia: «¿Amo a Cordelia? ¡Sí! ¿Sinceramente? ¡Sí!... en un sentido estético, y eso ha de significar algo. ¿Qué pensaría esta doncella si hubiera caído en manos de un pelmazo de marido fiel? ¿Qué

habría sido de ella entonces? Nada. Se dice que hace falta algo más que honradez para ir por el mundo. Pero yo digo que hace falta algo más que honradez para amar a una muchacha semejante. Yo poseo este algo más: es falsedad. Y sin embargo la amo fielmente. Con rigor y con templanza velo por mí mismo para que todo cuanto concierne a ella, toda la exuberante naturaleza divina que hay en ella, pueda desarrollarse. Yo soy uno de los pocos que son capaces de hacer esto, y ella es una de las pocas que son apropiadas para ello: ¿no somos entonces el uno para el otro?»⁹⁹. El privilegio *estético* que tiene Johannes frente a los demás es, pues, su falsedad. Nadie como Kierkegaard ha formulado con ello de modo tan consecuente que, si el arte es apariencia, la estetización de la vida tiene que estar preñada de falsedad y engaño. Pero el fin supremo del arte estético de seducción de Johannes es componer las cosas de tal modo que la muchacha crea que se entrega libremente, que incluso crea que la seductora es ella: «Sólo cuando puede lograrse que una muchacha vea una única tarea para su libertad, a saber, entregarse, que toda su felicidad la encuentre en ello, y que sienta que casi ha suplicado esta entrega y que no obstante es libre, sólo entonces hay gozo...»¹⁰⁰.

Johannes logra su propósito dando un complicado rodeo: primero se promete con Cordelia para luego anular el compromiso, poniéndola en una situación en la que, efectivamente, ella se le puede entregar por libre decisión: «¿Por qué una noche así no puede durar más?». Pero el frío seductor y esteta no puede permitirse sentimentalismos ni nostalgias: «De ahora en adelante se ha terminado, y deseo no volver a verla jamás. Cuando una muchacha lo ha entregado todo es débil, lo ha perdido todo, pues en el hombre la inocencia es un momento negativo, pero en la mujer es el contenido de su esencia. [...] No quiero despedirme

97. *Ibid.*, p. 328.

98. *Ibid.*, p. 368.

99. *Ibid.*, p. 415.

100. *Ibid.*, p. 368.

de ella. Nada me es más repulsivo que lágrimas y súplicas de mujer que todo lo cambian y, sin embargo, en realidad nada significan. La he amado, pero a partir de ahora ella no es capaz ya de ocupar mi alma. Si yo fuera un dios, haría por ella lo que Poseidón hizo por una ninfa: la transformaría en hombre»¹⁰¹. Una vez que se ha conseguido el propósito, la muchacha deja de ser interesante para el seductor. Se ha vuelto aburrida, y el seductor estéticamente reflexivo, que sabe que el aburrimiento es la muerte de todo arte, se lanza a nuevos estímulos y aventuras.

Así pues, Johannes el seductor es la encarnación sensible de aquella forma de vida estética que en el pequeño tratado *El cultivo alternante*, perteneciente a los papeles de A, se celebra filosóficamente y se puntualiza. En este «ensayo de una doctrina social de la inteligencia», A parte irónicamente de la máxima de que «todas las personas son aburridas»¹⁰². Contra este aburrimiento recomienda, como se hace en la agricultura, un «cultivo alternante», es decir, un grado máximo de diversidad: «El procedimiento que propongo consiste [...], como en el auténtico cultivo alternante, en la alternancia del sistema de plantación y de los tipos de semilla»¹⁰³. Efectivamente, una alternancia tal es ella misma un arte que tiene diversos y quizá sorprendentes presupuestos: en primer lugar, la capacidad de autolimitación y la renuncia a toda esperanza. Pues sólo quien se toma esto en serio llega a ser realmente innovador: «Quien está recluso en soledad a cadena perpetua, es absolutamente inventivo, una araña puede servirle de entretenimiento. [...] Sólo cuando se ha arrojado la esperanza por la borda se comienza a vivir artísticamente; mientras se tienen esperanzas, no se es capaz de limitarse»¹⁰⁴. La verdadera alternancia estética no se logra, pues, mediante la dispersión en la opu-

lencia, sino mediante una concentración y una ascética extremas. Pero decisivo para ello es otra cosa: el arte del olvido, y con ello avanza A hasta la problemática más profunda de una *existencia estética* y del arte: «Olvidar es algo que desean todos los hombres. [...] Pero olvidar es un arte que debería ejercitarse previamente. Olvidar depende siempre del modo en que se recuerda; y cómo se recuerda depende a su vez de cómo se vive la realidad. Quien, en plena carrera, encalla con la esperanza, recordará de un modo tal que ya no será capaz de olvidar. *Nil admirari*, no admirarse de nada, es, pues, la auténtica sabiduría vital. Ningún momento de la vida debe tener para uno mayor importancia que el que se puede olvidar en cualquier momento cuando se quiera. Por otra parte, cada momento singular de la vida tiene que tener para uno tanta importancia como para que uno pueda acordarse de él en cualquier instante»¹⁰⁵.

En esta dialéctica de olvido y recuerdo se trata, pues, de ganar una soberanía sobre el tiempo, de un quedar liberado de su dictado que podría interpretarse como la forma estética de la libertad. El arte es entonces en general el medio para que el recuerdo mismo pueda llegar a ser una forma del olvido: «Cuanto más poéticamente recuerda uno, tanto más fácilmente olvida, pues recordar poéticamente, en realidad, no es más que otro modo de designar el olvido. Cuando yo recuerdo poéticamente, ha acontecido ya una modificación de lo vivido, merced a la cual ha perdido todo lo que de penoso había en ello»¹⁰⁶. A advierte aquí claramente que una confrontación estética con el pasado significa su neutralización, una circunstancia que es de extraordinaria significación para la relación entre arte e historia. El arte no sirve para hacer presente el pasado, sino para olvidarlo. Quien quiere mantener lo pasado como actual, por ejemplo por motivos políticos, tendría que prevenir contra su estetización. Quien, sin embar-

101. *Ibid.*, p. 483.

102. KIERKEGAARD, *Entweder-Oder*, op. cit., vol. I/1, p. 304.

103. *Ibid.*, p. 311.

104. *Ibid.*, p. 312.

105. *Ibid.*, pp. 312 s.

106. *Ibid.*, p. 313.

go, quiere someter su propia vida a este punto de vista poético, ha de darle una forma que tendría que ser ella misma expresión de este recuerdo que olvida: «Para poder recordar de este modo, hay que prestar atención al modo como se vive, y en particular al modo como se goza. Si se disfruta vivamente apurando el gozo hasta sus últimos restos, si uno sigue conservando siempre lo supremo que el gozo puede deparar, entonces no se será capaz ni de recordar ni de olvidar. Pues entonces no se tiene otra cosa que uno pueda recordar más que un hartazgo, del que no se desea otra cosa que olvidarlo, pero que desde ahora afligirá a uno con su recuerdo involuntario. Por eso, si se siente que el gozo, o cualquier otro momento de la vida, le arrebató a uno con demasiada fuerza, entonces uno se detiene un momento y recuerda. [...] Si uno se ha ejercitado y perfeccionado de tal modo en el arte de olvidar y en el arte de recordar, entonces se es capaz de jugar a atrapar la pelota con la existencia entera»¹⁰⁷. Uno no iría muy desencaminado si quisiera ver en estas reflexiones estéticas de Kierkegaard el programa de una de las novelas decisivas de la literatura moderna: *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

Así pues, como ya indicó el análisis del Don Juan, el problema central de una existencia estética reside en la relación entre subjetividad, inmediatez y temporalidad. En otro pasaje, a aquel que no puede liberarse de las garras del tiempo, que vive o bien en el pasado como recuerdo o bien en el futuro como esperanza, A lo denomina «el más desdichado». «El desdichado es aquel que de un modo u otro tiene su ideal, el contenido de su vida, la plenitud de su conciencia, su verdadero ser, fuera de sí mismo. El desdichado está en todo momento ausente de sí mismo, jamás presente ante sí mismo. Pero, evidentemente, sólo se puede estar ausente en el pasado o en el futuro»¹⁰⁸. Esta observación es ins-

tructiva, tanto psicológica como existencialmente. Una subjetividad realmente vivida tiende a tachar el pasado y a no anticipar el futuro. A la inversa, la carga del pasado y la esperanza de un futuro —o el miedo ante un futuro— pueden conducir justamente a aquel temple de ánimo paralizante que, a juicio de A, y siguiendo a Hegel, es característico de una «conciencia desgraciada». Este pensamiento podría incluso generalizarse. Así, podríamos aventurarnos a deducir con A que aquellas culturas que son fundamentalmente partidarias de un principio de progreso, es decir, que siempre tienen que superar el pasado con miras al futuro, son culturas *desdichadas*. Es posible que a partir de estas *relaciones temporales* pudiera concebirse una crítica fundamental de la Modernidad.

Bajo estos aspectos, lo *estético* aparece como el intento de superar la temporalidad, de distanciarse constantemente de la carga del pasado y de las obligaciones y esperanzas del futuro, y jugar así con la existencia a atrapar la pelota. Pero, con ello, el individuo se ha liberado también de todas las conexiones generales, de toda moralidad —que tiene como presupuesto la temporalidad—, de todas las obligaciones de la razón. Esto puede explicar, no en último lugar, el carácter subversivo del arte de la Modernidad. Pero la suspensión de lo ético por medio del arte, la huida donjuanesca no de una mujer a otra, sino de un instante de sensibilidad vivida a otro, huida que para el hombre moderno y su arte se ha vuelto casi constitutiva, conduce asimismo a un desasosiego que no conoce descanso alguno, a un apetito que en último término no puede aplacarse, a una *desesperación* y a un *temor* que, en opinión de Kierkegaard, desde hace tiempo forzosamente forman parte del hábito del hombre moderno mientras éste se confía a estos principios de lo estético como la expresión más consecuente de su modernidad. Que la estetización de la existencia misma ha venido a ser un principio decisivo de la Modernidad, y qué consecuencias tendrían que seguirse de ahí para el arte y para la vida, puede aprenderse, no en último lugar, de Kierkegaard.

107. *Ibid.*, p. 313.

108. *Ibid.*, pp. 236 s.

DE SCHOPENHAUER A NIETZSCHE:
ARTE COMO ANESTESIA Y GRAN EMBRIAGUEZ

El arte como posibilidad de escapar a las aporías de la vida y del pensamiento, y de eludir las precariedades de la existencia por medio de su estetización, desempeña también un papel muy importante en un pensador de talante enteramente distinto al de Kierkegaard: el gran pesimista Arthur Schopenhauer (1788-1860). Pero la significación de Schopenhauer para una filosofía del arte moderno tiene otra dimensión, quizá decisiva, pues: «Ninguna estética “clásica” del siglo XIX ha influido con tanta fuerza en el trabajo artístico del siglo XX como la de Schopenhauer. Probablemente ninguna la iguala siquiera en cuanto a su influencia». Esta tesis, acaso sorprendente, del filósofo alemán Ulrich Pothast se basa en dos rasgos peculiares de la estética de Schopenhauer: en la «prioridad metafísica del arte respecto de la filosofía» y en la «disolución del tiempo, del espacio y del sí mismo como primera condición de los modos de conciencia artística»¹⁰⁹.

109. Ulrich POTHAST, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopen-*

De hecho, la estética de Schopenhauer tiene sus raíces en el intento de establecer el arte como una *forma de conocimiento* privilegiada, en el sentido de que no quiere pagar tributo ni a la prioridad hegeliana de lo universal como concepto ni al subjetivismo kantiano. Pero hay que anticipar que conocimiento para Schopenhauer significaba conocimiento de ideas, conocimiento de lo inmodificable e imperecederamente verdadero. Y Schopenhauer escribe: «¿Pero qué tipo de conocimiento considera aquello que en realidad es lo único esencial del mundo, que existe con independencia y fuera de toda relación, el verdadero contenido de sus fenómenos, lo conocido pero no sujeto a cambio alguno y por consiguiente conocido con la misma verdad para todo tiempo, en una palabra, las *ideas*, que son la objetividad inmediata y adecuada de la cosa en sí, de la voluntad? Es el *arte*, la obra del genio.» Así escribe Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*. A primera vista puede sorprender que para Schopenhauer sea precisamente el arte —que hasta entonces, si es que era considerado en general, lo era como una forma inferior, en tanto que sensible, del conocimiento— lo que se constituye ahora en modo supremo de conocimiento, en aquella forma mediante la cual debería conocerse lo no sensible por antonomasia, la verdad de las ideas. El arte, así aclara Schopenhauer esta peculiar vindicación, «repite las ideas eternas concebidas en una contemplación pura, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo, y según cuál sea el material en el que las repite, pasa a ser arte plástica, poesía o música. Su único origen es el conocimiento de las ideas; su único fin, la comunicación de este conocimiento»¹¹⁰. Así pues, el arte se concibe aquí como imitación,

hauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett, Fráncfort del Meno 1982, p. 21. Cit. en adelante como «POTHAST».

110. Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, en: *Werke*, vol. I, Fráncfort del Meno 1986, p. 265. Cit. en adelante como «SCHOPENHAUER, *Werke*, vol. I».

mímesis, repetición de las ideas, y toda obra artística se interpreta como representación sensible de una verdad eterna.

Ahora bien, la prioridad del arte sobre el conocimiento conceptual consiste no sólo en que en él son accesibles para la intuición las *ideas*, que Schopenhauer busca platónicamente, sino en que esta forma de conocimiento fuerza a una actitud que alcanza la raíz misma de la vida, pues el conocimiento no es para Schopenhauer un asunto meramente intelectual, sino un asunto del hombre entero. «No solamente la filosofía, sino también las bellas artes trabajan en el fondo para resolver el problema de la existencia»¹¹¹, se dice en los *Añadidos complementarios a El mundo como voluntad y representación*. Pero en el sistema schopenhaueriano, el problema de la existencia humana enraíza en aquella *voluntad* a la que el hombre está entregado. Schopenhauer partía de que el hombre está abandonado sin reservas a los principios del espacio, del tiempo y de la causalidad, esto es, a las condiciones físicas de nuestro existir. Este *estar condicionada* la existencia humana, Schopenhauer lo había visto anclado en el *principio de razón suficiente* lógico, según el cual, todo lo que existe ha de tener una causa. Expresión de este abandono a las condiciones determinantes de la existencia es la *voluntad*. En Schopenhauer la voluntad justamente no es la *voluntad libre*, sino que la voluntad no es otra cosa que la representación de nuestro estar condicionados, de nuestra estructura pulsional en nuestra conciencia. No hay duda de que aquí Schopenhauer se aproxima mucho al psicoanálisis de Freud. Pero esto significa que el verdadero foco de esta voluntad, el auténtico centro de nuestra dinámica pulsional a la que estamos sometidos y de la que no podemos escapar, es lo sexual. O dicho de otro modo, el cuerpo es la *manifestación de la voluntad*: ésta es para Schopenhauer la «verdad filosófica *kat'exochen*»¹¹². Atrapado en

111. Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, en: *Werke*, op. cit., vol. II, p. 521.

112. POTHAST, op. cit., p. 40.

el principio de razón suficiente, es decir, en la causalidad, en el espacio y en el tiempo, el cuerpo, con sus necesidades y apetitos, en fin, con sus sufrimientos, impide el conocimiento del verdadero ser-en-sí de las cosas, de las ideas, un conocimiento que, según Schopenhauer, sólo sería posible más allá de la causalidad, del espacio y del tiempo. Quien está atrapado en sus apetitos y necesidades cotidianas, ocupado en satisfacer a medias las precariedades siempre cambiantes del cuerpo, no puede estar en situación de consagrarse a las verdades inmodificables de las ideas.

La negación de la voluntad y del cuerpo que le corresponde a ésta sería por tanto una condición previa del conocimiento por antonomasia. Aunque cueste de ver y de creer, esta negación realiza lo bello, que según Schopenhauer no queda limitado al arte, aun cuando éste responde a lo bello de un modo excelente. Sólo lo bello tiene el poder de cautivar al hombre, al menos durante un tiempo limitado, de tal modo que pueda olvidar que está condicionada su existencia, las palpitations de su voluntad y de su cuerpo. Sumergiéndose el hombre en la intuición de la belleza, queda libre de todos los deseos y necesidades, por tanto, libre para el conocimiento de la verdad en lo bello. El proceso de negación de la voluntad se representa, por ende, como forma específica de una contemplación estética: «[El arte] arrebató el objeto de su contemplación de la corriente del curso del mundo, y lo mantiene aislado ante sí. [...] por eso queda detenido en este objeto concreto: frena la rueda del tiempo; las relaciones desaparecen para él: su objeto es sólo lo esencial, la idea», escribe Schopenhauer, para luego definir el arte como «el modo de contemplar las cosas con independencia del principio de razón suficiente»¹¹³. Desprenderse completamente del contexto de las necesidades vitales, la distancia absoluta respecto de la inmediatez de la voluntad fenoménica, es también lo que constituye lo específicamente «subjetivo»

113. SCHOPENHAUER, *Werke, op. cit.*, vol. I, p. 265.

del «agrado estético», según constata Schopenhauer en las *Lecciones sobre la metafísica de lo bello*. Pues lo «subjetivo del agrado estético» surge de que «la conciencia está entregada por entero al conocimiento, y por consiguiente queda sustraída a la voluntad, de la que proceden todos los sufrimientos»¹¹⁴. Mientras «nuestra conciencia está colmada con la voluntad», escribe Schopenhauer, «mientras estamos entregados al apremio de los deseos con sus continuas esperanzas y temores, [...] el sujeto del querer yace constantemente en la rueda giratoria de Ixión, crea siempre en el tamiz de las Dánades, es el eternamente languideciente Tántalo»¹¹⁵. Sólo cuando, ya sea merced a «un objeto que con la fuerza de su belleza» lo retira de su voluntad, ya merced a «un temple anímico interno», el sujeto logra «liberarse del servicio a la voluntad» y entrar en una «contemplación puramente objetiva», sólo entonces «somos sacados de la corriente sin fin del deseo y la consecución; el conocimiento se ha liberado de la esclavitud de la voluntad, es libre y para sí. [...] por un momento nos hemos desembarazado del denigrante apremio de la voluntad y celebramos el sabbat de los trabajos forzados de la voluntad: la rueda de Ixión está detenida»¹¹⁶.

La capacidad de «comportarse de modo puramente intuitivo», de «enajenarse completamente de la propia personalidad por un tiempo para quedar sólo como sujeto puramente cognosciente, como un nítido ojo del mundo»: eso es para Schopenhauer la genialidad por antonomasia. Por tanto, una forma de desinterés que no se refiere a un objeto, como en Kant, sino que es generada por medio de un objeto o un esfuerzo interior para trascender la vida misma. La estética de Schopenhauer no conoce ninguna diferencia decisiva entre la obra de arte y lo bello en la naturaleza, tam-

114. Arthur SCHOPENHAUER, *Metaphysik des Schönen*, edición e introducción de Volker Spierling, Múnich 1985, p. 100. Cit. en adelante como «SCHOPENHAUER, *Metaphysik des Schönen*».

115. SCHOPENHAUER, *Werke, op. cit.*, vol. I, p. 280.

116. SCHOPENHAUER, *Metaphysik des Schönen, op. cit.*, p. 92.

poco conoce ninguna diferencia entre la *producción* estética y la *experiencia* estética: «El agrado estético es esencialmente uno y el mismo, tanto si es provocado por una obra de arte o de modo inmediato por la intuición de la naturaleza y de la vida»¹¹⁷. Decisivo para el *agrado estético* —y Schopenhauer se atiene al concepto kantiano— es la detención del tiempo conseguida mediante contemplación, la suspensión de la causalidad y la trascendencia del espacio. *Todo* puede por tanto llegar a ser arte, todo puede someterse en último término a una contemplación *estética* mediante el esfuerzo del sujeto. Belleza en Schopenhauer —según define Pothast de modo tan sobrio como correcto— significa: «Poder ser objeto de contemplación estética»¹¹⁸. La *obra* de arte concreta aquí hace meramente las veces de «medio para facilitar»¹¹⁹ la constitución de la conciencia estética: «De ahí que *toda cosa presente sea bella*: pues [...] puede contemplarse de modo puramente objetivo y fuera de toda relación. [...] Pero una cosa es *más bella* que otra merced a que facilita aquella contemplación puramente objetiva, a que responde a ella, es más, a que en cierto modo fuerza a ella ahí donde entonces la llamamos *muy bella*»¹²⁰. Con razón ve aquí Pothast un momento de la modernidad de Schopenhauer: «Uno de los aspectos anticlásicos de la estética de Schopenhauer es que lo que se llama bello no se puede determinar ya de modo unívoco, el concepto comienza a ser tan equívoco como asignificativo, y el intento de fijarlo ya no constituye un tema central de la teoría estética»¹²¹.

La diferencia entre un estado estético, en el cual el sujeto se ve transportado merced a su contemplación, y el mundo como voluntad, podría mostrarse también al hilo de las versiones scho-

117. SCHOPENHAUER, *Werke*, *op. cit.*, vol. I, p. 278.

118. POTHAST, *op. cit.*, p. 85.

119. SCHOPENHAUER, *Werke*, *op. cit.*, vol. I, p. 278.

120. SCHOPENHAUER, *Metaphysik des Schönen*, *op. cit.*, p. 118.

121. POTHAST, *op. cit.*, p. 81.

penhauerianas de los conceptos de lo *sublime*, lo *encantador* y lo *asqueroso*, que marcan los límites de lo estético por antonomasia. Mientras que «en el caso de lo bello el conocimiento puro ha ganado la supremacía sin necesidad de lucha», en el caso de lo sublime «aquel estado de conocimiento puro tiene primero que ganarse arrancándose consciente y violentamente de las relaciones, que se saben desfavorables, de aquel mismo objeto con la voluntad, mediante una elevación libre, acompañada de conciencia, más allá de la voluntad y del conocimiento que se refiere a ella»¹²². Si en el caso de lo sublime tiene que superarse una *amenaza* a la voluntad, a saber, en un esfuerzo consciente para acceder a la contemplación, lo *encantador* y lo *asqueroso*, uno con atracción, el otro con repulsión, seducen a la voluntad para ceder a sí misma y contravenir a la contemplación. Lo encantador es lo que «excita la voluntad presentándole inmediatamente la concesión del cumplimiento»¹²³. La fruta pintada que despierta el apetito en un bodegón flamenco corresponde para Schopenhauer a esto, tanto como las figuras semidesnudas que provocan lascivia en los cuadros históricos. Lo asqueroso, a su vez, despierta igualmente «la voluntad del espectador destruyendo con ello la contemplación puramente estética. Pero lo que se estimula con ello es un enérgico no querer, un rechazar: despierta la voluntad presentándole objetos de su aversión»¹²⁴. Siempre que una obra de arte está configurada de tal modo que la voluntad es activada *en tanto que voluntad* queriendo intervenir directamente, la contemplación estética está destruida. Sólo ahí donde la voluntad es negada *en tanto que voluntad*, se realiza la contemplación estética. Aun cuando Schopenhauer no hubiera pensado en ello, su concepción ya se encamina hacia una *desobjetualización* del arte, hacia un arte que se niega conscientemente a compla-

122. SCHOPENHAUER, *Werke*, *op. cit.*, vol. I, pp. 287 ss.

123. *Ibid.*, p. 294.

124. *Ibid.*, pp. 295 ss.

cer los requerimientos emocionales y corporales, hacia un arte que se opone directamente a estos requerimientos, que quiere forzar al receptor a consagrarse por entero a lo estético y a olvidar todos sus intereses vitales inmediatos. El momento meditativo que contiene la contemplación de formas y colores puros y que tal vez pudo haber desempeñado una función en el surgimiento de la abstracción en la pintura está ya, pues, preformulado en Schopenhauer.

A pesar de todo, también Schopenhauer sabe que las obras de arte están afectadas por la mácula de la apariencia, del engaño, de la ficción. La auténtica «bienaventuranza de la intuición sin voluntad» consiste así también en un «autoengaño»: el de la mirada estética distanciada y distanciante en el espacio y el tiempo, que «difunde un encantamiento tan prodigioso sobre el pasado y la distancia y nos los presenta en una luz tan embellecedora», un encantamiento mediante el cual podemos «sustraernos a todo sufrimiento» tan pronto como nos elevamos a la «contemplación puramente objetiva» de las cosas, «siendo así capaces de engendrar la ilusión de que aquellos objetos, y no nosotros mismos, son lo único que está presente». Y, prosigue Schopenhauer estas frases dignas de consideración, «tan extraña como nuestra precariedad» es para las cosas, «así de extraña es para nosotros mismos en momentos tales. Ya sólo queda el mundo como representación, y el mundo como voluntad ha desaparecido»¹²⁵. El arte y su intuición nos permiten dispensarnos por un momento de los sufrimientos de este mundo y de nuestros propios sufrimientos. Esto pudo haber sido también lo que fascinó de Schopenhauer al arte moderno: al igual que el yo, también el mundo desaparece en la imaginación estética. Para el genio y el hombre estético, el «goce de todo lo bello» viene a ser un «consuelo que presta el arte». El arte actúa como un tranquilizante provisional, una anes-

125. *Ibid.*, p. 283.

tesia con la conciencia en vela, que hace de la «existencia misma, ese continuo sufrimiento en parte miserable y en parte terrible», convirtiéndola en mera representación, puramente intuitiva o repetida en el arte, pero libre de toda aflicción, un «espectáculo significativo». El arte puede renunciar entonces a consolarnos con falsas utopías acerca de una vida mejor. La *representación estética* de una existencia sufriente ya nos eleva por un momento sobre el sufrimiento, liberándonos de éste. Esto es lo que constituye la significación existencial del goce estético. Sin embargo, el arte no redime para siempre de la aflicción, sino sólo *provisionalmente*, hasta que «una fuerza que se ha ido acrecentando con ello, cansada finalmente del juego, llama a la seriedad»¹²⁶. Así pues, el arte es para Schopenhauer sólo una anticipación, un anticipo momentáneo de aquel estado en el que toda vida puede liberarse al fin del dictado de la voluntad y entrar en el único estado que pone fin a todo sufrimiento: la nada.

De modo similar a Schopenhauer, pero con mucha mayor radicalidad, determinó Friedrich Nietzsche (1844-1900) la relación entre arte, verdad y vida. Nietzsche comenzó su carrera filosófica con un trabajo sobre *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, aquel gran ensayo en el que quiso describir la tragedia antigua en su desarrollo desde el punto de vista filológico, histórico-cultural y estético, y al mismo tiempo aportar una definición y una apología del arte moderno de su época —el drama musical de Richard Wagner—. En el prólogo al escrito sobre la tragedia, que está dirigido a Richard Wagner, Nietzsche escribió que está convencido «del arte como la tarea suprema y la auténtica actividad metafísica de esta vida», en el sentido de aquél hombre a quien dedica este escrito¹²⁷. Al margen de cómo se vaya

126. *Ibid.*, p. 372.

127. Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, en: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, editado por Giorgio Colli

a perfilar luego la relación entre Nietzsche y Wagner, la modernidad de la obra de arte global wagneriana no dejó de influir sobre aquella diferenciación de Nietzsche que habría de ser de decisiva importancia para toda la discusión sobre el arte en la Europa del siglo XX: la «duplicidad de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*»¹²⁸.

El propio Nietzsche determinó estos dos conceptos, tomados con todo conocimiento del mundo de los dioses griegos, y que debían hacer comprensible «el desarrollo posterior del arte», como análogos a los mundos artísticos, en principio aún escindidos, del *sueño* y la *embriaguez*. «La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya generación todo hombre es un artista pleno, es el presupuesto de todas las artes plásticas, más aún, como habremos de ver, de una mitad importante de la poesía. Disfrutamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, nada hay indiferente ni innecesario. En la vida suprema de esta realidad onírica, después de todo, tenemos aún la centelleante sensación de su *apariciencia*. [...] Esta alegre necesidad de la experiencia onírica los griegos la expresaron igualmente en la figura de su Apolo: Apolo, como el dios de toda fuerza configuradora, es a la vez el dios profetizante. Él, que, según su raíz, es el “apareciente”, la divinidad de la luz, gobierna también la bella apariencia del mundo interior de la fantasía»¹²⁹. Así describe Nietzsche el luminoso mundo de ensueño de lo apolíneo, y Apolo es también la «más soberbia imagen divina del *principii individuationis*», es decir, de aquel principio que constituye la identidad del yo y que permite al particular sentirse y comprenderse como individuo autoconsciente e inconfundible. Lo dionisiaco, por el contrario, corresponde a aquel *horror metafísico* que ya sintió Schopenhauer en vista de la posible ruptura del *principii*

individuationis, cuando el hombre se hace consciente de la contingencia y sinsentido de su existencia. Pero en Nietzsche, esta amenaza de pérdida de la individualidad, esta disolución en la naturaleza, esta renuncia al sí mismo, aparece vinculada a un «gozoso arrobamiento» que puede hacerse comprensible del mejor modo por analogía con la embriaguez: «Aquellas palpitaciones dionisiacas, con cuyo acrecentamiento lo subjetivo se desvanece en un olvido completo de sí mismo, despiertan, bien por influencia del bálsamo narcótico, del cual hablan en sus himnos todos los hombres y los pueblos primitivos, bien con la poderosa inminencia de la primavera, que inunda de gozo a la naturaleza entera. [...] Bajo el encanto de lo dionisiaco no sólo se vuelve a fusionar la alianza entre hombre y hombre: también la naturaleza enajenada, hostil o sojuzgada vuelve a celebrar su fiesta de reconciliación con su hijo pródigo, el hombre. [...] El hombre ya no es artista, se ha hecho obra de arte: el poder artístico de la naturaleza entera, para la suprema y deleitosa satisfacción de lo Uno primigenio, se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez»¹³⁰. En esa embriaguez dionisiaca común y orgiástica en la que el individuo se desvanece, de modo semejante a como sucede en el sueño, se funda la posibilidad del arte.

La fascinación que aún parece ejercer el *Escrito de la tragedia* de Nietzsche, aunque filológica e histórico-culturalmente haya perdido su valor hace ya tiempo, acaso consista exactamente en esta dialéctica de lo apolíneo y lo dionisiaco, de subjetividad y olvido de sí mismo. La muerte del sujeto —podría señalarse, puntualizando— no es una invención de la Postmodernidad, sino que fue desde siempre programa y postulado de una modernidad estética radical, aun cuando el sujeto espere encontrarse a sí mismo por vez primera en esta disolución, más allá del mundo de las escisiones, en una unificación orgiástica con sus semejantes y con

y Mazzino Montinari, Múnich 1980, vol. 1, p. 24. Cit. en adelante como «NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*».

128. *Ibid.*, p. 25.

129. *Ibid.*, pp. 27 s.

130. *Ibid.*, pp. 28 ss.

la naturaleza. Y en modelo de la *postura* vinculada a ello se convirtió otra frase de Nietzsche del *Escrito de la tragedia*: «pues sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo»¹³¹. Con esta proposición fundamental, Nietzsche señala que no cabe una justificación moral ni religiosa de la existencia, sino que ésta sólo cobra sentido desde la perspectiva de su manifestación estética: el mundo como obra de arte. Con ello se ha abordado uno de los temas acaso de mayor relevancia filosófica de un arte moderno: cuando todas las demás interpretaciones y justificaciones de la existencia, como por ejemplo las religiosas —y al fin y al cabo Nietzsche había proclamado que Dios ha muerto— se han vuelto obsoletas, queda entonces la contemplación estética, queda entonces el arte como la única posibilidad de otorgar sentido a la existencia. Pero esto significa también que la antigua problemática de la teodicea a la que aquí alude Nietzsche, que preguntaba por la justificación de un Dios bondadoso en vista del mal en el mundo, ha experimentado un nuevo giro: el mundo, junto con todo el mal, está justificado, pero como fenómeno estético. Pero con ello también el mal, lo malvado, lo amoral y lo blasfemo queda justificado... como fenómeno estético. La libertad del arte obtiene aquí una dimensión profunda. Sólo desde la perspectiva de su representabilidad estética está legitimada la existencia: de otro modo es nula. De este modo, la Modernidad es también la época en la que el arte, lo quiera o no, se ve apremiado constantemente a cargar con la herencia de la religiosidad perdida, y a otorgarle a la existencia, en su estetización, aquel sentido que, por lo demás, perdió hace ya tiempo.

Por eso, el arte es para Nietzsche algo simplemente necesario para sobrevivir, ya que sólo él «es capaz de mutar aquellos pensamientos repulsivos sobre lo horroroso o el absurdo de la

131. *Ibid.*, p. 47.

existencia en unas representaciones con las que se pueda vivir»¹³². Pues, y éste es acaso el pensamiento más esencial y radical que Nietzsche haya formulado para una estética de la Modernidad, la verdad sobre la tristeza y del sinsentido de la existencia, en toda su monstruosa brutalidad, es algo que no se le puede exigir al hombre. Decisivo para la relación entre arte y verdad, que, recapitulando sobre su *Escrito de la tragedia*, Nietzsche declaró su problema de iniciación filosófica —«Tempranamente me puse serio acerca de la relación entre arte y verdad, y todavía hoy me sobreviene un horror sagrado en presencia de este dilema»¹³³—, es la *diferencia*, la *escisión* insoslayable entre estos conceptos. En un fragmento póstumo del año 1888, Nietzsche expresó esto con toda claridad: «Para un filósofo, es una banalidad decir: “la bondad y la belleza son lo mismo”; pero si además añade: “y también la verdad”, entonces habría que apalearle. La verdad es fea: *nosotros tenemos el arte* para no sucumbir ante la verdad»¹³⁴. Y en otra reflexión tardía y de similar cariz sobre *El nacimiento de la tragedia* se dice: «La voluntad de apariencia, de ilusión, de engaño, de devenir y de cambio es más profunda, más “metafísica” que la voluntad de verdad, de realidad, de ser: el placer es más original que el dolor»¹³⁵. Pero el arte, si se lee así a Nietzsche y, de su mano, la tendencia de la modernidad estética, no es una mera compensación de un déficit de sentido o de cualquier otra carencia que irrumpa socialmente; lo esencial en Nietzsche sería que no tiene ningún sentido compensar el sinsentido; se trataría sólo de resistirlo en su amenaza: «El peligro de los peligros: nada tiene sentido», dice un apunte del verano de 1886 sobre *La voluntad de poder*¹³⁶. Ocultar esta verdad para posibilitar con ello por vez primera la vida: eso hace al arte no sólo posible, sino necesario. Porque la vida no es posible

132. *Ibid.*, p. 57.

133. NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, op. cit., vol. 13, p. 500.

134. *Ibid.*

135. *Ibid.*, p. 226.

en la verdad, el arte es la auténtica «voluntad de vivir»¹³⁷. Pero el arte no es un embriagamiento anestésico, no es una mera distracción. Como unidad de claridad apolínea y de éxtasis dionisiaco es siempre una forma de verdad, que, sin embargo, en tanto que apariencia, sueño y embriaguez, constantemente se suprime a sí misma. No sólo la existencia, también la verdad sólo puede justificarse y experimentarse como fenómeno estético.

Pero Nietzsche todavía sacó otra dimensión de la relación entre arte y verdad. Filosofía y ciencia, las formas hegelianas de acceso a lo absoluto que deberían hacer superfluo el arte, han dejado de representar una vía privilegiada hacia la verdad. Todo lo contrario. Nietzsche supuso que la verdad de los filósofos no era otra cosa que poesía, apariencia. «¿Qué es, pues, la verdad?», se pregunta Nietzsche en su escrito póstumo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, y responde: «Una hueste cambiante de metáforas, metonimias, antropomorfismos. Dicho brevemente: una suma de relaciones humanas que fueron incrementadas, transmitidas, adornadas con la poesía y la retórica, y que tras un largo uso se le antojan a un pueblo como fijas, canónicas y vinculantes: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han gastado y han perdido su fuerza sensible, monedas que han perdido su efigie y ahora se toman en consideración sólo como metal, pero ya no como monedas»¹³⁸. En nombre del arte, Nietzsche emprende el ataque más vehemente contra la filosofía y se venga de todas las pretensiones filosóficas de subordinar el arte. La filosofía misma, así podría parafrasearse a Nietzsche, no es más que poesía extenuada que ya no sabe que es poesía, una moneda manoseada que, despojada de todas las efigies, en su desnudez de metal se tiene por lo auténtico y sin embargo no es otra cosa que lo gastado. Pero en vez de avergon-

zarse de su desnudez y dejarse reacuñar en nuevas monedas, la filosofía trató en cambio de imponer, frente a todo arte, su aridez y desgaste como criterio de conocimiento y de saber. Semejante esfuerzo Nietzsche lo vio simplemente sin sentido: que un sujeto pueda figurarse que *conoce* un objeto. «Pues entre dos esferas absolutamente diferentes, como sujeto y objeto, no hay ni causalidad, ni certeza, ni expresión alguna, sino, como mucho, un comportamiento *estético*: me refiero a una transferencia alusiva, a una traducción balbuceante a un lenguaje completamente extraño. Para ello, en cualquier caso, se necesita sin embargo de una esfera media y de una fuerza media que poeticen libremente y que inventen libremente.»¹³⁹ Lo que llamamos verdad y conocimiento es poesía por necesidad, y casi siempre mala. ¡Bienaventurada entonces la filosofía que sabe tal cosa y que apuesta ya por el arte!

Así, con Nietzsche comienza el gran escepticismo, decisivo para la Modernidad, frente a la apariencia del saber racional, y comienza la sobrecapacitación del arte, que puede llegar a ser el verdadero estímulo de la vida, porque miente diciendo la verdad, y dice la verdad mintiendo.

136. NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, op. cit., vol. 12, p. 110.

137. NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, op. cit., vol. 13, p. 409.

138. NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, op. cit., vol. 1, pp. 880 ss.

139. *Ibid.*, p. 884.

ESTÉTICA DE LA MODERNIDAD:
GEORG SIMMEL Y GEORG LUKÁCS

En el año 1922 apareció póstumamente una recopilación de artículos del sociólogo y ensayista alemán Georg Simmel (1858-1918) que tenía por título *Sobre filosofía del arte*. Entre otros, el volumen contiene un notable ensayo que Simmel tituló modestamente *El marco. Un ensayo estético*. Simmel, quizá uno de los últimos eruditos políglotas alemanes, que escribía sobre arte igual que sobre dinero, sobre moral igual que sobre moda, sobre Rembrandt y sobre ruinas, sobre lírica y sobre coquetería, esboza ahí un concepto de arte que recoge el motivo de la diferencia que Nietzsche estableciera entre arte y vida, pero que la sigue pensando de una forma, después de todo, más autónoma y fructífera para una comprensión de la Modernidad. Simmel es así uno de los inauguradores esenciales de la reflexión filosófica sobre la modernidad estética. Pero que Simmel pueda volverse de entrada hacia un objeto tan efímero como el marco de un cuadro, en él obedece a un método. Una de las conquistas de su ensayística

consiste en partir de un objeto o acontecimiento cotidiano para, desde ahí, progresar a visiones más generales, un procedimiento que hubo de otorgar a sus ensayos un carácter modélico que siguió teniendo eficiencia hasta Lukács y Adorno.

