

Simón Marchán Fiz

**INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA Y
LA TEORÍA DEL ARTE -- PARTE II**

**Facultad de Filosofía. U.N.E.D. Madrid
2009-2010**

II PARTE : TEORIA DEL ARTE

INDICE

<u>I.- La escisión entre la Estética y la Filosofía del Arte.....</u>	3
1.- El “después del arte”, la crítica a los sistemas y la disolución.....	4
2.- El “retorno del lenguaje” y la estética como crítica de los “lenguajes”.....	10
3.- ¿Separación o escisión entre la estética y la ciencia (o filosofía) del arte.....	14
4.- Estética/Poética y Estética/Crítica.....	20
II.- El concepto de arte: definiciones clásicas y sus críticas.....	26
1.- El concepto de arte como “Techné” o Arts y la desartización del arte.....	29
2.- El arte como identificación con la belleza y la indiferencia de la <i>beauté</i>	33
3.- El arte como mimesis y sus deconstrucciones.....	47
4.- Críticas a la idea de arte como imitación.....	46
III.- Definiciones del arte a partir del Idealismo.....	62
1.- El arte como juego.....	62
2.- El arte como único órgano verdadero.....	65
3.- El arte como expresión.....	70
IV.- La idea de arte en las poéticas de la vanguardia.....	79
1.- La idea de arte en las poéticas aurales de la abstracción.....	81
2.- Premisas gnoseológicas y estéticas.....	98
3.- Cualquier cosa que pueda ser: <i>It is nor Art</i> ” y la definición jurídico-estética.....	104
V.- Definiciones modernas del arte.....	111
1.- El arte como forma simbólica y su carácter modal.....	119
2.- El arte como “poner-en. Obra- la verdad” y las estéticas de la verdad.....	117
3.- El arte como hecho semiológico: una definición funcional.....	121
4.- “¿Cuándo hay arte?: nueva definición funcional.....	125
VI.- Los “indiscernibles” y las perplejidades ante el enunciado :	
“¿ Es esto una obra de arte?”	130
1.- El escenario de las perplejidades: los <i>indiscernibles</i>	131
2.- La teoría “institucional”: una definición flexional.....	134
3.- Teorías contextuales.....	139
4.- Conclusión provisional: el concepto abierto de arte y las “diferencias”.....	146
Breve Bibliografía sobre la II Parte.....	153

I.- LA ESCISIÓN ENTRE LA ESTÉTICA Y LA FILOSOFÍA DEL ARTE.

Las diferentes actitudes metodológicas en la estética a finales del siglo XIX comparten un denominador común. Podríamos comprimirlo en la expresión: la *reducción óptica*. Se trataba de explicar sus objetos en consonancia con el método analítico- causal propio de las ciencias naturales. Las reducciones psicológicas, sociológicas o historicistas parecían anegar hasta hacer peligrar la pervivencia del propio objeto de análisis, esfumado en una mediación de causalidades que lo remitían a una cadena interminable de referencias. La consecuencia para la disciplina fue la tendencia a la disolución y la atomización en las nuevas ciencias humanas de carácter empírico, como la psicología y la sociología y las ciencias afines, o el historicismo. Como se puso de moda en Alemania, por contraposición a las estéticas sistemáticas que parecían articularse desde lo alto (*von oben*), se imponían las investigaciones empíricas desde “lo bajo” (*von unten*).

Sin embargo, en la aurora del nuevo siglo se reacciona contra este proceder, renunciando tanto a las definiciones esencialistas de las estéticas normativas como a las explicaciones causales en beneficio de un retorno a lo concreto, de una vuelta a los fenómenos. Sin duda, el paradigma de este vuelvo es la *estética fenomenológica*, la cual se interesa no solamente por la experiencia estética, sino también, sobre todo cuando se imponen sus tendencias objetivistas, por su correlato objetivo: la obra artística. Pero con ello no se perpetuaba sino el desdoblamiento ya clásico entre la *experiencia estética* y el *arte*, entre la propia *Estética* y la *Filosofía del arte*.

La *Fenomenología* se erige por tanto en el pórtico de unas nuevas fundaciones disciplinares que, si por un lado son supuestamente antihistoricistas, por otro, no ocultan sus débitos a la filosofía trascendental ni ahuyentan el fantasma del duplicado empírico-trascendental. Posiblemente, una de las secuelas más decisivas del retorno a lo concreto fue que la *estética fenomenológica* acabó escorando hacia la *positividad de los lenguajes* artísticos, recluyendo incluso de un modo abusivo el ámbito de lo estético en las obras de arte. Y, una vez más, se activó el maridaje ya analizado entre las orientaciones kantianas y hegelianas.