El ensayo de Simmel comienza con las siguientes precisiones: «El carácter de las cosas depende en última instancia de si son todos o partes. Si una existencia, suficiente para sí misma, cerrada en sí misma, sólo se determina por la ley de su propia esencia, o si aparece como miembro en conexión con una totalidad que constituye su única fuente de fuerza y sentido: esto diferencia al alma respecto de todo lo material, al ser libre respecto del mero ente social, a la personalidad moral respecto de aquella a la que los apetitos sensibles encadenan a la dependencia de todo lo dado. Y separa a la obra de arte de todo fragmento de la naturaleza»¹⁴⁰. Esta acentuación de una clausura interna como característica de autonomía significa que la obra de arte existe como un todo en sí mismo, que no es menesterosa de ninguna relación con un «exterior»: «Siendo la obra de arte lo que, aparte de ella, sólo puede serlo el mundo como totalidad o el alma: una *unidad* de elementos particulares, se encierra, como un mundo en sí mismo, frente a todo lo exterior a ella»¹⁴¹. Ahora bien, esto no significa una magnificación idealista de la obra de arte, sino la visión de que en las obras de arte hay una inmanencia lógico-estética que fascina y que, justamente, es la que permite la problematización de su relación con el mundo. El marco, a juicio de Simmel, subraya esta circunstancia y le da una forma simbólica. El marco «excluye de la obra de arte toda circunstancia y, por tanto, también al espectador, ayudando con ello a colocarla en aquella distancia sólo desde la cual puede disfrutarse de ella estéticamente.»¹⁴² Pero de

140. Georg SIMMEL, *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, Potsdam 1922, p. 46.

141. *Ibid.*

142. *Ibid.*, p. 47.

este goce que la obra cerrada en sí misma permite, Simmel obtiene aún una dimensión peculiar: «La sensación de regalo inmerecido con la que [la obra de arte] nos agracia, procede del orgullo de esta clausura que satisface en sí misma, con la que, sin embargo, pasa a ser propiedad nuestra»¹⁴³. Ninguna percepción estética sin distancia, ninguna constitución estética del objeto sin marco: así podría resumirse sucintamente esta experiencia. En el ensayo afín titulado *L'art pour l'art*, Simmel formuló esto con las siguientes palabras: «Lo redentor que hay en la entrega a una obra de arte consiste en que dicha entrega se hace a algo totalmente clausurado en sí mismo, no menesteroso del mundo, soberano y autosuficiente también frente a quien goza de ello. La obra de arte nos adentra en un dominio cuyo marco excluye de sí toda realidad mundanal circundante, y por tanto también a nosotros mismos en la medida en que somos parte de ésta»¹⁴⁴. Es decir, lo decisivo es que el arte constituye su propio dominio, en el que podemos adentrarnos, pero a condición de alejarnos del mundo en el que de ordinario vivimos: «Adentrándonos en este mundo que no se cuida de nosotros ni de todos los entramados de la realidad, en cierta manera quedamos liberados de nosotros mismos y de nuestra vida, que discurre en estos entramados. Pero, al mismo tiempo, la vivencia de la obra de arte, después de todo, está emplazada en nuestra vida y circundada por ella: el afuera de nuestra vida para el que la obra de arte nos redime es, después de todo, una forma de la vida misma; el disfrute de esto que está liberado de la vida y que libera de ella es, pese a todo, un fragmento de la vida misma, que con su antes y su después se funde de continuo en la totalidad de ella»¹⁴⁵. Simmel sabe que esta doble posición de la obra de arte: ser por un lado un mundo *sui generis*,

143. *Ibid.*

144. *Ibid.*, p. 84.

145. *Ibid.*

y estar engarzada por otro lado en nuestras relaciones vitales, es en sí misma paradójica y contradictoria. Pero el secreto del arte consiste precisamente en estar compuesto de elementos de nuestro mundo vital sin ser reductible a ellos. El arte es por un lado *l'art pour l'art*, pero por otro lado jamás puede cortar de esta manera su relación con la vida real: «El arte [sigue siendo] aquel mundo en sí mismo, tal como *l'art pour l'art* lo proclama, a pesar de que, y porque, como su más profundo significado se revela *la vie pour l'art* y *l'art pour la vie*»¹⁴⁶.

El marco simboliza esta dialéctica. Pero esto tiene consecuencias que son de gran significación, precisamente en un tiempo en el que el arte, la naturaleza y el diseño aparentemente son cada vez más difíciles de separar. Simmel escribe: «El marco se amolda sólo como figura de una unidad clausurada, tal como un fragmento de naturaleza no la tendrá jamás»¹⁴⁷. Sin duda, Simmel emplea una interesante forma de expresión: no conviene forzar a la naturaleza, que conforme a su esencia es, al fin y al cabo, infinita, a entrar dentro de los límites de un marco. La naturaleza, que en sí misma es infinita, no puede ser objeto de una contemplación estética legítima. Convertirla en tal cosa, es decir, dotarla de un marco, equivale a un acto de violencia que Simmel percibía ya en los intentos más simples de objetualizar estéticamente la naturaleza: en la fotografía. Desde aquí podría tenderse fácilmente un arco hasta esas formas de presentación estética de la naturaleza que hoy se practican: los parques naturales, los miradores, la reproducción de fragmentos naturales. La estetización de una naturaleza inmediata —no su transformación en una obra de arte, por ejemplo en el cuadro de un paisaje—, si damos la razón a Simmel, tendría que aparecer como un forzamiento a la naturaleza, como algo extrínseco a ella, que tampoco puede acabar de satisfacer al sentido esté-

tico del amante de la naturaleza. «Por eso, en el fragmento de naturaleza que de modo instintivo sentimos como mera parte en el contexto de una gran totalidad, el marco es contradictorio y violento en la misma medida en que el principio vital interno de la obra de arte lo soporta y lo exige»¹⁴⁸. Toda discusión actual sobre la *belleza natural* tendría que tener presente esta problemática: cuando contemplamos la naturaleza como un objeto estético, la estaríamos forzando contra su esencia a entrar dentro de un marco, aun cuando este marco no se dé a conocer directamente como la valla de un parque nacional, sino que, por decirlo así, estructura imaginariamente nuestra visión de montañas, lagos, bosques y praderas. Pero para Simmel, este límite sutil entre arte y vida se repite aún en un ámbito objetivo totalmente distinto: el mueble.

«Otro malentendido fundamental que sufre el marco deriva de los pecados modernos contra el mueble. La máxima de que el mueble es una obra de arte ha terminado con mucha falta de gusto y con mucha yerma banalidad; pero el derecho que la asiste no es tan positivo ni ilimitado como el prejuicio favorable hacia ella hace suponer. La obra de arte es algo en sí; el mueble es algo para nosotros.»¹⁴⁹ Con esta sencillez, con esta simplicidad, y al mismo tiempo con precisión, puede describirse qué es funcionalidad y qué es autonomía: «[La obra de arte], como encarnación sensible de una unidad anímica, podrá ser todo lo individual que se quiera: colgada en nuestra habitación no perturba nuestro ámbito privado, ya que tiene un marco, es decir, es una suerte de isla en el mundo que aguarda a que lleguemos a ella, y ante la que también se puede pasar de largo y obviarla. Pero con el mueble tenemos contacto permanente, se mezcla en nuestra vida y por eso no tiene derecho a un ser-en-sí»¹⁵⁰. Con ello, Simmel marca

146. *Ibid.*, p. 86.

147. *Ibid.*, p. 50.

148. *Ibid.*

149. *Ibid.*

150. *Ibid.*

con precisión la frontera entre obra de arte y objeto de uso. Objetos definidos según su funcionalidad, cuando reivindican una autonomía estética, aparecen también degradados cuando se los utiliza conforme a su finalidad original. En un sentido derivado, esto vale para todo arte de uso que sondea este límite, y en primer lugar para la arquitectura. La estetización sucesiva de objetos de uso los hace inutilizables, así como su defuncionalización sucesiva los dispone para una contemplación estética. El encanto estéticamente incuestionable de armas o de muebles antiguos, que en una vivienda pueden surtir el efecto de obras de arte, consiste en que su uso ha venido a ser prácticamente impensable, o en todo caso ya no es apremiante. Pero lo que Simmel ha logrado con esto, para la comprensión de la Modernidad, no es sólo un planteamiento sumamente interesante para toda teoría del diseño, sino también esto: un rasgo decisivo de la modernidad estética será justamente el juego provocativo con esta frontera entre arte y objeto de uso. La transformación en obra de arte de un objeto de la vida cotidiana, como subyace por ejemplo a los *ready-mades* de Duchamp, pero también el proceso inverso de resituar obras de arte sacrosantas en contextos vitales, sólo funcionan sobre el transfondo de esta frontera. No es que esa frontera misma se haya vuelto permeable, sino que el juego con ella se ha autorizado.

En efecto, el propio Simmel ha logrado una caracterización de la Modernidad que, emplazándola en un nivel enteramente distinto, puede reivindicar igualmente la máxima atención. En un bello ensayo acerca de Rodin escribe Simmel: «La plástica antigua busca, por decirlo así, la lógica del cuerpo; Rodin busca su psicología». Y prosigue: «Pues la esencia de la Modernidad en general es el psicologismo, es el vivenciar e interpretar el mundo conforme a las reacciones de nuestro interior, en realidad como si fuera un mundo interior, la disolución de los contenidos fijos en el elemento fluido del alma, que ha sido depurada de toda substancia y cuyas formas son sólo formas de movimien-

tos»¹⁵¹. Pero dentro del cuerpo puesto en movimiento, sigue deduciendo Simmel, la Modernidad prefiere el rostro, mientras que la Antigüedad enfatizó el cuerpo, porque el rostro muestra «al hombre en el flujo de su vida interior», da expresión a todos los aspectos de la vida interior: dolor, cólera, ira, aflicción, amor, pasión, todo lo que puede descubrirse en la fisonomía de un hombre: «Pero este carácter del rostro, Rodin se lo ha otorgado al cuerpo entero; los rostros de sus figuras a menudo están poco acuñados e individualizados, y toda pulsión anímica, toda irradiación de fuerza del alma y de su pasión, que de ordinario encontraban en el rostro el lugar de su expresión, se hacen manifiestos ahora en el flexionarse y extenderse del cuerpo, en el temblor y el estremecimiento que recorren toda su superficie, en las convulsiones que, desde el centro anímico, se vierten en todo el encorvarse y levantarse de golpe, en todo verse oprimido y todo querer volar de estos cuerpos. El ser de una esencia siempre tiene para el otro algo oculto, incomprendible en su fondo más profundo. Pero su movimiento tiene algo que viene a nosotros o que nosotros podemos seguir. Por eso, donde la tendencia *psicológica* forma la imagen del cuerpo entero, se atiene al movimiento de éste»¹⁵².

Con ello, en efecto, al hilo de este ejemplo de Rodin, Simmel ha citado dos aspectos esenciales: que la Modernidad es aquella época en la que la pérdida de vínculos transindividuales rechaza al individuo haciendo que se repliegue en sí mismo y en su interior; y que este interior, el alma, se entiende como dinámica y movimiento, como un campo en el que transcurren los verdaderos acontecimientos dramáticos del hombre moderno: el conflicto interior, el destino pulsional, el inconsciente. La emoción es no sólo el motor, sino también lo movido. Pero el *movi-*

151. Georg SIMMEL, «Rodin», en: *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays*, Berlín 1983, p. 152. Cit. en adelante como «SIMMEL, *Philosophische Kultur*».

152. *Ibid.*, pp. 152 ss.

miento y la pregunta por su representación se constituirán en un problema cardinal de la Modernidad, al igual que el alma. En la música, en la lírica, pero sobre todo en el drama moderno, en Strindberg, Schnitzler o Hofmannsthal, se rastrearán sus pulsiones hasta sus más íntimos entrelazamientos.

El alma y su intimidad perdida quedan en el centro de un proyecto estético a cuyo autor tal vez haya que considerar como uno de los más dotados filósofos del arte, y que más tarde habría de ser famoso y difamado como pensador marxista: Georg Lukács (1885-1971). En el año 1920 apareció publicado un estudio de Lukács que había escrito al comienzo de la Primera Guerra Mundial: *Teoría de la novela*. Sin duda fuertemente influenciado por Hegel, Lukács emprendió ahí el intento especulativo de considerar el arte desde la filosofía de la historia, e interpretar un género, la *novela*, como la adecuada expresión estética de la condición del hombre moderno. El joven Lukács esbozó la situación del hombre moderno con estas palabras tan poéticas: «El cielo estrellado de Kant ya sólo brilla en la oscura noche del conocimiento puro y ya no ilumina el sendero a ninguno de los caminantes solitarios —y en el mundo moderno, ser hombre significa estar solo—. Y la luz interior, sólo presta al paso siguiente la evidencia de seguridad, o... su apariencia. Ninguna luz irradia desde dentro al mundo de los sucesos y a su entrelazamiento ajeno al alma. Y si la adecuación del hecho a la esencia del sujeto, el único indicador que quedaba, alcanza realmente la esencia, eso quién puede saberlo, si el sujeto ha devenido para sí mismo fenómeno, objeto. [...] Con ello, la realidad visionaria del mundo adecuado a nosotros, el arte, se ha hecho independiente. Ya no es reproducción, pues todos los modelos se han hundido. Es una totalidad creada, pues la unidad natural de las esferas metafísicas se ha desgarrado para siempre»¹⁵³. La soledad del

sujeto moderno, para quien también se han vuelto quebradizas las seguridades de la razón kantiana: las leyes naturales y las leyes morales, y que por eso no engendra la apariencia, sino que él mismo se ha convertido en apariencia, raras veces se ha descrito con palabras tan poderosas como en este pasaje. A partir del extravío del individuo, a partir de su inseguridad, el arte gana una posición totalmente nueva. Deja de ser reproducción, porque todos los modelos posibles han perdido credibilidad. Según Lukács, sólo a partir de esta crisis metafísica el arte deviene autónomo: una totalidad propia, creada por el hombre, un mundo para sí mismo, que no tiene que medirse con arreglo a ningún otro mundo, porque todos los demás mundos han perdido sus certezas: «La novela es la epopeya de una época para la que la totalidad extensiva de la vida ya no está dada con sentido, para la que la inmanencia vital del sentido se ha convertido en problema, y que, sin embargo, tiene la postura de la totalidad»¹⁵⁴.

De modo similar a como sucedía en Simmel, pero cargado además de un aspecto melancólico-trágico, el individuo queda remitido a su intimidad, aun cuando ni siquiera ésta pueda reivindicar ya incondicionalidad alguna. Pero este hombre que se ve rechazado a la dinámica de su interior, a cuyos movimientos queda entregado, es el héroe de la novela moderna. Y una novela sólo es moderna en la medida en que tiene como objeto a este tipo, el único a la altura de los tiempos. Este hombre no puede representarse en su movimiento más que en la novela, y, por eso, dice Lukács, la novela tiene que constituirse en la forma artística decisiva de la Modernidad: «El individuo épico, el héroe de la novela, surge de esta extrañeza hacia el mundo externo. Mientras el mundo es internamente homogéneo, tampoco los hombres se diferencian cualitativamente entre sí. Ciertamente existen héroes y villanos, piadosos y delincuentes, pero el más grande

153. Georg LUKÁCS, *Die Theorie des Romans*, Darmstadt y Neuwied 1979, p. 28.

154. *Ibid.*, p. 47.

héroe sólo sobresale una cabeza sobre la muchedumbre de sus semejantes, y las muy dignas palabras de los más sabios las escuchan incluso los necios. La vida propia de la interioridad sólo es posible y necesaria cuando lo que distingue a unos hombres de otros se ha convertido en un abismo infranqueable, cuando los dioses son mudos y ni el sacrificio ni el éxtasis es capaz de desatar la lengua de sus secretos, cuando el mundo de los hechos se desprende de los hombres y a causa de esta autonomía deviene huero e incapaz de acoger en sí el verdadero sentido de los hechos, de constituirse en símbolo en ellos y de disolverlos en símbolos, cuando la intimidad y la aventura se han separado para siempre»¹⁵⁵. El asunto de la épica clásica, dice Lukács, no fue nunca un individuo, sino siempre una comunidad: los griegos, los troyanos, los nibelungos, al margen de cuantos héroes pudiesen corretear entre ellos. El individuo sólo se convierte en héroe cuando se ha vuelto problemático para sí mismo, y tiene que volverse problemático para poder experimentarse como individuo.¹⁵⁶ Esta historia del doloroso nacimiento del sujeto moderno es lo que describen la novela y su teoría. Lukács lo describe con unas palabras que para los oídos actuales resultan ya quizá un tanto repulsivas: «La novela es la forma de la virilidad madura, frente a la infantilidad normativa de la epopeya. [...] esto significa que la conclusión de su mundo, mirándola objetivamente, es algo imperfecto, y viviéndola subjetivamente, es una resignación»¹⁵⁷. Desde luego que para Lukács no se trataba de un vocabulario sexista, sino que él cita los cuadros de las edades de la vida que durante mucho tiempo vinieron acreditados por la tradición, para poder emplazar el estatus de la novela en el desarrollo de la humanidad desde el punto de vista de la filosofía de la historia. Pero con ello

155. *Ibid.*, pp. 56 ss.

156. *Ibid.*, p. 67.

157. *Ibid.*, p. 61.

se ha dado también al mismo tiempo una caracterización, digna de considerar, del individuo moderno que ha llegado a sí mismo, que ha crecido y ha madurado: objetivamente imperfecto, subjetivamente resignado. Aquí está certeramente formulada la fragilidad de la existencia, que el arte de la Modernidad evoca una y otra vez, de una existencia que ya no puede adaptarse a nada concluido y que sólo sabe enfrentarse con resignación a esta ausencia de fines. Y los héroes de las novelas modernas en los que pudo haber pensado Lukács, desde el don Quijote de Cervantes, que se encuentra al comienzo de esta galería de individuos perdidos, pasando por las figuras fracasadas de las grandes narraciones del siglo XIX, sobre todo en Flaubert, hasta los precarios héroes de Thomas Mann, entre los que con picardía figuraba también el propio Georg Lukács en la figura de Naphta, de *La montaña mágica*, todos ellos respiran la atmósfera de esta fragilidad resignada. Pero el arte, según Lukács, en relación con la vida es «siempre una resistencia; la creación de formas es la confirmación más profunda de la existencia de la disonancia que cabe pensar», y la forma de la novela, que es ella misma un devenir y un proceso, es por tanto también la «forma artísticamente más amenazada»¹⁵⁸. En tanto que va siguiendo el fracaso de sus héroes, ella misma está amenazada de fracasar. Y la ironía romántica, según dice Lukács en una interesante observación, es el intento de «autocorrección» por parte de esta misma fragilidad: sobrepasar la disonancia poniéndose a su vez respecto de ella misma en una nueva disonancia¹⁵⁹.

La forma interna de la novela, y nos permitimos generalizar, del arte moderno, es a juicio de Lukács la «marcha del individuo problemático hacia sí mismo, el camino desde la turbia confusión en una realidad que se limita a existir, que en sí misma es heterogénea y para el individuo carente de sentido, hacia el lúcido

158. *Ibid.*, p. 62.

159. *Ibid.*, p. 65.

autoconocimiento»¹⁶⁰. Pero este autoconocimiento ya no depa-
ra consuelo ni esperanza alguna. Pues la forma de la novela, como
dice Lukács con una formulación que se ha hecho famosa, es,
como ninguna otra, «una expresión de la intemperie trascendental»
del hombre¹⁶¹, la novela es la «epopeya del mundo dejado de
la mano de Dios», la visión de que «el sentido jamás es capaz
de penetrar del todo la realidad, pero, sin aquél, esta realidad
se desvanecería en la nada de inesencialidad»¹⁶². La novela, escribe
Lukács al término de su estudio, citando unas palabras de Fichte,
«es la forma de la época de la completa pecaminosidad [...] y
tiene que seguir siendo la forma dominante mientras el mundo
siga estando bajo el dominio de estos astros»¹⁶³. La esperanza, que
el joven Georg Lukács expresó tímidamente, de que en las obras
de Dostoievski se habría perfilado un «nuevo mundo» más
allá de estos astros de la soledad del sujeto moderno, tiene que
considerarse fracasada. Ni su empeño por ver a Dostoievski como
el emisario de un tiempo nuevo, ni sus posteriores esfuerzos
teóricos y prácticos por configurar en el comunismo este tiempo
nuevo, han demostrado ser firmes. Lo que quedará de Lukács
es aquella teoría que supo interpretar la novela como la forma
de expresión estética adecuada del sujeto moderno perdido.

160. *Ibid.*, p. 70.

161. *Ibid.*, p. 32.

162. *Ibid.*, p. 77.

163. *Ibid.*, p. 137.

LA ESTÉTICA DE LA EXPRESIÓN DE KONRAD FIEDLER

En sus esbozos estéticos tempranos, surgidos entre 1912 y
1918 en Heidelberg, incompletos y no publicados hasta 1974,
Georg Lukács repetidas veces se había confrontado críticamente
con un autor que desde hacía tiempo había caído en el olvido¹⁶⁴,
y cuya significación para una filosofía del arte moderno sólo recién-
tamente se ha vuelto a reconocer y se ha hecho pública gracias a
una nueva edición de sus escritos estéticos: Konrad Fiedler.¹⁶⁵

Fiedler (1841-1895) representa una excepción, por cuanto
fue en realidad un aficionado a la filosofía. De profesión aboga-

164. Cfr. Georg LUKÁCS, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (1912-1914),
Darmstadt y Neuwied 1974, principalmente pp. 47 ss, y *Heidelberger Ästhetik*
(1916-1918), Darmstadt y Neuwied 1974, principalmente pp. 77 ss. y 231 ss.

165. Konrad FIEDLER, *Schriften zur Kunst*, 2 volúmenes, con introduc-
ción de Gottfried Boehm, Múnich 1991. Cit. en adelante como «FIEDLER,
vol. I» y «FIEDLER, vol. II».

do, su fortuna familiar le permitía dedicarse por entero a sus ambiciones estéticas y filosóficas. Su amistad sobre todo con Hans von Marées y con Adolf von Hildebrand influyó sin duda alguna en su confrontación con las artes plásticas de su época. Pero la importancia de Fiedler, que recientemente se ha sabido valorar de nuevo, se debe sobre todo a que sus escritos encontraron recepción entre artistas de renombre que cuentan entre los inauguradores de la Modernidad, como Paul Klee, Franz Marc y Vassili Kandinski. Sin haberlo pretendido, Fiedler se cuenta entre aquellos que prepararon el camino teórico de la pintura abstracta¹⁶⁶. El interés de los artistas por Fiedler acaso se base también en que la estética de Fiedler es, en efecto, una estética del artista. Él obtiene su acceso al arte mediante el análisis de la productividad estética: «El arte no se puede encontrar por ninguna otra vía más que por la suya propia. Sólo si uno intenta enfrentarse al mundo con el interés del artista, puede lograrse dar a su trato con las obras de arte aquel contenido que se fundamenta, única y exclusivamente, en el conocimiento de la más íntima esencia de la actividad artística»¹⁶⁷.

Fiedler parte por principio de una oposición estricta entre el mundo del artista y el mundo del pensamiento discursivo: «Todo arte es desarrollo de representaciones, así como todo pensamiento es desarrollo de conceptos»¹⁶⁸. Ambos procedimientos sirven al conocimiento, sin que puedan referirse mutuamente uno al otro. Desde este punto de vista, el conocimiento es también para Fiedler la determinación decisiva del arte: «Sólo podrá hacerle plena justicia al arte quien no lo ponga al servicio de un fin estético o de un fin simbólico; pues el arte es más que estimulante estético y más que ilustración: es un lenguaje que sirve al cono-

cimiento»¹⁶⁹. La actividad artística y el arte que surge de ella son para Fiedler una forma autónoma de apropiación de la realidad que desarrolla sus propias condiciones, formas y accesos, que tendencialmente podrían parecer incluso insuficientes: «El artista está en otro mundo, ha vuelto su espalda a la realidad ordinaria: esto es cierto... si es que el mundo de los conceptos se considera el mundo por antonomasia. Justamente en eso consiste el error.»¹⁷⁰

Lo peculiar de la actividad artística, que la diferencia del mundo del pensamiento, consiste en una capacidad de intuición que no está subordinada a las exigencias de la experiencia cotidiana: «Lo esencial de lo artísticamente natural es que nació con y para el libre uso de la facultad del conocimiento intuitivo. Para el artista, la intuición es de entrada una actividad no vinculante, libre, que no obedece a ningún otro fin externo a la intuición ni en ésta se agota; ésta es la única que puede conducir a la configuración artística»¹⁷¹. Es decir, Fiedler traslada el pensamiento de autonomía, central para la Modernidad, a la capacidad productiva del artista: es una autonomía de la mirada. Lo específico de la actividad artística consiste en la capacidad de dejar discurrir procesos perceptivos y representativos sin sujeción a fin alguno, en organizarlos o reivindicarlos por mor de ellos mismos. En este sentido, Fiedler puede escribir también que «el arte no es una falsificación de la experiencia, sino una ampliación de ella»¹⁷², así como un teorema central suyo dice también: «Las artes plásticas no dan las cosas tal como éstas son, sino tal como son vistas»¹⁷³. Esto suena no sólo como una explicación programática del impresionismo, sino que sin duda recuerda también a la conocida sentencia de Paul Klee según la cual el arte no reproduce

166. Acerca de esto, compárese con la introducción de Gottfried Boehm, sobre todo pp. LXXV ss.

167. FIEDLER, *op. cit.*, vol. I, p. 18.

168. FIEDLER, *op. cit.*, vol. II, p. 33.

169. *Ibid.*, p. 28.

170. *Ibid.*, p. 31.

171. FIEDLER, *op. cit.*, vol. I, p. 28.

172. FIEDLER, *op. cit.*, vol. II, p. 71.

173. *Ibid.*, p. 59.

lo visible, sino que hace visible. La mirada autónoma que guía al artista en su creación no duplica la realidad o la naturaleza, sino que advierte en ella algo hasta entonces no visto o invisible. Con ello, Fiedler sale también al paso de todas las teorías estéticas que, de un modo u otro, siguen trabajando con la categoría aristotélica de la mimesis, de la imitación como la verdadera actividad del artista. La crítica de Fiedler a las doctrinas de la imitación, que desde luego también alcanza a la variante marxista de la teoría del reflejo, es tan sencilla como lúcida: «A la actividad del artista se la suele llamar imitativa. Pero en esta concepción subyacen errores que engendran nuevos errores. Pues, en primer lugar, sólo se puede imitar un objeto si se hace otro distinto que es igual al primero. ¿Pero qué tipo de coincidencia rige entre una reproducción y el objeto reproducido? [...] La actividad artística no es ni imitación servil ni invención arbitraria, sino libre configuración»¹⁷⁴.

Con el concepto de «libre configuración», emplazado entre la imitación y la invención, Fiedler resolvió para sí de modo elegante el problema de que su arte, por un lado, ha de tener carácter cognoscitivo, es decir, tiene que conservar una referencia a la realidad, mientras que por otro lado ha de ser resultado de un proceso imaginativo subjetivo que sabe que no está sujeto a ningún modelo externo. Pero la función de engranaje entre la realidad y la autonomía de la mirada productiva sólo puede desempeñarla el artista mismo. En él y mediante él se unifican la libertad y el mundo: «La obra de arte no es expresión de algo que pudiera tener existencia también sin esta expresión, ni la reproducción de una figura que habita en la conciencia artística —pues entonces, el engendramiento de la obra de arte no sería necesario para el artista mismo—; más bien es la conciencia artística misma, tal como, en el caso concreto, logra el desarrollo máximo que el individuo puede alcan-

174. FIEDLER, *op. cit.*, vol. I, pp. 29 ss.

zar»¹⁷⁵. Con estos pensamientos, Fiedler ha tocado algunos aspectos que han llegado a ser de decisiva importancia para la auto-comprensión del artista moderno. Sobre todo la definición de la obra de arte como «expresión» del artista, de la situación individual de su conciencia, que no puede comunicarse de otro modo más que en la obra de arte, apunta a aquella identidad de obra y persona que en algunos conceptos vanguardistas conducirá hasta la persona como obra. Pero lo decisivo aquí es que a esta expresión tiene que subyacerle una necesidad interior, que es precisamente la que no permite formular en otro lenguaje aquello a lo que el artista da expresión. Las obras de arte que, en el sentido de Fiedler, expresan algo, no pueden reducirse a un enunciado: «Aunque la actividad espiritual del artista jamás pueda representarse en la forma de la obra de arte, sin embargo apremia constantemente a la expresión, y alcanza en la obra de arte su momentáneo acrecentamiento máximo. La obra de arte es la expresión de la conciencia artística incrementada hasta una altura relativa. La forma artística es la expresión inmediata y única de esta conciencia»¹⁷⁶. Pero la descripción del arte como arte de expresión que simultáneamente es conocimiento, le otorga al artista una posición privilegiada: él mismo, su interior y su fuerza expresiva y configuradora se constituyen en fuente de lo nuevo. «La significación de los artistas sobresalientes consiste meramente en que, con los medios de su arte, aportan algo *nuevo* a la conciencia cognoscitiva del hombre. [...] El hombre significativo, y así también el artista, da expresión no tanto a aquello que gusta designarse como el contenido de su época, sino que, más bien, merced a la originalidad de su genio, da un contenido nuevo a su tiempo y al tiempo venidero.»¹⁷⁷

175. *Ibid.*, p. 36.

176. *Ibid.*

177. FIEDLER, *op. cit.*, vol. II, pp. 42 ss.

Según lo dicho hasta ahora, puede precisarse más la relación del artista con la realidad —aquí a Fiedler le gusta hablar de naturaleza—. Qué significa libre configuración, qué significa expresión con relación a la naturaleza, Fiedler lo indica con unas frases que pueden reivindicar plena actualidad: «No es el artista quien necesita de la naturaleza; más bien la naturaleza necesita del artista. No es que lo que la naturaleza le ofrece a él igual que a cualquier otro sólo el artista sepa valorarlo de modo distinto a cualquier otro, sino que, más bien, sólo merced a la actividad del artista, la naturaleza, en una determinada dirección, obtiene una existencia más rica y superior para el artista y para todo aquel que sea capaz de seguirle por su camino»¹⁷⁸. El valor estético autónomo de la naturaleza no es para Fiedler ningún objeto. Aunque la naturaleza sigue siendo el punto de referencia de la creación artística, su riqueza propia —o formulándolo de otro modo, la multiplicidad de la realidad— sólo se manifiesta en aquella obra de arte que no la reduplica, sino que, con su autonomía, nos abre los ojos a lo no visto: «El arte está por encima de la naturaleza: cierto; pero no en el sentido de que aporte algo a la naturaleza que no sea naturaleza; está por encima de la naturaleza porque no es otra cosa que una representación más desarrollada de la naturaleza, más desarrollada que aquella representación que en el sentido ordinario constituye la naturaleza»¹⁷⁹.

De aquí resulta con cierta lógica que Fiedler también tenga que emitir un rechazo a todas las concepciones artísticas que quieran ver el significado del arte en algo que resida fuera de él, ya sea la naturaleza, la realidad social, la moral, la religión o una idea política. La pregunta por si el arte tiene orientación realista, es decir, si se orienta conforme a una realidad, o idealista, es decir, conforme a ideas no artísticas, Fiedler la consideraba simplemente una

pregunta mal planteada: «Toda lucha por el realismo o el idealismo en el arte es ociosa, pues se libra por una producción que externamente bien puede ser similar al arte, pero que internamente no es artística. [...] El arte sólo puede tener una única tarea, una tarea que se resuelve en cada una de sus auténticas obras, pero que, sin embargo, siempre aguardará una nueva resolución mientras sigan naciendo hombres con la necesidad de ganar una conciencia artística del mundo. El arte siempre es realista, porque trata de engendrar aquello que para el hombre es la realidad primera; y siempre es idealista, porque toda realidad que él crea es un producto del espíritu»¹⁸⁰. Según lo dicho hasta ahora, es lógico que Fiedler tuviera que convertirse en un crítico vehemente del naturalismo. Pero el núcleo de su crítica a este respecto no alcanza sólo al naturalismo histórico, sino a todo arte que pretenda ver ya en la documentación de la realidad un procedimiento estéticamente firme: «¿Acaso no se tiene la impresión de que en un arte tal la realidad, que, aunque pone barreras firmes al querer y al hacer de los hombres, para la contemplación sigue siendo un juego eternamente cambiante y huidizo, ahora se ha petrificado también para la contemplación en formas inmodificables y se ha tendido como una lastrosa pesadumbre sobre el pensamiento y el espíritu? ¿Acaso no se mata en cierta manera primero a la vida sólo para que no escape al ojo escrutador y a la mano diseccionante, y acaso desde estas figuras artísticas no nos mira con fijeza una realidad que justamente ya no es una realidad, sino sólo una máscara, una suerte de fantasma de la realidad?»¹⁸¹.

Este rechazo radical de lo externo al arte lleva también a Fiedler a una notable crítica a las materias en general, esto es, a aquellos temas, historias y acciones narrables o descriptibles que con demasiada facilidad se confunden con el auténtico procedimien-

178. FIEDLER, *op. cit.*, vol. I, p. 33.

179. FIEDLER, *op. cit.*, vol. II, p. 76.

180. *Ibid.*, pp. 38 ss.

181. FIEDLER, *op. cit.*, vol. I, p. 101.

to artístico. Que, pese a haber sido formulada hace aproximadamente cien años, la crítica de Fiedler no ha perdido nada de su explosividad, debería dar que pensar más allá de su valoración en el ámbito de la filosofía del arte: «La búsqueda de materias es una de las más fatídicas necesidades en las que puede verse emplazado un impulso artístico inquieto. Es inevitable conceder a la materia una significación e importancia afectadas, y aun cuando esto brinda un bienvenido impulso a una fuerza artística insignificante e impura, para el artista excelente representa el penoso obstáculo que desmedra la posibilidad de un efecto puramente artístico. ¡Cuánto no se le exhibirá al público en poesía y artes plásticas, cómo se explota su afán de saber, su curiosidad, su presunto interés histórico e histórico-cultural, sus inclinaciones arqueológicas, y tantas otras cosas! Hay rivalidad por descubrir un nuevo campo de materias en el que poder concentrar el interés de los círculos más amplios posibles. Así surgen todas las corrientes de la moda en la producción actual, que cambian y se relevan conforme al interés, tan rápidamente agotado como fácilmente estimulado, de la gran masa»¹⁸².

Este rechazo tajante de la materia, unido a una concentración extrema en el proceso artístico como expresión singular de una conciencia individual, es lo que hace que las reflexiones de Fiedler sobre filosofía del arte aboquen a una teoría y una praxis del arte moderno. Pues sólo una devaluación preparada de tal modo de lo objetual en el más amplio sentido, sólo la soberanía del artista, desplazada con ello al centro, sobre la reconfiguración estética del mundo, es lo que permitió el desarrollo hacia una abstracción en la que formas y colores sin referencia objetiva pudieron constituirse precisamente en aquellos vehículos de expresión de una conciencia artística que, a juicio de Fiedler, son lo que indican en general qué es el arte.

182. FIEDLER, *op. cit.*, vol. II, pp. 87 ss.

WALTER BENJAMIN Y LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU (RE)PRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

A caso con pocos nombres se asocia tanto una filosofía de la Modernidad como con el de Walter Benjamin (1892-1940). Benjamin, que vio cómo en París, *la capital del siglo XIX*, la Modernidad se juntaba en el manejo de sus más heterogéneas formas de manifestación, que él rastreó en sus artículos y, sobre todo, en un *Libro de los pasajes*, que quedó en fragmento, advirtió en la atomización y dispersión de los individuos, en la fugacidad de su existencia, pero también en su aparición masificada, aquellas determinaciones que constituyeron, junto con el brillante mundo mercantil del capitalismo, la Modernidad como fenómeno perceptible. Para nuestro contexto hay que citar en primer término el ensayo de Benjamin, que tuvo muchas consecuencias, sobre *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Publicado por vez primera en 1936, reacciona sobre todo frente a un aspecto que, prácticamente, todavía no había desempeñado papel alguno en las reflexiones tratadas hasta entonces: la pregunta acerca

del significado de las innovaciones tecnológicas para el tratamiento y la producción del arte. Benjamin escribió su estudio bajo la impresión de la *fotografía* y, sobre todo, del *cine*. Pero muchas de las preguntas que plantea —si es que no sus respuestas— se pueden aplicar también al desarrollo posterior de aquellos medios que podrían designarse como tecnologías de reproducción estética: el disco, la televisión, el vídeo, hasta aquel salto cuantitativo en la tecnología de los medios que se logró con la digitalización. Por eso, parece asimismo fructífero enfatizar en el ensayo de Benjamin sobre la obra de arte aquellos aspectos que son significativos para esa discusión que actualmente se libra bajo el término clave de los *nuevos medios*.

El punto de partida para Benjamin es, pues, el concepto de reproducción. Desde luego que él sabe que las obras de arte, por tendencia, siempre han sido reproducibles o copiables, pero sólo en torno a 1900 la reproducción alcanza una posición «en la que no sólo comenzó a hacer objeto suyo la totalidad de las obras tradicionales y a someter su efecto a las más profundas modificaciones, sino que conquistó su puesto propio entre los procedimientos artísticos»¹⁸³. En efecto, con ello no sólo se han modificado gravemente las condiciones de recepción del arte, sino que la tecnología de reproducción y su derivado estético, el cine, comienzan a operar de modo retroactivo sobre la producción misma de arte.

Benjamin, que toma la obra singular en el contexto de las artes plásticas, de modo manifiesto, como paradigma de obra artística por excelencia, parte ahora de que la posibilidad de la reproducción prácticamente ilimitada destruye una dimensión de la obra de arte: el «aquí y ahora» de la obra, su «existencia exclusi-

va en el lugar donde se encuentra»¹⁸⁴. Esta existencia única e irrepetible es lo que constituye la autenticidad de una obra, la cual, a su vez, determina su lugar en la historia, emplazándola así en una tradición, pues «la autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que, desde sus mismos orígenes, se puede transmitir de ella, desde su duración material hasta su testimonio histórico»¹⁸⁵. Benjamin llama *aura*, concepto tomado del contexto religioso, a la *singularidad de la obra de arte*, la cual es un presupuesto para que pueda estar emplazada en una tradición cultural. Define el *aura* que rodeaba la imagen religiosa de culto como «la aparición por una vez de una lejanía, por muy cercana que pueda estar»¹⁸⁶. La imagen de culto religiosamente venerada irradiaba aquella imposibilidad de aproximación que ahora preservaba en sí también la obra artística secularizada. De la obra de arte pende aún aquel ritual mágico o religioso a cuyo servicio debieron estar originalmente las obras de arte: «El valor singular de la obra de arte “auténtica” tiene su fundamento en aquel ritual en el que tuvo su valor de uso primero y originario», y éste todavía puede reconocerse «en las formas más profanas del servicio a la belleza» como «ritual secularizado»¹⁸⁷. La doctrina de *l'art pour l'art*, que quiso liberar al arte de todos sus vínculos y, por decirlo así, asegurarse su aura por mor de ella misma, es por tanto para Benjamin también una «teología del arte», es más, una «teología negativa», en forma de la idea de un arte puro «que rechaza no sólo toda función social, sino también toda definición mediante un proyecto objetual»¹⁸⁸. Ahora bien, la tesis central de Benjamin, que se ha discutido y combatido de muchas formas, dice que la reproducibilidad técnica de la obra de arte destruye este aura, pero, con ello,

183. Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften I/II*, editados por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Fráncfort del Meno 1980, p. 475.

184. *Ibid.*, p. 475.

185. *Ibid.*, p. 477.

186. *Ibid.*, p. 480.

187. *Ibid.*, pp. 480 s.

188. *Ibid.*, p. 481.

también la tradición y la autenticidad de la obra, así como su estatus cuasi-religioso. La consecuencia que Benjamin obtuvo de este diagnóstico tal vez hoy no parezca ni consecuente en sí misma ni especialmente deseable: «En el momento en que el criterio de autenticidad ya no sirve para la producción de arte, se ha revolucionado también toda la función social del arte. En lugar de su fundamentación en el ritual, aparece ahora su fundamentación en una praxis distinta: a saber, su fundamentación en la política»¹⁸⁹. Un indicio de este movimiento es para Benjamin la transformación del antiguo valor de culto de una obra artística original en su «valor de exposición», lo cual se aprecia del modo más claro en la película cinematográfica, cuya única finalidad consiste en su exposición, en su *exhibición*, que ya no queda sujeta a ningún tiempo ni a ningún lugar determinados. En las «obras cinematográficas», la reproducibilidad técnica se basa por vez primera «de modo inmediato en la técnica de su producción»¹⁹⁰: las películas sólo existen como copias y sólo se realizan en su proyección masificada. No obstante, ya Benjamin había visto que este arte privado de aura que es el cine, ocasionalmente —por ejemplo con el culto a las estrellas— se procura un aura secundaria o sustitutoria, que cuando menos debe proporcionarle a la comercialización del producto algo así como una consagración superior: «El cine responde al marchitamiento del aura con una construcción artificial de la “personality” fuera del taller»¹⁹¹. Cabría suponer que el aura, o al menos el recuerdo de ella, vuelve a imponerse bajo mano siempre que se trata de enfatizar el carácter de obra artística. Testimonio de ello lo da, por ejemplo, el hecho totalmente banal de que, cuando se presenta en alguna parte una película, se la sublima en una *première* para recordar así aquella singularidad que constituye el estreno de una escenificación teatral u operís-

189. *Ibid.*, p. 482.

190. *Ibid.*, p. 481.

191. *Ibid.*, p. 492.

tica, así como las atribuciones de aura que actualmente se pueden observar en el negocio de los museos y las exposiciones. Y a la inversa, las formas de *culto a las estrellas* de cine, que debiera funcionar como un aura sustitutoria, operan retroactivamente sobre otros ámbitos artísticos: la irrepitibilidad del aquí y el ahora cada vez se vincula más a la aparición en público de su creador que a la irrepitibilidad de una obra.

Según Benjamin, la destrucción del aura despliega su fuerza más productiva allí donde realmente ya no queda aquí ni ahora alguno. Que la misma película pueda proyectarse en todo momento y en cualquier lugar ha ejercido igualmente un influjo decisivo en el comportamiento receptivo de los hombres. La ubicuidad de la película genera su propio círculo receptor: la masa. Ésta, que frente a las artes modernas tradicionales a menudo se mostró reservada, ante la película cinematográfica se desarrolla hasta convertirse en verdadera experta: «La reproducibilidad técnica de la obra de arte modifica la relación de la masa con el arte. De lo más reaccionario, por ejemplo ante un Picasso, se transforma de golpe en lo más progresista, por ejemplo ante una película de Chaplin»¹⁹². Benjamin mantuvo la gran esperanza de que el cine conduciría no solamente a una modificación en el comportamiento aperceptivo de los hombres, sino también a una democratización del arte. Benjamin sabía que el paradigma de la nueva forma de percepción ya no podía ser la contemplación, sino la distracción. Pero precisamente en esta distracción vio la posibilidad de una forma de recepción que habría de contener en sí un potencial revolucionario: «Quien ante la obra de arte se concentra, se sumerge en ella; se adentra en ella, tal como cuenta la leyenda de un pintor chino al contemplar su obra terminada. Por el contrario, la masa distraída sumerge a su vez la obra de arte en sí misma. [...] La recepción en la distracción, que se vuelve perceptible con apremio creciente en todos los ámbitos

192. *Ibid.*, pp. 496 s.

del arte y que es el síntoma de profundas modificaciones en la apercepción, tiene en el cine su auténtico instrumento de ejercitación»¹⁹³. La esperanza de que, por medio de innovaciones técnicas, pueda alcanzarse una democratización de las artes a través de su superación, se irá propagando a la vista de los nuevos hallazgos tecnológicos. Pero Benjamin al menos tuvo que ver ya que el cine también era apropiado como instrumento propagandístico en manos de un régimen totalitario. Por eso, concluyó su análisis con un elocuente diagnóstico estético-político del que uno está tentado a decir que irradia justamente aquello que Benjamin creía destruido en la obra de arte: el aura, pues el «Epílogo» a su ensayo sobre la obra de arte nos es infinitamente lejano, por muy próximo que pueda estar. Benjamin escribió: «El fascismo intenta organizar las masas proletarizadas recién surgidas dejando intactas las relaciones de propiedad, a cuya eliminación éstas se apremian. El fascismo ve su salvación en permitirles a las masas su expresión (pero realmente no su derecho). Las masas tienen derecho a una modificación de las relaciones de propiedad; el fascismo trata de darles una *expresión* en la conservación de aquéllas. *El fascismo se encamina consecuentemente a una estetización de la vida política.* Con la violación de las masas, a las que el fascismo fuerza a postrarse al suelo en el culto a un caudillo, se corresponde la violación de un aparato que él pone al servicio de la producción de obras de culto»¹⁹⁴. Evidentemente, estas frases reflejan la experiencia, tan deprimente para Benjamin, de que fue precisamente el fascismo quien se sirvió de las nuevas tecnologías, como la radio o el cine, en una forma estéticamente muy avanzada, que con el término «violación» sólo se designa de modo impreciso. Pero Benjamin estuvo muy lejos de pensar que la estructura del cine y del comportamiento receptivo que le corresponde pudiera amoldarse en absoluto a un pensamiento totalita-

193. *Ibid.*, pp. 504 s.

194. *Ibid.*, p. 506.

rio. Por eso, su artimaña de concederles a los fascistas que habrían sido capaces de propagar nuevos valores de culto precisamente con ayuda de aquellas tecnologías de reproducción que debían destruir todo aura y todo valor de culto, no puede resultar tan convincente, si bien no se podía pasar por alto la estetización de la política en el fascismo. Pero quizá Benjamin había sobreestimado desmesuradamente la fuerza revolucionaria que debía encerrarse en la distracción.

Por cuanto atañe al propio fascismo, Benjamin prosiguió: «Todos los esfuerzos por esta estetización de la política culminan en un punto. Este punto único es la guerra»¹⁹⁵. La *estetización de la guerra* viene a ser para Benjamin el gran programa artístico del fascismo, que con ello se convierte en heredero de una vertiente de la modernidad estética. Pues Benjamin encuentra argumentos a favor de ello en el famoso y difamado manifiesto de los futuristas que escribió Marinetti, en el que, con motivo de la guerra colonial de Mussolini en Etiopía, se celebra la guerra como un acontecimiento estético. De este manifiesto memorable, Benjamin cita, entre otras, las siguientes frases: «Desde hace veintisiete años los futuristas nos sublevamos contra la designación de la guerra como algo antiestético. [...] Según eso constatamos: [...] La guerra es bella, porque gracias a las máscaras de gas, a los aterradores megáfonos, a los lanzallamas y a los pequeños tanques fundamenta la soberanía del hombre sobre la máquina sojuzgada. La guerra es bella porque inaugura la soñada metalización del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece un prado floreciente con las ígneas orquídeas de las ametralladoras. La guerra es bella porque armoniza en una sinfonía el fuego de fusiles, los cañonazos, las treguas, los perfumes y los olores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas, como la de los grandes tanques, la de los escuadrones aéreos geométri-

195. *Ibid.*

cos, la de las espirales de humo que surgen de los pueblos en llamas, y muchas otras cosas»¹⁹⁶. Benjamin le concede a este manifiesto el «privilegio de la claridad», e insiste en que su cuestionamiento mereció ser asumido por el «dialéctico»¹⁹⁷. Su análisis del manifiesto concluye con el siguiente resumen: «*Fiat ars — pereat mundus*, dice el fascismo mientras aguarda la satisfacción artística de la percepción sensible —modificada por la técnica— de la guerra, como Marinetti confiesa. Eso es evidentemente la consumación de *l'art pour l'art*. La humanidad, que antaño fue en Homero un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, ha pasado a serlo para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado aquel grado que le permite vivenciar su propio exterminio como un deleite estético de primer orden. Así sucede con la estetización de la política que lleva a cabo el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte»¹⁹⁸. El fascismo como consumación de aquel *L'art pour l'art*, desde Baudelaire uno de los ingredientes inconfundibles de un arte moderno: una tesis que cuando menos indica qué potencial de inhumanidad podría haber traído consigo la liberación de las artes. Y quizá hoy, medio siglo después del trágico suicidio de Benjamin en su huida de la Gestapo, nos encontramos ante el dilema de que su diagnóstico de la escenificación estética del exterminio del hombre y de la humanidad merced a un desarrollo fulminante de las tecnologías mediáticas, no sólo es atinado, sino que tendría que agravarse, mientras que su atribución de este proceso a un puro sistema de coordenadas políticas fascismo/comunismo se ha vuelto simplemente obsoleto. Pero esto no cambia nada el hecho de que la cuestión acerca de la significación de las tecnologías de reproducción para una estética de la Modernidad sigue teniendo una relevancia decisiva.

196. *Ibid.*, p. 507.

197. *Ibid.*

198. *Ibid.*, p. 508.

Al artículo de Benjamin había reaccionado críticamente ya muy temprano su amigo Theodor W. Adorno (1903-1969). En su emigración a América, Adorno había conocido los *mass-media* en su forma por aquel entonces más avanzada, y había investigado la cuestión de las consecuencias de la reproducibilidad del arte en otro campo estético: el de la música. En su ensayo del año 1938, *Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión de la audición*, Adorno había analizado las repercusiones de la radio y el disco en la recepción de la música, y había llegado a una tesis completamente opuesta a la de Benjamin, que para una determinada vertiente de la crítica cultural habría de llegar a ser tan paradigmática como la apología de Benjamin del cine. Adorno llega a la conclusión de que la reproducibilidad técnica, por ejemplo de la música en forma de disco, no conduce a una democratización del arte o a la pérdida de su aura, sino a un nuevo *fetichismo*. El fundamento de este fetichismo es el hecho de que la música se puede adquirir como mercancía, y que el verdadero fundamento y objeto de la demanda de arte ya no es la calidad estética, sino el aura secundaria de un negocio que se compone de estrellas, de técnica y de propaganda. El resultado de esto es que la vitalidad de la música se amolda y se somete a las formas de su comercialización técnica. Adorno escribe: «El nuevo fetiche es el aparato de brillo metálico que funciona a la perfección, en el que todas las ruedecillas se ajustan entre sí con tal exactitud que para un sentimiento de totalidad no queda abierto el menor hueco. La ejecución perfecta e inmaculada conforme al último estilo conserva la obra al precio de su cosificación definitiva. La interpreta como algo ya terminado desde la primera nota: su ejecución en vivo suena ya como su propio disco gramofónico. La dinámica está predispuesta de tal modo que ya no hay tensiones. En el momento de empezar a sonar, las resistencias de la materia sonora están eliminadas tan despiadadamente que ya no se llega a esa síntesis, a ese autoengendramiento de la obra que constituye el significado de cada una de las sinfonías de Beethoven. ¿Para

qué un esfuerzo sinfónico, si el material en el que tendría que probarse la fuerza está ya desmenuzado? La fijación conservativa de la obra provoca su destrucción, pues su unidad se realiza exclusivamente en aquella espontaneidad que se sacrifica a la fijación»¹⁹⁹.

Al menos para el trato con las obras musicales de la tradición, poder disponer de ellas a cada momento gracias a la técnica tiene, a juicio de Adorno, efectos devastadores. No sólo que la praxis de ejecución aclama al fetiche de la reproducción técnicamente immaculada, destruyendo con ello el núcleo musical de una obra, sino que la forma de recepción vinculada a ello obliga al oyente a recaer en un nivel inferior de la conciencia estética: «Como contrapunto al fetichismo de la música se consume una regresión de la audición. No me refiero a una recaída del oyente particular en una fase anterior del propio desarrollo, ni tampoco a un retroceso del nivel global colectivo, pues los millones de auditores que en el ámbito musical se han logrado con la comunicación actual de masas no son comparables con el auditorio del pasado. Es más bien la audición contemporánea lo que se ha degradado y lo que ha quedado fijado a un nivel infantil. Con la libertad de elección y de responsabilidad, los sujetos oyentes no sólo sufren menoscabo en la capacidad del conocimiento consciente de la música, que desde siempre estuvo limitada a grupos reducidos, sino que niegan con obstinación la posibilidad de tal conocimiento. Fluctúan entre un olvido amplio y un reconocimiento súbito que de inmediato vuelve a perderse. Oyen de modo atómico y disocian lo que han escuchado, pero en esta disociación desarrollan ciertas capacidades que son menos formula- bles con conceptos estéticos tradicionales que con conceptos más

199. Theodor W. ADORNO, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, en: *Gesammelte Schriften*, vol. 14, Fráncfort del Meno 1980, pp. 31 s.

propios de los partidos de fútbol o de la actividad de conducir. [...] Junto con el deporte y el cine, la música de masas y la nueva audición contribuyen a hacer imposible el eludir una constitución global infantil. La enfermedad misma tiene significación conservativa»²⁰⁰. Cabría pensar que con el desarrollo del disco compacto este análisis se ha confirmado plenamente, al menos en ciertos aspectos. El aumento de disponibilidad, la posibilidad de acceder directamente en todo momento a pasajes diversos de una obra musical, incrementa sin duda la tendencia a una audición selectiva y atomizada en *tracks*, a la que cada vez tiene que resultarle más extraña aquella cohesión global de la música.

Así pues, la crítica de Adorno contra la tecnología de reproducción denuncia aquella forma desconcentrada y vinculada a ella de disponibilidad sobre el arte, y que para la música, quizá en oposición al cine, tiene que tener consecuencias fatales: «Pero si el cine en su conjunto parece amoldarse a esta forma desconcentrada de captación, la audición desconcentrada hace imposible la captación de una totalidad»²⁰¹. El fenómeno de la distracción, del que Benjamin aún pudo obtener aspectos positivos para el cine, se convierte para Adorno en indicio de un deleite artístico musical cosificado, que sólo consume distraídamente, en pequeños bocados e indiscriminadamente, los *hits* y *highlights* de las culturas musicales, conforme a los esquemas previamente suministrados por la industria y la propaganda: «La audición regresiva aparece en cuanto la propaganda se transmuta en terror: en cuanto a la conciencia, ante la supremacía del material anunciado, ya no le queda sino capitular y comprarse su paz anímica haciendo propio el objeto impuesto. En la audición regresiva, la propaganda asume carácter coercitivo»²⁰².

200. *Ibid.*, pp. 34 s.

201. *Ibid.*, p. 37.

202. *Ibid.*, p. 35.

De este modo, la reproducción y comercialización de la obra de arte musical tampoco conduce a una destrucción de su aura que pudiera valorarse como progreso, sino sólo a su falseamiento: «Al margen de lo que suceda en el caso del cine, la música de masas actual muestra poco de tal progreso en el desencantamiento: nada sobrevive en ella más firmemente que la apariencia; nada es en ella más aparente que su objetividad»²⁰³. En estos pasajes se percibe que Adorno no quería llegar al punto de transferir al cine su diagnóstico de la audición regresiva; pero sí se advierte un escepticismo que no sólo opone a la euforia por una democratización del arte inducida técnicamente una diferenciación específica, sino que, además de eso, duda cada vez más de si, bajo las recientes condiciones del mercado, la técnica está en general en condiciones de operar empujes de innovación estética, o si más bien, en comparación con lo que el arte significó también y justamente en la Modernidad incipiente, tiene que obrar destructivamente. Pues los verdaderos contrincantes y, por tanto, las verdaderas sedes de la fuerza de resistencia frente al deleite musical dictaminado por el mercado, son para Adorno los protagonistas de la modernidad musical: «El horror que Schönberg y Webern propagan tanto ayer como hoy conmueve no a causa de su incomprendibilidad, sino precisamente porque se los comprende demasiado bien. Su música configura aquel miedo, aquel terror simultáneo, aquella visión del estado catastrófico que los demás sólo pueden eludir emprendiendo una regresión»²⁰⁴. Si tal esperanza es todavía oportuna en vista de la limpia absorción de la escuela de Schönberg por un negocio musical orientado al mercado y a los medios, es una cuestión que aquí debe quedar abierta; no obstante, en estas frases queda señalado que, para Adorno, la vanguardia estética de la Modernidad debería haberse constituido en un último momento de resistencia frente a la industria cultural. Pero aún volveremos sobre ello.

203. *Ibid.*, p. 46.

204. *Ibid.*, p. 50.

TEORÍA DEL ARTE COMO TEORÍA DE LOS MEDIOS: GÜNTHER ANDERS Y LOS SUCEORES

Los cuestionamientos expuestos por Benjamin y Adorno acerca de la significación de las tecnologías de reproducción para el arte y para el mundo de la vida del hombre moderno se radicalizaron sin duda con la invención de la televisión y su desarrollo posterior, hasta la interconexión de los más diversos media en una red digital. La tesis central del filósofo Günther Anders (1902-1992), concebida ya en los años cuarenta, en una tensa relación de proximidad con Benjamin y Adorno, y publicada en 1956²⁰⁵, fue que la televisión volvió a acentuar las experiencias hechas con el cine y supuso una nueva forma de apropiación mediática del mundo, lo cual tuvo que tener una significación decisiva no sólo para el arte, sino para la constitución de la realidad en general.

205. Günther ANDERS, *Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen*, en: *Die Antiquiertheit des Menschen I*, Múnich 1980, pp. 97-212. Cit. en adelante como «Anders».

La confrontación con los medios electrónicos modernos —preferentemente con la radio y la televisión— representa un punto central de la filosofía de Günther Anders. Las experiencias hechas en el exilio norteamericano con el comienzo de la era de la televisión —a Anders le gusta contar que por aquel entonces, en 1948, sólo vio la televisión una vez por casualidad en Nueva York durante algunos minutos²⁰⁶— se condensaron en un análisis fenomenológico de la televisión, cuya precisión y clarividencia hubo de incomodar a sus contemporáneos, eufóricos por el nuevo medio. En el centro de estas reflexiones sobre la televisión está la pregunta acerca de qué representa realmente la imagen que ofrece el televisor, es decir, qué es lo que constituye la esencia de esta forma de imagen y de la realidad que le subyace. Según Günther Anders, «lo peculiar de la situación creada mediante la retransmisión [televisiva consiste] en su *equivocidad ontológica*»²⁰⁷. Equivocidad ontológica significa que la imagen televisiva no se puede clasificar en ninguna de las esferas en las que estamos acostumbrados a pensar: apariencia o verdad, reproducción o realidad. A un acontecimiento retransmitido —y el principio de la *retransmisión en vivo* es el paradigma más actual para el análisis de Anders— no se le puede atribuir un mero carácter de copia, ni mucho menos ese «como si fuera real» ficticio de las obras de arte²⁰⁸, es decir, ninguna forma de apariencia estética, pero tampoco es la realidad, el acontecimiento mismo lo que tendría lugar en nuestra sala de estar. Los acontecimientos retransmitidos son «simultáneamente presentes y ausentes, simultáneamente reales y aparentes, simultáneamente están ahí y no están»: son, según el concepto con el que Anders quiere perfilar lo esencial de la televisión, «fantasmas»²⁰⁹. «Pues los fantasmas no son sino formas que aparecen

206. Comunicación oral en junio de 1982.

207. ANDERS, p.131.

208. *Ibid.*, p.130.

209. *Ibid.*, p.131.

como cosas.»²¹⁰ Lo que a cada momento se ve en televisión sólo puede percibirse estéticamente, es decir, como forma, y sin embargo reivindica ser realidad como pocas otras cosas en nuestro mundo.

La equivocidad ontológica de la televisión implica que lo que aparece en imagen elimina la diferencia entre acontecimiento y copia, y se expone a sí mismo como inmediatez, es decir, como *factum*; sin embargo, en tanto que siempre es ya un aspecto pre-seleccionado de un posible *factum*, encierra un juicio sobre sí: es decir, no es una información neutra, sino una noticia con un propósito. Ya sólo la posición y los movimientos de la cámara, el corte y la secuencia de imágenes, que no pueden desconectarse, son comportamientos valoradores y enjuiciadores. Con ello, la imagen televisiva «disimula» el hecho de que siempre está exponiendo un juicio emitido ya de antemano: «El juicio se festonea en una desnudez aparente; se adorna con el ornato de la falta de predicados»²¹¹. El consumidor lo toma como hecho y cree que todavía puede emitir un juicio sobre él. El engaño estructural que evoca la televisión, por un lado, vuelve al consumidor dependiente de un juicio siempre ya formado, pero al mismo tiempo le arrebató la posibilidad de percibir a fondo esta dependencia, porque está forzado a percibir el juicio como hecho. El amo no sabe que su amo es el mensajero. La dialéctica de la *noticia* se transforma de golpe en la soberanía unívoca de la *emisión de noticias* sobre la conciencia del espectador. Toda crítica bienintencionada a la televisión que pretenda más información objetiva, según los análisis de Anders habría que calificarla de ingenua, pues olvida que de la estructura de la televisión forma parte presentar fragmentos selectivos y valoradores como hechos globales. La televisión se nutre de la fuerza y la magia de la imagen. Sugiere que es

210. *Ibid.*, p. 170.

211. *Ibid.*, p. 161.

la realidad misma lo que puede contemplarse en la sala de estar, pero en su lugar sólo ofrece fantasmas de ella.

Esta lógica interna de la emisión no sólo estructura la conciencia de sus espectadores, sino que la televisión como instrumento estructura en diversos aspectos también el comportamiento de sus usuarios. Probablemente fue Günther Anders el primero en advertir que la televisión no es sólo un medio —es decir, un mediador— que crea en efecto un mundo fantasmal *sui generis*, sino también una máquina que engendra un tipo de hombre enteramente determinado: el «eremita masificado»²¹². El hecho de que cada telespectador consume en principio lo mismo que tantos otros innumerables telespectadores —el seguimiento de millones de telespectadores fue y sigue siendo el orgullo de todo director de programa— llevó a Anders a la tesis de que cada consumidor de televisión está empleado como «trabajador en casa» de tipo peculiar: con ayuda de este aparato, paradójicamente está trabajando en la «transformación de sí mismo en un hombre masificado» mediante su consumo de mercancía masiva, es decir, en realidad, merced a su «ociosidad», y por desempeñar este curioso trabajo aun tiene que pagar²¹³. La consecuencia de esta reducción de actividad a pura recepción es, como dice Anders con nitidez y énfasis, y en esto conecta con Adorno, la sucesiva *infantilización* del hombre. Se convierte, en sentido literal, en un ser *irresponsable*, es decir, [que no responde,] que no habla.²¹⁴ «Hoy en día, el modelo de la captación sensible ya no es, como en la

212. *Ibid.*, p. 102.

213. *Ibid.*, p. 103.

214. «Er wird, im Wortsinn, zu einem *un-mündigen*, nicht sprechenden Wesen.» La palabra «unmündig», que se traduce aquí como «irresponsable», en el original aparece destacada en cursiva y separada por un guión para sugerir al lector un doble sentido, jugando con el prefijo de negación «un-» y la palabra «mündig» como si ésta fuese el adjetivo de «Mund», «boca». El significado evocado sería entonces «sin la boca». [*N. de la E.*]

tradición griega, el ver, ni, como para la tradición judía, el oír, sino el *comer*. Hemos sido enlarvados en una *fase oral de naturaleza industrial*, en la que la papilla cultural se desliza adentro con toda suavidad»²¹⁵.

Un aspecto de esta infantilización, que atañe a lo emitido y que precisamente ha ganado actualidad gracias a los últimos desarrollos del entretenimiento televisivo, consiste, según Anders, en la «simplificación del mundo»²¹⁶. La imagen televisiva crea una forma específica de ausencia de distancia entre el receptor y el mundo entregado en el propio hogar: todo se uniformiza, todo está igual de cerca o igual de lejos; porque brilla en la sala de estar, se está en una peculiar «relación de tú a tú» con todo; nos transformamos, según Anders, en «camaradas del globo y del universo», una camaradería que está muy lejos del verdadero hermanamiento o de la simpatía por otros círculos vitales²¹⁷. Todo lo contrario, esta «camaradería» no sólo puede transformarse en todo momento, sino que siempre viene acompañada ya del sentimiento infantil de dominar «a modo de *voyeur*» sobre los «fantasmas del mundo»²¹⁸. La televisión convierte a sus espectadores en *voyeurs*, lo quieran éstos o no. Ante la avalancha de imágenes, nadie tiene fuerzas para no reaccionar como *voyeur*. Los tan discutidos *reality shows* se muestran desde esta perspectiva como la forma auténtica de la televisión, que lleva estos desarrollos hasta su vértice y al mismo tiempo crea un nuevo espacio para la cara inversa del voyeurismo: el exhibicionismo. La simplificación mediante la televisión, la mezcla de voyeurismo sin distancia y de camaradería también sin distancia —que de hecho son fenómenos de la psicopatología infantil bien conocidos por la psicología— conduce en su conjunto, a juicio de Anders, a una «neutralización» de todos

215. *Ibid.*, p. 254.

216. *Ibid.*, p. 117.

217. *Ibid.*, p. 119.

218. *Ibid.*, p. 116.

los acontecimientos que aparecen por la pantalla: se anulan mutuamente. Pero eso no significa que la televisión sea ineficaz.

Ese estado de analogía de la realidad que caracteriza las producciones televisivas, su carácter vinculante, no se agota en la construcción de equívocos y asignificatividades ontológicas, ni en su percepción masivamente solipsista: la realidad misma comienza a medirse conforme al criterio de si apareció en la pantalla o no. En efecto, es ya suficientemente cuestionable que algo sólo obtenga peso social y político no cuando sucede, sino cuando aparece como imagen en la pantalla, es decir, en cierto modo es la imagen la que le concede el ser al ser, con lo que la diferencia entre ser y apariencia se suprime o se invierte. Pero al menos igual de notable es la consecuencia que, en opinión de Anders, se desprende de esta situación: «Cuando el acontecimiento se vuelve más importante socialmente en su forma reproducida que en su forma original, entonces el original tiene que orientarse conforme a su reproducción, es decir, el acontecimiento tiene que convertirse en mera matriz de su reproducción»²¹⁹. La imagen televisiva como reproducción opera como modelo para aquella realidad que a su vez pretenderá reproducir: «La realidad —el supuesto modelo— tiene que ser recreada conforme a sus eventuales copias, según la imagen de sus reproducciones. Los acontecimientos diarios tienen que asemejarse de manera anticipatoria a sus copias»²²⁰.

La televisión no sólo alcanza su función como modelo con su mera presencia permanente en la sala de estar. Lo decisivo es que la televisión, como principio, constituye un nuevo orden mundanal: «Lo que en último término se prepara es más bien una *imagen del mundo como totalidad* que está compuesta de emisiones aisladas, junto con aquel *tipo entero de hombre* que se nutre exclusivamente de fantasmas y de ficciones»²²¹. Que este tipo humano,

219. *Ibid.*, p. 111.

220. *Ibid.*, p. 190.

221. *Ibid.*, p. 164.

calco de la matriz televisiva, pueda configurarse, tiene como presupuesto que el consumo de televisión pueda destruir la identidad original del hombre y componer una nueva.

Según Anders, pertenece a la esencia del mundo mercantil dispersar en el sentido más literal a sus consumidores: hace que se desarticulen. En un mundo en el que «la entrega simultánea de elementos completamente dispares» es normal, el hombre ha perdido su sitio como ser unitario, y aun su mero derecho a serlo. Es anticuado concentrarse en *una única* cosa y querer conformarse con ella: «Hoy nadie se extraña de presenciar durante el desayuno cómo a la chica de la jungla de los dibujos animados le clavan el cuchillo entre las costillas sexualmente hipertrofiadas, mientras al mismo tiempo gotean en sus oídos los tresillos de la sonata *Claro de Luna*»²²². Es la inversión de la tesis de Benjamin sobre la distracción: distraerse con la televisión no engendra una masa democrática, sino que el individuo se vuelve un *divisum*, fragmentado en una pluralidad de funciones que transcurren simultáneamente. Función significa aquí en primera instancia consumo. Cada órgano pide ser abastecido. Todo no-consumo, según Anders, se considera entonces ya como necesidad. La libertad —como ser libre de la obligación de tener que consumir— se identifica con la necesidad²²³. Sólo el hambre insaciable de consumo permite aquella estructuración de las necesidades que posibilita a la televisión su carácter de modelo matricial. Pues el hombre distraído se encuentra en un estado de «esquizofrenia engendrada artificialmente», que culmina en un *horror vacui*: en el «miedo a la independencia y a la libertad». Para «estar impermeabilizado frente a la nada», «todo órgano [tiene que] estar ocupado»²²⁴.

Al margen de que aquí todavía se indica también una diferencia entre el cine y la televisión, ésta última se presenta sólo

222. *Ibid.*, p. 141.

223. *Ibid.*, p. 140.

224. *Ibid.*, pp. 137 ss.

como caso particular de la estructura mercantil general, pero como un caso más decisivo: pues produce tanto las imágenes del mundo como la necesidad de ellas. No sólo forja al hombre en sus pautas de comportamiento, en sus formas de pensar y de percibir, que se ajustan a los modelos de la pantalla, sino que también estructura y produce aquellas necesidades de entretenimiento, de consumo y de distracción que, a su vez, sólo la televisión puede y tiene que satisfacer. Este círculo vicioso —un típico efecto retroalimentador— explica también por qué los defensores de la televisión tienen cínicamente razón cuando insisten en que, con ello, sólo se cumplen los deseos de los hombres, y por qué no tienen razón aquellos críticos optimistas de la televisión que exigen una programación cultural y formativa de mejor calidad. En efecto, la función matricial de la televisión hace posible que pueda aparecer algo así como un «efecto de bumerang»: si el mundo se ordena conforme a la imágenes, y la realidad pasa a ser copia de sus imágenes deformadas, entonces de pronto viene a ser cierto lo que se veía en la televisión. O como lo formula Anders: la mentira se ha hecho verdad mintiendo.²²⁵

Para el arte de la Modernidad, la equivocidad ontológica de la televisión significa un doble reto: respecto de la realidad y respecto de la ficción. En tanto que la televisión unifica ambas dimensiones, el arte puede ganar y perder: ganar, presentando sus ficciones como acceso sensible más adecuado a la realidad; perder, porque sus imágenes sencillamente palidecen ante la fuerza de fascinación de las imágenes televisivas. La función matricial de la televisión repercute demasiado rápidamente sobre las artes, en tanto que éstas se apropian de la dramaturgia de aquélla. No sólo el arte del vídeo, que, por decirlo así, quiere aproximarse al medio desde dentro, sino que todo arte plástico corre el riesgo de convertirse en un mal duplicado de la televisión —aunque no debe

discutirse que tales duplicados pueden ser siempre el presupuesto para estrategias críticas y reflexivas—.

El juego recíproco entre realidad y medios audiovisuales o digitales, la pregunta acerca del cambiante estatus ontológico de la realidad en la era de su ficcionalización tecnológica, ha retornado recientemente en muchos autores al centro de una reflexión sobre la estética de los medios, aunque con una acentuación de aspectos distinta que en Anders. Basta con recordar la tesis de Jean Baudrillard de la «agonía de lo real» en vista de su simulación perfecta²²⁶. Pero el escepticismo del pesimismo cultural que aún predominaba en Anders también es contraatacado siempre desde una afirmación eufórica de los nuevos mundos mediáticos. En nuestro contexto —porque también se trata siempre de la función del arte— son significativas las tesis del filósofo checo-brasileño Vilém Flusser (1920-1991), que vaticinó el relevo de la era de la escritura por la era de las imágenes digitales.

Flusser parte de que los nuevos medios —aquí piensa sobre todo en las posibilidades multimediales de las avanzadas tecnologías informáticas— generan un mundo aparente digitalizado que puede describirse como «mundo virtual», y que ya no puede distinguirse de los accesos inmediatos a la realidad. Esto es debido a que los accesos inmediatos a la realidad sólo están dados a través de medios de información que trabajan según los mismos principios que aquellas máquinas que generan los mundos virtuales. Flusser trata de puntualizar radicalmente esta experiencia y al mismo tiempo afirmarla. Su tesis central es que si los mundos virtuales son indiscernibles de las realidades, nosotros tenemos que hacernos a la idea de que ya no podemos distinguir entre apariencia y realidad. Todo concepto tradicional de realidad pasa con ello a ser obsoleto y debe reemplazarse por el concepto de mundo virtual o digitalizado, con lo que la pregunta acerca del con-

225. *Ibid.*, p. 179.

226. Jean BAUDRILLARD, *Agonie des Realen*, Berlín 1978.

tenido de realidad de este mundo se ha vuelto irrelevante. Desde ahora tenemos que vivir con la imagen digital del mundo, «por poco que nos guste»²²⁷.

Naturalmente, la supresión de la diferencia entre realidad y ficción tiene que tener repercusiones decisivas para las artes. Por un lado, según Flusser, con la digitalización, todas las formas artísticas se convierten en disciplinas científicas exactas, y ya no pueden distinguirse de la ciencia. Por otro lado, las ciencias, cuyas descripciones de la realidad también pasan a ser indiscernibles de los mundos generados como nuevos, tienen que despedirse de sus ideales de verdad y conocimiento, y se convertirán en arte: «La palabra “apariencia”, *Schein*, tiene la misma raíz que la palabra “bello”, *schön*, y en el futuro será determinante. Si hay que renunciar al deseo infantil de “conocimiento objetivo”, entonces habrá que juzgar el conocimiento con criterios estéticos»²²⁸. La soberanía de los mundos digitalizados lleva a una identificación de arte y ciencia, en la que la belleza pasa a ser el único criterio admisible de verdad. Lo que cuenta es la elegancia, la precisión, el logro estético de un mundo estético de apariencias. El arte es mejor que la verdad: «El hombre como proyecto, este analizador y sintetizador de sistemas que piensa formalmente, es un artista»²²⁹. Y Flusser encuentra palabras hartamente enfáticas sobre este mundo que él proyecta en el futuro, y quizá también ya en el presente: «La “apariencia digital” es la luz que nos ilumina la noche del hondo vacío que nos rodea y que hay dentro de nosotros. Nosotros mismos somos los focos que proyectan los mundos alternativos sobre la nada y contra la nada»²³⁰. Lo que Nietzsche aguardaba del arte debe alcanzarse gracias a los mundos virtuales generados con la

227. Vilém FLUSSER, «Digitaler Schein», en: Florian RÖTZER (ed.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Fráncfort del Meno 1991, p. 156. Cit. en adelante como «RÖTZER, *Digitaler Schein*».

228. *Ibid.*, p. 158.

229. *Ibid.*

técnica: un delirio de imágenes que justifique estéticamente el mundo y que haga aparecer como obsoleta la pregunta por la verdad. Así pues, aquí vuelve a emprenderse el intento de enfrenar el arte, lo ficticio, ahora en forma de mundos virtuales generados digitalmente, contra aquella nada contra la que ya Schopenhauer y Nietzsche habían movilizado el arte, pero, como en Benjamin, unido a la esperanza de que la accesibilidad técnica universal de la maquinaria correspondiente no sólo pueda iluminar por completo la nada, sino que también pueda dejar participar en ello a todos.

De modo semejante a Flusser, pero en un nivel más abstracto, argumenta el artista y teórico de los media Peter Weibel (nacido en 1945). También él mantiene la esperanza de que, si el arte ya no sabe o ya no puede más, el progreso tecnológico pueda ser la perspectiva que abra nuevas posibilidades estéticas y del mundo de la vida. Ahí, el centro lo ocupa un «ojo artificial», una combinación de ordenador, cámara y pantalla de cuya intersección surgen los nuevos mundos. Weibel escribe: «La ficción artística escenifica la verdad del ser. El ser falseado habla en el texto ficticio. Hacer ver mediante el engaño es el propósito del ojo artificial, de la percepción mediante el tecno-arte. El tecno-arte está contra la apariencia como ser, contra el poder como verdad, contra la naturaleza como necesidad. Está a favor de la ficción como significante de la modificación, del signo como variable de la libertad, de los media como formas invitadas de la naturaleza (conocimiento). Mata el poder de la verdad con la belleza de la simulación»²³¹. Es decir, también aquí las antiguas ideas rectoras del conocimiento son relevadas por la organización técnica de nuevos mundos, que ya no tienen que organizarse como espacio artístico autónomo y, en consecuencia, socialmente asignifi-

230. *Ibid.*, p. 159.

231. Peter WEIBEL, «Transformationen der Techno-Ästhetik», en: Florian RÖTZER (ed.), *Digitaler Schein*, op. cit., p. 245.

cativo, sino que, a través de su tecnología, están conectados con la red de comunicación del mundo de la vida. De este tecno-arte, Weibel aguarda también una revolución decisiva de todos los ámbitos de la vida: «El tecno-arte es el escenario de este arte dinámico, que derribará y reconfigurará desde sus fundamentos los parámetros del arte clásico en una sinergia con revoluciones técnicas, territoriales, políticas y sociales. Cuando constantemente se apela a la muerte del arte, de lo bello, del saber, de la verdad, de la naturaleza, de la historia, de lo que en verdad se trata es únicamente de la muerte de sus formas históricas de discurso. En realidad, sólo ahora comienza todo»²³². Acaso esto también forme parte de la esencia de la Modernidad y de un discurso del arte moderno: tras el final de todas las proclamas y revelaciones, cada innovación técnica o estética ha de ser la gran revolución con la que, en realidad, todo comienza por vez primera.

De un modo algo más diferenciado, pero también impresionado por los graves cambios que los nuevos medios conllevan, y claramente inspirado por Flusser, el filósofo y teórico de la comunicación Norbert Bolz (nacido en 1953) analiza las repercusiones sobre todo de la tecnología informática para el arte y la sociedad. Convencido de que la galaxia de Gutenberg, es decir, la era del libro, ha llegado a su fin, y de que los hombres están expuestos a unas relaciones comunicativas completamente nuevas, en cuyo centro ya no están los sujetos sino las superficies de usuarios de máquinas digitales, Bolz ve no obstante —o precisamente por ello— una conexión interna entre las exigencias estéticas del arte moderno y el nuevo mundo de los media.

Lo que en opinión de Bolz vincula a la pintura moderna de comienzos del siglo XX con el desarrollo de los media a finales de éste es la inobjetualidad. El programa del suprematismo de Malevitsch, que proclamaba la nada de la inobjetualidad libera-

232. *Ibid.*, pp. 245 s.

da, su cuadrado blanco, viene a ser para Bolz la anticipación de un estado que ahora realizan los nuevos media: «la experiencia de un mundo inobjetual más allá del arte anterior»²³³. Detrás de esto sigue estando, según Bolz, la «promesa de salvación», transformada y secularizada, «del Dios sin imagen que libera para la nada de objetualidad mundanal: mi reino no es de este mundo»²³⁴. Pero esta inobjetualidad se realiza a través de un flujo de imágenes digitales: «Las imágenes reproducidas técnicamente anteceden al mundo que parecen reproducir. Pero cuando las imágenes ocupan el terreno del acontecimiento y lo acuñan de antemano, se pierde la característica esencial de la imagen, a saber: responder de algo ausente reproduciéndolo»²³⁵. Es decir, las imágenes y signos digitales no representan ningún objeto ni simbolizan ninguna realidad. «Las realidades híbridas en las pantallas de los ordenadores no imitan: la realidad no está tras las imágenes, sino en ellas. Por eso, en medio del flujo de imágenes sintéticas y numéricas crece una nueva forma de ausencia de imágenes. Las artes plásticas reaccionan a ello con dos gestos extremos: a) el artista se identifica con el *picture processing* y se concibe a sí mismo como cameraman —esto lo exhibió Warhol en su Factoría de la reproducibilidad infinita—; b) el artista se niega a la realidad de los media, vuelve a fundar su praxis estética en el ritual, y en calidad de mago conjura a la fuerza salvífica del caos, como de modo insuperable hace Beuys.»²³⁶

En cualquier caso, las imágenes digitales cumplen a juicio de Bolz el mandamiento del suprematismo: *ninguna imagen fiel de la realidad*. «El espacio propio del suprematismo se llama hoy ciberespacio —prismáticamente fragmentado por la tecnología mi-

233. Norbert BOLZ, *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*, Múnich 1993, p. 141.

234. *Ibid.*, p. 142.

235. *Ibid.*, pp. 139 s.

236. *Ibid.*, p. 166.

litar y la industria del ocio—.»²³⁷ Y, en último término, sólo el artista que se mueve en este espacio está a la altura de los tiempos: «Configurar creativamente no es otra cosa que seleccionar posibilidades de permutación. Un programa propone relaciones cuantitativas estadísticas, y el proceso de diseño opera probabilísticamente»²³⁸. Pero esto no sólo significa que las imágenes ya no puedan valorarse con arreglo a realidad alguna, sino también, como sucede por ejemplo con la fotografía digital, que ya no hay ninguna posibilidad de reconocer los tratamientos posteriores y las falsificaciones como tales, porque el proceso de captación y el proceso de tratamiento son técnicamente idénticos. De este modo, la pregunta por el original ha quedado definitivamente despachada. Pero, con ello, también la pregunta por el sujeto creador. En el flujo de los datos se pierde todo manuscrito.