1.-El “*después del arte*”, las críticas a los sistemas y sus disoluciones

Como broche de lucidez, el *después del arte* hegeliano no se recluye en un mortecino declinar del arte. Si todavía mira con nostalgia el *antes*, es porque es consecuente con ciertas premisas del círculo estético, del clasicismo de Weimar, con sus pretensiones de síntesis filosófica y teológica, entre Grecia y del Cristianismo, entre el mito y el *logos*. En este sentido, el *después del arte* puede leerse como una revocación de las aspiraciones insostenibles de los sistemas filosóficos, a los que no les queda más opción que acoger a los estético y al arte como manifestaciones irreducibles y escurridizas. Tal inflexión promueve el desvelamiento de las “*leyes*” del arte o, como diría el mismo Hegel, su “*ciencia*”. Una deriva que ya se vislumbraba en su invitación a abordar las nuevas situaciones desde una “observación pensante”. Pareciera como si la estética hegeliana, en las horas bajas de su autoinmolación, no cae en los lúgubres presagios de la liquidación de lo artístico, de la muerte del arte con pompa fúnebre, sino que augura al mismo arte un enriquecedor progreso, un completarse. Sin duda, por ello:

“*La ciencia del arte* es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquéllas épocas en que el arte, ya para sí como arte, procuraba satisfacción plena.

El arte nos invita a la consideración pensante (*denkende Betrachtung*), y no por cierto de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte”¹

El *después* estimula una regeneración estética de lo sensible que puede confluir tanto en el primado fenomenológico de la percepción como en el desvelamiento del arte a través de sus estructuras inmanentes. En esta dirección, la actualidad de la estética hegeliana no estriba tanto en aquellos núcleos sobre los que se han fijado ciertas estéticas tardomodernas (el marxismo ortodoxo, la teoría crítica, la estética informacional, la hermeneútica, incluso el inevitable A. Danto etc.), las cuales continúan alimentando nostalgias de su sistema, sino en los que suscita el propio “después”, desentendido ya de la cruz de que el arte deba seguir siendo el órgano principal o secundario de la filosofía, el que tiene que levantar acta del acontecer de la verdad en la existencia, lo cual para nada implica que elimine todo contenido de conocimiento y hasta de verdad.

El atractivo que para mí sigue ejerciendo la observación o consideración pensante no se desprende de las aspiraciones sistemáticas, contra las cuales se alza el veredicto del “final” del arte. Pareciera, en efecto, como si el arte se incorporara al sistema filosófico cuando le ha pasado su hora, cuando lo artístico ha sido precisamente absorbido por la racionalidad de la filosofía. No es casual, por tanto, que el “después” remita preferentemente a fenómenos marginales o negativos, pertenecientes al desbordamiento señalado de lo bello, ni que, frente

a la “nueva mitología” romántica o la resignación, opusiera el ideal de una autoconciencia artística aún por desplegar.

El *después del arte* ponía a prueba el arsenal de la dialéctica entre el *método histórico* y el *método lógico* subyacente a este movimiento metodológico circular. En él se barrunta asimismo que la arquitectura monumental del sistema no puede ocultar sus agrietamientos, la obcecación de los hechos, de lo empírico y la historia, de las sucesivas positividads impulsoras de trasgresiones inesperadas e inéditas. En esta coyuntura, si presta oídos sordos a las sacudidas que vienen del exterior, su edificio monumental corre el riesgo de quedar expuesto a las presiones destructoras de su estructura categorial, pero, si por el contrario, acusa la contumacia de los hechos, pronto será sensible a reconocer que las facticidades, el movimiento real de lo estético y lo artístico, pueden llegar a tambalearse su misma tectónica.

Sea como fuere, el resquebrajamiento, incluso el derrumbamiento precipitado, de este coloso monumental, del sistema hegeliano como epitome de los grandes sistemas del Idealismo, es tan grandioso como lo había sido si impecable erección, ya que no en vano no quedará relegado al destino de las ruinas abandonadas y olvidadas, sino que seguirá estimulando una enorme fascinación hacia las mismas y sus fragmentos. El resquebrajamiento del sistema no trasluce sino el desmembramiento de la antigua *totalidad*, interpretada como una concepción del mundo y estética aferrada al dogmatismo del ser.

La inagotabilidad romántica y hegeliana de la progresión artística, del arte estético, tropezó a no tardar con las pretendidas legalidades artísticas y las ambiciones de los sistemas, provocando lo que ahora denomino la *crítica a los sistemas estéticos* desde el interior de la misma filosofía. Una crítica que afectó y se inició tanto con la *disolución de lo estético*, ya fuere desde la *existencia sensible* del hombre corporal (Feuerbach), la *existencia religiosa* (Kierkegaard) o la *existencia social* de la actividad sensible (Marx), como a través de la temprana *disolución de las estéticas sistemáticas*, siendo los propios hegelianos los primeros en postularla ².

En realidad, la rebelión contra el sistema deviene una bandeara ondeada contra toda la filosofía especulativa, sobre todo por parte de L. Feuerbach, para quien el “todo sistema, no reconocido y asimilado como simple medio, *limita y corrompe el espíritu*” ³. Una advertencia lúcida cuya aplicación no se circunscribe solamente a la filosofía sistemática, sino también a los futuras metodologías. En realidad, nos alerta contra el formalismo, contra su descuido de la realidad objetiva en el proceso de mediación de lo Absoluto, contra todo apriorismo sistemático o metodológico que amaga con sofocar a la misma realidad abordada,

amenazando incluso una clausura de lo real con su acabamiento. Posiblemente, lo que más irrita a Feuerbach en el sistema hegeliano son las pretensiones por fundar la verdad del ser en un Absoluto abstracto como principio metafísico y casi teológico. A imagen de la tirantez entre lo trascendental y lo empírico, ahora las tensiones se instauran entre el Espíritu Absoluto, tal como se revela en la religión, la filosofía y el arte, y el espíritu subjetivo, la esencia humana. Esto presupone que debe existir y existe un Dalai-Lama estético, una transustanciación, un Juicio Final especulativo o estético. El Espíritu del Arte es el Espíritu Absoluto, pero éste no se separa con facilidad del espíritu subjetivo sin rehabilitar el Espíritu Absoluto con otro espíritu diferente de la esencia humana, sin volver a la teología⁴