Así pues, el arte de los media no puede considerar las máquinas digitales y sus posibilidades como meras herramientas con las que podrían realizarse ideas estéticas, sino que los media mismos representan ya estas ideas. Lo que queda es el tratamiento selectivo de datos, su manipulación, su diseño y su visualización. En opinión de Bolz, la soberanía de las imágenes digitales y sus múltiples posibilidades de transformación y de conexión —los hiper-media— no sólo marcan el final de la escritura lineal y, por tanto, posiblemente, del pensamiento lineal, sino que al mismo tiempo aseguran la prioridad de la estética: todo se manifiesta. Pero, pese a todo, en cierto sentido esto también significa una muerte del arte: «El videoclip es el fenómeno estético primordial. Y el diseño gráfico asistido por ordenador es el arte del presente —también se podría decir que lo hace superfluo—. Pues también esto enseña la historia de los nuevos media: la estética se ha emancipado del arte»²³⁹.

237. *Ibid.*, p. 149.

238. *Ibid.*, p. 153.

239. *Ibid.*, p. 154.

THEODOR W. ADORNO Y LA VERDAD DE LAS VANGUARDIAS ESTÉTICAS

Theodor W. Adorno (1903-1969), aquel filósofo que quizá deba considerarse el verdadero teórico del arte moderno en el siglo XX, como apenas ningún otro se ha atendido a un engranaje estrecho y fatídico de arte y verdad, pero en un sentido totalmente distinto a como lo tratan los teóricos contemporáneos de los medios. Al margen de su crítica a las tecnologías de reproducción, que aquí ya se ha citado, su *Teoría estética*, publicada póstumamente, representa el intento más ambicioso y todavía estimulante de concebir el arte moderno, en el contexto de la sociedad tardoburguesa, como la única instancia que todavía mantiene la exigencia de verdad y de crítica, pero al precio de una radicalidad estética incondicional. Adorno ha intentado como pocos otros descifrar desde la filosofía y desde la teoría de la sociedad las conquistas estéticas de los grandes movimientos vanguardistas del siglo XX —que con demasiada frecuencia molestaron a su público o durante mucho tiempo ni siquiera lo encontraron—, pero sin

degradar por ello el arte a un auxiliar barato de ambiciones políticas o morales. La familiaridad de Adorno con el arte, en concreto con la música contemporánea —había estudiado con Alban Berg y también se había ensayado repetidas veces como compositor en la estela de la escuela de Schönberg—, le permite hablar de hecho con un saber sobre estética que en la filosofía del arte siempre fue raro; el hecho de que, pese a todo, tratara de elaborar su *Teoría estética* en conexión con sus investigaciones sociológicas, su teoría crítica de la sociedad y su dialéctica negativa, le otorga a esta obra una complejidad que aquí apenas es oportuno tomar en consideración. Vamos a limitarnos a aquel aspecto que ocupa el centro de las reflexiones adornianas, aunque la *Teoría estética* no se agote en ello: la pregunta por el contenido de verdad del arte y su relevancia para una concepción de la Modernidad.

«El arte busca la verdad, si es que no la es inmediatamente; en tal medida, la verdad es su contenido. Es conocimiento merced a su relación con la verdad; el arte mismo la conoce, en tanto que ella se presenta en él. Pero ni el arte es discursivo en tanto que conocimiento, ni su verdad es el reflejo de un objeto.»²⁴⁰ Estas frases sacadas de los paralipómena de su *Teoría estética*, representan algo así como una versión comprimida de un pensamiento que Adorno trató siempre, desde el principio: que las obras de arte buscan la verdad, el conocimiento, que en cierto modo representan objetivaciones del espíritu, pero que no expresan esta verdad por medio de un concepto, sino por medio de su *forma*. Que esta verdad no es discursiva, es decir, que no es conceptual, pero que tampoco consiste en el mero reflejo o imitación de la realidad, es lo que constituye para Adorno la esencia y el misterio de la obra de arte. La verdad se presenta en la obra de arte

240. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, en: *Gesammelte Schriften* vol. 7, Fráncfort del Meno 1970, p. 419. Cit. en adelante como «ADORNO, *Ästhetische Theorie*».

en el modo específico en que la obra está *hecha*, aunque la verdad misma se cierre a todo hacer.

Pero que las obras de arte están determinadas por su *forma* significa que no pueden ser *inmediatas*. «La forma contradice la intención de la obra de arte como algo inmediato. Si la forma es aquello de las obras de arte merced a lo cual son obras de arte, entonces equivale a su estar mediadas, a su objetivo estar reflexionadas en sí mismas.»²⁴¹ Es decir, si, según Adorno, hay que admitir que las obras de arte se diferencian de otros artefactos en virtud de la hipóstasis de su forma como lo propio de ellas —«el arte tiene tantas oportunidades como su forma y no más»²⁴²—, entonces su consecuencia es también evidente: «Bajo este aspecto, la celebrada ingenuidad de las obras de arte se desvela como lo enemigo el arte»²⁴³. Esto significa, por un lado, la negativa a la idea de que el arte puede ser resultado de procesos espontáneos; por otro lado, el contenido de verdad, que sólo puede expresarse en la forma, tampoco es inmediatamente accesible. No hay una creación intuitiva de arte, pero tampoco una recepción intuitiva adecuada del arte: afección emocional es para Adorno demasiado poco. Como portadoras de la expresión de la verdad, las obras de arte no son sólo objetos del juicio de gusto, pero tampoco el entendimiento puro se les aproxima más. Según Adorno, reside en la estructura de la obra artística, en su modo de transmitir verdad, que no sean inmediatamente accesibles, que se ofrezcan al entendimiento de igual modo que también se sustraen de él: «Las obras hablan como las hadas de los cuentos: tú quieres lo incondicional, y eso debe sucederte, pero de modo irreconocible. Sin velos es lo verdadero del conocimiento discursivo, pero, a cambio, este conocimiento no tiene lo verdadero; el conocimien-

241. *Ibid.*, p. 216.

242. *Ibid.*, p. 213.

243. *Ibid.*, pp. 216 s.

to que es arte sí lo tiene, pero como algo que es inconmensurable»²⁴⁴. Sea lo que sea lo que se expresa en una obra de arte, no puede decirse de otro modo. Si pudiera decirse de otro modo, la obra de arte sobraría. Al margen de cuándo las obras de arte deban legitimarse indicando su contenido de verdad, esta verdad no debe ser la del conocimiento conceptual, racional, discursivo, ni las obras de arte deben ser mera reproducción, ilustración de una tesis, soporte de una verdad extraestética, filosófica, religiosa o política: de otro modo se harían a sí mismas superficiales. De modo similar a Konrad Fiedler, Adorno ve en la obra de arte una expresión de verdad que no puede obtenerse de otro modo. Pero a diferencia de Fiedler, no ve en ello la expresión de un sujeto artístico, sino que éste es, por decirlo así, sólo un mediador a través del cual se expresa en la obra una verdad objetiva. Considerada de este modo, la *Teoría estética* de Adorno es una estética de la obra; por eso la conciencia subjetiva del artista es un fenómeno secundario, así como la propia interpretación artística de cada cual. Como le gustaba formularlo a Adorno, lo relevante es lo que acontece objetivamente en la obra. Pero la estructura objetiva de una obra de arte se asemeja a un enigma. El carácter *enigmático*, misterioso, que Adorno atribuye al arte, resulta no en último lugar de las experiencias con el arte moderno. La negativa de la Modernidad a todos los sistemas referenciales vinculantes y garantizados, como la objetualidad, la secuencia épica o la tonalidad, forzosamente deja tras de sí la impresión de que las estructuras estéticas ocultan algo que debería desvelarse, que plantean una tarea que hay que resolver, que hacen una insinuación que tiene que completarse, puesto que los enigmas, de acuerdo con su propio concepto, exigen una solución. Pero si se la consigue, dejan de ser enigmas, pierden su definición. Exactamente así sucede con el arte: «Las obras [...] aguardan su interpretación», la reso-

244. *Ibid.*, p. 191.

lución de su enigma, el despliegue de su verdad. Pero: «Obras de arte que se agotan sin reservas en su contemplación o en un pensamiento, no son tales»²⁴⁵. Las obras de arte tienen que interpretarse si es que deben cumplir con su propia definición, pero en último término no pueden agotarse completamente en la interpretación. Y es precisamente esto último, lo incomprendible, lo que les otorga sentido. Pese a ello, en realidad, el arte sigue sin estar legitimado, pues según Adorno, a quien en este contexto le gustaba citar la fórmula kantiana de la finalidad de lo que no tiene finalidad, ante la pregunta: «¿para qué todo esto?», el arte está condenado a un enmudecimiento desamparado²⁴⁶. Pero justamente en este desamparo, en su inutilidad —la forma contemporánea de manifestación de su autonomía—, reside también la oportunidad del arte de convertirse en una instancia crítica: pues es libre frente a todo otro fin.

Pues bien, ¿cómo hay que resolver estos enigmas del arte? ¿Cómo acercarse al arte? ¿Cómo debería estar constituida una experiencia estética adecuada para que culmine en una interpretación? El concepto adorniano de comprensión del arte comienza ahí —lo cual ha sido suficientemente lamentado— donde otros terminan sus estudios sobre arte, música o literatura: en la capacidad de comprender hasta sus últimos detalles la *estructura*, la constitución, la construcción de una obra en el contexto de la historicidad del género. Para la música, Adorno introdujo el concepto de «audición estructural»²⁴⁷.

Pero con la captación de la estructura compositiva de una obra —y esto puede aplicarse igualmente a preguntas por la compo-

245. *Ibid.*, pp. 193 y 184.

246. *Ibid.*, p. 183.

247. Theodor W. ADORNO, *Der getreue Korrepetitor*, en: *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. 15, p. 184 ss., y ADORNO, *Einleitung in die Musikologie*, en: *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. 14, p. 182.

ción pictórica o la estructura narrativa— sólo se ha alcanzado un primer nivel del proceso de interpretación. Un segundo nivel sería luego la «comprensión de la intención de la obra»²⁴⁸. Con ello no se quiere decir la intención del artista, sino la exigencia que una obra parece plantearse a sí misma. Del análisis de la estructura puede obtenerse una *intención* objetiva, aquello que una obra quiere alcanzar, pero no una reivindicación externa e impuesta, sino su propia exigencia, conforme a la cual ha de medirse en último término. Pero la intención de una obra, lo que ella quiere decir, tampoco es lo mismo que su *contenido*, lo que de hecho es capaz de realizar en cuanto a la verdad: «La comprensión de la intención no [alcanza] todavía el contenido de verdad de las obras». Éste sólo puede descifrarse en una reflexión sobre la espiritualidad de la obra. Puesto que de este modo se prohíbe toda comprensión repentina, la comprensión misma hay que interpretarla como movimiento, como devenir, como proceso que se corresponde con ese carácter inacabado de las obras de arte que se da a conocer en la forma de las obras, en su composición, en su estructura: «Que las obras de arte no son un ser sino un devenir se puede captar tecnológicamente»²⁴⁹. En el proceso de comprensión se realiza por vez primera la obra de arte, en él se agota. Producción y recepción se pertenecen mutuamente. Este proceso llega a su culminación —si es que se puede hablar en general de culminación— cuando la experiencia estética ha alcanzado la «alternativa entre verdadero o falso», cuando toma conciencia del contenido de la obra como algo espiritual²⁵⁰. Esta pregunta sólo se puede resolver —y también plantear— por aproximación en el marco de la lógica inmanente de las obras, en el marco de la organización del *material* estético, pero nunca por referencia a una idea externa a la obra, por

muy humana o muy crítica que ésta pueda ser. La verdad o falsedad de una obra de arte, que siempre tienen carácter social, sólo se articulan y pueden discutirse en conexión con su procedimiento técnico: «Mucho habla en favor de que, en las obras de arte, lo metafísicamente falso se indica como técnicamente fallido»²⁵¹. O dicho de otro modo: «Las preguntas supremas acerca de la verdad de la obra pueden traducirse a las categorías de su afinidad»²⁵². Éste es quizá el punto decisivo de la estética de Adorno: el contenido de verdad de una obra de arte se despliega, pues, en la organización del material. Lo estéticamente logrado es también lo filosófico y socialmente verdadero, lo estéticamente fallido es lo falso. Es decir, si se sigue en esto a Adorno, no habría ningún buen arte que mintiera. Pero la crítica artística y la crítica estilística no sólo valoran la calidad estética de una obra, sino que, haciendo esto, están trabajando en la articulación de su contenido de verdad. Pero que la afinidad estética debe identificarse con la veracidad espiritual es una tesis que quizá sólo a primera vista resulte sorprendente. De hecho, una gran parte del énfasis crítico del arte de la Modernidad está vinculada a esta unidad de avance estético y verdad crítica. Por tanto, según Adorno, en lugar de la oposición tradicional entre forma y contenido aparece la oposición entre material estético y procedimiento artístico. No obstante, hay que pensar también que el material mismo —es decir, todos los procedimientos, materiales y formas tradicionales— transmite ya por sí mismo las contradicciones sociales: la forma es siempre ya «contenido sedimentado»²⁵³, y hay que pensar también que del material es específica una lógica propia del desarrollo que constituye la objetividad de las obras: una lógica del proceso y desarrollo estético

248. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., pp. 514 ss.

249. *Ibid.*, pp. 262 s.

250. *Ibid.*, p. 515.

251. *Ibid.*, p. 195.

252. *Ibid.*, p. 420.

253. *Ibid.*, p. 217.

254. *Ibid.*, p. 408.

Con el último pensamiento, Adorno ha tocado un punto clave decisivo del arte moderno: en el arte hay un progreso, este progreso se evidencia en el tratamiento del material estético, y junto con este progreso formal se transmite también una verdad en cuanto al contenido, lo cual significa, a la inversa, que los artistas que no se suman a este progreso son estéticamente regresivos y reaccionarios en cuanto al contenido. Tal vez seducido por el desarrollo del cromatismo del Wagner tardío, pasando por la atonalidad, hasta la música dodecafónica, Adorno probó este modelo en Schönberg y en Stravinsky, con el resultado de que Stravinsky, que se servía de procedimientos compositivos tradicionales y no se sumó al radical dodecafonismo, fue acusado también de regresión en cuanto al contenido y de falsedad de su música. Que en el arte existe el progreso, es decir, lo nuevo y lo innovador, y que con ello está decisivamente determinada no sólo la calidad estética, sino también la fuerza expresiva de una obra, es una de las coincidencias fundamentales en la autocomprensión de la Modernidad: lo nuevo es lo mejor, pues de otro modo el progreso sería impensable como idea, o al menos no sería legítimo. La idea de lo nuevo se constituye así en motor decisivo de la Modernidad, que siempre tiene que retirarse de lo antiguo.

Sólo el artista que se somete a esta lógica progresiva de las formas estéticas está a la altura de las circunstancias. Su confrontación con el material es su forma de confrontación con la sociedad. A ésta la «juzgan» las obras de arte, sin concepto ni conclusión, con la fuerza coercitiva que es propia de ellas, con su «necesidad inmanente»²⁵⁵. Conforme a esta necesidad, cuyo rigor satisface al pensamiento discursivo, tendría que valorarse la interpretación de las obras de arte concretas. Pero en la medida en que la verdad, como el pensamiento de lo posible provocado por la

255. *Ibid.*, pp. 205 s.

obra en tanto que configurado en ella, pone en cuestión lo real, lo que Adorno llama «concebir el contenido de verdad» significa articular una crítica²⁵⁶. La crítica de defectos estéticos —que en primer plano es asunto inmanente a la ciencia del arte— debe evidenciarse de este modo como crítica de las relaciones sociales. Con ello, el procedimiento interpretativo mismo dinamitaría el concepto tradicional de obra, si pasara a ser momento constitutivo del proceso estético. La autonomía de la obra de arte tendría su límite en la necesidad interna de que ella debe desplegarse primero en una interpretación, para experimentar en ésta su *disolución* en un doble sentido: como obra y como enigma. «Pero si primero las obras terminadas se convierten en lo que son, entonces están remitidas a su vez a formas en las que aquel proceso cristaliza: interpretación, comentario, crítica. [...] Son el escenario del movimiento histórico de las obras en sí, y por tanto formas con derecho propio. [...] Para que en ellas se logre el desarrollo de las obras, aquellas formas tienen que pulirse hasta la filosofía.»²⁵⁷ Recapitulemos de nuevo: según Adorno, el conocimiento conceptual tiene su insuficiencia en lo particular, que se le sustrae. Las obras de arte son lo particular, pero no se pueden traducir a un lenguaje universal sin perder eso que las constituye: «De todas las paradojas del arte, la más intrínseca es que es exclusivamente mediante el hacer, mediante la producción de obras particulares, acabadas de configurar específicamente en sí mismas, y nunca mediante una mirada inmediata, que acierta con lo no hecho: la verdad»²⁵⁸. En consecuencia, el contenido de verdad no hay que definirlo como lo que las obras de arte son o significan, sino como aquello que decide si la obra en sí es verdadera o falsa²⁵⁹: el jui-

256. *Ibid.*, p. 194.

257. *Ibid.*, p. 289.

258. *Ibid.*, p. 199.

259. *Ibid.*, p. 197.

cio sobre la medida en que son logradas. Pero si son logradas, se mide según su posición en el proceso de desarrollo de las artes. La verdad de la interpretación con vistas a la relevancia artística se convierte así en forma de manifestación visible de la verdad de la obra. Pero, según Adorno, esta verdad de la interpretación es conmensurable con la filosofía, y se cumple en ésta: «La experiencia estética genuina tiene que hacerse filosofía, o no existe en absoluto»²⁶⁰. El concepto, que tiene que desembarazarse de lo concreto, sólo lo recupera a través de sí mismo, mediante un rodeo por el arte. «La filosofía y el arte convergen en su contenido de verdad: la verdad de la obra de arte, que se despliega progresivamente, no es otra que la del concepto filosófico.»²⁶¹ Pero porque la decisión sobre el contenido de verdad del arte sólo es posible gracias a la filosofía, ésta siempre se eleva ya por encima del arte. Con esto, Adorno postula una conexión estrecha entre arte y filosofía, que rara vez se ha formulado con este rigor.

Cierto que para que su verdad sea formulable, el arte necesita de la filosofía; pero la filosofía también necesita del arte. Pues sin obras de arte, el camino hacia la verdad le está vedado a la filosofía desde hace tiempo. Su estructura racional, su pensamiento según la lógica de la identidad, no es capaz de percibir la complejidad de la realidad. Y en la misma medida tampoco es capaz de traspasar el *contexto de ofuscamiento* universal que la industria cultural de las sociedades capitalistas tiende sobre la conciencia de los hombres. Sólo el arte lo puede, negándose a las formas ideológicas con las que el mercado satura la conciencia. Por eso el arte tiene que hacerse cada vez más radical en la organización de su material, puesto que los logros estéticos cada vez se devalúan más rápidamente con la reproducción y comercialización masivas. Esto es también un motivo de que el arte de la Modernidad tenga que

260. *Ibid.*

261. *Ibid.*

hacerse cada vez más hermético, más encerrado en sí mismo, más incomprensible en primer término, más radical; o como lo formuló Adorno: «¡La postura adecuada del arte sería con los ojos cerrados y los dientes apretados!»²⁶². Con esta postura, el arte se constituye en baluarte de lo humano en un mundo inhumano. Pero, como Adorno había escrito en la *Filosofía de la nueva música*, el arte sólo puede hacer esto si «sobrepasa esta inhumanidad del mundo en aras de lo humano»²⁶³. Pero, a la inversa, Adorno también sabía que hay situaciones y fatalidades a las que el arte, simplemente, no llega. Su famoso dicho, muy citado, y a veces también mal citado, según el cual es una barbarie seguir escribiendo poemas después de Auschwitz²⁶⁴, indica que para el arte puede haber un límite que, si se sobrepasa, hace que el arte se degrade a un juego frívolo con el horror. Adorno ya no se atrevió a esperar que del arte mismo pudiera surgir un movimiento de crítica social. Él mantenía un fuerte escepticismo frente al concepto de un arte *comprometido*. Sabía que el arte, «desde la distancia, también deja incólume a la sociedad de la que vosotros os estremecéis»²⁶⁵.

En una adhesión crítica a Adorno y todavía totalmente cautivado por el vocabulario neomarxista de fines de los sesenta, el filólogo Peter Bürger (nacido en 1936) presentó en 1974 una muy discutida *Teoría de las vanguardias*²⁶⁶, que trataba de aprovechar las reflexiones de Adorno sobre la radicalidad estética de lo nuevo para, de este modo, comprender la vanguardia estética como expresión de una modernidad radical que se dirige con ánimo crítico contra la sociedad y el arte establecidos, pero que

262. *Ibid.*, p. 475.

263. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, en: *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. 12, p. 125.

264. ADORNO, *Prismen*, en: *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. 10/1, p. 30.

265. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 335.

266. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Fráncfort del Meno 1974.

en esta crítica está condenada a fracasar.

Bürger partía de que, en el proceso de modernización de la sociedad, a partir del siglo XVIII se ha constituido la «institución del arte», que se compone del «aparato de producción y de distribución del arte» y de las «ideas sobre el arte dominantes en una época dada, que determinan esencialmente la recepción de obras»²⁶⁷. Ahora bien, las vanguardias, según la tesis central de Bürger, se dirigen contra esta institución, a saber, tanto contra el aparato de distribución al que queda sometida la obra de arte, como contra el estatus del arte en la sociedad burguesa, que es reformulado con el concepto de *autonomía*, que Bürger define así: «La *autonomía del arte* es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la liberación, históricamente surgida, del arte respecto de toda referencia a la praxis vital, es decir, el hecho de que se ha podido formar una sensibilidad, no sujeta a la racionalidad de fin, entre los miembros de las clases que, al menos por un tiempo, están liberados de la presión del dominio inmediato de la existencia»²⁶⁸. A juicio de Bürger, la fórmula de la autonomía del arte describe que la institución del arte, como un sistema parcial de la sociedad y bajo condiciones sociales muy concretas, ha logrado emanciparse de la sociedad y llevar una existencia que en primer término es por sí misma independiente, pero que en su conjunto muy bien podría obedecer a determinados intereses sociales. En cualquier caso, el arte queda con ello liberado de los contextos vitales inmediatos y constituye un campo de praxis estética relativamente independiente. Autónomamente funciona así la institución del arte, no la obra concreta, cuyo *contenido* muy bien puede estar referido a la sociedad e incluso ser crítico: «En la sociedad burguesa, el arte vive de la tensión entre el marco institucional (liberación del arte de reivindicaciones de utilización social)

267. *Ibid.*, p. 29.

268. *Ibid.*, p. 63.

269. *Ibid.*, p. 32.

y los posibles contenidos políticos de las obras concretas»²⁶⁹. Pues bien, los movimientos vanguardistas, tal como surgieron en torno al cambio de siglo y culminaron en el dadaísmo, trataron de acabar con esta situación de tensión transfiriendo el arte —esta es acaso la tesis central de Bürger— a la praxis vital. El presupuesto de todo esto fue la crítica vanguardista al esteticismo del *fin de siècle*, que aunque criticaba el mundo burgués y atendido a la racionalidad de fin, quiso proyectar frente a él un mundo puro del arte: «Los vanguardistas no pretenden en modo alguno integrar el arte en *esta* praxis vital [burguesa]; por el contrario, comparten el rechazo del mundo organizado conforme a la racionalidad de fin, que habían formulado los esteticistas. Lo que los distingue de aquéllos es el intento de organizar desde el arte una *nueva* praxis vital. También en este sentido el esteticismo se revela como presupuesto necesario de la intención vanguardista. Sólo un arte completamente separado —también en los contenidos de las obras concretas— de la [mala] praxis vital de la sociedad dada puede ser el centro desde el cual pueda organizarse una nueva praxis vital»²⁷⁰.

Hoy sabemos que las esperanzas de las vanguardias no se cumplieron. No ha tenido lugar, dice Bürger, la transferencia del arte a la praxis vital, y «tampoco puede tener lugar dentro de la sociedad burguesa, salvo en la forma de la falsa superación del arte autónomo. Que existe una falsa superación tal lo testimonian la literatura de entretenimiento y la estética de mercancía»²⁷¹. Con ello, la estetización de la vida que ha llevado a cabo la industria cultural, y que en la discusión acerca de la Postmodernidad aún desempeñará un papel decisivo, es descrita como un ensayo aparente, y por tanto falso, de comercializar lucrativamente los programas más radicales de la modernidad estética. Pero el fracaso de las vanguardias históricas arroja también una luz oblicua sobre las neovanguardias de los años sesenta, que de nuevo intentarán, por

270. *Ibid.*, p. 67.

271. *Ibid.*, pp. 72 s.

medio de experimentación, destrucción, escándalos, *shocks*, *happenings*, arte de acción y otras vías semejantes, conmocionar a la sociedad burguesa y establecer el arte como instancia práctico-crítica: «Dado que, entre tanto, la protesta de las vanguardias históricas contra la institución del arte ha llegado a poder ser admitida *como arte*, el gesto de protesta de las neovanguardias ha sucumbido a la falta de autenticidad. Su reivindicación de ser protesta ya no se puede sostener, después de que se ha evidenciado como imposible de cumplir. Por eso conmueve la impresión de arte industrial que las obras neovanguardistas no rara vez suscitan»²⁷².

Con este rechazo del contenido crítico políticamente perceptible del arte moderno, sin duda se le ha extirpado un nervio decisivo. Pues Bürger tenía mucha razón en que la radicalización de los lenguajes formales, tal como la practicaron las vanguardias, la destrucción del canon estético válido hasta entonces, originalmente se habían hecho desde el convencimiento de impulsar un poco con ello al renqueante proyecto de la Modernidad misma a la ilustración y liberación del hombre. Pero con el fracaso de este proyecto se modifica también el valor y el significado de las vanguardias, es más, de las ideas de lo nuevo en el arte en general. La radical lógica del progreso inmanente al arte, que ya en Adorno había conducido a una desintegración de las formas artísticas, ahora se detiene. Tras el fracaso de las vanguardias ya no queda ningún progreso artístico que anticipar, la idea de este progreso también deja de ser criterio de enjuiciamiento del arte. Ahora el artista vuelve a tener a su disposición todos los procedimientos y materiales, ya no hay ningún desarrollo estéticamente forzoso. Si de la idea de la Modernidad forma parte la convicción de que lo nuevo es mejor que lo antiguo, y de que lo nuevo es identificable, entonces, con este pluralismo de los procedimientos estéticos que ahora ha aparecido, una dimensión totalmente decisiva del arte moderno ha perdido su significación.

272. *Ibid.*, p. 71.

DEL CARÁCTER SUBVERSIVO DEL ARTE: TEORÍA DEL ARTE DESPUÉS DE ADORNO

La crisis de las vanguardias y su reflexión teórica, sobre todo a causa de las experiencias inmediatas del arte moderno, provocó constantemente la vieja pregunta de qué es en realidad el arte. Al hilo de tres planteamientos que en los años ochenta surgieron en parte en confrontación crítica con la *Teoría estética* de Adorno, puede mostrarse con qué categorías definitorias puede pensarse todavía hoy el arte. Intentos de definición tales representan una filosofía explícita del arte moderno en la medida en que, sin la experiencia de la Modernidad, no se los puede pensar, y en que hacen claro cómo, merced a ésta, el concepto de arte se transformó en su conjunto.

En su libro *Grundbegriffe der Ästhetik* (Conceptos fundamentales de estética), Franz Koppe (nacido en 1931) trata fundamentalmente de poner de relieve aquel elemento del arte que lo separa de las otras formas de conocimiento y de experiencia, constituyendo su carácter específico. Su crítica se dirige, pues, al

planteamiento de Adorno de que al arte tiene que importarle la verdad. Según Koppe, todas las piezas definitorias que delimitan el arte respecto de la ciencia, pero que deberían garantizar la pretensión de verdad, en último término se han evidenciado como no concluyentes. Ya se recurra al *procedimiento* específico de las obras, a su *indefinición* o *equivocidad*, a su carácter *ficticio* o *ejemplar*: «Todos estos criterios no dicen nada acerca de qué deba transmitir en realidad el arte (sobre todo a diferencia de la ciencia). Éste es su defecto constante y elemental». Determinaciones tales no son sino «criterios sobrantes de lo estético»²⁷³. Es decir, se trata de evitar tanto las exigencias de verdad transferidas al arte como una reducción de la estética a una teoría meramente descriptiva de la vivencia estética. «La psicologización de la teoría del arte [...] no hace justicia al carácter simbólico del arte, pues no acierta con su carácter comunicativo de acción —tanto en la producción como en la recepción—.»²⁷⁴ Según Koppe, se trata de establecer el carácter simbólico del arte y su efecto comunicativo como puntos de partida de sus definiciones. Según su tesis central, «suscitar sentimientos» no puede ser fundamento para una definición «del uso estético del lenguaje», pero sí puede serlo «la articulación de necesidades»²⁷⁵. Ya sólo en esta tesis se evidencia un aspecto de esta teoría que más tarde conducirá aún a algunas dificultades: aunque Koppe esboza una estética cuya pretensión universal de validez y aplicabilidad queda fuera de toda duda, sin embargo se basa en una comprensión previa del arte que recurre en lo fundamental a su carácter *lingüístico* postulado. Lo estético es un *modo de hablar* específico en el que se articulan *necesidades*.

En este contexto, Koppe distingue principalmente entre un modo de hablar *afirmativo* del lenguaje cotidiano o bien del len-

273. Franz KOPPE, *Grundbegriffe der Ästhetik*, Fráncfort del Meno 1983, pp. 123 s. Cit. en adelante como «KOPPE».

274. *Ibid.*, p. 124.

275. *Ibid.*, p. 125.

guaje científico, que él denomina *apofántico*, y un *discurso articulador de necesidades*, que él designa como *endético*. Si en el primero se trata de la afirmación de hechos y de situaciones, es decir, de la *verdad*, en el segundo se trata de la expresión de necesidades, que no pueden ser verdaderas, pero sí *veraces*, en el sentido de su autenticidad: «La verdad de las expresiones de necesidad, en último término es idéntica a su veracidad (aunque precisamente aquí la cuestión de la verdad, en tanto que pregunta acerca de la concordancia entre discurso y vida, puede resultar molesta, más aún, desazonadora). En cambio, incluso afirmaciones expresadas de modo completamente veraz pueden ser no obstante falsas, y requerir por tanto de una nueva fundamentación»²⁷⁶.

Sin embargo, en Koppe no queda del todo claro en qué consisten las propiedades estructurales de los discursos apofántico y endético. Sólo es seguro que «la potencia endética de comunicación del lenguaje corriente», ante «situaciones concretas de necesidad es insuficiente, como todo el mundo sabe por experiencia propia», es decir, esto significa que a menudo es difícil o imposible formular y exponer las necesidades de uno en el lenguaje cotidiano. El arte es para Koppe aquella forma en que pueden expresarse estas necesidades, que de otro modo no serían formulables. Pero esto tiene consecuencias de mucho alcance: «Por eso la poesía, en tanto que supera aquel déficit de articulación, es al mismo tiempo promotora de una nueva experiencia de necesidad hasta ahora encerrada o soterrada. Dicho brevemente: innova necesidades»²⁷⁷. El arte, y ésta es la tesis central, permite articular necesidades que de otro modo quedarían inexpressadas: «El discurso estético es un discurso endético sobreexcedente. Y es sobreexcedente frente al discurso de la praxis vital: por una vía particularmente connotativa, superando su contingencia feno-

276. *Ibid.*, p. 126.

277. *Ibid.*, p. 127.

ménica, en correspondencia contrafáctica con la necesidad de un sentido de la vida que supere la contingencia»²⁷⁸. Lo que se oculta tras esta acrobacia conceptual es la tesis de que el arte, en su singularidad, es capaz de formular precisamente aquellas necesidades que en la vida cotidiana de la Modernidad no podían exigirse, por no decir ya satisfacerse, y, sobre todo, la necesidad de un sentido que pueda compensar la contingencia de la existencia frente a toda experiencia fáctica.

La posibilidad del discurso estético de cumplir su función endéctica sobreexcedente reside por tanto en una particularidad que Koppe define como «fenomenalidad no contingente», que es aquella sobreexcedencia connotativa de la estructura del lenguaje y de sus elementos, «cuya modificación acarrearía también una pérdida de expresión, aun cuando léxica o gramaticalmente fuera equivalente, pero por lo demás arbitraria», donde la particular «fenomenalidad estéticamente relevante» viene dada exactamente «cuando el valor expresivo que se ha perdido con tal modificación no es relevante ni desde el punto de vista técnico ni desde el punto de vista inmediato de la praxis vital, pero sí desde el punto de vista endético»²⁷⁹. La *forma* del arte decide, pues, sobre las posibilidades de la articulación de la necesidad. Esto se parece a la teoría de Danto de la metáfora: el arte crea una expresión inconfundible que no consiente ser reemplazada, y cuya singularidad posibilita también una articulación inconfundible de la necesidad.

No obstante, el concepto mismo de necesidad requiere aún de una determinación más precisa, pues no tendría sentido denegarle al lenguaje cotidiano toda posibilidad de articulación de necesidades. Con la fórmula de la correspondencia contrafáctica con la necesidad de un sentido de la vida que supere la contingencia, Koppe indica una dimensión específica del discurso

endético: en su «forma», dice Koppe, el arte evoca como satisfecha la «necesidad humana elemental de un sentido de la vida que supere la contingencia», aun cuando haga presente un «sufrimiento fáctico por la contingencia de la vida»²⁸⁰. Pero con esto, también en Koppe el arte viene a llenar aquel hueco dejado por una religión que ha devenido irrelevante; sólo que ya no, como en Benjamin, como una teología negativa, sino como una nueva forma positiva de *representarse* una satisfacción de la necesidad de un sentido de la vida y de expresarla de modo inconfundible.

El arte logra esta satisfacción representada con ayuda de aquella liberación de todo fin que, desde Kant, domina el discurso estético de la Modernidad. La formulación kantiana del arte como finalidad sin fin, en Koppe se transforma también en la «afinidad sin concepto de la forma estética», que debe ser vivenciable de modo «resueltamente “gozoso”», porque «hace presente contrafácticamente como satisfecha la necesidad teleológica de sentido del hombre como tal. [...] Este carácter resalta tanto más palmariamente cuanto mayor es la discrepancia entre la contingencia de la vida y la afinidad de su representación estética»²⁸¹. Frente a la contingencia de la existencia aparece pues una afinidad y necesidad estética que debe permitir disfrutarla como satisfacción del deseo de superación de la contingencia de la vida. Pero, con esto, el arte es impelido hacia aquella promesa positiva de felicidad a la que, no en último lugar, se había negado la experiencia de la Modernidad. De hecho, con la diferencia entre afinidad formal y contingencia de la vida se nombra un elemento totalmente esencial de la experiencia estética. Pero entonces, la Modernidad habría que entenderla también como aquel arte que se cerró a esta exigencia de superación de la contingencia, renunciando también en sus formas y procedimientos estéticos a

278. *Ibid.*, p. 136.

279. *Ibid.*, p. 131.

280. *Ibid.*, p. 136.

281. *Ibid.*, pp. 140 s.

la afinidad y a la necesidad, y declarando la *contingencia* misma como un principio estético, como muestran por ejemplo la composición *aleatoria* en la música o la *action-painting* en las artes plásticas.

En todo caso, también el más antiguo enigma de la estética, la pregunta por lo *bello*, según Koppe puede resolverse «sin forzarla» en la consecuencia del planteamiento endético: «Los textos estéticos son “bellos” cuando en ellos las necesidades se hacen presentes como satisfechas, y son “feos” en la medida en que sucede lo contrario (cuando las necesidades se manifiestan como frustradas)»²⁸². Según estas definiciones, el arte de la Modernidad se niega en amplios sectores a las experiencias de lo bello; sólo las permitiría *ex negativo*, tal vez fueran descifrables desde su ausencia. Pero puesta inmediatamente ante los ojos, la exposición de lo bello como representación de necesidades satisfechas sería excesivamente afin a aquellos productos que, en la reproducción de la apariencia bella, en tanto que *kitsch*, justamente no son veraces.

No obstante, Koppe conoce aún otra acentuación de la articulación de la necesidad que evoca el discurso endético. Según él, el arte proporciona esta experiencia en el «signo de la consternación»²⁸³: «Al fin y al cabo, la consternación se refiere siempre a la necesidad: quien nada necesita, tampoco puede verse consternado. [...] Expresar consternación significa manifestar una modificación de la propia situación de necesidad, también, y no en último lugar, en vista de la situación menesterosa de otros»²⁸⁴. De este acoplamiento del concepto de necesidad con el de una consternación socialmente acentuada, resulta entonces la definición más abarcadora de arte de Koppe: arte es «el lugar comunicativamente superior de la consternación»²⁸⁵. La estética de Kop-

282. *Ibid.*, pp. 156 s.

283. *Betroffenheit*, en el sentido de verse afectado, de verse conmovido, de vulnerabilidad. [N. del T.]

284. KOPPE, *op. cit.*, p. 134.

285. *Ibid.*, p. 155.

pe parece pues apropiada sobre todo para describir aquellas tendencias en el arte de la Modernidad que tenían como fin articular necesidades humanas soterradas o reprimidas, suscitando así aquella *consternación* que no significa un fácil pésame retórico, sino un verse afectado por la *veracidad* formulada en el arte.

Pero en este punto interviene una crítica que quiere enlazar en un nuevo concepto de la *experiencia estética* no sólo el planteamiento de Koppe, sino también algunas tendencias de la discusión estética a partir de Adorno, un nuevo concepto que, igual que el binomio conceptual de Koppe necesidad/consternación, pretende resolver de un solo golpe y sobre el horizonte de la *teoría estética* una serie de problemas heredados: la construcción de Martin Seel de la *racionalidad estética*.

En su crítica a Koppe, Martin Seel (nacido en 1954) arranca exactamente de aquel aspecto específico de comunicación que debía asegurarle al arte, como lugar preferido de la consternación, un estatus privilegiado en el proceso general de autoentendimiento entre los hombres. Sin embargo, Seel critica el carácter comunicativo del arte en general, que debía fundamentarse en su función endética: «Justamente en el contexto de una estética en términos de teoría de la comunicación, considero engañosa una separación tal [entre discurso apofántico y endético]; pues la tan comentada comunicación estética se realiza esencialmente como una comunicación *acerca de* aquello que los objetos estéticos —dado el caso— comunican. Lo que los objetos estéticos dan a entender y el modo como nosotros nos entendemos en una actitud perspectiva hacia ellos están mucho más íntimamente vinculados de lo que Koppe puede percibir basándose en su diferenciación fundamental»²⁸⁶. A juicio de Seel, la diferencia entre discurso apofántico y endético no puede mantenerse precisamente en aquel dis-

286. Martin SEEL, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Fráncfort del Meno 1985, p. 67.

curso que la obra de arte provoca. Pero con ello también se vuelve dudosa en su totalidad la definición del arte como comunicación: «Considerando la autonomía del signo estético, tanto frente a las situaciones de su producción como frente a las situaciones de su percepción, tengo por inútil corregir el concepto adorniano de objeto estético desde una teoría de la comunicación»²⁸⁷. Con ello, Seel se vale de la determinación esencial que Adorno había dado al arte moderno: se comunica negándose; habla callando; no comunica.

Pero con ello se ha tocado un punto que en las reflexiones de Koppe quedó siempre sin tratar: el discurso endético era la obra, el texto. ¿Pero quién articula con él sus necesidades? ¿Quién es el afectado en el lugar de la consternación? Los límites entre artista y receptor son siempre difusos, aun cuando el acto de la producción resplandezca como la *auténtica actividad* de la articulación de la necesidad. Sin embargo, esta diferencia, que al fin y al cabo no es inusual, entre *producción creativa* y *recepción pasiva*, Seel quiere verla nivelada del todo. «Al margen de que las producciones estéticas puedan ser mortificantemente epigonales y los actos de percepción estética angustiosamente productivos, la racionalidad del comportamiento estético no hay que buscarla ni preferentemente en la producción, ni preferentemente en la recepción, sino en la estructura del trato perceptivo con objetos de un tipo determinado y por determinar. En esta medida, la conducta estética es fundamentalmente *aistética*.»²⁸⁸

Desplazar el acento al aspecto de la *percepción* conduce entonces a Seel a su concepto de una racionalidad estética: «Toda potencia poiética requerida para la producción artística se fundamenta en un *sensorium percipiente* para el tipo de factura de los objetos estéticos. Si en alguna parte reside la racionalidad del *com-*

portamiento estético, es aquí»²⁸⁹. Esta circunstancia se agudiza sin duda con el supuesto fundamental de Seel: «La racionalidad estética es un factor constitutivo de la razón»²⁹⁰. Es decir, en último término se trata de la pregunta por la posibilidad de construcción de una racionalidad estética específica como *comportamiento*. El concepto clave para ella es, cuál si no, el de *experiencia*, caracterizada por la *subitaneidad* y la *consternación*. Ambos momentos deben superarse en una *experiencia* que no es una forma de experiencia entre otras, sino que se distingue por una estructura *práctico-reflexiva*: «Estéticamente, hacemos experiencias *con* experiencias. [...] Lo que experimentamos estéticamente no es la experiencia estética que estamos haciendo en ese momento: esta posibilidad la excluye ya el *concepto* de experiencia. Nosotros experimentamos el haber sido hechas experiencias significativas»²⁹¹. Así pues, en la experiencia estética se hace perceptible qué es una experiencia en general, es decir, no esta o aquella experiencia, sino la experiencia *en sí*: «Estéticamente no perseguimos otro fin que experimentar el sentido de nuestras experiencias». Lo que ha de aguardar quien se expone a los *riesgos* de una experiencia estética es experimentar, en la experiencia de la experiencia, sus experiencias anteriores como cuestionables: «Pues cuando las experiencias intervienen forzando a recordar de nuevo, de la voluntad de experiencia se sigue entonces la disposición a poner en juego el sentido». En la experiencia estética, el que experimenta aparece en cierta manera distanciado de sí mismo, y se experimenta a sí mismo haciendo experiencias. El lugar comunicativamente superior de la consternación, tal como lo quería Koppe, pasa a ser un lugar en el que uno puede presentarse primariamente *en relación consigo mismo*: «Tenemos el arte no sólo para soportar la verdad, como pretendía Nietzsche, sino para comportarnos res-

287. *Ibid.*, p. 191.

288. *Ibid.*, p. 34.

289. *Ibid.*, pp. 33 s.

290. *Ibid.*, p. 28.

291. *Ibid.*, p. 171.

pecto del permanecer en nuestras convicciones, nuestros propósitos y nuestras pasiones»²⁹².

Seducido por la premisa de la *experiencia* estética como posibilidad de la experiencia, Seel describe como mero fenómeno derivado los aspectos que podrían haber conducido a una definición justamente de esta experiencia como *forma* de experiencia específicamente distinta: «Las obras de arte», escribe Seel, «prescindiendo de casos aislados como la arquitectura o los innumerables casos fronterizos, son objetos (más o menos singulares) que nos exhortan o nos invitan a la experiencia estética, y a nada más»²⁹³. Bajo el aspecto de la recepción, aquí se formula de modo nuevo la exigencia de autonomía del arte. La definición de la obra de arte como objeto que sólo ha sido producido o dispuesto para la percepción estética, deja abierta la cuestión de qué rasgos pueden disponer para esta percepción y bajo qué circunstancias también otros objetos pueden llegar a ser motivo de una percepción específicamente *estética*. Todos los *fenómenos* estéticos posibles se definen por tener «el significado de presencia presentada»²⁹⁴, es decir que en primer término no hacen presente otra cosa que su pura manifestación, que no remiten más que a sí mismos; son, si se quiere, signos autorreferenciales. Es decir, en la confrontación con el arte no hacemos primeramente ninguna otra experiencia que una experiencia artística. Sólo al reflexionar sobre ésta, al contrastar nuestras experiencias artísticas con las experiencias cotidianas del mundo de la vida, resulta un conocimiento acerca de nosotros mismos.

Acentuando otros aspectos, Christoph Menke (nacido en 1958) ha intentado de nuevo captar el concepto de *experiencia estética*. Para ello, Menke parte de dos líneas tradicionales de la «reflexión sobre la experiencia estética»: una que «registra» la experiencia estética «dentro la diversificada razón de la Modernidad como un

momento entre otros discursos y modos de experiencia»; y otra que atribuye a la experiencia estética un «potencial que sobrepasa a la razón de los discursos no estéticos»²⁹⁵. También aquí se trata por tanto de la vieja pregunta de la Modernidad acerca de si lo estético es un momento correctivo de la razón práctica o una alternativa a ella que la sobrepasa, si el arte es una forma entre otras de experiencia vital o es algo totalmente distinto que excede toda experiencia y toda razón.

Menke desarrolla su confrontación con esta cuestión más al hilo de Adorno que Koppe o Seel. En concreto, ambos momentos son para Menke los aspectos centrales de la «antinomía» de la *Teoría estética* de Adorno. El primer aspecto de la antinomia queda determinado por el concepto de «autonomía», pero, según él, la validez de la experiencia estética es necesariamente «particular», pues es autónoma entre otras esferas. El segundo aspecto de la antinomia está caracterizado mediante el concepto de «soberanía»; según éste, el arte excede la razón plural, pues en él —así lee Menke a Adorno— está presente lo *absoluto*. Cómo estos dos momentos antinómicos puedan pensarse no obstante conjuntamente, Menke quiere demostrarlo introduciendo el «concepto de la negatividad estética»²⁹⁶. Esto lo trata de explicar mediante una lectura y crítica recíprocas de Adorno y Derrida.

Menke objeta de entrada a Adorno que su formulación de la negatividad estética no se distingue de otras formas de negatividad: la definición del arte como «subversión de la comprensión» queda subsumida bajo la negatividad de la crítica a la sociedad. En cambio, en opinión de Menke, Jacques Derrida muestra que el arte no representa una superación de la razón, sino que es un «peligro» para la razón, que la precipita a una «crisis»²⁹⁷. Tal

292. *Ibid.*, p. 173.

293. *Ibid.*, p. 35.

294. *Ibid.*, p. 69.

295. Christoph MENKE(-EGGERS), *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt del Meno 1988, p. 9. Cit. en adelante como «Menke».

296. *Ibid.*, pp. 9 ss.

297. *Ibid.*, pp. 13 s.

vez sea éste un aspecto totalmente decisivo también de una teoría del arte moderno: éste no sólo se sustrae a la racionalidad, sino que la sabotea. A partir de esta delimitación crítica de Adorno y de su modo específico de leer a Derrida, Menke desarrolla luego su tesis central: «El arte no es soberano porque derrumbe los límites entre experiencia estética y no estética para evidenciarse como superación o desintegración inmediatamente válida por sí misma, sino porque, *en tanto que* tiene una validez particular, es una crisis para nuestros discursos funcionales»²⁹⁸. Formulándolo de otro modo: el arte representa un peligro para las convenciones de la vida cotidiana, para nuestros hábitos y costumbres, porque hace ver todo desde perspectivas enteramente distintas.

Pero con estas reflexiones se han tomado ya algunas decisiones preliminares que habrán de tener hondas consecuencias para la determinación de lo estético. Frente a las posiciones de Koppe o de Seel, Menke desarrolla la experiencia estética como una forma de *comprensión*: en cierto modo un regreso al seno de la hermenéutica, bien que bajo augurios inversos. Objetos de la experiencia estética son los que quieren ser comprendidos pero al mismo tiempo sabotean el proceso de comprensión: esto es lo que significa la fórmula de *subversión de la comprensión*. Pero, en un primer momento, este concepto de subversión está liberado de toda implicación de crítica social. Justamente eso es lo que se reprocha a Adorno, que el momento subversivo en el arte se identifica precipitadamente como crítico. Sin embargo, la argumentación que Menke aduce para rechazar el momento de crítica social de la experiencia estética no carece de un punto considerable: «La explicación del arte como crítica que da la estética de la negatividad no puede captar el momento que es fundamental para toda experiencia estética: el disfrute estético»²⁹⁹. Pero exactamente eso se está olvidando: que precisamente la negatividad

298. *Ibid.*, p. 14.

299. *Ibid.*, p. 23.

de la experiencia estética no prohíbe una dimensión de la experiencia, sino que justamente la posibilita por vez primera: el disfrute con lo negativo mismo, con la subversión, con la destrucción, y justamente esto atañe en gran medida a la modernidad estética, que permite y fomenta el placer de lo negativo.

La determinación de la comprensión estética también se lleva a cabo como un procedimiento frente a posibles objetos de interpretación, que hace tambalearse al *proceso* de la comprensión cotidiana, asegurada por contextos de significado, pero también al de la comprensión científica. «No es que estéticamente comprendamos *algo distinto*, sino que comprendemos *de modo distinto*. Lo primario no es la *divergencia*, que posiblemente aparezca, del entramado estético de signos respecto de las normas del empleo no estético, sino que la *desautomatización* del acto de su comprensión.»³⁰⁰ Signos estéticos, sean cuales fueren, serían signos estéticos sólo porque y cuando su presencia *simultáneamente* posibilita e imposibilita un proceso de comprensión. Así pues, el carácter de signos tales o de configuraciones de signos tales tiene que ser tal que elementos de universos simbólicos comprensibles sean puestos en una relación mutua que ya no permita un proceso tradicional de comprensión. Mediante la configuración del signo mismo, la conexión de remitencia entre señal y significado tiene que quedar interrumpida en un punto. Lo que ya no se comprende es, por obra de la confusión de los signos, el mundo de las significaciones que hay detrás. Según Menke, la pérdida de estos significados es provocada por la destrucción de aquel contexto en el que de ordinario se emplazan los símbolos empleados: «Los signos estéticos no están en ningún contexto. [...] En lugar de la formación automática de significantes fundada en el saber contextual de intérpretes no estéticos, aparece en lo estético su comprensión inmanente»³⁰¹. Comprensión inmanente: esto

300. *Ibid.*, p. 48.

301. *Ibid.*, p. 69.

sólo puede significar abandonarse a una configuración de signos que no ofrece ninguna seguridad de un significado aparte de la de que toda semejanza con significados se pone de relieve como asignificativa: «No hay textos estéticos [...] para cuyas frases pueda *identificarse* un marco que garantice su comprensión»³⁰². Pero el comportamiento ante textos y objetos tales no puede describirse sólo como una forma de irritación o inseguridad. El mismo Menke indica que con esto se ha perfilado aquel momento que Adorno designó como extrañeza del arte: «La extrañeza hacia el mundo es un momento del arte: quien no lo percibe como extraño, no lo percibe en absoluto»³⁰³. Llevado a su extremo, esto significaría quizá que el arte en su negatividad lo entiende quien no lo entiende rechazándolo. Por muy profano que pueda ser quien rechaza la obra de Schönberg *Un superviviente de Varsovia* como cacofonía, igual de sospechoso es quien encuentra *bella* esta obra.

Sin embargo, nadie puede quedarse en la pura no-comprensión como comprensión. El rechazo de toda forma de interpretación es, en último término, una forma de coquetería. El modo como el comportamiento hacia objetos estéticos oscila entre la comprensión y la ruptura de la comprensión, permite a Menke describir la «ley fundamental de la interpretación estética» también como una «simultaneidad insuprimible de “ceguera” y “clarividencia”».³⁰⁴

Menke llega entonces a la extraordinariamente notable constatación de que los textos estéticos no actúan como «prismas» en los que «los rayos de nuestra mirada se fragmentan de modo característico», sino más bien como un «caleidoscopio» que añade al prisma «la dimensión del transcurso»: «Consiste en la desintegración de un primer prisma que al mismo tiempo es la formación

de un segundo prisma»³⁰⁵. En efecto, la convincente metáfora del caleidoscopio es capaz de aclarar una dimensión de la confrontación con el arte que de otro modo es muy difícil de conjurar: una forma de temporalidad que se realiza en cambios súbitos de perspectiva. Pero, con ello, Menke está enfatizando exactamente aquella dimensión de la belleza que, justamente, no supone el restablecimiento del vínculo con el mundo vital, sino, cuando no su amenaza, sí al menos su desaparición del campo visual: «Es la mirada del esteta que sólo experimenta estéticamente la que anula los valores de este mundo»³⁰⁶. Esta mirada realiza la *soberanía del arte* sobre la vida.

Con estas reflexiones, quedan rechazados también para la Modernidad todos los intentos que quieren imponer a la experiencia estética cualquier tipo de función *de servicio* referida a la praxis vital: «Quien limita de entrada la experiencia estética de la negatividad a un único lugar, dejándola con ello de lado como compensación o descarga de los discursos [y prácticas] no estéticos, la está realizando de modo servil; en cambio, la experiencia estética de la negatividad la realiza de modo soberano quien sabe hacerla en cada lugar, desatando sus efectos desestabilizadores para nuestros discursos [y prácticas] no estéticos»³⁰⁷. Lo estético se transmuta aquí en la capacidad de poder exponerse a las experiencias desestabilizadoras que conlleva una contemplación del mundo por mor de sí misma, liberada de toda función y expectativa. Lo que según Schopenhauer debía tranquilizar y según Nietzsche servir de estímulo para la vida, la experiencia artística depurada por la Modernidad lo vive como una amenaza para la vida a la que, de cuando en cuando, parece exponerse gozosamente.

302. *Ibid.*, p. 73.

303. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, *op. cit.*, p. 274. Cfr. MENKE, *op. cit.*, p. 75.

304. MENKE, *op. cit.*, p. 125.

305. *Ibid.*, pp. 130 s.

306. *Ibid.*, p. 243.

307. *Ibid.*, p. 185.

ARTE MODERNO COMO TRANSGURACIÓN
DE LO HABITUAL: ARTHUR C. DANTO

El traslado del arte a la praxis vital, que Peter Bürger reivindicaba como signo característico de las vanguardias, encontró una de sus expresiones artísticas en una progresiva indiscernibilidad entre obra de arte y objeto cotidiano. Los principios del *ready-made* y del *objet trouvé* pertenecen al inventario estético tanto de las vanguardias como de las neovanguardias. Sillas y camas puestas en exposición, corbatas pintadas y arreglos hechos a partir de restos de comida empujaron y empujan provocativamente y con demasiada frecuencia a un público indignado a preguntarse: «¿Sigue siendo esto arte?». Pero la irritación que esto conlleva no tiene por qué ser siempre la reacción del profano, sino que puede apuntar también a un problema objetivo. Del filósofo americano Arthur C. Danto, nacido en 1924, procede uno de los intentos más interesantes de reflexionar filosóficamente sobre este aspecto del arte moderno.³⁰⁸

308. Arthur C. DANTO, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie*

Danto parte exactamente de que en la Modernidad hay obras de arte que en nada se diferencian de objetos de uso, por ejemplo cuando un artista expone su cama y justo por eso tiene que aguantar la pregunta por la diferencia entre lo que es arte y lo que no es arte. Pero quizá, según Danto, la brecha abierta entre obras de arte y cosas reales es ella misma mucho más interesante que lo que se encuentra a ambos lados de esta brecha³⁰⁹, es decir, las obras artísticas y la realidad cotidiana; eso significa que la pregunta se dirige por entero hacia aquellos mecanismos y procedimientos que nos permiten distinguir entre arte y realidad, aun cuando lo que hallamos en primer plano sea algo indiscernible. Para aclararlo, Danto simula un ejemplo: Pablo Picasso pinta de modo uniforme una de sus corbatas de un color azul claro: «La corbata de Picasso (*Le cravat*) se expone junto con otras obras salidas de la mano del maestro y a uno de los que pasan ante ella se le oye refunfuñar que eso también podría haberlo pintado su hijo»³¹⁰. Por cuanto concierne al objeto, Danto está dispuesto a darle la razón: es posible que el niño pinte de igual manera una corbata del mismo tipo, de modo que ambas obras sean indiscernibles. Y sin embargo, «lo que el niño ha confeccionado no es una obra de arte; algo le impide ser admitido en el mismo círculo de las obras de arte certificadas en el que la corbata de Picasso se admite sin reparos, bien que sin grandísimo entusiasmo»³¹¹.

De por qué esto es así es de lo que trata la filosofía del arte de Danto. Las reflexiones teóricas para la aclaración de este problema contienen diversos aspectos. En principio hay que guardarse de ver la obra de arte como una cosa aislable. Más bien tie-

der Kunst, Fráncfort del Meno 1984.

309. *Ibid.*, p. 34.

310. *Ibid.*, p. 72.

311. *Ibid.*, p. 73.

ne su emplazamiento dentro de un marco institucional al cual pertenecen no sólo el mercado del arte y la crítica de arte, los museos, teatros, óperas, editoriales y otros sistemas de distribución, sino también teorías y, sobre todo, la historia misma: «“No en todos los tiempos es posible todo”, escribió Heinrich Wölfflin, queriendo decir que determinadas obras de arte sencillamente no pueden incluirse como tales obras de arte en determinados momentos de la historia del arte, aunque es posible que en esos momentos hubieran podido elaborarse objetos idénticos a aquellas obras»³¹². O dicho de otro modo: la corbata azul del niño llegó simplemente demasiado tarde: como repetición, fuera de la institución del arte, se queda en un pintarrajo infantil. Pero de aquel dominio que constituye el arte forma parte también la voluntad y la capacidad por parte del espectador de adoptar una actitud estética ante determinados objetos, es decir, contemplarlos con distanciamiento, igual que si fueran obras de arte. El marco institucional en el que se genera el arte sugiere de entrada una actitud estética semejante: no se espera que de las paredes de los museos cuelguen objetos de uso cotidiano, así como tampoco se espera encontrar arte en unos grandes almacenes, donde de modo declarado no se ofrece. Por eso, la misma corbata azul del museo es distinta si cuelga de una percha en una boutique. Pero al mismo tiempo, este marco dado de antemano preserva también de un posible abuso de la mirada estética, pues, como sostiene Danto, «hay casos en los que sería falso o inhumano adoptar una actitud estética y desplazar al distanciamiento determinadas realidades, por ejemplo, contemplar como un ballet una manifestación en la que la policía carga contra los manifestantes, o ver explosiones de bombas desde el avión que las arroja como misteriosos crisantemos. Más bien, hay que plantearse la pregunta de qué se debe *hacer*. Por motivos comparables, hay ciertas cosas [...]

312. *Ibid.*, p. 78.

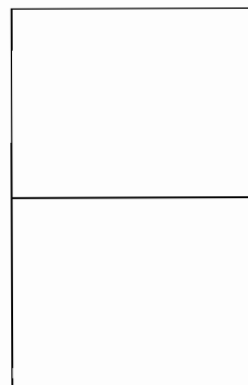
que sería casi inmoral representar artísticamente, porque justamente entonces se desplazan a un distanciamiento que desde una perspectiva moral es exactamente falso»³¹³. Con estas observaciones Danto se dirige sin duda alguna hacia el resbaladizo terreno de la interferencia entre arte y moral, pero esta consideración indica en todo caso que la mirada estética no tiene por qué ser *per se* moral, sino que también puede contravenir un comportamiento moral; pero si por ello mismo las exigencias éticas hay que ponerlas siempre por encima de las posibilidades estéticas, y de modo especial en la época de los medios electrónicos, que a diario nos sirven *de facto* bombardeos y manifestaciones como acontecimientos estéticos, es una pregunta que apenas podrá responderse con la inequívocidad que Danto expone.

Pero junto con el campo institucional, el punto de vista histórico y las posibilidades de una mirada estética, decisivo para la constitución de una obra de arte es ante todo el esquema teórico con el que un objeto se *identifica* como una obra de arte determinada. Danto ilustra esto con un experimento mental fascinante, que por ser tan intuitivo aquí queremos citar *in extenso*:

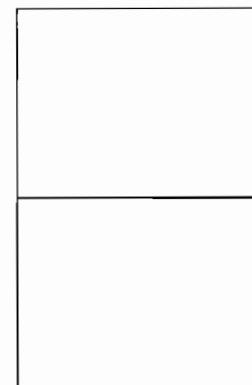
Contemplemos dos pinturas, de las que podemos imaginarnos que una biblioteca científica ha encargado ejecutarlas en dos paredes una en frente de la otra, concretamente en un estilo convenientemente contemporáneo, como al fin y al cabo corresponde a la ciencia, pero con la condición de que deben versar sobre leyes famosas de las ciencias naturales, quizá como homenaje al hecho de que la ciencia posee toda una historia de descubrimientos. Las leyes que ha escogido el mandante son la primera y la tercera ley de la dinámica de los *Principia* de Newton. Los cuadros se encargan a dos pintores: uno es J., y el otro, su archirrival K. Dado su desprecio mutuo, los dos se toman grandes esfuerzos para prohibir que el otro

313. *Ibid.*, p. 47.

eche un vistazo a la obra propia durante su elaboración. Todo se hace en el mayor secreto. Cuando llega el día de la inauguración y se descorren las cortinas, las obras de J. y de K. resultan ser así:



J.



K.

Inevitablemente estallan las acusaciones y contraacusaciones por robo y plagio, las discusiones sobre quién tuvo primero esta genial idea, etcétera. Pero en realidad se trata de obras individuales y enteramente distintas, por muy indiscernibles que puedan parecer visualmente. El cuadro de J. versa sobre la tercera ley de Newton, sobre la que el artista había efectuado algunas investigaciones. Según lo entendió J., la ley dice que a toda acción corresponde una reacción de igual intensidad y sentido inverso, una glosa física de la fórmula $f[\text{uerza}] = m[\text{asa}] \times a[\text{celeración}]$. J. nos explica que en el cuadro se pueden observar dos masas. La masa superior empuja hacia abajo con una fuerza que es proporcional a su aceleración, mientras que la masa inferior empuja exactamente del mismo modo hacia arriba, como reacción a la fuerza de su oponente. Las masas tienen que ser iguales —y por tanto del mismo tamaño— y opuestas —y por tanto una arriba y otra abajo, aunque J. admite que igualmente podrían estar una a la izquierda y otra a la derecha, lo que él eludió para evitar la confusión con la ley de la conservación de

la igualdad, de la que había leído que había sido refutada—. Y por último se necesitan masas para poder mostrar las fuerzas, pues, ¿cómo podría haber una fuerza tal sin masa? El primer principio de Newton, y con esto nos volvemos a la obra de K., dice que un cuerpo en estado de reposo permanecerá siempre en ese estado, mientras que un cuerpo que se halla en movimiento se seguirá moviendo uniformemente y en línea recta hasta que sobre él operen otras fuerzas. «Esto es el curso de una partícula aislada», dice K. indicando la línea que en el cuadro de J. representa la superficie de contacto entre ambas masas. Una vez en movimiento, siempre en movimiento: por eso la línea discurre de extremo a extremo y podría ampliarse hasta el infinito. Aun cuando hubiera comenzado en el centro del cuadro, seguiría versando sobre el primer principio, pues implicaría la salida del estado de reposo; pero en este caso habría tenido que pintar también la fuerza que opera, y esto habría complicado todo el asunto, explica K., siendo que él ha buscado la simplicidad radical: «igual que Newton», añade modestamente. Naturalmente la línea es recta, pero para la distancia igual hacia los bordes superior e inferior hay una explicación recurrente: si hubiera estado más próxima de un borde que del otro, esto exigiría una explicación; pero como ninguna fuerza la mueve en ninguna de estas dos direcciones, la línea divide el cuadro en dos mitades iguales y no se orienta a ninguno de los dos lados. Así que el cuadro muestra la ausencia de fuerzas. ¡Qué extraño resulta ahora descubrir la indiscernibilidad de ambas obras después de haber escuchado las dos explicaciones! Sin embargo, en el nivel de la indiscernibilidad visual no pueden distinguirse de ninguna forma significativa. Se constituyen en obras diversas en virtud de identificaciones que a su vez se basan en sendas interpretaciones de sus respectivas temas. En la obra de J. hay masas, en la de K. no las hay. En K. hay movimiento, en J. no. Si la de uno es dinámica, la del otro es estática. Desde el punto de vista estético reina una unanimidad general en que la obra de K. es un éxito, mientras que la de J. es fallida. «Demasiado floja para este tema», escribe el crítico

de la revista de vanguardias *Artworks and Real Things*, quien por un lado elogia a K., mientras que por otro lado se pregunta si realmente era J. la persona más apropiada para este trabajo, más aún, si «no ha ido perdiendo poco a poco su originalidad».³¹⁴

Aunque esto pueda ser también una brillante sátira del negocio del arte, y al margen de que el J. de Danto parezca guardar alguna afinidad con Beuys, detrás de todo esto hay algo más: la comprensión de que carece de sentido hablar sobre obras de arte sin atender al tema subyacente, a su elaboración y a su capacidad de ser interpretado. A la asignación a un tema o a un complejo temático que subyace a la obra, Danto la llama la «identificación» de una obra. En las artes plásticas, una «indicación de la dirección» de tales identificaciones la representa a menudo el título de una obra, aun cuando el título sea «Sin título», pues también este título indica al menos que se trata de una obra artística que suscita modos de comportamiento y de contemplación distintos que cualquier otro objeto que no venga acompañado de un rótulo del tipo que sea. Es decir, interpretar una obra de arte significa para Danto «ofrecer una teoría acerca de sobre qué versa la obra y cuál es su tema. Pero esto tiene que ser fundamentado mediante identificación»; por el contrario, no interpretar una obra significa «no ser capaz de hablar sobre la estructura de la obra»³¹⁵. Según Danto, no cabe una «descripción neutral» de una obra, pues eso significaría ver algo como cosa en vez de como obra artística.³¹⁶ Pero esto significa también que los objetos que no llaman a la interpretación, sino que simplemente se utilizan o se desdeñan, no pueden ser obras de arte. Desde esta circunstancia se aclara también la enorme importancia que tienen las teorías para la constitución de las obras de arte, pues siempre que hay una teoría que

314. *Ibid.*, p. 185.

315. *Ibid.*, p. 184.

316. *Ibid.*, p. 192.

ayuda a identificar un objeto como obra de arte configurándolo así para interpretaciones, también hay arte. «Ver algo como arte exige nada menos que esto: una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte. El arte es una cosa cuya existencia depende de teorías: sin teorías artísticas, la pintura de color negro es simplemente pintura de color negro y absolutamente nada más. [...] no puede haber ningún mundo artístico sin una teoría, pues el mundo artístico depende lógicamente de la teoría.»³¹⁷ Pero el mundo artístico es el «mundo de las cosas interpretadas»³¹⁸, aunque no toda interpretación tenga por qué interpretar algo como arte: también las teorías de las ciencias naturales representan interpretaciones que no interpretan sus objetos respecto de temas estéticos, sino en cuanto a su compatibilidad con las leyes naturales. Por eso, Danto distingue también entre interpretación en general e interpretación *artística*, aunque éste resulte un término un tanto equívoco.

Pues bien, enlazando con esto, podría designarse como un aspecto esencial del arte moderno la tendencia a plantear siempre de nuevo exactamente esta pregunta por las posibilidades de identificación de objetos como obras de arte. Tal pregunta no opera en ningún marco asegurado en el que los temas estén ya establecidos y las interpretaciones estén por tanto siempre ya garantizadas, aunque a menudo no se las pueda nombrar en detalle —por ejemplo en el caso de imágenes figurativas que remiten a temas de la Antigüedad o del cristianismo—, sino que retan de modo provocativo a enfrentarse primero al problema de la identificación en general: ¿esto sigue siendo arte? Esto conduce por un lado a un reto para la teoría, pero por otro lado, un arte semejante se hace enteramente dependiente de la teoría, al menos hasta que haya encontrado un marco evidente, en concreto el de la historia del arte. De que los *ready-mades* de Marcel Duchamp o

317. *Ibid.*, p. 207.

318. *Ibid.*, p. 208.

las *Brillo Boxes* de Andy Warhol son obras artísticas ya apenas se duda, en la misma medida en que tampoco se duda que lo sea la *Mona Lisa* de Leonardo.

Sin embargo, el marco teórico, histórico e institucional que constituye una obra de arte no responde del todo la pregunta de qué sea en realidad la obra de arte en tanto que obra de arte. Danto ensaya también una respuesta a eso que podría iluminar algunos fenómenos del arte moderno y de todo el negocio que forma parte de él.

Apelando a la *Retórica* de Aristóteles, Danto determina la estructura de la obra de arte como la estructura de una metáfora. Eso no es por sí mismo especialmente original, pero se vuelve original en tanto que Danto define la metáfora como «expresión divergente»³¹⁹. ¿Qué significa esto? Se trata de configurar una divergencia de alguna forma a través de la cual surja una diferencia que libere lo que podría llamarse el *significado metafórico* de una formulación, de una imagen o justamente de una obra de arte. Un ejemplo sencillo podría ser éste: un *golpe* es una designación de un movimiento realizado. Pero el *golpe en el agua* implica una determinada divergencia respecto del significado usual de un golpe, obteniendo con ello su significado metafórico: una acción que no tiene consecuencia alguna. En ella no hay ni agua ni golpe en sentido táctil. Las metáforas son por tanto divergencias significativas respecto del empleo lingüístico ejercitado. El siguiente ejemplo pone de relieve una interesante peculiaridad de la estructura metafórica. Una proposición sencilla sería: «el agua hierve»; otra: «la sangre hierve». «El agua hierve» es una proposición que describe una circunstancia física, mientras que «la sangre hierve» es una metáfora. Esto es lo que señala la divergencia respecto del significado original del verbo hervir; pero se evidencia que esta metáfora no puede reemplazarse por otras expre-

319. *Ibid.*, p. 270.

siones: obtiene su significado metafórico en una determinación inmodificable. «El agua hierve»: aquí la palabra «hierve» podría sustituirse por: «alcanza cien grados celsius». Pero el significado metafórico de «su sangre hierve» quedaría totalmente destrozado si se sustituyera por «su sangre alcanza cien grados». La metáfora «su sangre hierve» tiene sentido y significado exactamente sólo en esta formulación, y como base suya no puede disponerse ni el original significado químico-médico de «sangre» ni el sentido físico del hervir. La metáfora tiene sentido sólo en su significado divergente, pero en éste es irremplazable. Danto llama a esto la «estructura intensional» de la metáfora.³²⁰

Pues bien, la estrategia del arte de la Modernidad consiste en buena medida en asignar a cosas de la vida un significado metafórico divergente para de este modo *transfigurarlas*. Algo usual como es cocer pasa a ser en la metáfora de la sangre que hierve una imagen de enorme fuerza expresiva cuya significatividad consiste justamente en la diferencia entre la banalidad del cocer y un torbellino anímico. Pero esto significa: «Si la estructura de las obras de arte es la estructura de la metáfora o se le aproxima mucho, entonces ninguna paráfrasis o resumen de una obra artística puede cautivar al espíritu participante como la obra de arte misma puede hacerlo; ni ninguna aclaración crítica de la metáfora interna de la obra puede reemplazar a la obra, en la medida en que la descripción de una metáfora simplemente no tiene la fuerza de la metáfora que ella describe, así como la descripción de un grito de terror no desata las mismas reacciones que el grito de terror mismo»³²¹.

La tan celebrada y tan tergiversada *singularidad* de las obras de arte encontraría en tal teoría una explicación plausible. Para una obra de arte no hay ningún lenguaje que la describa completamente, ni ninguna otra obra que pudiera entrar en su lugar.

320. *Ibid.*, p. 272.

321. *Ibid.*, p. 264.

De la comprensión de una obra de arte, así como de la comprensión de una metáfora, siempre es propio un momento no lingüístico. Si a esto se le suma el contexto histórico, institucional y de la teoría del arte, sólo en el cual pueden surgir obras de arte, resulta entonces un campo complejo de condiciones y procedimientos para generar divergencias cerradas en sí mismas e irremplazables. En último término son también irrepetibles: la corbata azul del niño no es una divergencia metafórica, sino el intento tosco de una imitación infantil, incluso aunque el resultado pueda ser externamente perfecto. Con el ejemplo de las tan famosas como denostadas *Brillo Boxes* de Andy Warhol, Danto ha concretado y compendiado esta filosofía del arte. Escribe:

[La *Caja de Brillo*] parece plantear una reivindicación revolucionaria y ridícula en la medida en que no pretende tanto derrumbar la sociedad de las obras de arte como ser reconocida por ella, y exige la misma posición que los objetos sublimes. Por un momento nos irritamos y suponemos que sería una humillación para el mundo del arte ceder a esta exigencia. Que un objeto tan mezquino y miserable se vea elevado mediante su admisión en el mundo del arte, parece estar fuera de toda cuestión. Pero entonces advertimos que hemos confundido la obra de arte *Brillo Box* con su vulgar réplica en la realidad comercial. La obra proclama su reivindicación de ser arte en tanto que propone una metáfora a ultranza: la «caja de Brillo como obra de arte». Y al cabo, esta transfiguración de un objeto corriente no transforma nada en el mundo del arte. Se limita a hacernos conscientes de las estructuras del arte, que ciertamente requirieron de un cierto desarrollo histórico antes de que esta metáfora viniera a ser posible. Pero en el momento en que ya fue posible, tal cosa como la *Caja de Brillo* vino a ser algo inevitable y sin sentido. Inevitable porque había que hacer el gesto, bien con este objeto, bien con cualquier otro. Sin sentido porque en el momento en que pudo hacerse, ya no había motivo alguno para hacerlo realmente. [...] Pero como obra de arte, la *Caja*

de Brillo no sólo enfatiza que en virtud de atributos metafóricos sorprendentes es una caja de Brillo. Hace lo que las obras de arte han hecho ya desde siempre: exterioriza un modo de contemplar el mundo, expresa el interior de una época cultural y se ofrece como un espejo para poner en evidencia a nuestros reyes.³²²

322. *Ibid.*, pp. 314 s.

LA CRÍTICA CULTURAL CONSERVADORA
DE LA MODERNIDAD:
ARNOLD GEHLEN Y HANS SEDLMAYR

Mientras las conquistas de las vanguardias estéticas no se interpretaron exclusivamente como progreso artístico, sino como sincrónicas del progreso político y social o como crítica a su estancamiento, toda crítica a la Modernidad fue una traición a sus conquistas y se consideró directamente reaccionaria. Con la pérdida del concepto político y técnico de progreso de la Modernidad, también se hizo frágil su progresividad estética. Bajo estas condiciones tiene que ser posible también una reflexión sobre la crítica cultural conservadora de la Modernidad sin enredarse de inmediato en el viejo esquema izquierda/derecha o progresista/reaccionario. Mucho de lo que constituye la dialéctica no sólo de la Ilustración, sino también del arte de la Modernidad, fue diagnosticado por una crítica conservadora cuya agudeza naturalmente a menudo se vio más que perjudicada por la valoración política a la que se sentía obligada. Sin embargo, hoy debería ser posible recibir en cierta medida sin prejuicios el rechazo de

la Modernidad para esclarecer su estructura. Esto ha de intentarse con dos autores a modo de ejemplo: Hans Sedlmayr y Arnold Gehlen. Pero qué suerte tan precaria hubo de correr la dialéctica de la Modernidad, debe demostrarlo previamente un breve vistazo a un texto que muestra que hubo una *defensa* conservadora y elitista de la Modernidad, que acertó perspicazmente con argumentos similares a los de su crítica.

En el año 1925, el filósofo español José Ortega y Gasset (1883-1955), quien más tarde habría de hacerse famoso con su libro sobre *La rebelión de las masas*, publicó un ensayo que anticipaba un motivo central de la crítica cultural conservadora de la Modernidad, aunque en Ortega tuviera aún un sentido afirmativo: *La deshumanización del arte*. En su análisis del arte moderno, Ortega, y en ello es él mismo *moderno*, no parte de un diagnóstico estético, sino sociológico: la impopularidad del arte moderno. «En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en su contra, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos posiciones; una mínima, formada por un reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil. (Dejemos a un lado la fauna equívoca de los *snobs*.) Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagonicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres.»³²³

Con estas palabras, Ortega ha puesto sin duda un dedo en la llaga de la autocomprensión de la modernidad estética: programáticamente, ella se hizo pasar a menudo por revolucionaria y demócrata, pero de hecho produjo la escisión, diagnosticada por Ortega, entre entendidos y no entendidos, entre consagra-

dos y profanos. Pero esto es para Ortega una preferencia. Con su hermetismo, el arte moderno se rebela contra sus pretensiones de democratización: «El arte joven, con sólo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura. [...] Habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus “derechos del hombre” por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva. [...] Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esa nueva y salvadora escisión»³²⁴. Desde esta esperanza orteguiana de un nuevo elitismo estético se entiende bien que se comprometiera con un arte que polarice. Precisamente el arte radical, autónomo, no figurativo, disonante y antiburgués es lo que debería posibilitar la formación de una nueva aristocracia intelectual.

Para Ortega, el nuevo arte debe agradecer este efecto a la ruptura revolucionaria con la comprensión tradicional y romántica del arte, que, de uno u otro modo, consistía en la presentación o simulación de realidades humanas, y que, por tanto, aunque pudiera agrandar o desagradar, aceptarse o rechazarse, no obstante siempre se *comprendía*, porque la realidad fingida y evocada por la obra de arte ofrecía en todo momento posibilidades de identificación, resultando con ello inteligible. Ortega demuestra esto con el ejemplo de la música: «Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos personales. El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía. Más o menos el arte era confesión. No había otra manera de goce estético que la con-

323. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, en: *Obras completas de José Ortega y Gasset*, Madrid 1983, tomo III, p. 354.

324. *Ibid.*, pp. 355 s.

taminación. [...] Wagner inyecta en el *Tristán* su adulterio con la Wesendock y no nos deja otro remedio, si queremos complacernos en su obra, que volvernos durante un par de horas vagamente adúlteros. Aquella música nos compunge, y para gozar de ella tenemos que llorar, angustiarnos o derretirnos en una voluptuosidad espasmódica. De Beethoven a Wagner toda la música es melodramática»³²⁵.

El arte moderno rompe de una vez por todas con este melodramatismo, con estas ofertas de identificación y con estos forzamientos de identificación. Obedece a principios enteramente distintos, que no están centrados en la persona del artista. En efecto, el destilado orteguiano de los «principios conductores» programáticos del arte moderno compendia escuetamente todos aquellos momentos que provocarán por un lado la admiración de la Modernidad, y por otro lado su condenación: «[El nuevo estilo] tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es cosa sin transcendencia alguna»³²⁶. Con estas palabras, Ortega deja claro que la Modernidad exige un arte que no sea representación de lo humano, sino que lo excluya a esto conscientemente de sus posibilidades. El arte se concentra por entero en sí mismo. Su pureza, su purismo, su radicalidad, consiste en que toma por objeto sus propias formas y las sigue desarrollando hasta sus últimas consecuencias. La realidad ha dejado de ser un punto de referencia para el arte: según Ortega, esto es lo que, en último término, constituye la provocación decisiva para las «masas».

325. *Ibid.*, p. 368.

326. *Ibid.*, p. 360.

Pese a la esperanza de que el nuevo arte pueda dividir a la sociedad para así transformarla, Ortega ve con claridad que de la mano de estas determinaciones tiene que ir también una pérdida de significación del arte: «[...] el arte situado antes —como la ciencia o la política— muy cerca del eje entusiasta, sostén de nuestra persona, se ha desplazado hacia la periferia. No ha perdido ninguno de sus atributos exteriores, pero se ha hecho distante, secundario y menos grávido. La aspiración del arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sino, por el contrario, gran modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin transcendencia alguna — como solo arte, sin más pretensión»³²⁷. Con esto también se ha emitido el rechazo de todos los intentos de establecer el arte como la religión secular de la Modernidad. Pero también esta «modestia» vuelve a ser provocativa: el arte moderno se niega también a las necesidades de vivencias sublimes y cuasi-metafísicas. El arte tampoco es, como aún pretendía Nietzsche, la actividad propiamente metafísica. Ya no puede ofrecer redención ni esperanza alguna. Lo único que puede ofrecer es la percepción de su estética.

Desde luego que con estas tesis e imperativos Ortega y Gasset acentuó y destacó una vez más el estatus de autonomía social del arte moderno y su autorreferencialidad estética; pero apuntando a la expulsión de todo lo humano, y aun de todo lo viviente, del dominio del arte, afirmó precisamente ese aspecto de la Modernidad que está en el centro de aquel discutido ajuste de cuentas con la Modernidad que, tras la Segunda Guerra Mundial, el historiador de arte Hans Sedlmayr publicó bajo el título de *Verlust der Mitte* (Pérdida del centro).