Parece mentira que los diversos catecismos estéticos marxistas prestaran oídos sordos a los fundadores cuando desde los *Manuscritos* critican al filósofo que “se erige en *norma del mundo enajenado*” a base de realidades mentales y lanzan sus dardos contra la ideología del sistema que fomenta absurdos tales como afirmar que:

“La verdadera existencia de la religión, del Estado, del arte, es correspondientemente la *filosofía* de la religión, de la Naturaleza, del Estado, del arte”⁵

Desde tal premisa, alcanza pleno sentido la crítica a construcciones especulativas, como la que reza que “*mi verdadera existencia artística*” es la “*es la existencia en la filosofía del arte*”, de la cual en nuestros días no parece alejarse en exceso A. Danto. Estas y otras críticas realizadas desde la óptica del *después* tantas y tantas cosas, que se generalizan a mediados del siglo, si por vía negativa no traslucen sino una censura más amplia y ambiciosa a la conciencia filosófica del *antes*, es decir, a las abstracciones que de por sí, separadas de la historia, carecen de valor, por vía afirmativa plantean el abordaje del arte a partir de las *abstracciones determinadas*. Un proceder reinterpretado hace unas décadas por el esteta italiano Galvano della Volpe o por Adorno en su conocida *Teoría estética*, y en los años recientes por otros muchos, con un objetivo doble: criticar la estética idealista y refundar la propia disciplina.⁶

En el ámbito estético más estricto, aun cuando sin duda alguna Heinrich Heine es el crítico más agrio de los sistemas estéticos, Baudelaire, con su gran olfato de poeta y padeciendo en sus propias carnes las miserias de los “*modernos profesores-jurados de estética*”, realiza una de las críticas más acerbas y lúcidas contra las pretensiones sistematizadoras:

“He intentado, más de una vez, lo mismo que todos mis amigos, encerrarme en un sistema para predicar a mis anchas. Pero un sistema es una especie de condenación

que nos empuja a una perpetua abjuración ; siempre hay que inventar otro y ese cansancio es un cruel castigo”⁷

Con su habitual ironía, procurando escapar a las apostasías filosóficas, no sólo se resigna “orgullosamente a la modestia: me contenté con sentir”, sino que pide “humildemente perdón a los espíritus académicos de toda clase que habitan los deferentes talleres de nuestra fábrica artística”. Ciertamente, esta crítica enlaza con las secuelas del desbordamiento de lo bello y del arte. La *revolución estética*, con la que soñara el primer romanticismo de los hermanos Schlegel y los idealistas, no sólo acabará devorando a sus propio hijos, sino que comete un marricidio en la figura de la propia Estética:

“ Todo el mundo puede imaginar sin esfuerzo que, si los hombres encargados de expresar lo bello se ajustaran a las reglas de los profesores-jurados, lo bello desaparecería de la tierra, ya que todos los tipos, todas las ideas, todas las sensaciones se confundirían en una inmensa unidad, monótona e impersonal, inmensa como el tedio y el vacío. La variedad, condición *sine qua non* de la vida, sería borrada de la vida. ¿ Tan cierto que hay en las producciones múltiples del arte un algo siempre nuevo que escapará eternamente a la regla y los análisis de la escuela!”⁸

Felizmente, ese “escaparse eternamente” desestabilizará de un modo permanente las pretensiones de los sistemas, pues siempre se verán sorprendidos por una categoría muy baudelairiana: lo *extraño*, el embrión de las futuras trasgresiones y violaciones de cualquier codificación, y la rareza. ¿Cómo podrá, se pregunta a continuación el poeta, ser gobernada, enmendada, enderezada, esta “*rareza ...variada hasta el infinito*” por las reglas utópicas concebidas en un pequeño templo científico “sin peligro de muerte para el arte mismo”?

Si esto venía sucediendo desde mediados del siglo XIX, me place coronar estas críticas a los sistemas con una amplia cita extraída de una novela filosófica por antonomasia. Me refiero a *El hombre sin atributos* de R. Musil, escrita en unos momentos de convulsiones, aunque viera la luz a punto de clausurarse la época de las vanguardias históricas, en el clima de la “*nueva objetividad*” (*Neue Sachlichkeit*), de una vuelta al orden que se trasluciría en las reflexiones estéticas de un Heidegger. Sea como fuere, refiriéndose a ese inquietante “hombre sin atributos”, el escritor matiza:

“El no era filósofo. Los filósofos son opresores sin ejército; por eso someten el mundo de tal manera que lo cierran en un sistema. Posiblemente ese es el motivo por el que existieron grandes filósofos en épocas de tiranía, mientras que en los tiempos de progreso y democracia no surgen filosofías convincentes, al menos a

juzgar por las lamentaciones que se oyen. En consecuencia, hoy se ofrece demasiada filosofía, aunque en recipientes pequeños; incluso hay comercios que la sirven a granel; en cambio, tratándose de grandes tomos filosóficos, se manifiesta una declarada desconfianza”⁹

Posiblemente, la *Estética general* (1901) de J. Cohen y el *Sistema de Estética* (1905) de J. Volkelt fueron algunos exponentes de las ambigüedades de los sistemas estéticos tardíos en clave psicológica, ya que, como insinuaré, el deslizamiento de la estética en las ciencias positivas no renuncia del todo a recomponer en cierto modo un campo epistemológico unitario de lo estético o incluso de lo artístico. Por paradójico que parezca, las estéticas posteriores a las ruinas de los sistemas no se liberan de sus recuerdos.

En efecto, la *disolución de la estética* en las ciencias humanas discurre en paralelo con la deserción de los dominios trascendentales en cuyos confines se había gestado, con el destino que deparan a los distintos saberes filosóficos, las nuevas *positividades de la vida social y psicológica*. Una deriva que, por un lado, conlleva el abandono de los campos homogéneos, de los órdenes relativamente estables del Discurso epistemológico y artístico, y, por otro, la renuncia a interrogarse por las condiciones de posibilidad de lo estético y lo artístico, dándolas por hecho, en beneficio de las experiencias estéticas en su existencia real, las que cosechan a través de la observación y la constatación como un *conocimiento positivo*. De alguna manera, se ofrecían como el reverso de lo trascendental y de lo sistemático, pues si por un lado, frente a lo primero, se generan en los dominios del conocimiento y del discurso que versa sobre el hombre en lo que éste tiene de empírico, de comprobable, por otro, en abierta oposición a lo segundo, se disuelven en las heterogeneidades, en un proceder epistemológico *fragmentario*, incluso atomizado, que hipoteca su destino a este fraccionamiento.

Esta disolución de la estética sistemática en las empíricas, desintegrada en las diversas ciencias del saber empírico aplicado al hombre, trata de inclinar por todos los medios, aunque no se sabe si de un modo definitivo, el clásico *duplicado trascendental-empírico*, que desde Kant se supone que es el hombre, del lado de su finitud, de la empiricidad. Desde semejante óptica, la deriva hacia las *estéticas empíricas* en sus variadas orientaciones se inscribe como un capítulo más de lo acaece en el orden general del saber, en el marco de la redistribución general de la *episteme* que caracteriza al período ¹⁰. En esta complicidad de las nuevas estéticas con las experiencias concretas, con la empiricidades sociales o psicológicas, se ven inmersa en el fraccionamiento de un campo epistemológico más general, en los vaivenes que sacudirán a las respectivas ciencias humanas. Y si hasta entonces rendían

pleitesías a la filosofía especulativa, en adelante y hasta el presente tampoco podrán desentenderse graciosamente de los avatares de las ciencias humanas, de sus modelos y entrecruzamientos.

Por lo que afecta a la estética proclive a disolverse en la sociología, no se sustraerá a las tiranteces que siempre la acompañan entre el *positivismo científico*, el que toma en serio el proyecto experimental, la *física social* en expresión de Quetelet, y el positivismo que podríamos denominar filosófico, más preocupado por articular el *sistema de las ciencias*, por una ciencia incluso universal: la *teoría social*, que asumiría las funciones de la anticuada filosofía especulativa. Nos hallamos ante un desdoblamiento cargado de implicaciones hasta el presente, ya que en él se perfila la separación entre la *investigación empírico-social* y la *teoría sociológica* del arte. Mientras que la primera estimula una disolución definitiva de la estética filosófica, alumbrando las diversas tentativas encaminadas a una *sociología empírica del arte*, la segunda es la matriz de las *estéticas sociológicas* desde A. Comte o H. Taine hasta A. Hauser, Lukács y en ocasiones el propio Adorno, suscitando problemas no muy diferentes a los que planteara la relación entre la estética y la filosofía. En este marco, la sociología del arte se ha visto envuelta alrededor de la década de los setenta días en la bautizada como *Positivismusstreit* o disputa sobre el positivismo.¹¹

Algo similar podemos afirmar de la *disolución de la estética en la psicología* y su desdoblamiento entre la *psicología de la estética*, la *estética experimental o empírica* desde G.Th. Fechner, W. Wundt, O. Külpe, la Escuela francesa actual etc. y la *estética psicológica*. Mientras la primera fomenta una atomización en sus numerosos capítulos, una segmentación de cuestiones aisladas, la segunda mantiene desde la propia la *Einfühlung* (o teoría de la “proyección sentimental”) una familiaridad no menos sospechosa con la estética filosófica en sus pretensiones por reconducir los fenómenos estéticos a un mismo principio, a una versión psicologizada de un yo unitario.