Hans Sedlmayr (1896-1984) representa una excepción en nuestro contexto. Prescindiendo del filólogo Peter Bürger, es el único historiador del arte, y por tanto el único científico en el

327. *Ibid.*, p. 385.

corro de los filósofos. Pero en lo que sigue tampoco se trata de las cualidades de Sedlmayr como historiador del arte ni de su vinculación política con el nacionalsocialismo, sino del contenido en términos de filosofía del arte de su famosa y difamada tesis del arte moderno como «pérdida del centro». El libro homónimo, publicado por vez primera en 1948 y a menudo reeditado, vino a reunir los diversos resentimientos contra la Modernidad, dándoles una expresión elocuente. Pero nuestra tesis es que, en su descripción y diagnóstico de la Modernidad, Sedlmayr no quedó tan alejado de sus apologetas, pero sí en su enjuiciamiento y valoración, que a su vez obedecía a un concepto de arte totalmente específico con el que Sedlmayr se sentía comprometido.

Para Sedlmayr, el desarrollo y las formas del arte moderno son síntomas que anuncian una historia de decadencia de la civilización. De este modo, concibe el arte como «expresión simbólica»³²⁸ de un desarrollo general. El análisis del arte le sirve de clave por antonomasia para una crítica del proyecto de la Modernidad. Esta perspectiva de crítica a la civilización permite ver también *Verlust der Mitte* (Pérdida del centro) de Sedlmayr como un esfuerzo filosófico que quiere ser más que una mera queja por la pérdida de un arte orgánico, centrado en el hombre.

Sedlmayr compiló las tendencias del arte que son de tal modo expresión de su tiempo bajo los siguientes términos clave: selección de esferas «puras»; descomposición de los opuestos; propensión a lo inorgánico; desarraigo del suelo; empuje hacia lo inferior; degradación del hombre; supresión de la diferencia entre «arriba» y «abajo»³²⁹. Bien entendido que, en un primer momento, con estas determinaciones se trata todavía de características

328. Hans SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, con epílogo de Werner Hofmann, Gütersloh s. a., p. 169.

329. *Ibid.*, p. 163.

estéticas del arte moderno. Bajo ellas, Sedlmayr subsume fenómenos como la idea de una *arquitectura pura* o de una *pintura pura*, polarizaciones y radicalizaciones en los lenguajes formales, preferencias por modos de presentación y materiales inorgánicos, ensayos arquitectónicos de crear la ilusión de suspensión de la fuerza de la gravedad por medio de osadas construcciones, un interés acrecentado por lo inconsciente, lo instintivo y lo onírico, un desinterés general por el hombre que, en opinión de Sedlmayr, se articula también como interés hacia lo primitivo, lo patológico y lo criminal, así como la tendencia a suprimir e invertir jerarquías naturales como la que se da entre lo racional y lo irracional³³⁰. Enseguida se percibe la dirección de choque de esta crítica, sus objetos: cubismo, surrealismo, abstracción, futurismo, constructivismo, formalismo.

Sin embargo, la crítica de Sedlmayr a la Modernidad no arranca en el siglo XX, sino con el propio proceso de emancipación lo estético: «La “autonomía” del arte y de las artes es el preludio necesario de su disolución»³³¹. Sin referirse directamente a ello, la queja de Sedlmayr representa una variación de la tesis hegeliana de la muerte del arte. Lo que se ha perdido con la diferenciación de las artes a partir de un contexto global de función social, es lo que Sedlmayr llama su unidad orgánica: «Un “estilo unitario” en sentido pleno sólo lo hay ahí donde el arte se pone al servicio de una tarea global y de amplios dominios de configuración *más allá* del arte. De ahí la grandiosa unidad de estilo de todas las épocas tempranas de las culturas superiores, en las que poderosas obras de arte globales, sacramente enlazadas, hacían converger en sí como poder imperativo a todas las artes, y no sólo a las plásticas; en Occidente, la inquebrantable seguridad estilística del Románico, que en el fondo conoce sólo una tarea: la ba-

330. *Ibid.*, pp. 163 ss.

331. *Ibid.*, p. 227.

sílica. Lo que fuera de esta obra de arte global aparezca como arte, es un reflejo de la esfera sagrada»³³². Luego, desde el Renacimiento, para Sedlmayr hay dos focos artísticos que satisfacen semejante unicidad como obra de arte global: la iglesia y el palacio, disposiciones de contenido que también estructuran el estilo de tareas totalmente distintas: «Todavía al comienzo y al final del siglo XVIII se logró ordenar sin violencia a todas las tareas plásticas especiales bajo una de las dos esferas. Un establo se trata formalmente como un palacio para los caballos, una biblioteca como un palacio para los libros o un templo de la sabiduría, el aula de una universidad como un palacio de las ciencias, lo que más adelante se llamará museo como la “galería” de un palacio. Un hospital, un hogar para inválidos, un monte de piedad, se llevan a la esfera de lo monacal y se resuelven con formas de la construcción del monasterio. Un mundo de imágenes con un punto central unitario determina el aparato alegórico en particular y su significado global en general, y enlaza estrechamente estas tareas con el centro espiritual de iglesia y palacio. Pero en el momento en que *todas* las tareas constructivas, incluso las más heterogéneas, reclaman igualdad de derechos artísticos, ninguna tarea particular logra ya dominarlas a todas sin violencia y reagruparlas en la unidad de un estilo»³³³. El proceso de autonomización de las artes, su emancipación del predominio de un paradigma unitario y de su fuerza configuradora de estilo, lleva a una diversificación de las artes, a su desintegración en numerosos elementos que, en opinión de Sedlmayr, en torno a 1925 alcanza aquel punto en el que la unidad de las artes se ha perdido definitivamente: «De repente nos encontramos una construcción en medio del paisaje, una escultura entre obras arquitectónicas o entre cuadros, de pronto cuelga un cuadro en este lugar de una pared desnuda.

332. *Ibid.*, pp. 69 s.

333. *Ibid.*, pp. 70 s.

da. El antiguo connubio de las artes se ve reemplazado por una “composición”. Composición: una palabra que Goethe odiaba»³³⁴.

Cifras de esta disolución, de esta muerte del arte, son para Sedlmayr, entre otras, la expulsión de lo arquitectónico fuera de la pintura, la muerte de la iconología, las tendencias a la abstracción, la muerte de la obra de arte global, la disolución de las fronteras de las artes frente a otras esferas de la vida y... la muerte del ornamento. Con este fenómeno, que, al fin y al cabo, en Loos es gustosamente celebrado como expresión radical de la Modernidad, tal vez se pueda aclarar de nuevo el concepto de arte en Sedlmayr: «La verdadera causa de la muerte [del ornamento] hay que buscarla en que el ornamento —que, ya sea plástico o pictórico, conforme a su esencia crece de un portador corpóreo, de una obra arquitectónica, de un utensilio, pero originalmente también del cuerpo humano, del vestido— pierde su razón de existir cuando sus portadores, tendiendo a la “pureza”, lo rechazan de sí. *El ornamento es el único género artístico que no puede existir “autónomamente”*. Y el ornamento muere»³³⁵.

Junto con esta disolución de las artes, su autonomización y su purificación, otro indicio de la pérdida del centro es, en opinión de Sedlmayr, la proclividad del arte moderno a representar la muerte, el mal y el caos. De acuerdo: la proclividad del arte a la muerte no es nada inusual. La muerte como reto filosófico, religioso, existencial del hombre, fue siempre objeto concomitante del arte, pero según Sedlmayr la proclividad a la muerte, por ejemplo en el romanticismo alemán, estaba penetrada en lo más hondo por este problema de la muerte como reto que el hombre no puede vencer, de ahí que también sea trágica. Pero la proclividad a la muerte de la Modernidad se caracteriza por un goce sublime en la destructividad, en el morir, y por eso no es trágica,

334. *Ibid.*, p. 99.

335. *Ibid.*, p. 102.

sino infernal: «Desde un punto de vista puramente estético, hay también desde luego un arte auténtico de lo terrible y de lo infernal: no se puede negar esta peligrosa posibilidad del arte. Como una posibilidad aparece ya desde el comienzo en el arte nórdico, que creó tanto la imagen del Cristo *desfigurado* en la muerte, desconocida para el arte ortodoxo, como la imagen del infierno. El Bosco, Brueghel, Grünewald, llevaron este arte de lo horrible a la misma altura que el arte transfigurante. Goya amplió su dominio sin abandonar jamás el de lo artístico. De este modo, en el umbral del nuevo arte intramundano de la muerte y el infierno, se encuentran algunos artistas sobresalientes: Ensor, Munch, Kubin, Schiele. Pero, no obstante, en esta dirección sólo pueden darse unos pocos pasos sin precipitarse fuera del dominio del arte. Uno puede “asomarse al abismo”, pero no adentrarse en él sin perder en la caída el asidero de lo humano y del arte. Ahí donde es capaz de sostenerse sobre un suelo firme, al contraarte luciferino no le falta esplendor. Su triunfo supremo es obtener belleza y orden formal a partir de la disolución de los cuerpos, de la naturaleza y del mundo. Pero quien ha salido salvo de esta experiencia del abismo podrá lograr conformar en una imagen el apocalipsis del cielo y el infierno: un *de profundis*»³³⁶. Pero el arte moderno, en opinión de Sedlmayr, no se asoma conmovido a este abismo, sino que se precipita autodestructiva, voluptuosa y afanosamente a lo infernal, lo caótico y lo mórbido: «Se da la búsqueda de lo nuevo a cualquier precio, se da el juego superficial y cínico y el engaño consciente, se da la fría explotación de este arte como medio de disolver todos los órdenes, se da de cien formas distintas el vértigo de la codicia y el engaño de los auto-engaños, el desvergonzado autorretrato de lo vulgar: la “caricatura del apocalipsis”»³³⁷.

336. *Ibid.*, pp. 150 s.

337. *Ibid.*, pp. 151 s.

En todos estos fenómenos que cita Sedlmayr se expresa en sus múltiples facetas la verdadera tendencia del arte moderno: apartarse de lo humano. Que el hombre deje de ser el objeto y el criterio de las producciones estéticas es aquella caída en pecado que Sedlmayr no puede perdonar al arte moderno: apartarse de aquel centro que viene dado con el hombre. Pero esta deshumanización del arte tiene asimismo su propia historia: «Apartarse de lo humano comenzó inadvertidamente: figuras conductoras de esta transición son el “arlequín” y los “tipos circenses”, los “malabaristas” y los “jugadores de cartas”, también “emigrantes” y “fugitivos”, puras alegorías del ser humano en toda su cuestionabilidad. Van Gogh, Munch, Seurat, todos ellos nacidos en torno a 1860, anuncian lo nuevo, pero sin estar todavía abandonados a ello; con Ensor lo arrebató por vez primera todo. Para la generación de quienes nacieron después de 1880, esta tendencia se convierte en destino. Ya antes de la guerra hizo visible la pesadilla que apesadumbra al mundo europeo de las grandes urbes. Desde el punto de vista artístico, el tiempo de posguerra es ya su decadencia; desde el punto de vista de la historia del espíritu, es ahora cuando aparecen las degeneraciones más extremas. Con la farsa de la “nueva objetividad” se ha alcanzado la forma más banal. Desde el punto de vista político, este arte “último” es el partisano de la anarquía; desde el punto de vista psicológico, la expresión de un miedo tremendo y de un odio a lo humano que se vuelve contra sí mismo de múltiples modos»³³⁸.

Dejando al margen los resentimientos personales que también se expresan en estas frases, lo que queda es una descripción del arte de la Modernidad que encasilla a ésta en aquel proyecto civilizador que, según Günther Anders, practica la *anticuarización del hombre*. Sedlmayr mide la Modernidad conforme a un concepto de arte que se supo integrar en una totalidad orga-

338. *Ibid.*, pp. 152 s.

nizada, aun cuando hayamos desenmascarado esta totalidad como velo ideológico. En su crítica, Sedlmayr es en todo caso consecuente: la idea de un arte puro en sí es ya expresión de una enemistad estructural hacia el hombre. «Para la valoración del arte no basta el criterio “puramente” artístico. Este criterio que pretende ser “puramente” artístico y que prescinde del hombre (gracias al cual el arte tiene su única justificación) no sería un criterio verdaderamente artístico, sino meramente estético. Y el establecimiento de criterios puramente estéticos es todavía un rasgo inhumano de esta época, pues encierra en sí una proclamación de la autonomía de la obra de arte, que se basta a sí misma sin cuidarse del hombre: *l'art pour l'art*.»³³⁹ Mirándolo detenidamente, todo artista de la Modernidad, y cada uno de sus apologetas, probablemente podría firmar tales frases. Desde luego que el arte de la Modernidad buscaba excluir lo heterónomamente humano. Desde luego que el arte de la Modernidad buscaba la reducción a lo estético en sí, y todo aquello que quizá quisiera o deseara humanidad debía quedar fuera del dominio del arte. Conocemos las celebraciones de la Modernidad por el desprecio del hombre, y conocemos las apologías estéticas del carácter destructivo. Lo que Sedlmayr está describiendo aquí no es pues nada extraordinario. Lo único sorprendente es la entrega con la que quiere defenderse contra el hecho de que lo humano, y eso significa también lo político, lo social, lo religioso, de que lo humano sea expulsado del arte. Pues en tal caso, dice Sedlmayr, «cabe la posibilidad de un arte contrahumano, y en su caso extremo, de un arte diabólico o nihilista, que en la práctica, con los criterios estéticos, sólo es muy difícil de discernir del verdadero arte, y es fácil que sólo se lo pueda distinguir por su falta de significado humano. Este arte extrahumano tiene una fascinación peligrosa para los espíritus de nuestra época. Y mien-

339. *Ibid.*, p. 243.

tras siga agradando en su imagen eso que, según su esencia, es negación de lo humano, la confusión es grande y está hondamente arraigada. A aquel mismo espíritu al que supuestamente se teme cuando en realidad humilla, escarnece, insulta y atormenta al hombre, no procede alabar y admirarlo cuando en la apariencia del arte humilla y atormenta espiritualmente al hombre. El arte moderno, justamente también en sus degeneraciones más inhumanas, es el hijo predilecto de aquellos humanistas inseguros que gustan de jugar con lo monstruoso, pero que, indefensos, claman auxilio cuando lo monstruoso irrumpe»³⁴⁰.

Con esto, Sedlmayr está tocando un problema central de toda estética: la pregunta por la relevancia del arte para el mundo de la vida, por su carácter afirmativo o catártico, por su relación con la política y la moral. Que el disfrute estético de la inhumanidad destilada en obra de arte al mismo tiempo protege a aquélla, es acaso una afirmación demasiado precipitada: la inhumanidad del arte moderno que él también constató, Adorno quiso interpretarla como su aportación para su propia superación, y, en efecto, Adorno exigía un arte que ya no pudiera disfrutarse con placer. Pero, a la inversa, el rencor de Sedlmayr tampoco se puede desatender del todo: si la deshumanización se observa correctamente como tendencia del arte moderno, entonces la afirmación burda de ella, al margen del concepto de progreso bajo el que venga firmada, es cuanto menos problemática. También aquí Sedlmayr coincide con un espíritu de tan distinto talante como Günther Anders, que rechazaba tajantemente toda presentación estética del horror y de la barbarie —Auschwitz e Hiroshima— en tanto que hace que su objeto aparezca siempre radiante, pero sin evocar nostálgicamente aquel concepto unitario de arte que tuvo que verse beneficiado por el catolicismo de la visión del mundo de Sedlmayr.

340. *Ibid.*

Problemas totalmente distintos de las artes plásticas modernas, aunque también sobre un transfondo marcadamente conservador, son los que discute el filósofo y antropólogo Arnold Gehlen (1904-1976) en su libro *Imágenes de época*, aparecido por vez primera en 1960 y reelaborado en 1972. En sus reflexiones, Gehlen no parte de formas de manifestación artística perceptibles por los sentidos, sino de lo que él denomina «idea conductora de la racionalidad de la imagen»³⁴¹. La tesis de Gehlen es que cada época artística tiene algo así como su propia idea de la racionalidad de la imagen, es decir, de la organización, de la construcción, de la estructura interna y de la relación de esta imagen con el mundo exterior. Para el desarrollo del arte occidental, Arnold Gehlen esboza tres de estas ideas de la racionalidad de la imagen —podría hablarse también de *paradigmas*—, que marcan al mismo tiempo los grandes períodos de estilo. El primer paradigma lo llama «el arte ideal del hacer presente»³⁴². Este arte se basa siempre en algo que se encuentra fuera de él, en «motivos secundarios» que actualiza pictóricamente: mitos, ideas, acontecimientos históricos, leyendas; es decir, un arte que posee un contenido programático identificable. Con ello, según Gehlen, se abarca la pintura occidental hasta los inicios del siglo XIX. El segundo paradigma es el «arte realista»³⁴³. Arte realista, en el sentido de Gehlen, se da cuando se prescinde de motivos secundarios y no queda nada sino el motivo primario del mero objeto, y su reconocimiento es lo único que porta la racionalidad de la imagen. Es el arte de la objetualidad pura, naturalista, el arte de la sociedad burguesa en alza, que pinta la silla, el campo de trigo, la ciudad o un interior por mor de ellos mismos, sin vincularlos a una historia, a un mito o a

una idea. La tercera idea conductora central de la racionalidad pictórica es simple y llanamente la «pintura abstracta»³⁴⁴. El motivo primario se elimina también, lo único que queda es la forma en sentido estricto, la pintura se refiere a la «creciente incapacidad verbal de las almas» y se consagra «a la *tyche*, la diosa occidental de la contingencia y el experimento»³⁴⁵. El resultado de ello es, no en último lugar, la necesidad del arte moderno de ser comentado. Los análisis de una pintura abstracta se diferencian también de los estudios iconológicos, pues el comentador de una pintura abstracta se encuentra ante tareas totalmente distintas: no puede reconocer, no puede descifrar, sino que, eso que es pero que no significa nada, tiene sobre todo que interpretarlo. Este desarrollo desde hacer idealmente presente hasta la pintura abstracta a través del arte realista, Gehlen lo describe como «*proceso de reducción* del contenido de la imagen». Por un lado, esto significa necesariamente empobrecimiento y descomposición, pero sobre esta base en cada caso menguada surge un crecimiento de impresiones y una ganancia de libertad de movimientos: «La confrontación del hombre con la realidad que llamamos cultura pierde en totalidad y en plenitud interior, pero gana en amplitud y en la autonomía de las vías de confrontación, en su independencia mutua, y justamente por eso sube el valor cultural de la personalidad, sube su autoafirmación». Lo que se eleva es, en suma, la «soberanía de lo estético» y la significación del sujeto.³⁴⁶ Por eso, precisamente el arte abstracto es en gran medida arte subjetivo, porque carece de todo correlato objetivo. Por eso, según Gehlen, este arte requiere no sólo del comentario, sino también de la reflexión subjetiva del artista, que de alguna manera forma parte de la racionalidad de la imagen. En sí misma, una imagen

341. Arnold GEHLEN, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Fráncfort del Meno 1986, p. 14.

342. *Ibid.*, p. 15.

343. *Ibid.*

344. *Ibid.*, pp. 15 s.

345. *Ibid.*, p. 16.

346. *Ibid.*

abstracta no puede vivir «estéticamente»: se precipita fuera de sí misma, se precipita dentro de un discurso estético, o lo provoca en el artista mismo y en el espectador. Según Arnold Gehlen, todo arte moderno, en la medida en que se siente comprometido con este paradigma de la abstracción, es arte de reflexión, arte de concepto, *peinture conceptuelle*, inserto en la teoría.³⁴⁷

Una consecuencia decisiva de esta reducción de significado por medio de la abstracción es para Gehlen la *suspensión* de la realidad misma, que puede llegar hasta una suspensión de la existencia artística propia: «Para una conciencia aguzada se vuelve inevitable un último no tomarse en serio a sí misma», una «sinistra transformación», de la que Gehlen sabe que ya estaba establecida en el principio de la *ironía romántica*.³⁴⁸ Este movimiento de suspensión conduce en la Modernidad a que toda una serie de diferenciaciones acreditadas comienza a tambalearse: se difuminan las diferencias entre auténtico y falso, entre adulto y niño, entre cuerdo y loco³⁴⁹. Pero, con ello, el juego con estas diferencias suspendidas y su suspensión en el juego estético pasa a ser también un procedimiento decisivo del arte moderno.

Otra consecuencia de este desarrollo hacia la abstracción, y acaso la más significativa, es para Gehlen la creciente incapacidad verbal de este arte, la falta de lenguaje en sus imágenes. A primera vista esto puede parecer sorprendente, pero se hace plausible si se sigue el razonamiento de Gehlen. Él escribe: «Si se entra en una sala con obras de siglos pasados, puede percibirse qué elocuente es cada imagen de estilo realista simplemente como tal, pues nuestra percepción de la realidad es verbal. Nuestra conciencia, estimulada por todas partes, presta a esa sinfonía pantomímica que hay en la sala todo un barullo de voces, y hasta el

347. *Ibid.*, pp. 74 s.

348. *Ibid.*, pp. 181 s.

349. *Ibid.*, pp. 183 s.

tema deformado y la explosión de colores de los expresionistas nos recuerdan los penosos esfuerzos de los sordomudos para expresarse. Pero cuanto más se aleja el arte del objeto, tanto más silente deviene, incluso ya la mera estilización permite advertirlo. Al fin y al cabo, en todo el arte moderno crece el contenido de silencio: en todas partes, en Seurat, en Cézanne, en Juan Gris, en Matisse, esta extraña compostura y este silencio. En el arte antiguo, lo inefable era capaz de elevarse por encima de las palabras; hoy es un negativo, un molde de significado sobre un fondo de silencio, lo que ocupa al ojo con una aprehensibilidad bizarra, y justamente así puede alcanzar a la suspensión interna de nuestra alma en el centro de su desequilibrio. Homero se volvió ciego, Beethoven sordo. El epónimo de la pintura abstracta, Narciso, nos lo podemos imaginar mudo³⁵⁰. Que el arte moderno se retrae, que enmudece, que se encierra, que pasa al silencio: estas reflexiones que fueron significativas para la *Teoría Estética* de Adorno, también las trata Gehlen, aunque acentuando otros aspectos. La pintura abstracta hace las veces del agua de Narciso: refleja siempre a su espectador en un silencio absoluto. Ella calla, no dice nada. El arte moderno deja de ser arte de expresión: es el arte del autorreflejo y de su superación irónica.

Pero el tiempo heroico de la Modernidad, en el que estos procesos todavía tenían sentido como una ganancia de soberanía estética, para Gehlen pertenece ya al pasado. Lo que él constató en los años setenta fue un arte agotado que reproducía y democratizaba sus gestos siempre iguales: cualquiera era un artista. Gehlen se mantuvo escéptico ante ello, pero con ello vio también cómo la comprensión del arte desaparecía por completo: «En el futuro, numerosas obras de la Antigüedad, del Renacimiento, e incluso del siglo XIX y hasta Klee se volverán incomprensibles, porque, como es manifiesto, también la formación se disuelve en

350. *Ibid.*, p. 187.

el tan difundido alborozo de hacer algo por uno mismo». Pero las formas de la Modernidad y su hipóstasis no son inocentes de ello: «Por desgracia, no puede reprimirse el pensamiento de que el arte neodadaísta, la ideología de la basura y de los desperdicios, son, en un sentido radicalmente literal, los únicos democratizables. Realmente, aquí ya no es necesario ser un profesional: basta con ponerse a ello». Pero a estos *principiantes* Gehlen tiene algo que advertirles: «Quien apuesta por el fieltro, la grasa, el cartón usado, el chocolate, comete un triple fallo: se queda desfasado, pues el dadá surgió en torno a 1913; se dirige al lugar de la mayor competencia posible, pues eso mismo lo puede hacer cualquiera; y se sitúa en un frente moralmente dudoso, donde se quiere cosechar sin haber sembrado»³⁵¹. Gehlen concluye su consideración con un razonamiento de crítica general a la civilización, que no está tan teñido ideológicamente como el de Sedlmayr, que en muchos aspectos puede ser afín a la crítica de Adorno a la industria cultural, pero que, sin embargo, asigna a la Modernidad una medida plena de culpa en aquel proceso que es contraproducente para el arte mismo: «Pero es dudoso que el arte soporte la democratización, pues quizá en sus mejores tiempos fue tan humano que vivía del mejor modo como un magnífico parásito, que seguía a la soberanía terrena. También se adapta magistralmente al clima. Pero, al fin y al cabo, a fines del siglo XX no se puede tenerlo todo: veinte kilos al año de dulces y golosinas, hartazgo, confort, indemnidad y un margen para exigencias, todo tipo de libertades y derecho al voto, vacaciones y longevidad. Quien aún quiera exigir “cultura” sería demasiado humano: ni malo ni bueno, sino insaciable»³⁵².

351. *Ibid.*, p. 232.

352. *Ibid.*, p. 233.

DE LA MODERNIDAD A LA POSTMODERNIDAD

La tesis que ya tratara Peter Bürger según la cual, cuando el concepto de progreso de la Modernidad se fragmenta, aparece un pluralismo en las posibilidades del arte que ya no permite ninguna ubicación ni valoración del arte según los criterios de la historia de la filosofía, pasó a ser un motivo central de la despedida de la Modernidad y del ingreso en la llamada *Postmodernidad*. Desde que en el año 1979 Jean-François Lyotard (1924-1998) presentara su *Informe* sobre la «situación del saber en las sociedades máximamente desarrolladas», y a este saber lo llamó *postmoderno*³⁵³, la cuestión sobre la calidad de esta Postmodernidad ha enardecido a los espíritus. Aquí, ni hemos de referir las especulaciones filosófico-culturales que se siguieron de ahí —y que acompañan

353. Jean-François LYOTARD, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Bremen 1982.

enseguida los cambios de época y de paradigmas—, ni queremos inmiscuirnos en una discusión que, de todos modos, entre tanto está ya algo desabrida. Pero queda fuera de toda duda que, en ciertos aspectos, el proyecto de la Modernidad ha pasado a ser altamente cuestionable, y que esto no podía resultar irrelevante para una filosofía del arte moderno. En nuestro contexto, una tematización seria de la Postmodernidad ha de intentar ahondar en aquellos cambios de acento y aquellas modificaciones de significado que, para una teoría del arte, resultan de una destitución conscientemente propagada de la Modernidad y de sus pretensiones.

Como un signo distintivo esencial del saber postmoderno, Lyotard había descrito la experiencia de que «las grandes narraciones, sea cual sea el modo de su unificación, han perdido su credibilidad: narración especulativa o narración de la emancipación»³⁵⁴. Aquellos grandes edificios de ideas de los siglos XVIII y XIX que podían narrar la historia de la humanidad como un proceso unitario, tales como la interpretación hegeliana de la historia como la propia conquista del espíritu o la interpretación marxista de ella como sucesiva liberación del hombre de todas las formas de dominio, se han vuelto frágiles, se han desmoronado, se han evidenciado como utopías y ficciones irrealizables. La idea fundamental de la Modernidad de que hay algo así como fines formulables del desarrollo humano: libertad, racionalidad, bienestar mediante la técnica, ilustración, derechos humanos, a los que tiende el *progreso* y conforme a los cuales se puede valorar él, se ha revelado como altamente cuestionable. Se podría decir también que la Postmodernidad reacciona a que hayamos perdido la confianza en un saber unitario, general y universalmente válido, sobre la esencia del hombre y la finalidad de su historia.

En este sentido, Wolfgang Welsch (nacido en 1946), uno de los más pronunciados representantes del pensamiento postmoder-

no en Alemania, ha descrito así los rasgos esenciales de la Postmodernidad: la Postmodernidad es la «constitución de una pluralidad radical» que comienza a determinar la amplitud de las realidades vitales; la «experiencia fundamental» de la Postmodernidad es por consiguiente la «del derecho intransgredible a formas de saber, proyectos de vida y modelos de acción de gradación diferentes en alto grado». Todo esto son para Welsch «formas de la razón» diferentes y autónomas que no se pueden dominar unas a otras: «De ahora en adelante, verdad, justicia, humanidad, estarán en plural». De este modo, la Postmodernidad aboga «ofensivamente por la multiplicidad, y se enfrenta de modo resuelto a viejas y nuevas pretensiones de hegemonía», es decir, se trata de una defensa de la «multiplicidad de concepciones, juegos del lenguaje y formas vitales heterogéneas». Es justamente esta pluralidad lo que se revela como «el foco unitario de la Postmodernidad», y en este foco de la multiplicidad se agrupan las experiencias postmodernas de los más diversos sectores de la sociedad, desde las artes hasta la filosofía y la política, pasando por la economía. Pero la Postmodernidad no es «antimoderna» —como la crítica cultural conservadora—, ni meramente «transmoderna», sino que, en su exigencia de una pluralidad radical, es la «recuperación exotérica de la otrora esotérica Modernidad del siglo XX». En realidad, según Welsch, la Postmodernidad es en este sentido «radicalmente moderna». Es resueltamente «postmoderna» frente a una Modernidad entendida en sentido enfáticamente decimonónico: «La Postmodernidad se despidе de su obsesión fundamental: los espacios de unidad, que abarcaban desde la *mathesis universalis*, pasando por los proyectos de las filosofías de la historia universal, hasta los proyectos globales de las utopías sociales.» La Postmodernidad «lleva adelante la Modernidad, pero se despidе del modernismo»³⁵⁵.

354. *Ibid.*, p. 71.

355. Wolfgang WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987, pp. 4 ss.

Ahora bien, ¿qué significa este esquema filosófico-cultural para el arte de la Modernidad y para su posición en, y respecto de, la Postmodernidad? Por un lado, con ello se subraya la continuación y radicalización de aquella pluralidad estética de los estilos y las formas que venía dada con la ruptura de los últimos conceptos unitarios de progreso de las neovanguardias. Pero por otro lado no hay que pasar por alto que la Postmodernidad misma fue y es, en un sentido esencial, un movimiento estético que se hizo notar prioritariamente y a modo de manifestación en el terreno de la arquitectura y del arte, y luego también en la literatura y la música, suministrando con ello material para las reflexiones filosóficas. Al final de su representativo estudio sobre la Postmodernidad como «nuevo clasicismo en el arte y en la arquitectura», el teórico del arte americano Charles Jencks llega a la formulación de una «poética postmoderna» y de sus reglas³⁵⁶, que muestra de manera evidente cómo se han expresado los principios y programas de la Postmodernidad en la producción artística y arquitectónica de los años ochenta. Jencks parte de que el rasgo específico más llamativo de la Postmodernidad, es decir, el que cabe observar en sus obras artísticas, es una nueva *hybris* de la «belleza disonante» o la «armonía disarmónica»³⁵⁷. Este nuevo pluralismo se expresa no sólo en una yuxtaposición de los estilos, sino en una «unidad fragmentada» de las obras mismas. Hay una propensión a «la disyunción y las colisiones», que pese a todo satisfacen una necesidad armónica, no debiendo tener un carácter manifestamente fragmentario o antinómico. Además de esto, el principio estilístico de la Postmodernidad se caracteriza simplemente por un «eclecticismo radical», por la «mezcla de distintos lenguajes para reivindicar diversas culturas del gusto y para defi-

nir diversas funciones conforme a su modo respectivo»³⁵⁸, lo que Jencks encuentra realizado de modo paradigmático en la ampliación de James Stirling de la Tate Gallery de Londres. La finalidad de la arquitectura postmoderna es, por encima de todo, un «elegante urbanismo» que opere en unidades pequeñas y plurales, y que debe constituir una contrarréplica tanto a la ciudad desestructurada como a la ciudad supracentralizada³⁵⁹. Pero con ello guarda también relación un fenómeno que Jencks denomina la «metáfora postmoderna del *antropomorfismo*»³⁶⁰: el regreso de ornamentos y formas que sugieren el cuerpo humano, que en la pintura postmoderna pasa a ser un tema fundamental. Con ello, no sólo se ha posibilitado a su vez el retorno a una pintura objetual de corte frecuentemente irónico, sino, frente a los formalismos y los funcionalismos de la Modernidad, un *retorno al contenido*³⁶¹. Esta presencia de contenido se presenta muy a menudo como una confrontación paródica o nostálgica con el pasado, con sus motivos y sus formas, de modo que la *anamnesia* o «recuerdo insinuado» pudo constituirse en un rasgo de contenido de la Postmodernidad³⁶² que, sin embargo, puede conducir a una reanudación explícita del pasado —como cita, como alusión, como referencia o como motivo—, y por tanto hasta una «reinterpretación de la tradición»³⁶³. Una consecuencia de ello es para Jencks el «aspecto más difundido de la Postmodernidad», a saber: su «doble codificación», su empleo de la ironía, de la equivocidad y de la contradicción.³⁶⁴ Arquitecturas, cuadros y textos postmodernos son descifrables cada vez desde más códigos, que pueden contra-

358. *Ibid.*, p. 335.

359. *Ibid.*, p. 336.

360. *Ibid.*

361. *Ibid.*, p. 338.

362. *Ibid.*, pp. 338 ss.

363. *Ibid.*, p. 345.

364. *Ibid.*, p. 340.

356. Charles JENCKS, *Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*, Stuttgart 1987, pp. 329 ss.

357. *Ibid.*, p. 330.

decirse, eliminarse mutuamente o ironizar unos sobre otros, obteniendo de aquí su gracia intelectual. Esto proporciona una nueva propiedad pretendida por la Postmodernidad: la «multivalencia» de sus obras³⁶⁵, una equívocidad intencionada y fundamental que debe provocar igualmente una interpretación continua y constantemente cambiante. Esto conduce a su vez a una elaboración consciente de «nuevas figuras retóricas»³⁶⁶. En oposición a la Modernidad, la pretensión del arte postmoderno es nuevamente hablar, narrar, indicar e insinuar, buscar la comunicación con el destinatario, pero sin tomarse esta comunicación demasiado en serio. Con ello se corresponde la observación de Jencks de que la arquitectura postmoderna escenifica su humanismo como «retorno al centro ausente», como deseo de un espacio comunitario y como confesión de que no hay nada adecuado para ocuparlo: una expresión de todas las certezas perdidas, que no obstante permanecen y pueden ser citadas como anhelos.

Podemos dejar sin resolver la cuestión de si estas reglas que formula Jencks son acertadas en todo caso y si realmente describen una despedida de la Modernidad. Caso de ser atinadas, recogerían por lo demás algunos elementos de la crítica a la Modernidad: el rechazo del funcionalismo acentúa el momento retórico de las formas, el retorno al centro ausente quizá busca también aquel centro que, según Sedlmayr, ha perdido la Modernidad, bien que la ironía postmoderna esté inmunizada contra el riesgo de tomar este centro en serio en un sentido ideológico. Pero los puntos de vista que Jencks menciona probablemente no sólo puedan aplicarse a la pintura y a la arquitectura, sino también a la literatura, a la música, a la filosofía, en fin, a eso que podría llamarse una actitud postmoderna. Umberto Eco (nacido en 1932), cuya novela *El nombre de la rosa* se considera con todo derecho

365. *Ibid.*, p. 342.

366. *Ibid.*, p. 345.

como ejemplo paradigmático de literatura postmoderna, ha dado una bella caracterización de esta actitud en sus *Apostillas a «El nombre de la rosa»*: «La respuesta postmoderna a la Modernidad consiste en la visión y el reconocimiento de que el pasado, una vez que ya no puede destruirse, puesto que su destrucción conduce al silenciamiento, tiene que ser captado de un modo nuevo: con ironía, sin inocencia. La actitud postmoderna me parece la de un hombre que ama a una mujer inteligente y muy culta, y que sabe por consiguiente que no puede decirle: “Te amo profundamente”, porque sabe que ella sabe (y también sabe que ella sabe que él sabe) que estas palabras, digamos, ya las ha escrito Lia-la. Pero hay una solución. Él puede decirle: “Como ahora diría Lia-la: te amo profundamente”. En este momento, una vez que ha evitado la falsa inocencia, después de haber expresado claramente que ya no se puede hablar con inocencia, le ha dicho no obstante a la mujer lo que quería decirle, a saber, que la ama, pero que la ama en una época en la que la inocencia se ha perdido. Si ella continúa con el juego, ha correspondido de igual modo a una declaración de amor». Pero astutamente añade Eco: «Al fin y al cabo, ésa es la belleza (y el peligro) de la ironía: siempre hay quien se toma en serio lo que se dijo irónicamente»³⁶⁷.

De manera esencialmente más radical que Jencks o Eco, ha visto Jean-François Lyotard la función de la *alusión*, y, con ella, la diferencia entre arte moderno y postmoderno. Como ya se indicó antes, Lyotard describe la estética moderna, enlazando con Kant, como una «estética de lo sublime», que sin embargo sigue siendo «nostálgica»: «Sólo es capaz de aducir lo no representable como contenido ausente, mientras que la forma, gracias a que es reconocible, sigue dando consuelo al lector o al espectador y sigue siendo para él motivo de gozo. [...] La Postmodernidad sería

367. Umberto Eco, *Nachschrift zum «Namen der Rose»*, Múnich 1984, pp. 78 s.

aquello que, en lo moderno, en la representación misma insinúa lo no representable; aquello que rechaza el consuelo de las buenas formas, que rechaza el consenso de un gusto que hace posible sentir comunitariamente y compartir la nostalgia de lo imposible; aquello que va a la búsqueda de nuevas representaciones, pero no para consumirse en el gozo de ellas, sino para acentuar la sensación de que hay lo irrepresentable.» Y Lyotard resume este rasgo fundamental de un arte postmoderno en las siguientes palabras: «Finalmente, debería ser claro que lo que nos incumbe no es *aportar realidad*, sino idear alusiones a algo pensable que no puede representarse»³⁶⁸. Los elementos retóricos y narrativos que Jencks interpreta como un nuevo clasicismo, se evidencian aquí como signos que designan algo que (¿ya?) no puede designarse. La alusión se convierte con ello en una necesidad estético-filosófica: indica que algo no puede expresarse directa e inmediatamente, pues esta inmediatez, como fundamento de una experiencia vital inquebrantable, ya no la hay. El arte de la Postmodernidad siempre remite, como en el *centro ausente* de su arquitectura, a lugares vacíos.

La descripción de la Postmodernidad como una actitud que sabe que ya no puede haber vida en lo inmediato, y que por tanto esta inmediatez ya sólo quiere *citarla* como alusión estética, nos conduce a un nuevo aspecto de la Postmodernidad que en los últimos tiempos ha gustado de discutirse bajo la noción de *estetización de la vida cotidiana*. Wolfgang Welsch no se ha limitado a constatar semejante estetización de la vida, e incluso de la política, sino que la ha exigido y ha propuesto el arte, lo estético, como modelo contemporáneo de la realidad: «La pluralidad acuñada por una heterogeneidad decisiva que podemos experi-

368. Jean-François LYOTARD, «Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?», en: Peter Engelmann (ed.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990, pp. 47 s.

mentar de modo ejemplar en el arte, se corresponde con la constitución de nuestra sociedad, la postmoderna, o dicho más exactamente: con su auténtica constitución, que, en verdad, todavía hay que percibir realmente —lo que hoy sería emancipación—, desarrollarla en sus implicaciones normativas, protegerla de infracciones y defenderla frente a la tendencia omnipresente a la nivelación, la opresión y la homogeneización de lo diferente. En el campo artístico puede estudiarse tan claramente como en ningún otro la pluralidad, que entre tanto se ha vuelto socialmente apremiante como diversidad de modos de vida (y que al mismo tiempo está en vigor en otros dominios, como el del lenguaje, es más, en el conjunto de la realidad). En este sentido, como escuela básica de la pluralidad, el arte puede tener una función social de modelo. [...] De él se puede aprender lo que, de modo análogo, hoy se vuelve importante también en la sociedad con sus formas de vida diferentes: reconocimiento de lo diferente, prohibición de abusos, destapar dominaciones implícitas, resistencia a la uniformización estructural, habilitación para transiciones sin equiparaciones»³⁶⁹.

Sin duda que una función de modelo por parte del arte pretendida de esta forma, por un lado se correspondería del todo con una sensación vital postmoderna, pero por otro lado también volvería a poner la relación entre arte y realidad, aunque de forma debilitada, en la proximidad de aquellos conceptos vanguardistas *modernos* que debían trasladar su arte a la praxis vital. Sea como fuere, contra la praxis constatable de una creciente estetización del mundo de la vida también se han planteado graves objeciones, precisamente a propósito de las posibilidades del arte.