Tal vez por ello, las investigaciones actuales no evitan, si bien tampoco dramatizan, el clásico problema positivista, el auténtico nudo de arduo desenlace, entre los hechos estéticos observados y las categorías o ideas estéticas. . No obstante, no puede por menos de resultar paradójico que tomen sus hipótesis de las estéticas rechazadas, no teniendo reparo alguno en pedir las prestadas, transformándolas al mismo tiempo en hipótesis que deben mostrar coherencia con los hechos y en la prueba de la verificación. Sus “leyes” por tanto no sólo son inducidas por una estética previa, sino que fuerzan a presuponer lo que se pretende probar, esto es, a asumir de un modo acrítico las premisas de una estética consensuada de carácter general que, con frecuencia, es una caricatura de las categorías de las estéticas

filosóficas recién denostadas. Para comprobarlo, bastaría hojear un manual de psicología de la Estética.

La *atomización de la estética* propulsada por la estética experimental psicológica está produciéndose sin las convulsiones de la sociológica. Algo nada fortuito si reparamos en que su objeto de análisis mantiene, incluso en el peor de los casos, más puntos de contacto con la experiencia estética que la sociología. En particular, teniendo en cuenta además que la experiencia estética en general presupone la perceptiva, no sorprende que la estética experimental despunte a menudo en la encrucijada de la psicología de la sensación o de la percepción, como tampoco la relevancia que poseen los mecanismos perceptivos para una *epistemología de la estética* y del *comportamiento artístico*, como puede advertirse en si las ligadas a la teoría de la percepción visual o el psicoanálisis ¹²

2.-El “retorno del lenguaje” y la Estética como crítica de los “lenguajes”.

Las estéticas posthegelianas, como las ya citadas de H. Heine y Baudelaire, alineadas con una filosofía del arte cuyo destino corre parejo a la consideración de las obras artísticas como centros activos y privilegiados de la experiencia estética, se insertan en un fenómeno más global en cuyo ámbito se despliega la *episteme* moderna. Me refiero al *retorno del lenguaje* y su extrapolación metafórica a los artísticos. Los “lenguajes artísticos”, en efecto, serán declarados a no tardar “*nuevas positividades*” de lo artístico. Para penetrar en ellas es insoslayable prestar atención a las discordias entre los sistemas estéticos y la empiria artística, entre la lógica del cuadro y la historia. La historicidad propia del arte contagia de un modo irreversible a la teoría estética como filosofía del mismo. De alguna manera, la confianza que esta última cifraba en la autonomía artística moderna se ha visto correspondida, con ingratitud, por el síndrome de su descomposición.

Vislumbrando futuras temáticas del *pensamiento negativo* de Nietzsche a L. Wittgenstein, las *críticas a los sistemas* convivían ya con el destino fragmentado, desgarrado, como salida de emergencia a sus trasgresiones. Se anclan en el proceso de la negatividad como momento mismo del sujeto heterogéneo que protagoniza papeles simbólicos inéditos. De un sujeto exaltado desde Freud a la *positividad fundamental*, correlato subjetivo de las nuevas *positividades objetivadas* que serán las sucesivas renovaciones o, si queremos, revoluciones formales que promueven en los ámbitos del arte la primera modernidad y las vanguardias artísticas.

Si el *después* esparcía al final de arte romántico sus ponzoñas disolventes, desde entonces las trasgresiones de las experiencias artísticas proliferarán y presionarán de continuo sobre la reflexión. Tanto las representaciones artísticas del “después” como las prácticas

artísticas deudoras del pensamiento negativo posterior y las deconstrucciones del discurso clasicista en cualquiera de sus versiones se alzan sobre estas rupturas. A partir de ellas la modernidad no sólo interioriza la exclusión de los contenidos en la acepción tradicional sustancialista, sino ante todo el propio momento de la *negatividad*, trasfigurada ya en lenguaje artístico¹³

Desde luego, el “retorno del lenguaje” no es algo fortuito, sino que se halla inmerso en el despliegue de la cultura occidental y, todavía más, de las artes, en consonancia con una necesidad sentida desde la *Querelle* francesa y los albores decimonónicos, pero no manifestada abiertamente hasta finales del siglo diecinueve, sobre todo en la poesía y la pintura. La cuestión del lenguaje invade pues la *episteme* de la modernidad:

“A partir del siglo XIX, sostiene lúcidamente M. Foucault, el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere un espesor propio, despliega su historia, leyes y una objetividad que sólo a él le pertenece”¹⁴

No obstante, en el terreno del arte y de su filosofía ¿qué otro sentido encerraban las sutiles sugerencias románticas de que la poesía, al volar entre el representante y lo representado, en el propio medio artístico, potencia de continuo la reflexión estética, multiplicándola en una serie infinita de espejos? Las refracciones resultantes pueden utilizarse muy bien cual metáforas premonitorias de un repliegue de las artes sobre sí mismas, de igual modo que la multiplicidad de los reflejos no agota el espesor adherido a ese carácter intransitivo, a esa opacidad de los dispositivos artísticos.

Sin abordar cómo se articulan estos acontecimientos en las diferentes artes, lo decisivo para nuestra modernidad y sus saberes estéticos es que, al disiparse la unidad de sus discursos, aparece el lenguaje según *múltiples modos de ser cuya unidad no puede ser restablecida*. La misma metáfora de los espejos en la obra artística garantiza desde el romanticismo temprano la densidad de la “inmediatez” de lo estético y de su infinitud, ese peculiar carácter casi inagotable de las combinaciones artísticas, la germinación de nuevas constelaciones en la obra de arte como *médium* de la “reflexión” poética y artística en general. La dispersión en las artes impulsa además abundantes versiones de la *fragmentación* artística, sobre desde que la ruptura del orden clásico se filtra a través de la negatividad, de una subjetividad lacerada y en proceso. .

Precisamente, lo inviable que se revela restaurar la unidad de esa multiplicidad de aristas que nos desvelan los usos diferentes de los lenguajes y de las manifestaciones artísticas, empuja con mayor fuerza a cuestionar los sistemas que aspiran todavía a unificar esas dispersiones. La reflexión sobre el lenguaje, “el material sensible, *el lenguaje formal de*

las diversas artes”, como escribía W. Dilthey, irrumpe con virulencia en los diversos episodios de la estética posthegeliana y postsistemática, mientras que su despliegue particularizado en cada una de las regiones artísticas se carga de implicaciones para el saber estético contemporáneo.¹⁵

A este respecto, la *Viena de Wittgenstein* puede ser citada como el lugar en donde se siente la necesidad de encarar la *naturaleza y los límites del lenguaje* en las más diversas disciplinas, de suscitar la cuestión del arte como *crítica del lenguaje*. Bastaría evocar, por ejemplo, al teórico de *Lo bello musical* (1891) Eduard Hanslick, a músicos como Antón Bruckner, Arnold Schönberg, Antón von Weber o Alban Berg, ensayistas y literatos como Hugo von Hofmannstahl y Karl Krauss, las *Contribuciones a una crítica de la lengua* (1901) de Fritz Mautner, las arquitecturas de Otto Wagner, J. Hoffmann y todavía más la declaración del ornamento como delito en Adolf Loos, los artistas de la Secesión etc. hasta su culminación en el *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein.¹⁶ Pero algo similar podría decirse de lo que acontece en Berlín, Munich, París o Praga. *La Estética tampoco se sustrae a la propia transformación de la Filosofía en Crítica del lenguaje* bajo los disfraces más variopintos.

Si bien el repliegue sobre el “lenguaje” en cada una de las artes se debe más a las revoluciones formales de las distintas corrientes artísticas y las reflexiones de los propios artistas sobre los instrumentos de su propia creación que a las preocupaciones de la estética como disciplina, la escuela fenomenológica y aun más la estética crociana atestiguan, sin apenas verificar, las primeras escaramuzas que la nueva positividad del lenguaje y sus extrapolaciones metafóricas provocan en la estética filosófica.

Desde *La filosofía como ciencia* estricta (1911) E. Husserl se percata con lucidez de las conmociones que sacuden a la cultura europea y la filosofía como sistema. Su divulgado proceder de la *puesta entre paréntesis – époje* o reducción morfológica- no sólo prescinde de lo ya sabido y suspende los prejuicios naturales, lógicos o culturales y las evidencias sobre las cosas, sino sobre todo aboga por *ir a las cosas mismas* (el repetido lema: *zu den Sachen selbst*), invita a usar los ojos, a mirar con una renovada energía los fenómenos y las apariencias, para llegar a lo invariable, a la esencia, al *eidos* (reducción eidética) y a su descripción.¹⁷ En su breve esbozo sobre *Estética y fenomenología* (1906), inmerso en el clima del momento, se ve atrapado entre la estética experimental y la psicológica y apenas acierta a balbucear al modo kantiano la diferencia entre las actitudes psicológica, teórica o práctica y la *actitud estética* que destila un placer “*esencialmente determinada por el modo de apariencia*”¹⁸

Salta a la vista que los caminos para ir a las cosas e interpretarlas pueden ser y han sido distintos en las sucesivas orientaciones de la Escuela, en particular en la *fenomenología descriptiva* y la *fenomenología hermeneútica* a partir de Heidegger, pero, si en algo confluyen unos y otros en el ámbito de la Estética, es en el primado que conceden a la *percepción estética o artística* y al *análisis de las obras de arte*. Con la primera se ha reencontrado la *experiencia estética* en nuestros días, mientras que el retorno a lo segundo impulsó una vertiente objetivista, volcada con preferencia a las obras artísticas, que intensificó la convivencia con ellas, reparando con su estructura y estratos, en sus “lenguajes”. Por eso mismo, la Fenomenología es inseparable de la cultura estética del siglo XX y puede ser considerada como un primer peldaño insuficiente pero irrenunciable en sus connivencias con la *estética como crítica de los lenguajes*.