En este contexto podemos remitir, por ejemplo, a la crítica de Rüdiger Bubner (nacido en 1941) a una «estetización del mun-

369. Wolfgang WELSCH, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, pp. 164 ss.

do de la vida»³⁷⁰, que fue fuertemente discutida. Con esta formulación, Bubner se refiere a una imposición en la vida cotidiana de momentos y comportamientos estéticos, desde el teatro callejero hasta el dominio del diseño, desde la desatada euforia de las exposiciones hasta las estilizaciones de las autobiografías: «La acción social pasa a ser acción exhibida, los sujetos estilizan sus deseos y sus intereses convirtiéndolos en poses. La realidad renuncia a su dignidad ontológica en beneficio de la apariencia universalmente aplaudida»³⁷¹. Mencionemos un único indicio de este diagnóstico: el empleo crecientemente inflacionario del verbo *escenificar*. ¡Qué tiempos aquellos en los que sólo se escenificaban piezas teatrales! Hoy todo se escenifica, es decir, se pone en escena: exposiciones, textos, sexualidad, cuerpos, formas de vida, carreras, relaciones, política. Pero poner en escena significa exhibir algo.

Bubner observa con clara preocupación esta confusión de las fronteras entre el arte y la vida diaria, entre lo *normal* y lo *edificante*, y con demasiada facilidad una preocupación tal cae en el rumor de un conservadurismo cultural, que ve el *arte*, en tanto refugio social y psíquico cerrado y en último término elitista, amenazado por una creciente difusión de todos los ámbitos vitales. Pero hay que preguntarse si esta preocupación no podría tener buenos argumentos de su parte. El punto de partida para Bubner, como para muchos, es la definición esencial de lo estético tal como Immanuel Kant la planteara en la *Crítica del juicio*, es decir, como *finalidad sin fin* a la que nos aproximamos con un *agrado desinteresado*. En la reformulación moderna de Bubner, experiencia estética significa entonces que «sobre el fondo de funciones cotidianas complejas hay una apertura del do-

minio extraordinario e inesperado de la falta completa de función»³⁷². El arte, y en eso consiste también su afinidad con la *fiesta* y con el *juego*, constituye un momento de libertad en un mundo de funciones; el arte manifiesta cómo algo puede estar referido sólo a sí mismo en un mundo en el que todo se refiere a algo distinto. Con esto no se quiere decir otra cosa que la anteriormente citada caracterización de Georg Simmel de la obra de arte como *totalidad* independiente. De aquí podría concluirse que lo estético no obtiene su significación específica en *afinidad*, sino en *oposición* a la vida cotidiana: «Por eso, la experiencia estética es y sigue siendo un *caso excepcional* de nuestra experiencia ordinaria. Si pudiéramos eliminar la última, entonces tendríamos que renunciar a la primera. [...] Aparte del esfuerzo por el dominio del mundo sujeto a fines, no seríamos receptivos para aquellos raros momentos en los que nos vemos obsequiados con un sentido sin haber dado algo previamente»³⁷³. Pero, con ello, el arte justamente no sería adecuado para asumir la función de modelo para la vida que Welsch pretendía: seguiría siendo lo que las más versadas teorías de la Modernidad supusieron ya desde siempre: un correlato crítico de la realidad.

Es decir que, según este diagnóstico, la estetización de la realidad como su escenificación no significa que en la realidad se ramifique la libertad de lo estético, sino sólo su *aparencia*. Las «preguntas serias de la vida», dice Bubner, son tratadas en el «medio de la apariencia estética», y con ello se les arrebató su significado original, el de lo social y lo político. Bubner ubica las raíces de ello en una crisis de los mecanismos de ordenamiento justamente de estas esferas de lo serio. Considerada desde esta perspectiva, la estetización de la realidad se evidencia no como momento de un progreso cultural, sino como síntoma de una crisis, de

370. Rüdiger BUBNER, *Ästhetisierung der Lebenswelt*, en: *Ästhetische Erfahrung*, Fráncfort del Meno 1989, pp. 143 ss.

371. *Ibid.*, p. 150.

372. *Ibid.*, p. 151.

373. *Ibid.*, pp. 152 s.

una crisis que, para Bubner, en último término coincide con la crisis de la Ilustración misma: el exceso de oferta de información y verdades racionales hace imposible la orientación racional dentro de ellas.

Pero desde que Michel Foucault (1926–1984) redescubriera el antiguo *arte de vivir*, se abre la posibilidad de otra variante de la vida estetizada en la Postmodernidad: la *estética de la existencia*³⁷⁴. La *estética de la existencia* es para Foucault una de las *tecnologías del yo* desarrolladas en la Antigüedad y en la Antigüedad tardía, prácticas que han de posibilitarle al individuo «emprender por propia fuerza o con ayuda de otros una serie de operaciones en su cuerpo o en su alma, en su pensamiento, en su conducta o en su modo de existir, con el fin de transformarse para alcanzar un cierto estado de bienaventuranza, de pureza, de sabiduría, de perfección o de inmortalidad»³⁷⁵.

El desarrollo de las tecnologías del yo condujo en la Antigüedad desde el conocido principio delfico del «conócete a ti mismo» hasta la máxima epicúreo-estoica del «atiende a ti mismo». La conversión de un conocimiento epistémico, al que le importa un saber sobre sí mismo, a un imperativo práctico, al que le importa la preocupación por uno mismo, es extraordinariamente digna de atención. En último término, el yo aparece como resultado de esfuerzos desde esta preocupación. Esto conduce por un lado a una observación precisa de las actividades y disposiciones anímicas propias. La técnica para la constitución de un yo es una ejercitación en el autoexamen y la indagación de la conciencia: *anacoresis*, una vuelta sobre sí mismo, un balance preciso de lo que se ha hecho y una comparación con lo que se tendría que

374. Michel FOUCAULT, *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit* 2, Fráncfort del Meno 1984; *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit* 3, Fráncfort del Meno 1984; y Michel FOUCAULT y otros, *Technologien des Selbst*, Fráncfort del Meno 1993.

375. Michel FOUCAULT y otros, *Technologien des Selbst*, op. cit., p. 26.

haber hecho. Por otro lado, este atender a sí mismo significa estar preparado también para todas las formas de la realidad. Ejercitarse en esa dirección es la finalidad y el propósito de una *ascética* a menudo mal comprendida. Foucault describe del modo siguiente los rasgos principales de la *ascética* estoica: «De ella forman parte ejercicios en los que el sujeto es puesto en una situación mediante la cual puede examinar si es capaz de arreglárselas con acontecimientos y de aplicar los discursos de los que está provisto. Se trata del ensayo de la preparación»³⁷⁶. En el marco de la ascética, hay dos técnicas que sirven a este ensayo: *melete* y *gimnasia*. *Melete* corresponde al latín *meditatio*, pero en su significado original se refiere a las cavilaciones del orador sobre las formulaciones adecuadas, y en un sentido general a la ejercitación de argumentos y de la reacción ante determinadas situaciones imaginadas. El ejercicio de meditación más famoso de los estoicos, que hace ver de modo admirable este aspecto de la ascética, era la *praemeditatio mallorum*, una experiencia ética ficticia en la que había que imaginarse como una certeza lo peor que pudiera suceder, y prepararse para ello de tal modo que eso no pudiera obtener ningún dominio sobre el alma.

El otro polo de la ascética lo representa la *gimnasia*, que literalmente significa un autoejercitarse en situaciones artificialmente creadas, pero no obstante reales. Aquí corresponden aquellos ejercicios que todavía hoy se asocian sobre todo con la técnica de la ascética: continencia sexual, privaciones corporales, rituales de purificación corporal. Su sentido no era seguir una ética enemiga del cuerpo, sino que con ella había que entrenarse en la independencia del yo respecto de influjos externos y de los impulsos. Se trataba de demostrarse a sí mismo que uno no podía ser seducido por los atractivos del mundo y que por consiguiente se era libre y soberano ante él. Ejercicios deportivos de fortaleza

376. *Ibid.*, p. 47.

lecimiento y esfuerzos corporales formaban parte de la técnica de la gimnasia, así como también ejercicios como aquel en el que, tras un período de hambre, uno se deja servir por sus esclavos los más suculentos manjares, pero renuncia a ellos y se los regala a los esclavos, conformándose con la comida de estos últimos. Tras este ejercicio no sólo estaba el esfuerzo por poder controlar también el hambre, sino la ejercitación en la situación del esclavo. Libre como señor se es sólo cuando se sabe soportar con serenidad estoica también el destino de la esclavitud.

Estos pocos ejemplos tomados de Foucault bastan para mostrar hasta qué puntos las técnicas del yo trabajaban con arreglos estéticos: fantasía, imaginación, retórica, teatralidad, eran tan requeridas como la formación del cuerpo. La idea de una estética de la existencia, de una formación del yo por medio de técnicas vitales, que por un lado permiten el enlazamiento del yo con una tradición mientras que por otro lado admiten la posibilidad de elegir un estilo personal, es decir, matizar las técnicas vitales para lograr una *expresión* subjetiva, una expresión del yo que muestra también hacia fuera la *forma* que ha obtenido con esfuerzo y ejercicios, una estética tal de la existencia parte de que el hombre es responsable de la *configuración* de su yo, y que ésta sólo es posible como resultado de un trabajo constructivo con las técnicas correspondientes. En el significado original de la palabra *formación* se conserva aún este aspecto, aunque oculto por motivos ideológicos.

La idea de la *autoconfiguración* contradice también fundamentalmente el psicologismo moderno, que apuesta por el *hallarse a sí mismo*, la *autorrealización*, el *autodesarrollo* y la *experiencia de sí mismo*. Aquí, el yo siempre está ya dado de antemano y se trata sólo de buscarlo, de hallarlo y de hacer que venga a uno. Pero en la idea de la *autoconfiguración* el yo es sólo resultado de un esfuerzo, en parte también creador, frente a sí mismo, es el producto de un trabajo estético consigo mismo. La Modernidad acentuará nuevamente este aspecto con la máxima de que el hombre tiene que ser el creador de sí mismo.

De los análisis de Foucault del trato del hombre consigo mismo en la Antigüedad y en la Antigüedad tardía, hoy se deduce en todas partes un «esbozo de técnicas para la configuración de la vida, para el cultivo del cuerpo y para la formación de un yo que se distingue por una referencia constante a sí mismo»³⁷⁷, es decir, una formación del cuerpo, un «empleo de los placeres» orientado y reflexivo que debe significar algo más que *fit and fun*: a saber, el reemplazo de máximas éticas y prácticas fundadas en la moral por un criterio para la vida propia que debe quedar sujeto exclusivamente a un «criterio estético»³⁷⁸. Lo que Bubner critica como déficit, aquí se celebra como preferencia, pues la «configuración del yo» no precisa ya orientarse conforme a prescripciones morales heterónomas ni comprometerse con ideologemas políticos del tipo que sea, pero tampoco consiste en la usurpación hedonista del otro con vistas al propio deleite. Configuración en sentido estricto significa formación, es decir, también ascesis y medida, para poder complacerse en sí mismo y en el otro con una cierta distancia —y esto significa también respeto y autorrespeto—.

Sin duda que, en una época en la que ya no son sostenibles los criterios vinculantes de la acción, es grande la tentación de llenar el vacío abierto con una estetización o estilización de la vida. Este efecto de compensación que proporciona el arte y esa degradación industrial suya, que es la publicidad, no sólo es comprensible, sino que, posiblemente, sea simplemente necesaria. Permite tratar problemas irresolubles o difíciles transformándolos en un estímulo para la percepción. *United colours of Benetton* no conoce de hecho racismo alguno. La cultura de los *otros* se vuelve admisible en el momento en que es estetizada. Los usos y

377. Kirsten HEBEL, «Dezentrierung des Subjekts in der Selbstsorge», en: Gerhard Gamm / Gerd KIMMERLE (eds.), *Ethik und Ästhetik. Nachmetaphysische Perspektiven*, Tübinga 1990, p. 228. Cit. en adelante como «HEBEL, “Dezentrierung des Subjekts”».

378. *Ibid.*, p. 234.

costumbres de los musulmanes no atemorizan a nadie... cuando se escenifican en un museo etnológico. Conceptos tales de una *estética de la existencia* también podrían interpretarse como un rechazo, propiciado por la coyuntura cultural, de aquellos rituales de la inmediatez y de aquella retórica de la consternación que dominaron durante largo tiempo el discurso de la crítica social. Es posible que una sociedad multicultural no pueda realizarse de otro modo que en estetizaciones semejantes. Sin duda que esta forma de autoestilización depara así nuevas perspectivas para la configuración de la vida, pero es igualmente indudable que siempre hay que estar prevenido de que, tras el juego postmoderno de las formas y los colores, irrumpe en ocasiones una nostalgia desatada por la vida auténtica que con impactante brutalidad se impone luego como reivindicación de lo propio.

UNA TEORÍA DE LO NUEVO: BORIS GROYS

No en última instancia ha sido el polémico discurso de la *Postmodernidad* lo que ha vuelto a orientar un interés acrecentado hacia aquello que ella misma había declarado como concluido: la *Modernidad*. Esta recapitulación ha conducido también a intentos de desarrollar una teoría cultural de la Modernidad que, frente a la capa de postmodernidad, permita no sólo captar con mayor nitidez los perfiles de la Modernidad, sino llevarlos por vez primera a su concepto decisivo. En estos empeños, no rara vez el arte moderno figura no sólo como señal ilustrativa, sino también como testigo de cargo de la Modernidad y como su forma de manifestación más consecuente.

Uno de los textos más interesantes en este contexto es el ensayo que el filósofo ruso de la cultura Boris Groys, nacido en 1947 y que enseña en Alemania, publicó en 1992 con el título de *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Groys enlaza con plena conciencia, y no sin cierta ironía, con la autocompre-

sión de la Postmodernidad: una «duda fundamental en la posibilidad de lo históricamente nuevo», donde la Postmodernidad, tomada estrictamente, «no [significa] el final ni la superación de la Modernidad, sino, justamente al revés, su imposibilidad»; pero exactamente en eso se diferencia la Postmodernidad de la Modernidad, que se encaminó «a la superación de lo antiguo, a la transgresión y el infringimiento de límites», o dicho con una palabra: a lo *nuevo*³⁷⁹. Desde luego, con esta definición de la Modernidad como aquella cultura que siempre tiende a lo nuevo y a la superación de lo antiguo, Groys ha atraído de paso a la Postmodernidad hacia una trampa de carácter lógico-histórico: pues o bien la Postmodernidad representa de hecho la ruptura con la Modernidad que ella pretende ser, y entonces, aunque frente a la Modernidad sea algo nuevo, queda sujeta sin embargo al principio de la Modernidad, o bien encaja en el entramado de tradición de la Modernidad como uno de sus numerosos renacimientos, y entonces no es realmente postmoderna.

Pero Groys no centra su atención prioritariamente en la Postmodernidad, sino en aquello *nuevo* que, según él, configura la Modernidad. Según Boris Groys, la pregunta por lo nuevo ha relevado a las *viejas* preguntas por la realidad y por la verdad, y esto es en último término el auténtico signo de la Modernidad. En la Modernidad, las nuevas teorías o las nuevas obras de arte no se valoran más porque sepan mejores respuestas a estas viejas preguntas que las teorías o las obras tradicionales, sino solamente porque saben presentarse con el gesto de lo nuevo: «Lo nuevo en la Modernidad ya no es el resultado de una dependencia pasiva e involuntaria respecto del cambio de época, sino el producto de una exigencia determinada y de una estrategia consciente que dominan la cultura de la Modernidad. [...] Lo nuevo tampo-

co es descubrimiento y revelación de lo verdadero, de la esencia, del sentido, de la naturaleza o de lo bello, que antes hubiera estado oculto por convencionalismos, prejuicios o tradiciones “muertas”»³⁸⁰. El *pathos* con que lo nuevo mismo solía presentarse en la Modernidad: el hecho de que con ello se ha puesto un *progreso* decisivo en el conocimiento, la política o el arte, se evidencia, por tanto, como ideología. A lo nuevo sólo le importa él mismo. Lo único que puede poner en la balanza frente a lo antiguo no es nada mejor, sino sólo... algo nuevo. Pero con ello se plantea la pregunta acerca del valor de lo nuevo en sí. O, formulándolo al revés: únicamente la «inasequibilidad de la verdad y la falta de sentido permiten que se plantee la pregunta por el valor y por lo nuevo en general»³⁸¹.

Así pues, la búsqueda de lo nuevo puede interpretarse también como síntoma y resultado de aquella «intemperie trascendental» del sujeto moderno que ya describiera el joven Georg Lukács. En efecto, bajo las condiciones de una renuncia a verdades fundamentales, a certezas últimas y a representaciones objetivas de la realidad, la pregunta por lo nuevo y la pregunta por lo que tiene valor encajan indisolublemente una en otra: «Preguntar por lo nuevo es lo mismo que preguntar por el valor: ¿por qué tendemos en general a decir, a escribir, a pintar, a componer algo que antes no existía? ¿De dónde procede la fe en el valor de una innovación cultural propia, si ya es sabido de antemano que la verdad sigue siendo inalcanzable [...]? O, preguntando de otro modo: ¿qué sentido tiene lo nuevo?»³⁸².

La pregunta por el sentido de lo nuevo Groys la transforma entonces en aquella cuestión a la que, finalmente, trata de responder su investigación: «¿De dónde obtiene su valor una obra

380. *Ibid.*, pp. 10 ss.

381. *Ibid.*, p. 13.

382. *Ibid.*, pp. 12 s.

379. BORIS GROYS, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München y Viena 1992, p. 167, nota 1.

cultural?»³⁸³. Y una primera hipótesis que Groys formula para ello reza: «El valor de una obra cultural original e innovadora [...] se define preferentemente por su referencia a la tradición cultural»³⁸⁴, aun y precisamente cuando supuesta o realmente rompe con esta tradición. Así pues, lo nuevo se refiere siempre a lo viejo: estas dos categorías se definen recíprocamente. O, formulándolo de otro modo: las sociedades realmente tradicionales no tienen conciencia de su tradición como algo transmitido de antiguo que podría o tendría que ser reemplazado por algo nuevo. La *innovación*, la alta valoración de lo nuevo, aparece de este modo como el auténtico contraconcepto de una *tradición* viva en la que lo conservado es simplemente transmitido. Así pues, la pregunta por el valor de lo nuevo guarda relación en su conjunto con la construcción de una cultura; presupone una cultura en la que los valores y las valoraciones cambian con mayor o menor rapidez, y en la que los valores últimamente aclamados son más valiosos que los que existen desde hace largo tiempo. Groys describe consecuentemente el proceso de formación de valores o de *valoraciones* tales como *economía cultural*, donde «economía» no debe reducirse al ámbito de mercado, sino que se refiere en general al surgimiento y la elaboración de valores intercambiables o determinantes.

Para una diferenciación y un análisis posteriores del mecanismo de la valoración, Groys establece luego una distinción central que habrá de tener muchas consecuencias. Divide el mundo en dos grandes ámbitos: el *espacio profano* y el *archivo cultural*. El espacio profano es toda forma de realidad y de experiencia de la realidad que no está definida culturalmente, y a la inversa: «La realidad es complementaria respecto de la tradición cultural: real es todo lo que no es cultura. Siempre que la tradición cul-

383. *Ibid.*, p. 16.

384. *Ibid.*, p. 17.

tural es normativa, la realidad es profana»³⁸⁵. Pero la cultura es algo que está grabado en la memoria colectiva de una sociedad, es lo que está archivado, conservado en la misma medida en que no es inmediatamente accesible, pero que los expertos pueden localizar prácticamente en todo momento.

En efecto, definir la cultura como *archivo* es una de las condiciones paradójicas de la constitución de la Modernidad misma: «Lo nuevo se exige sobre todo siempre que los valores antiguos se archivan, quedando así protegidos del trabajo destructor del tiempo. Cuando no existen archivos o cuando están amenazados en su existencia física, se prefiere la transmisión de la tradición intacta a la innovación»³⁸⁶. Precisamente la cultura de la Modernidad, obcecada con lo nuevo, es también la que tiene interés como ninguna otra en archivar todo lo pasado: en universidades, museos, bibliotecas, teatros, filmaciones, vídeos, CD o en CD-Rom.

Pues bien, son estos archivos los que no sólo conservan lo antiguo a modo de museos, sino que al mismo tiempo establecen también el criterio para lo nuevo, para aquello que, aún no, pero pronto quedará registrado en estos archivos: «El principio fundamental de la configuración de los archivos culturales consiste en que registran en sí necesariamente lo nuevo y en que ignoran lo imitador. Lo que, estando ya dado, se limita a reproducir, el archivo cultural organizado lo rechaza como superfluo y tautológico»³⁸⁷. ¿Pero qué es lo nuevo, que se valora al ser archivado, y que tiene que ser archivado porque fue valorado? ¿Es lo extraño, lo hasta ahora prohibido y reprimido, el tabú? Groys desmiente esto. En su opinión, lo nuevo no es ni lo puramente *distinto*, es decir, lo que hasta ahora había quedado excluido o expulsado de los archivos, pero tampoco es un resultado del mercado o de las modas, ni

385. *Ibid.*, p. 19.

386. *Ibid.*, p. 23.

387. *Ibid.*, p. 55.

tampoco es expresión de la originalidad y la autenticidad creadoras de algunos individuos; de este modo, no es un producto de la libertad humana, pero tampoco es lo utópico, es decir, aquello que sobrepasa el contenido de los archivos con miras al futuro. Cierro que lo nuevo puede ser todo esto, pero en primer término es más y a la vez menos: «Lo nuevo sólo es nuevo cuando no es nuevo simplemente para alguna conciencia individual determinada, sino cuando es nuevo con relación a los archivos culturales»³⁸⁸. Esto significa que nada es nuevo por sí mismo, pero todo puede llegar a ser nuevo. Lo nuevo es el resultado de un proceso de valoración colectiva que se desarrolla de modo permanente en los archivos y en el que quedan implicadas diversas partes: «A esta memoria histórica tiene acceso no sólo el autor, sino en igual medida también su crítico. Por eso lo nuevo puede enjuiciarse individualmente al tiempo que también puede moderar una discusión pública sobre ello». Pero el espacio profano, la realidad, lo cotidiano, la vida social y política vivida son siempre un *reservoir* privilegiado para lo nuevo. Sólo hay que lograr la valoración de objetos, experiencias o recuerdos tomados del ámbito de lo profano para celebrarlos como *dernier cri*, como último grito en el archivo cultural. Así pues, en la Modernidad, sobre las oportunidades de lo nuevo deciden los variables *límites de valoración* entre archivos culturales y espacios profanos. En el surgimiento de lo nuevo se trata siempre, diciéndolo con palabras de Nietzsche, de la *inversión de los valores*: lo que hasta ahora no tenía valor de pronto tiene que considerarse valioso, y lo hasta ahora valioso tiene que considerarse sin valor, en lo que la auténtica innovación en un primer momento se concibe a menudo como «desvalorización de los valores», antes de que se imponga como un nuevo valor cultural que, por su parte, aguarda a la inversión de valor y desvalorización.³⁸⁹

388. *Ibid.*, p. 44.

389. *Ibid.*, p. 63.

Pues bien, el *arte* de la Modernidad se puede considerar en gran medida como resultado de un proceso que desvalorizó los valores tradicionales de la cultura y, no en último lugar, el concepto tradicional de obra artística, y que en su lugar estableció como nuevos valores culturales objetos del espacio profano. Los *ready-mades* de Marcel Duchamp son también para Groys el ejemplo decisivo de ello. A diferencia, por ejemplo, de Arthur Danto, Groys no los concibe como gestos que provocan la pregunta: «¿esto es arte?», como la pregunta conductora de la Modernidad, sino como un procedimiento que arrastra tras de sí la pregunta acerca del límite entre lo culturalmente valioso y lo profano: «La tensión interna entre el carácter profano del objeto, de la actitud, de la postura o del destino, junto con la reivindicación artística o teórica asociada con ello, es lo único que otorga un valor a la innovación, un valor que la distingue tanto respecto del espacio profano como respecto de la gran masa de arte no innovador, trivial y conforme a definición. En el archivo sólo se registra arte que se sustrae a toda división unívoca entre arte y no arte, que ni satisface los criterios tradicionales del arte ni pertenece inequívocamente al espacio profano, pero que recoge en sí características de ambos y tematiza su relación recíproca»³⁹⁰. Pero, con ello, según una original tesis de Groys, el artista moderno, en el fondo, está renunciando conscientemente a sus posibilidades de crear valores tradicionales, a pintar, por ejemplo, como Durero, aunque naturalmente podría hacerlo. De esta manera la renuncia misma puede constituirse en un valor cultural, o al menos hacerse pasar por tal: «Del artista moderno se puede decir que sacrifica su capacidad de crear valores tradicionales, y que practica una ascesis mostrando, por ejemplo, un urinario invertido, que por medio de este sacrificio ascético obtiene un valor. No sólo la producción de valores en el sentido de un amoldamiento positi-

390. *Ibid.*, p. 77.

vo y en consonancia con las normas culturales valoradas, sino también la economía del sacrificio, es decir, la renuncia a la producción y a valores tradicionales en general, el mero abandono del espacio cultural y la aniquilación efectiva o simbólica de lo valioso, pueden crear un nuevo valor»³⁹¹.

En la medida en que tales procedimientos «ascéticos» se aceptan como innovadores, cambian también las valoraciones de ellos. Si los *ready-mades* de Duchamp o su *Mona Lisa* se consideraron durante mucho tiempo como estrategias agresivas para la desvalorización del arte tradicional, más tarde se vio en ellos la posibilidad «de elevar todo el espacio profano al nivel del arte valioso», pero al precio de que la vía que emprendió Duchamp no sólo abría una nueva posibilidad para la creación artística, sino que al mismo tiempo la eliminaba, «en tanto que el arte que realiza esta concepción, ahora [amenaza] a su vez necesariamente [con volverse] convencional, trivial, falto de interés»³⁹². Así pues, después de Duchamp se ha vuelto más difícil crear algo *nuevo* con sus mismos métodos, pues «ningún museo necesita un nuevo urinario invertido cuando ya tiene uno. Si una cosa profana quiere introducirse de nuevo en la tradición valorada, primero hay que mostrar que, en efecto, tiene un carácter profano, es decir, hay que mostrar la diferencia entre él y todas las cosas ya anteriormente valorizadas, y crear para él un nuevo sitio en la red potencial de identificaciones y diferenciaciones culturales. Así, por ejemplo, se puede instalar en el museo un nuevo urinario invertido si se lo quiere poner en relación explícita con el *Pissoir* de Duchamp, desarrollando una teoría de la apropiación, interpretando la falta de originalidad como un peculiar signo de originalidad, y fundamentando el epigonismo como forma especial de lo creador»³⁹³.

391. *Ibid.*, p. 127.

392. *Ibid.*, p. 79.

393. *Ibid.*, p. 103.

Este último ejemplo que se ha expuesto con un tierno cinismo muestra que, también en la concepción de lo nuevo de Boris Groys, al discurso cultural y a sus protagonistas les corresponde un valor decisivo. En último término, es este discurso el que emprende la inversión de los valores, y no el artista mismo. Pues el acto innovador sólo queda acreditado como tal después de haber logrado el ingreso en el archivo cultural gracias a este discurso. La economía cultural de la Modernidad se muestra así en general como un movimiento constante, como una dinámica del discurso que hace que las cosas transiten del mundo profano al archivo cultural, y en ocasiones a la inversa. Groys interpreta estos movimientos como un proceso de *intercambio* entre el espacio profano y el archivo cultural. En este intercambio enraíza propiamente la *innovación*, el engendramiento de lo nuevo. Como consecuencia de este *intercambio innovador* «determinadas cosas del espacio profano son valorizadas y acceden al archivo cultural, mientras que determinados valores culturales son desvalorizados y pasan al espacio profano»³⁹⁴. Es decir, objetos de uso cotidiano pueden convertirse en obras de arte, y obras de arte pueden degradarse, por ejemplo, a lo *kitsch*, a los márgenes decorativos del espacio profano. La invasión masiva del espacio profano por el arte conduce por consiguiente a una «polución cultural», simultánea de una desvalorización de las obras de arte sumergidas en la vida cotidiana³⁹⁵. Los valores culturales pierden en el espacio profano su sentido cultural y se convierten en elementos de lo profano mismo: *cultura trivial*. No obstante, en cuanto tales pueden ser redescubiertos como estéticamente atractivos y retornar al archivo cultural: *Pop-art*. Pero a juicio de Groys, esto no es aplicable sólo al arte, sino también a las ciencias. Por ejemplo, el mito de Edipo, que gracias a la versión trágica de Sófocles fue duran-

394. *Ibid.*, p. 119.

395. *Ibid.*, pp. 104 s.

te siglos un documento central del archivo cultural europeo, es decir, de la formación humanista, con el descubrimiento freudiano del complejo de Edipo fue en cierto modo profanado y universalizado, convertido en pieza de una economía de las pulsiones que puede subyacer a todo anhelo pequeñoburgués y a sus neurosis: los héroes trágicos de la Antigüedad pasaron a ser miembros de una familia corriente. Pero luego, la reflexión científica sobre este fenómeno, y no en último lugar la hermenéutica freudiana, catapultan de nuevo a Edipo en un nuevo nivel hacia el archivo cultural.³⁹⁶ Aun cuando el límite entre el archivo cultural y el espacio profano se modifica tan continuamente y es tan extraordinariamente permeable, no obstante es insuprimible. El sueño de una unidad completa de cultura y realidad no se puede cumplir, porque es en sí mismo contradictorio. Si todo es cultura, ya no hay cultura, pues ésta requiere de lo profano: «Siempre encontramos el mundo escindido jerárquicamente en la cultura valorizada y el espacio profano. Siempre tratamos de intermediar entre ambos y superar esta ruptura. Y siempre, a causa de este intento de intermediar, el límite entre la cultura y lo profano se modifica, pero sin quedar eliminado»³⁹⁷. Lo decisivo para la Modernidad como cultura de lo nuevo no son, pues, estos espacios, tampoco el límite mismo, sino el intercambio innovador que permite poner constantemente en relación mutua los elementos del mundo profano y los de la cultura, e intercambiarlos entre sí.

Una de las consecuencias importantes que pueden obtenerse de las reflexiones de Groys consiste también en que las cosas pierden su carácter original si traspasan este límite siendo legitimadas en virtud de su inclusión en el archivo, es decir, de su reconocimiento cultural. En el momento en que el urinario de Duchamp ha pasado a ser asunto de un discurso cultural, deja

396. *Ibid.*, pp. 120 s.

397. *Ibid.*, p. 153.

de ser asunto de reflexiones de índole sanitaria. En el momento en que experiencias, esperanzas, exigencias de la realidad profana se transfieren al archivo cultural, pierden su estatus profano, su intención original: «Un artista del tercer mundo que lleva al mercado de arte occidental lo “original” y lo “distinto” de su país, ya está contemplando su patria con los ojos del agente cultural occidental»³⁹⁸. Eso puede explicar también por qué las exigencias políticas o morales de cualquier tipo, y para la clase, raza o sexo que sea, una vez que aparecen en novelas, películas u obras plásticas pierden significación política real en la medida en que, de camino al archivo cultural, acaso puedan ser discutidas incluso enérgicamente. Pues estas discusiones, por mucho que se comporten sinceramente, no tienen como finalidad cambiar algo en el mundo profano, sino que sólo se consagran a la cuestión acerca del valor de esto nuevo en el archivo cultural, es decir, acerca de sus posibles valoraciones culturales. Pero esto significa una inversión completa de conceptos usuales de la sociología cultural, ya que: «El constante intercambio entre estrategias afirmativas y críticas no significa sino que la cultura no es en modo alguno la representación inmediata de determinadas clases o grupos sociales, sino que, a la inversa, estos grupos se articulan en función de cómo discurre en ese momento el límite entre lo valorizado y lo profano»³⁹⁹.

Por eso, la lucha por el registro en el archivo cultural no hay que confundirla con la lucha por la emancipación social, aun cuando entre ambos dominios tenga lugar un intercambio y un cambio continuos, de modo que, a causa de ello, también lo profano es constantemente redefinido. Las «sociedades» de las teorías sociales, de todos modos, son ellas mismas objetos del archivo cultural, y no realidades experimentables: «La descripción

398. *Ibid.*, p. 144.

399. *Ibid.*

de la sociedad como un entramado organizado y graduado jerárquicamente de un determinado modo, que a su vez se subdivide en diversas clases, razas y grupos sociales y sexuales, se muestra ya como un hecho cultural: la sociedad así descrita ya no es profana, sino que merced a esta descripción pasa a ser artefacto, valor cultural»⁴⁰⁰. Con estas palabras Groys está describiendo un fenómeno que nunca dejó de ser relevante para la filosofía del arte y la cultura modernas: la comprensión —para muchos no tan fácil— de la escisión insuperable entre arte y vida, entre teoría y praxis.

400. *Ibid.* p. 145.

EL REGRESO DE LA NATURALEZA AL ARTE: PLANTEAMIENTOS PARA UN RENACIMIENTO DE LA ESTÉTICA DE LA NATURALEZA

En los últimos años ha retornado a la filosofía del arte un tema que desde Hegel parecía haber quedado despachado en sus aspectos esenciales: la belleza de la naturaleza. Precisamente la Modernidad, al fin y al cabo, había celebrado la artificiosidad, lo constructivo o lo inorgánico, al tiempo que había rechazado radicalmente a la naturaleza como objeto y como modelo del arte. Pero la naturaleza jamás había llegado a desaparecer del todo de las artes y de las teorías estéticas. Acaso el intento más ambicioso de rehabilitar la belleza natural lo había emprendido Theodor W. Adorno en su *Teoría estética*. Pero también Adorno parte ahí de la profunda antítesis ente naturaleza y arte: «El concepto de lo bello natural pone el dedo en una llaga, y poco falta para que se la piense también con la violencia que la obra de arte, puro artefacto, asesta a lo naturalmente espontáneo. Hecha de comienzo a fin por el hombre, se opone en apariencia a lo no hecho, a la naturaleza. Pero como pura antítesis ambos remiten el uno al

otro: la naturaleza a la experiencia de un mundo objetual y mediatizado, la obra de arte a la naturaleza como mediatizada instancia representante de la inmediación. Por eso, la reflexión sobre lo bello natural es imprescindible para la teoría del arte»⁴⁰¹.

Así pues, Adorno no determinó lo bello natural como lo inmediato en sí, sino como la instancia que lo representa, también se podría decir como su apariencia estética. En la percepción de la naturaleza y en las sensaciones estéticas vinculadas a ella se contiene un presagio de lo que reside más allá del hombre y de sus productos, más allá de la racionalidad y de la reflexión. Entonces, Adorno definió consecuentemente lo bello natural con una fórmula que habría de hacerse famosa, como «el rastro de inidentidad en las cosas en el conjuro de la identidad universal»⁴⁰². La resplandecencia de la naturaleza aparece como bella porque en ella todavía puede apreciarse qué significaría estar fuera del acceso universal de la racionalidad, del mercado, de la técnica, de la ciencia y del dominio de la naturaleza. Pero, con ello, la naturaleza es para el hombre simultáneamente un lugar para el recuerdo y para la utopía. Pero en esto, según Adorno, lo bello natural está hermanado con el arte, que, si bien por el camino de la máxima artificiosidad, representa asimismo lo inmediato, lo particular, lo no idéntico, y de este modo podría llegar a ser igual a un sonido natural pero sin imitar llanamente a la naturaleza. En efecto, lo bello natural contiene siempre un momento irritante y perturbador: la naturaleza misma está bajo un conjuro, el de la coacción natural, el de la pura y ciega legalidad natural que carece de toda forma de libertad. «Bello para todos es el canto de los pájaros. No hay ningún hombre sensible en el que sobreviva algo de la tradición europea al que no conmueva el canto de un mirlo tras la lluvia. Y sin embargo, en

401. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 98.

402. *Ibid.*, p. 114.

el canto de los pájaros acecha lo terrible, pues no es un canto, sino que obedece al conjuro en el que está apresado.»⁴⁰³ Esto es exactamente lo que distingue al arte de la naturaleza: el arte es también resultado de la libertad, no es mera inmediatez y emoción, sino que está penetrado del espíritu y la reflexión. Lo bello natural sigue siendo así una experiencia que requiere de la reflexión y de la formación estética, y esto tanto más cuanto que él mismo ha venido a ser en medida creciente un producto de la industria de la cultura y del ocio. Lo bello natural como idilio vacacional preparado, ofrecido para el consumo rápido, según Adorno, «se transforma en su propia mueca»⁴⁰⁴. La naturaleza arreglada y expuesta pierde precisamente aquella inmediatez que constituía su belleza. Pero no sólo eso: en el curso del aprovechamiento y la destrucción industrial de la naturaleza —un dominio sobre la naturaleza que para Adorno está indisolublemente vinculado al dominio del hombre sobre el hombre—, el arte de la Modernidad, en su radicalidad y negatividad ascética, pasa a ser no sólo la última imagen no figurativa de la humanidad, sino también de una naturaleza no desfigurada: «Lo que la naturaleza desea en vano, eso lo llevan a cabo las obras de arte: abrir los ojos. [...] El arte representa la naturaleza aboliéndola *in effigie*»⁴⁰⁵. Así pues, la radicalidad del arte moderno que busca la inobjetualidad es para Adorno lo único capaz de reaccionar de modo adecuado, aunque con aflicción, a la pérdida de lo bello natural: una posición que, precisamente cuando se trata de salvar una naturaleza realmente amenazada de destrucción, no siempre fue entendida.

Sin duda que la creciente sensibilidad ecológica, que no se ha dirigido sólo contra la destrucción y el abuso industrial de la

403. *Ibid.*, p. 105.

404. *Ibid.*, p. 106.

405. *Ibid.*, p. 104.

naturaleza, sino también contra su explotación turística, desde los años setenta ha contribuido mucho para que la naturaleza haya vuelto a ser tema, cada vez en mayor medida, también de los discursos estéticos, si bien de modo distinto a como sugería la estética negativa de la naturaleza de Adorno. Bajo el título de una «biología de lo bello», se ha vuelto a intentar en ocasiones hallar en la naturaleza misma aquellas legalidades y formas estéticas que no han de servir sólo para la configuración del espacio vital humano, sino también para el arte como modelo y como criterio. La revitalización de un concepto *normativo* de lo bello natural, que sobre todo los movimientos ecológicos han intentado temporalmente, ha llevado a fuertes controversias con los defensores de la Modernidad, quienes pueden hacer valer la naturaleza como material o como tema del arte, pero no como criterio estético.⁴⁰⁶ Por eso, toda tematización de la naturaleza en el contexto de una teoría estética de la Modernidad tiene que mantenerse consciente de este campo de tensión, acuñado de modo decisivo por un concepto de autonomía del arte que también se ha vuelto *contra* la naturaleza y su carácter de modelo transmitido durante largo tiempo. Por otro lado, la amenaza de perder la naturaleza y, junto con ella, las experiencias estéticas de la naturaleza que no están ya industrialmente normalizadas, fuerzan de hecho a replantear la pregunta por lo bello natural en el contexto de una filosofía avanzada del arte. Tales intentos, aunque no rara vez enlazan con Adorno, sin embargo quieren ir críticamente más allá de él y considerar los resultados de los debates ecológicos de los últimos años.