Sin entrar en los aspectos ambiguos o limitativos, el autor italiano Benedetto Croce daba un salto casi mortal al proponer en los umbrales del nuevo siglo que

“la *ciencia del arte y la del lenguaje, la Estética y la Lingüística, en cuanto concebidas como verdaderas y propias ciencias son, no dos ciencias distintas, sino una sola ciencia.... Filosofía del lenguaje y filosofía del arte son la misma cosa*”¹⁹,

mientras que, unos años más tarde, resumiría su tesis con estas inequívocas palabras:

“Coincidencia de arte y lenguaje que implica, como es natural, coincidencia de Estética y Filosofía del lenguaje, definible la una por la otra, idénticas, cosa que yo me aventuré a poner, hace algunos años, en el título de mi tratado sobre Estética y que ha hecho el efecto que yo buscaba sobre muchos lingüistas y filósofos de arte en Italia y de fuera de Italia”²⁰

Claro que, a pesar de esta deriva a la Estética como crítica del lenguaje, la renovada energía con la que Husserl invitaba a mirar a los fenómenos intentaba penetrar en la esencia de los mismos, pero sin bajar a la arena de lo existencial, desde un profundo ahistoricismo incompatible con la experiencia movediza de los “lenguajes” en renovación, reavivando las confrontaciones entre lo trascendental y lo empírico. Por su parte el agudo italiano no facilita para nada el contacto con la empiría, si es que nos atenemos a la “alta estima” en que tiene a su actualidad artística:

“El arte contemporáneo, sensual, insaciable en el regodeo de los placeres, surcado de turbios conatos hacia una aristocracia mal entendida, que apunta como ideal voluptuoso, prepotente o cruel; suspirando hacia un misticismo que es también

egoísta y voluptuoso; sin fe en Dios y sin fe en el pensamiento; incrédulo, pesimista y muy poderoso para hacernos caer en semejantes estados de ánimo; este arte, que los moralistas condenan verdaderamente, cuando se estudia en sus raíces más profundas y en su génesis, solicita la acción....el arte, que se ha trocado un profundo misterio, o más bien entema de horribles despropósitos para uso de positivistas, neocríticos, psicológicos y pragmatistas, que hasta ahora han representado casi exclusivamente la filosofía contemporánea y que han vuelto-...- a las formas más infantiles y groseras al determinar los conceptos sobre el arte”²¹

Decididamente, a B. Croce no parecían entusiasmarle las obras modernas y, menos, las de las vanguardias, si bien, como es frecuente en nuestras filas filosóficas, generaliza y generaliza sin dignarse desvelar el referente de su desasosiego. Ello explica que tuviéramos que esperar unos años a que la Estética fuera operativa realmente como *crítica de los lenguajes*.

Mientras tanto, se abría un auténtico *proceso a la Estética*, ya sea desde poco antes de la primera guerra mundial en la *Escuela del Formalismo ruso*, o, tras la misma, en una reflexión estrictamente filosófica. En 1923 E. Cassirer publica su influyente *Filosofía de las Formas simbólicas*, Ogden y Richards editan *El significado del significado*, dando una mayor notoriedad a *The Foundations of Aesthetics* (1922), de Ogden, Richards y Wood, en la que el análisis del lenguaje se introduce decididamente en los estudios estéticos. Una crítica a la estética especulativa que también encontramos en el vitalismo del *Arte como experiencia* (1934) de J. Dewey y en la condena semántica más radical de *Lenguaje, verdad y lógica* (1936), en la que A.J. Ayer cuestiona su misma existencia.

3.- ¿ Separación o escisión entre la Estética y la ciencia(o filosofía) del arte?

La “*ciencia del arte*” es una expresión que debemos a Hegel en lugar de la *filosofía del arte*, pero a no tardar, a medida que se extraen ciertas consecuencias de la historicidad del arte, se convierte en un tópico con el que es identificada nuestra disciplina bajo el lema: *La estética como ciencia del arte* o, lo que es lo mismo, de la esencia y las formas del arte ²². Lo que llama la atención, sin embargo, es cómo de esta absorción de la Estética por la Filosofía del arte se pasa a una *escisión* entre ambas que pervive en algunos autores de nuestros días.

En efecto, en los umbrales del siglo XIX A.W. Schlegel planteaba la siguiente alternativa respecto al empleo de la expresión “*bellas artes*”:

“ O se acepta que las artes no deben ni pueden producir completamente nada a no ser lo bello...O se considera como algo problemático que las *esferas de lo bello* y del *arte estén separadas* entre sí, se entrelacen o sean completamente idénticas...”

23

La primera disyuntiva sería la que defendería él mismo y tantos otros al identificar el arte con el “arte bello” y la Estética con la Filosofía de este arte. Sin embargo a finales del mismo siglo, tras el desbordamiento de lo bello y la crisis de la belleza como ingrediente central del arte, la sospecha de la escisión dará lugar a una disociación desgarradora . K. Fiedler, el impulsor de la teoría de la *pura visibilidad* (*reine Sichtbarkeit*), halló una salida de emergencia llevando al extremo la premonición romántica. En un ensayo sobre *Teoría del Arte y Estética* apunta que ésta es un mal instrumento para el arte y, sobre todo, que el arte no cae en el ámbito de la Estética:

“*La Estética no es la teoría del Arte.* La Estética tiene que ver con la investigación de una cierta clase de sentimientos. El arte habla en primera línea al conocimiento, y en segundo lugar al sentimiento...”

Desde el principio la Estética ha considerado como una de sus tareas el establecer reglas para el ejercicio del arte. Sin embargo, la Estética no puede ofrecer nada al arte, pero sí el arte a la Estética.