En este contexto, y sin caer en la trampa de un concepto normativo de lo bello natural, el filósofo alemán Gernot Böhme ha presentado un alegato a favor de una «estética ecológica de

la naturaleza», que aboga sobre todo por un concepto de estética ampliado, que gira en torno a la categoría de «atmósfera»: «Atmósferas son figuras espaciales que se experimentan en una consternación afectiva. [...] Es decir, aquí nos hallamos ante sensaciones que encontramos en nuestro medio ambiente y a las que estamos expuestos. Cuando se trata de definir la experiencia artística con el concepto de atmósfera, a eso se le opone la suposición de que se está hablando de expresión, y además de expresión subjetiva. Pero las atmósferas no son subjetivas, sino que, más bien, pueden pender de cosas o de situaciones, de una roca, de un paisaje, acerca de los cuales también es posible un entendimiento intersubjetivo.»⁴⁰⁷ Así pues, Böhme concibe la estética como una teoría de las atmósferas que debe permitir esbozar una estética ecológica de la naturaleza a partir de sus contenidos de experiencia, y que dice haber entendido la relación entre hombre y naturaleza como una «alianza» que, en último término, se orienta según las auténticas necesidades del hombre, que ciertamente hay que definir primero: «Sería tarea de una estética ecológica de la naturaleza [...] demandar que para una vida sana, por no decir para una vida buena, es necesaria la experiencia de un medio ambiente con determinadas cualidades estéticas. Tendría que exponer hasta qué punto el sentimiento vital de un hombre está codeterminado por las cualidades sensibles y emocionales de su mundo circundante. Y finalmente, tendría la tarea de recordar que entre las necesidades vitales fundamentales del hombre no sólo se encuentra la necesidad de un mundo circundante bello, sino la necesidad de la naturaleza: a saber, que existe algo que existe por sí mismo y que con su existencia autónoma lo conmueve. El hombre tiene una necesidad profunda de lo otro que él mismo. No quiere vivir en un mundo en el que sólo se encuentre a sí mismo»⁴⁰⁸.

406. Sobre este tema véase el Congreso sobre «Arte y ecología» (Buchberg/Kamp 1987) y su documentación en: *Kunstforum International* 93/1988.

407. Gernot BÖHME, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Fráncfort del Meno 1989, pp. 148 s.

408. *Ibid.*, p. 92.

Recientemente, también Martin Seel ha indagado sobre la relación, de tan manifiesta actualidad, entre experiencia natural, vida dichosa y estética, en un tratado titulado *Una estética de la naturaleza*⁴⁰⁹. Pero esta investigación rompe con el horizonte estrecho de una mera estética de la naturaleza, en la medida en que la conexión de una teoría tal con una filosofía general del arte y con una ética general se elabora de modo diferenciado. Con ello, una vez postulado el fin de la Modernidad, vuelven a confluir en un mismo punto las viejas preguntas sobre la relación entre la *vida buena* y las *experiencias de belleza* obtenidas del arte y de la naturaleza.

La experiencia estética de la naturaleza se caracteriza, según Seel, por tres dimensiones. En primer lugar, la naturaleza puede vivenciarse como «espacio de la contemplación»⁴¹⁰, como un lugar de la contemplación libre de fines y meditativa que invita a sumergirse en ella y a olvidarse de sí. Pero para captar con mayor precisión la esencia de esta forma de experiencia de naturaleza, Seel perfila algo más el concepto de contemplación: «Contemplación es observación irrelevante, y en este sentido desconsiderada. Sólo por eso puede tomar en consideración todo lo que se le manifiesta. A su vez, sólo puede ser desconsiderada si se sumerge desde una posición contingente en aquello que se le ofrece. Si experimentara su posición como necesaria o como privilegiada, eso habría sucedido ya por la desconsideración de la percepción. Tal como para la contemplación no existen condiciones ideales de percepción, tampoco hay para ella una posición ideal de observación»⁴¹¹. Así pues, la naturaleza se convierte en espacio de contemplación precisamente cuando no ha sido configurada para ello. Es lo repentino, lo azaroso, el estado de la naturaleza en un

momento imprevisto lo que, sin haberlo planeado, atrae la mirada hacia sí y la hace demorarse en ello. Esto explica también por qué todos los intentos de explotación turística de la experiencia contemplativa de la naturaleza, con sus vistas panorámicas señaladas de antemano y sus perspectivas fotográficas, dejan siempre tras de sí tan insípidos recuerdos: a quien es guiado a la naturaleza preformada y seleccionada, se le engaña en su experiencia contemplativa de aquélla.

Pero la naturaleza no es sólo posible objeto de contemplación. Es también un «lugar que se corresponde»⁴¹² necesariamente con la vida de cada individuo particular. Más allá de la intuición pura, la naturaleza es siempre una parte de nuestra vida, vinculada a ella, circundándola, en modo alguno asignificativa para ella. Que muchos prefieran vivir en el campo a hacerlo en un vertedero de basuras, que sobre todo recuerdos de situaciones felices se asocien a menudo con determinados paisajes o parques, tiene que ver también con el hecho de que determinadas formas de la naturaleza y determinados modos de proximidad de la naturaleza se valoran como parte necesaria de una calidad de vida digna de pretenderla: «Hallar bella [la naturaleza] en sentido correspondiente significa experimentarla como expresión y como parte de la posibilidad de una vida buena que ella abre. [...] El paisaje bello no es un juego de fenómenos que llene un espacio, sino que es un tránsito abierto al mundo hacia la forma propia de vivir. No nos conformamos con ver esta belleza: siempre y en todo momento queremos... serla»⁴¹³.

Con ello hemos se ha tocado el aspecto ético de la experiencia de lo bello natural. Por un lado, lo bello natural mismo se constituye en una norma sublime de la vida buena; por otro lado, produce una determinada forma de intercambio, de comu-

409. Martin SEEL, *Eine Ästhetik der Natur*, Fráncfort del Meno 1991.

410. *Ibid.*, p. 38.

411. *Ibid.*, p. 39.

412. *Ibid.*, p. 89.

413. *Ibid.*, p. 90.

nicación y de participación entre los hombres. En esta forma de la experiencia de la naturaleza como momento de la vida buena, Seel distingue cuatro componentes, que siempre están implicados en una experiencia semejante, si bien con diferente intensidad: la correspondencia *fisonómica*, la *climática*, la *histórica* y la *del temple anímico*. Cómo se presenta la naturaleza a la mirada como figura —abrupta, amable, tierna, dura, desnuda, etcétera—, cuáles son las temperaturas y las condiciones climatológicas, los recuerdos de las experiencias con esta naturaleza ya vivenciadas por los hombres y transmitidas histórica o estéticamente, y la receptividad sensitiva y emocional para estos momentos: esto constituye el entramado con la vida de la experiencia estética de la naturaleza, aun cuando, como Seel advierte en justicia, la naturaleza pueda manifestarse y experimentarse como «terreno refractario», como un lugar hostil a la vida, de atmósfera insoportable, cargado de un simbolismo negativo⁴¹⁴.

Pero la naturaleza no sólo es un lugar de contemplación y un momento integrante de la vida buena. La naturaleza es también un «escenario de la imaginación»⁴¹⁵. Una mirada al paisaje puede traer al recuerdo pinturas paisajísticas, descripciones de paisajes, lírica de la naturaleza, fotografías. Con ello, la naturaleza no se corresponde con nuestra vida, pero sí con nuestras experiencias estéticas hechas con obras de arte. Los «objetos y escenarios» de la naturaleza se manifiestan «como obras de arte, aunque ni son arte ni son artificiales»⁴¹⁶. Y, a juicio de Seel, sólo en este sentido, sólo como «imaginación del arte» produce la naturaleza necesariamente su apariencia estética y se muestra como *belleza natural* en sentido estricto: «Las cualidades estéticas que aquí desarrolla, las desarrolla sólo cuando es percibida como si ella fuera

414. *Ibid.*, pp. 92 ss.

415. *Ibid.*, p. 135.

416. *Ibid.*, p. 136.

un entramado artificial de formas. En esta percepción no captamos la naturaleza como puro juego de los fenómenos —como sucede en la percepción contemplativa—, sino que proyectamos estilos y formas del arte en su vida externa. Aquí jugamos nuestro juego con su “juego”. La expresión que la naturaleza gana con ello no es, como en el caso de la correspondencia, una expresión configuradora de la realidad vital que ella ha abierto, sino que es expresión distanciadora de relaciones vitales presentadas artísticamente. [...] Esta naturaleza no es bella como un magnífico espacio existencial, es bella como un incomparable espacio de imagen del mundo»⁴¹⁷.

Esta tercera dimensión de la experiencia imaginativa de la naturaleza es la que provocó aquellos discursos tirantes y controvertidos entre arte y naturaleza que forman parte la esencia de la Modernidad. Por un lado, para esta experiencia de la naturaleza rige que tiene como presupuesto la experiencia artística. No la experiencia del paisaje en sí, sino una determinada forma de percepción estetizante del paisaje es lo que, por ejemplo, presupone sin duda la pintura paisajística. Por otro lado, precisamente bajo este aspecto de la confrontación con el arte, la naturaleza corre el riesgo de degradarse a algo *kitsch*. La reiterada reproducción estética de crepúsculos vuelve estéticamente sospechoso al crepúsculo natural: «No hay duda de que la invocación estética de la naturaleza contemplada imaginativamente sufre daño si se manifiesta como arte *kitsch* o como arte fallido. La pregunta es sólo dónde reside en ello la mayor carencia, si en la cualidad de la naturaleza o en su contemplación. [...] No es propiamente naturaleza lo que le sale al paso como *kitsch*, mal hecha y sin gracia a la contemplación imaginativa, sino que son siempre los esquemas bajo los cuales es percibida los que consideramos miserables, sin gracia, *kitsch*, etcétera. La naturaleza no es de

417. *Ibid.*

mal gusto: de mal gusto es la proyección simplona del arte grande o pequeño a una naturaleza no receptiva para ello»⁴¹⁸. Es decir, la imaginación productiva de la naturaleza exige una educación orientada del gusto artístico, así como, a la inversa, justamente en la penetrante belleza de la naturaleza, que no puede denunciarse como *kitsch*, puede residir una provocación extrema para el propio arte, una provocación a la que no rara vez el arte ha reaccionado con una denuncia estética de la naturaleza.

Ahora bien, estas tres dimensiones de la experiencia de la naturaleza posibilitan, según Seel, tres posibilidades determinadas de la situación mundanal, que en su opinión podrían ser irrenunciables para una vida humana. La contemplación permite una «distancia respecto de la vida comunitaria», un distanciamiento temporalmente limitado respecto de todos los vínculos y obligaciones, que puede posibilitar un «quedarse a solas consigo mismo» de efectos regeneradores; la dimensión de la correspondencia permite una determinada experiencia de la «participación» en la vida comunitaria, de un estar emplazado en determinadas constelaciones en el que quedan entrelazados los más diversos aspectos del hombre y de la naturaleza; y la imaginación estética de la naturaleza posibilita a su vez una «perspectiva» de diferentes formas de la percepción, un juego lleno de fantasía con momentos ficticios y utópicos, sin el cual toda vida sería más pobre. De ahí resulta para Seel la siguiente definición comprimida de belleza natural: «Lo bello natural es aquella realidad del mundo de la vida que es simultáneamente intensificación intuitiva, presentación intuitiva y suspensión intuitiva de un proyecto de vida no sólo subjetivo, de una visión no sólo subjetiva de las cosas»⁴¹⁹.

Sin embargo, Seel confiesa que una «existencia humana lograda», que se desarrolla en una realidad en la que «son posibles

simultáneamente una participación-en, una distancia-de, y una perspectiva-hacia formas de una vida particular intersubjetiva», en teoría también podría ganar estas dimensiones aun sin naturaleza⁴²⁰. Precisamente el arte se revela como un procedimiento que, en buena medida, también se caracteriza por estas dimensiones. Pero la «presencia de lo bello natural» se muestra como «una excelente existencia del bien y como un excelente ejemplo de la forma de la vida buena»⁴²¹, de lo cual resulta, según Seel, que «la protección de la naturaleza libre en la que es posible esta belleza [es] un imperativo de la consideración política y social hacia la posibilidad del desarrollo individual»⁴²². Las posibilidades de experiencia en la naturaleza bella no son ni relativa ni arbitrariamente sustituibles. Su liquidación tendría como consecuencia no sólo un empobrecimiento de los modos de vida humanos, sino que además despojaría al hombre de una parte importante de sus posibilidades de experiencia, y por consiguiente de su ser como hombre. De donde, en opinión de Seel, se sigue que también tenemos deberes éticos para con la naturaleza, que sin embargo sólo pueden deducirse a partir de una *estética de la naturaleza*, y no a partir de consideraciones ecológicas, de un principio de responsabilidad o de un derecho propio postulable de la naturaleza: «Sólo la ética de la naturaleza estética está en condiciones de describir la naturaleza no meramente como posibilidad de supervivencia, sino como posibilidad positiva de la vida del hombre. La naturaleza bella no solamente es buena como reserva o como condición, sino como realidad de la vida buena. Sólo la estética de la naturaleza puede aclarar todo el sentido de un trato que no instrumentaliza la naturaleza, y de esta manera fundamentar el deber de conservación de una naturale-

418. *Ibid.*, p. 183.

419. *Ibid.*, pp. 331 s.

420. *Ibid.*

421. *Ibid.*, p. 347.

422. *Ibid.*, p. 341.

za que permita este trato. Aunque no haya un deber de disfrutar de la belleza natural, hay un deber de conservar la posibilidad de este agrado»⁴²³.

Seel aboga pues por un trato con la naturaleza que no la estilice convirtiéndola en un sujeto, sino que se oriente según las necesidades y las posibilidades de proyecto de una vida humana. Para ello es decisivo que el componente estético de la existencia humana, pensado como juego recíproco de contemplación, correspondencia e imaginación, pase a ser una dimensión central cuyo cumplimiento constituya la posición privilegiada de lo bello natural. De este modo, ética y estética se entrelazan en la consideración de la naturaleza.

Para una filosofía del arte moderno, estas reflexiones podrían ser significativas en múltiples aspectos. En primer lugar, con ellas se pretende una ampliación de lo estético que no puede dejar intacto el trato con el arte ni las reivindicaciones artísticas. La pregunta acerca de en qué medida también el arte de la Modernidad depara posibilidades de experiencias estéticas que puedan concebirse como componentes centrales de la vida humana, se plantea, exactamente igual que la pregunta por la relación entre arte y naturaleza, *después* de haber logrado la rehabilitación estética de la naturaleza. Si ahora el arte tiene que concebirse como una forma particular, pero ya no excepcional, de experiencia estética, o si el arte constituye un espacio de experiencia que, precisamente en virtud de su carácter artificioso y ficticio, abre una dimensión que no sólo sobrepasa la realidad de la belleza natural, sino que además la estorba de modo polémico, como había venido sucediendo hasta ahora, son preguntas que requerirían una nueva e intensificada discusión. Y finalmente, desde la perspectiva de lo bello natural como lugar posible para una vida dichosa, la pregunta que precisamente se replan-

423. *Ibid.*, p. 342.

teó en la Postmodernidad acerca de una estética de la existencia, tendría que ganar un nuevo significado. Tema de esta estética sería no sólo el trato del hombre consigo mismo y con el otro, sino, sobre todo, también el trato con lo otro que el hombre: la naturaleza.

PERSPECTIVAS

Una filosofía del arte moderno como la que aquí se ha esbozado no puede hallar terminación ni compendio. Ello negaría tanto la heterogeneidad de los conceptos propuestos como la persistencia del discurso sobre la Modernidad y sobre su arte. Si la filosofía ha podido responder siempre de modo adecuado al reto planteado por el arte, tras nuestro esbozo tiene que quedar tan irresuelto como la pregunta por el sentido de una tematización filosófica del arte en general. Puede haber quedado subrayado que toda filosofía del arte oscila precariamente entre el intento de subordinar bajo sí el arte y la tentación de hacerle la corte, pero, sin embargo, tampoco se puede pasar por alto que el arte de la Modernidad desarrolló formas y procedimientos que, en cierto modo, apremiaron por sí mismos a una reflexión filosófica.

Si la Modernidad misma es un proyecto inacabado o si pertenece ya al pasado, tampoco puede resolverse aun cuando nues-

tra reflexión haya desembocado en el discurso de la Postmodernidad. Provisionalmente tal vez pueda decirse una cosa: tan superfluas son las euforias como las mentalidades de decadencia. Que la Modernidad es una categoría que para nosotros ya no se asocia de modo evidente a un imparable pensamiento de progreso positivamente guarnecido, es una visión que, acaso contra nuestra voluntad, hay que agradecer al trabajo estético con la Modernidad. La pluralidad de los estilos, el retorno de lo reprimido, la fuerza de las tradiciones, muestran que los desarrollos no son lineales. La despedida del vanguardismo como idea y como ideología del arte moderno pone de manifiesto que también para éste hubo una historia que se cumplió... porque quedó incumplida. Lo nuevo que la Modernidad siempre quiso ser no se evidenció como calidad en sí misma. Y los grandes impulsos para aquella vida humana con la que la Modernidad soñaba, tampoco se los podía dar el arte. Pero eso no significa el apocalipsis. Sin duda que la crítica cultural pesimista de la Modernidad indicó muchas cosas como problemáticas que sólo hoy pueden percibirse de modo apropiado. Pero pedirle responsabilidades al arte por eso sigue siendo una empresa precaria, por muy grande que pueda ser la seducción para hacerlo. Por lo demás, es válida la frase de Günther Anders de que hay catástrofes que serían inconmensurables con una representación estética, también en el sentido de que, en el posible hundimiento y decadencia de la civilización de la Modernidad, el arte ya no podrá tomar parte activa: por debilidad.

La reflexión sobre la estética de la Modernidad indicó asimismo lo que podría llamarse la dialéctica de la autonomía. La tesis hegeliana de la muerte del arte como la única forma posible de existencia del arte moderno pende sobre éste como espada de Damocles. Liberado de las obligaciones hacia una vida estructurada de manera heterónoma, el arte se perdió en la medida en que se encontró. A este proceso de estetización no se le puede dar marcha atrás. Pero la reconducción parcial del arte a

ornamento y entretenimiento no significa su muerte tras su muerte. Al margen de cómo se quiera plantear el arte, en tanto que hacer sensiblemente presente aquello de lo que el presente carece, siempre seguirá siendo ese aguijón que sabe sacar de algún que otro letargo no sólo al pensamiento filosófico. Quizá este aguijón ya no cause dolor, porque se ha vuelto romo y nuestra piel se ha encallecido. Pero en medio del exceso de estímulos sensibles, podría ser deseable un arte que practicara aquella ascesis a la que, en último término, el esfuerzo estético tiene tanto que agradecer como la reflexión filosófica. Si, según las palabras de Adorno, el arte tiene tantas oportunidades como la forma, entonces hay que recordar también que el proceso de formar es un proceso violento, que uno conquista lidiando consigo mismo y con el material. Pero, con ello, el arte mismo ya no es modelo de una libertad ilimitada. La forma siempre tiene que ver también con la coacción. Esto no hay que imputárselo al arte, pero habría que percibirlo en él.

Quizá nada ilustra mejor la tensión en que se mantienen el arte moderno y su interpretación filosófica que aquellas formulaciones con las que Arthur C. Danto y Bernhard Lypp quieren describir el arte: *la transfiguración de lo habitual* y *la conmoción de lo cotidiano*. El arte de la Modernidad se constituye, no en último lugar, sobre su diferencia respecto de lo habitual y lo cotidiano. Si los transfigura para recordar la posibilidad del arte, o si modifica radicalmente nuestros hábitos de visión para conmocionarnos en nuestros actos vitales, quizá no decida sobre las oportunidades del arte, pero sí sobre nuestro trato con él.

En el discurso estético actual vuelve a aparecer en primer plano un tema que la Modernidad creía ya despachado: la belleza natural. Esto no es sólo una reflexión sobre la crisis ecológica y sobre la pérdida perceptible de naturaleza. La pregunta por la posibilidad de una experiencia estética de la naturaleza en la época de la destrucción industrial de la naturaleza, se dirige también al arte que en la Modernidad se había constituido en para-

digma de la experiencia estética. Pero si con ello se pone en cuestión el arte como lugar hasta ahora privilegiado para la experiencia estética reflexiva, o si la reflexión sobre la belleza natural representa un último eco romántico antes de su transformación definitiva en arte y en técnica, es algo que, como tantas otras cosas, ha de quedar irresuelto.

BIBLIOGRAFÍA

A. Autores y textos tratados

- ADORNO, Theodor W.: *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*. Edit. por R. Tiedemann. Vol. 7. Fráncfort del Meno 1970 (Suhrkamp). Trad. cast.: *Teoría estética*. Madrid 2004 (Akal).
- ADORNO, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften*. Edit. por R. Tiedemann. Vol. 12. Fráncfort del Meno 1975 (Suhrkamp). Trad. cast.: *Filosofía de la nueva música*. Madrid 2003 (Akal).
- ADORNO, Theodor W.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. Gesammelte Schriften*. Edit. por R. Tiedemann. Vol. 14. Fráncfort del Meno 1980 (Suhrkamp).
- ADORNO, Theodor, W.: *Prismen. Gesammelte Schriften*. Edit. por R. Tiedemann. Vol. 10/1. Fráncfort del Meno 1977 (Suhrkamp).
- ANDERS, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Vol. 1. Múnich ⁵1980 (Beck).
- ANDERS, Günther: *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*. Múnich 1984 (Beck).

- BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften*. Vol. 1/2. Fráncfort del Meno 1980 (Suhrkamp). Trad. cat.: *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona 1993 (Edicions 62).
- BENJAMIN, Walter: *Das Passagen-Werk*. 2 vols. Fráncfort del Meno 1983 (Suhrkamp). Trad. cast.: *Libro de los pasajes*. Madrid 2005 (Akal).
- BENJAMIN, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Fráncfort del Meno 1978 (Suhrkamp).
- BÖHME, Gernot: *Für eine ökologische Naturästhetik*. Fráncfort del Meno 1989 (Suhrkamp).
- BOLZ, Norbert: *Stop making sense!* Würzburg 1989 (Königshausen & Neumann).
- BOLZ, Norbert: *Theorie der neuen Medien*. Múnich 1990 (Raaben).
- BOLZ, Norbert: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. Múnich 1993 (Fink).
- BUBNER, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrung*. Fráncfort del Meno 1989 (Suhrkamp).
- BÜRGER, PETER / BÜRGER, Christa: *Prosa der Moderne*. Fráncfort del Meno 1988 (Suhrkamp).
- BÜRGER, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Fráncfort del Meno 1974 (Suhrkamp). Trad. cast.: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona 1997 (Península).
- BÜRGER, Peter: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Fráncfort del Meno 1983 (Suhrkamp). Trad. cast.: *Crítica de la estética idealista*. Boadilla del Monte 1996 (A. Machado Libros).
- DANTO, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Fráncfort del Meno 1984 (Suhrkamp). Trad. cast.: *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona 2002 (Paidós Ibérica).
- ENGELMANN, Peter (ed.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 1990 (Reclam).
- FIEDLER, Konrad: *Schriften zur Kunst*. 2 vols. Múnich 1991 (Fink).
- FOUCAULT, Michel: *Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte*. Fráncfort del Meno 1983 (Ullstein). Trad. cast.: *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona 2004 (Anagrama).
- FOUCAULT, Michel: *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit*. Vol. 2. Fráncfort del Meno 1984 (Suhrkamp). Trad. cast.: *El uso de los placeres. Historia de la sexualidad*. Vol. 2. Madrid 2002 (Siglo XXI de España).
- FOUCAULT, Michel: *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit*. Vol. 3. Fráncfort del Meno 1984 (Suhrkamp). Trad. cast.: *La inquietud de sí. Historia de la sexualidad*. Vol. 3. Madrid 2002 (Siglo XXI de España).
- FOUCAULT, Michel u.a.: *Technologien des Selbst*. Fráncfort del Meno 1993 (S. Fischer). Trad. cast.: *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona 1996 (Paidós Ibérica).
- GEHLEN, Arnold: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Fráncfort del Meno 1986 (Klostermann). Trad. cast.: *Imágenes de época: sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona 1994 (Edicions 62).
- GROYS, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. Múnich y Viena 1992 (Hanser). Trad. cast.: *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*. Valencia 2005 (Pre-Textos).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I-III. Werke*. Vol. 13-15. Fráncfort del Meno 1970 (Suhrkamp). Trad. cast.: *Leciones sobre la estética*. Madrid 1989 (Akal).
- JAMME, Christoph / SCHNEIDER, Helmut (eds.): *Mythologie der Vernunft. Hegels «ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus»*. Fráncfort del Meno 1984 (Suhrkamp).
- JENCKS, Charles: *Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*. Stuttgart 1987 (Klett-Cotta).
- KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*. Werkausgabe. Edit. por W. Weischedel. Vol. X. Fráncfort del Meno 1975 (Suhrkamp). Trad. cast.: *Crítica del juicio*. Madrid 2005 (Espasa-Calpe).
- KIERKEGAARD, Søren: *Entweder-Oder. Gesammelte Werke 1.-3.* Gütersloh 1979 (GTB-Siebenstern). Trad. cast.: *O lo uno o lo otro*. Madrid 2006 (Trotta). En preparación.
- KIERKEGAARD, Søren: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. Gesammelte Werke 31.* Gütersloh 1984 (GTB-Siebenstern). Trad. cast.: *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía. Escritos 1* (obra completa). Madrid 2000 (Trotta).
- KOPPE, Franz (ed.): *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*. Con colaboraciones de Friedrich Kambartel, Thomas Rentsch, Martin Seel y otros. Fráncfort del Meno 1991 (Suhrkamp).
- KOPPE, Franz: *Grundbegriffe der Ästhetik*. Fráncfort del Meno 1983 (Suhrkamp).
- LUKÁCS, Georg: *Die Eigenart des Ästhetischen*. 2 vols. Berlín y Weimar 1981 (Aufbau).

- LUKÁCS, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt y Neuwied 1979 (Luchterhand). Trad. cast.: *Teoría de la novela*. Barcelona 1999 (Círculo de Lectores).
- LUKÁCS, Georg: *Heidelberger Ästhetik (1916-1918)*. Darmstadt y Neuwied 1974 (Luchterhand).
- LUKÁCS, Georg: *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*. Darmstadt y Neuwied 1974 (Luchterhand).
- LYOTARD, Jean-François: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlín 1980 (Merve).
- LYOTARD, Jean-François: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Bremen 1982 (Impuls & Association); también: Viena 1986 (Edition Passagen Vol. 7). Trad. cast.: *La condición postmoderna*. Madrid 1989 (Cátedra).
- LYOTARD, Jean-François: *Intensitäten*. Berlín 1978 (Merve).
- LYOTARD, Jean-François: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlín 1986 (Merve). Vers. orig. fran.: «La Philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation», en Lyotard, Jean-François / Cazenave, Annie (eds.): *L'Art des confins: Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*. París 1985 (PUF).
- LYPP, Bernhard: *Die Erschütterung des Alltäglichen. Kunstphilosophische Studien*. Múnich 1991 (Hanser).
- MARQUARD, Odo: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn 1989 (Schöningh).
- MARQUARD, Odo: *Transzendentaler Idealismus – Romantische Naturphilosophie – Psychoanalyse*. Colonia 1987 (Dinter).
- MENKE(-EGGERS), Christoph: *Die Souveränität der Kunst*. Fráncfort del Meno 1988 (Athenäum); también: Fráncfort del Meno 1991 (Suhrkamp). Trad. cast.: *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid 1997 (A Machado Libros).
- NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Edit. por G. Colli y M. Montinari. Vol. 1. Múnich 1980 (dtv). Trad. cast.: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid 2005 (Alianza).
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid 2004 (Alianza).
- ROTZER, Florian (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Fráncfort del Meno 1991 (Suhrkamp).
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophie der Kunst. Ausgewählte Schriften II*. Edit. por M. Frank. Fráncfort del Meno 1985 (Suhrkamp). Trad. cast.: *Filosofía del arte*. Madrid 2006 (Tecnos).
- SCHILLER, Friedrich: *Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik*. Leipzig 1975 (Reclam).
- SCHLEGEL, Friedrich: *Kritische Schriften und Fragmente*. Edición crítica en 6 volúmenes. Edit. por E. Behler y H. Eichner. Paderborn 1988 (Schöningh).
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Werke*, vols. I y II. Edit. por W. v. Löhneysen. Fráncfort del Meno 1986 (Suhrkamp). Trad. cast.: *El mundo como voluntad y representación*. Madrid 2004 (Trotta).
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Metaphysik des Schönen*. Edit. por V. Spierling. Múnich 1985 (Piper). Trad. cast.: *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Valencia 2004 (Universidad de Valencia. Servicio de Publicaciones).
- SEDLMAYR, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Con epílogo de Werner Hofmann. Gütersloh s. a. (Bertelsmann).
- SEEL, Martin: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Fráncfort del Meno 1985 (Suhrkamp).
- SEEL, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*. Fráncfort del Meno 1991 (Suhrkamp).
- SIMMEL, Georg: *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays*. Berlín 1983 (Wagenbach). Trad. cast.: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona 2002 (Península).
- SIMMEL, Georg: *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*. Potsdam 1922 (Kiepenheuer).
- SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand: *Vorlesungen über Ästhetik*. Darmstadt 1980 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- WELSCH, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990 (Reclam).
- WELSCH, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1987 (VCH).

B. Bibliografía crítica seleccionada

- BARCK, Karlheinz / GENTE, Peter / PARIS, Heidi (eds.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Leipzig 1990 (Reclam).
- BARTHES, Roland: *Die Lust am Text*. Fráncfort del Meno 1982 (Suhrkamp). Vers. orig. fran.: *Le plaisir du texte*. París 1973 (Seuil).
- BARTHES, Roland: *Die Mythen des Alltags*. Fráncfort del Meno 1964 (Suhrkamp). Vers. orig. fran.: *Mythologies*. París 1957 (Seuil). Trad. cast.: *Mitologías*. Madrid 2005 (Siglo XXI de España).
- BARTHES, Roland: *Die Sprache der Mode*. Fráncfort del Meno 1985 (Suhrkamp). Vers. orig.: *Systèmes de la mode*. París 1976 (Seuil). Trad. cast.: *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona 2003 (Paidós Ibérica).
- BENSE, Max: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*. Reinbek 1969 (Rowohlt).
- BERGER, John: *Das Sichtbare und das Verborgene. Essays*. Múnich 1990 (Hanser). Trad. cast.: *El sentido de la vista*. Madrid 1990 (Alianza).
- BIEMEL, Walter / HERRMANN, Friedrich-Wilhelm v. (eds.): *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Fráncfort del Meno 1989 (Klostermann).
- BLANCHOT, Maurice: *Die wesentliche Einsamkeit*. Berlín 1959 (Henssel). Vers. orig. fran.: «La solitude essentielle et la solitude dans le monde», en: *Espace littéraire*. París 1955 (Gallimard). Trad. cast.: *El espacio literario*. Barcelona 1992 (Paidós Ibérica).
- BOHRER, Karl Heinz (ed): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Con colaboraciones de Manfred Frank, Peter Bürger, Gert Mattenklott, etcétera. Fráncfort del Meno 1983 (Suhrkamp).
- BOHRER, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. Fráncfort del Meno 1983 (Ullstein).
- BOHRER, Karl Heinz: *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik*. Múnich 1988 (Hanser).
- BOHRER, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Fráncfort del Meno 1981 (Suhrkamp).
- CASSIRER, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen in 3 Bänden (Die Sprache. Das mythische Denken. Phänomenologie der Erkenntnis)*. Darmstadt 1977-1982 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- CASSIRER, Ernst: *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*. Darmstadt 1980 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).

- CHVATIK, Kvetoslav: *Mensch und Struktur. Kapitel aus der neostrukturellen Ästhetik*. Fráncfort del Meno 1987 (Suhrkamp).
- DEWEY, John: *Kunst als Erfahrung*. Fráncfort del Meno 1980 (Suhrkamp). Vers. orig. ingl.: *Art as Experience*. Nueva York 1943 (Minton, Bolch and Co.). Trad. cast.: *El arte como experiencia*. México 1949 (Fondo de Cultura Económica).
- DERRIDA, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*. Viena 1992 (Passagen). Vers. orig. fran.: *La vérité en peinture*. París 1978 (Flammarion). *La verdad en pintura*. Buenos Aires y México 2001 (Paidós).
- EAGLETON, Terry: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart 1994 (Metzler). Vers. orig. ingl.: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford 1990 (Blackwell).
- ECO, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Fráncfort del Meno 1984 (Fischer). Trad. cast.: *Apocalípticos e integrados*. Barcelona 1999 (Lumen).
- ECO, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Fráncfort del Meno 1977 (Suhrkamp). Trad. cast.: *Obra abierta*. Barcelona 1990 (Ariel).
- ENZENSBERGER, Christian: *Literatur und Interesse. Eine politische Ästhetik mit zwei Beispielen aus der englischen Literatur*. Segunda versión ampliada. Fráncfort del Meno 1981 (Suhrkamp).
- FRANK, Manfred: *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Fráncfort del Meno 1989 (Suhrkamp).
- FRISBY, David: *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*. Rheda-Wiedenbrück 1989 (Daedalus). Trad. cast.: *Fragmentos de la modernidad*. Madrid 1992 (A. Machado Libros).
- GADAMER, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübinga 1975 (Mohr). Trad. cast.: *Verdad y método*. Salamanca 1996 (Ediciones Sígueme).
- GAMM, Gerhard / KIMMERLE, Gerd (eds.): *Ethik und Ästhetik. Nachmetaphysische Perspektiven*. Con colaboraciones de Klaus Günther, Heidrun Hesse, Gernot Böhme, etcétera. Tübinga 1990 (Edition Diskord).
- GIANNARÁS, Anastasios (ed.): *Ästhetik heute. Sieben Vorträge*. Múnich 1974 (Francke).
- GIESZ, Ludwig: *Phänomenologie des Kitsches*. Múnich 1971 (Fink). Trad. cast.: *Fenomenología del kitsch: Una aportación a la estética antropológica*. Barcelona 1973 (Tusquets).
- GOODMAN, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*. Fráncfort del Meno 1990 (Suhrkamp). Trad. cast.: *Maneras de hacer el mundo*. Madrid 1990 (A. Machado Libros).

GORSSEN, Peter: *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*. Reinbek 1987 (Rowohlt).

GRIMMINGER, Rolf: *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine neue Dialektik der Aufklärung*. Fráncfort del Meno 1986 (Suhrkamp).

HAMBURGER, Käthe: *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart 1979 (Klett-Cotta).

HART NIBBRIG, Christiaan L.: *Ästhetik der letzten Dinge*. Fráncfort del Meno 1989 (Suhrkamp).

HART NIBBRIG, Christiaan L.: *Ästhetik. Materialien zu ihrer Geschichte. Ein Lesebuch*. Fráncfort del Meno 1978 (Suhrkamp).

HAUG, Wolfgang Fritz: *Kritik der Warenästhetik*. Fráncfort del Meno 1971 (Suhrkamp).

HEIDEGGER, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Stuttgart 1960 (Reclam).

HENRICH, Dieter / ISER, Wolfgang (eds.): *Theorien der Kunst*. Con colaboraciones de Hans G. Gadamer, Theodor W. Adorno, Georg Lukács y otros. Fráncfort del Meno 1982 (Suhrkamp).

ISER, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Fráncfort del Meno 1991 (Suhrkamp).

JAKOBSON, Roman: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Edit. por Elmar Holenstein y Tarcisius Schelbert. Fráncfort del Meno 1979 (Suhrkamp).

JAUB, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Fráncfort del Meno 1982 (Suhrkamp). Trad. cast. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos*. Madrid 1992 (Taurus).

JAUB, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Fráncfort del Meno 1974 (Suhrkamp). Trad. cast.: *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona 2000 (Península).

JAUB, Hans Robert: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Fráncfort del Meno 1989 (Suhrkamp). Trad. cast.: *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid 1995 (A. Machado Libros).

JUNGHEINRICH, Hans-Klaus (ed.): *Musikästhetik nach Adorno*. Con colaboraciones de Wulf Konoid, Michael Gielen, etcétera. Kassel 1987 (Bärenreiter).

KAMPER, Dietmar: *Geschichte der Einbildungskraft*. Reinbek 1990 (Rowohlt).

KAMPER, Dietmar y otros (eds.): *Ethik der Ästhetik*. Berlín 1994 (Akademie).

KEMPER, Peter (ed.): «Postmoderne» oder *Der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*. Con colaboraciones de Wolfgang Welsch, Gert Mattenklott, Peter Bürger y otros. Fráncfort del Meno 1988 (Fischer).

KLEIN, Evelin E.: *Einführung in die Ästhetik. Eine philosophische Collage*. Viena 1987 (Literas-Universitätsverlag).

KOFMAN, Sarah: *Melancholie der Kunst*. Graz y Viena 1986 (Böhlau).

LIESSMANN, Konrad Paul: *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno*. Viena 1991 (Passagen).

LINDNER, Burkhardt / LÜDKE, W. Martin (eds.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*. Fráncfort del Meno 1980 (Suhrkamp).

LIPPE, Rudolf zur: *Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik*. Reinbek 1987 (Rowohlt).

LÜDKE, W. Martin (ed.): «Theorie der Avantgarde». *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Con colaboraciones de Burkhardt Lindner, Ansgar Hillach, Michael Müller y otros. Fráncfort del Meno 1976 (Suhrkamp).

LUHMANN, Niklas / BUNSEN, Frederick D. / BAECKER, Dirk: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. Bielefeld 1990 (Haux).

MARCUSE, Herbert: *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay*. Múnich 1978 (Hanser). Trad. cat.: *La dimensió estètica: crítica de l'ortodòxia marxista*. Barcelona 1982 (Edicions 62).

MUKAROVSKY, Jan: *Kapitel aus der Ästhetik*. Fráncfort del Meno 1978 (Suhrkamp).

MUKAROVSKY, Jan: *Kunst, Poetik, Semiotik*. Fráncfort del Meno 1987 (Suhrkamp).

NOLTE, Jost: *Kollaps der Moderne. Traktat über die letzten Bilder*. Hamburgo 1989 (Rasch & Röhring).

OELMÜLLER, Willi (ed.): *Kolloquium Kunst und Philosophie. Vol. 3: Ästhetische Erfahrung. Ästhetischer Schein. Das Kunstwerk*. Paderborn 1981ss. (Schöningh).

PAUL, Gregor: *Der Mythos von der modernen Kunst und die Frage nach der Beschaffenheit einer zeitgemäßen Ästhetik. Metaästhetische Untersuchungen im Zusammenhang mit der These von der Andersartigkeit moderner Kunst*. Stuttgart 1985 (Steiner).

POTHAST, Ulrich: *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*. Fráncfort del Meno 1982 (Suhrkamp).

PRIES, Christine (ed.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989 (VCH).

RAPHAEL, Max: *Marx Picasso. Die Renaissance des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft*. Fráncfort del Meno 1983 (Qumran).

- REICHEL, Peter: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. München y Viena 1991 (Hanser).
- RITTER, Joachim: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt del Meno 1989 (Suhrkamp).
- SARTRE, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* Reinbek 1981 (Rowohlt). Vers. orig. fran.: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1947 (Gallimard).
- SCHEER, Brigitte: *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt 1997 (Primus).
- SCHNEIDER, Hartmut: *Wahrheit und Subjekt - Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*. Berna y München 1985 (Francke).
- SIMMEL, Georg: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin 1984 (Wagenbach). Trad. cast.: *El individuo y la sociedad: ensayos de crítica de la literatura*. Barcelona 2001 (Península).
- SLOTERDIJK, Peter: *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*. Frankfurt del Meno 1986 (Suhrkamp). Trad. cast.: *El pensador en escena: el materialismo de Nietzsche*. Valencia 2000 (Pre-Textos).
- SONTAG, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt del Meno 1982 (Fischer). Vers. orig. ingl.: *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York 1966 (Farrar, Strauss & Giroux). Trad. cast.: *Contra la interpretación*. Madrid 1996 (Alfaguara).
- VAN DEN BRAEMBUSSCHE, Antoon A.: *Denken über Kunst. Eine Einführung in die Kunstphilosophie*. Essen 1996 (Blaue Eule).
- VIRILIO, Paul: *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin 1986 (Merve). Trad. cast.: *Estética de la desaparición*. Barcelona 2003 (Anagrama).
- WELLERSHOFF, Dieter: *Die Auflösung des Kunstbegriffs*. Frankfurt del Meno 1976 (Suhrkamp).
- WELLMER, Albrecht: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt del Meno 1985 (Suhrkamp). Trad. cast.: *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid 1993 (A. Machado Libros).
- WERCKMEISTER, Otto Karl: *Zitadellenkultur. Die Schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre*. München 1989 (Hanser).
- WOLLHEIM, Richard: *Objekte der Kunst*. Frankfurt del Meno 1982 (Suhrkamp). Vers. orig. ingl.: *Art and its Objects*. Cambridge 1968 (Cambridge University Press).
- WYSS, Beat: *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*. München 1985 (Matthes & Seitz).