El problema fundamental de la Estética es *distinto* al problema fundamental de la Filosofía del Arte. La Estética moderna desde Baumgarten no ha tomado como punto de partida preguntar por lo que el artista hace realmente cuando produce obras artísticas, sino que la cuestión era más bien qué sucede para que distingamos una cierta especie de placer como belleza de otras especies de placer..... Que la belleza sea el fin del arte fue una premisa arbitraria no demostrada que ha hecho imposible una reflexión imparcial sobre la esencia y el origen del arte.....”²⁴

En estos aforismos deja claros los siguientes puntos: 1) la diferencia entre la *Estética* y la *Teoría del Arte*. 2) la Estética fracasa en sus pretensiones de ofrecer reglas al arte y 3) el carácter arbitrario de la belleza como fin de las artes. Posiblemente, sin que apenas nos demos cuenta de ello , de esta filiación idealista-romántica (A.W.Schlegel) y “purovisibilista” procede la actual denominación del área académica *Estética y Teoría del Arte*. Aun cuando Fiedler no prestaba una atención esmerada a los cambios que se producían en el propio arte, los tres aspectos subrayan las inadecuación de las normatividades estéticas , vía la belleza o las reglas, al fenómeno artístico y a los cambios que estaban produciéndose en el mismo arte.

Las dudas y vacilaciones persisten en otros ensayos y en uno dedicado a Lessing aboca a una tajante afirmación que, sin embargo, rectifica a continuación para apuntar una tesis preñada de consecuencias:

“Toda la Estética reconoce hasta hoy en día como tarea del arte la imitación y la creación propia de lo bello. Pero el concepto de lo bello debe desterrarse completamente de la Estética y, como tarea del arte, tanto del plástico como del hablado, debe reconocerse la interpretación de la naturaleza en su lenguaje y según la concepción individual del artista.

(Apostilla: el concepto de lo bello no debe ser desterrado de la Estética, puesto que la verdadera función de ésta es descubrirlo. *En cambio, la Estética debe ser desterrada de los dominios de las consideraciones sobre el arte, ya que ambos no tienen nada que ver entre sí*²⁵.

La *distinción* entre la Estética y la Filosofía del Arte se trasmuta en un destierro, en una escisión. En el texto el movimiento inicial : la incompatibilidad entre la belleza y la estética, debido sin duda a que el autor toma conciencia del desbordamiento de aquella categoría clasicista, así como de que lo estético rebasa a lo bello, es corregido por la apostilla en la que proclama una *escisión radical entre la Estética, concebida a la manera de Baumgarten como la doctrina del conocimiento sensible, y el Arte*. Fiedler separa lo que Baumgarten había tratado de unir en su definición ecléctica de la Estética. Pero si buceamos en las razones que llevan al primero a postular la escisión nos percatamos de que se desprende del papel que desempeñan ciertos referentes como el tener que ver con el sentimiento o con el conocimiento, el no poder o poder ofrecerse algo mutuamente, el placer que procura la belleza y la falta de respuesta ante la producción de las obras artísticas, el centrarse en la belleza o en la interpretación individual de la naturaleza etc.

A partir de estas premisas se consumó poco después la escisión entre la *Estética* y la *Filosofía del Arte*, trasmutada bajo la influencia de los historiadores del arte en el enunciado *Estética y Ciencia general del arte*, como titulaba Max Dessoir la influyente obra aparecida en 1906:

“La actualidad empieza a dudar de si lo bello, lo estético y el arte se hallan realmente en una relación que pueda ser denominada casi una unidad esencial.....*Es por tanto obligación de una ciencia general del arte hacer justicia a los grandes hechos del arte en todas sus relaciones*. Algo que no puede llevar a cabo la Estética. No debemos echar por la borda las diferencias de ambas materias,

sino que las debemos poner de relieve a través de una separación sutil tan aguda , que realmente se hagan visibles las vinculaciones existentes”²⁶

Al abogar por una “separación sutil” Max Dessoir suaviza la escisión entre la Estética y la Ciencia del Arte, mientras que, a su vez, el recurso a esta última expresión desplaza a la Filosofía del Arte y sugiere una mayor cercanía a la estructura de las obras, a sus “lenguajes” en suma. Asimismo, es consciente de algo que venimos resaltando: lo estético abarca más que lo artístico y al mismo tiempo no agota el círculo del arte. Es decir, que en el arte hay aspectos extraestéticos. En segundo lugar, con la invocación a la ciencia del arte se intenta conjurar los riesgos de los sistemas, la estética especulativa tan proclive a las “fórmulas que lo quieren aclarar todo”, desde una cercanía y familiaridad con las obras y los pensamientos de los artistas, pues no en vano critica abiertamente la actitud de sus “constructores”:

“ El filósofo, que quiere meter las narices en todo, puede asemejarse a un diletante profesional, como un charlatán (Schwätzer) y un sabiondo (Besserwisser), sin una idea correcta ni un conocimiento básico de las cosas sobre las que fantasea”²⁷

Tal vez, se trata de una crítica banal que no puede universalizarse, pero pone el dedo en la llaga al denunciar el desconocimiento de las empiricidades , de las positivities artísticas, que no entran en las previsiones del “cuadro” en cuestión. Ya sea por tanto inclinándose por la escisión o por una separación sutil, lo cierto es que esta distinción marca el destino de las corrientes germánicas y anglosajones del pensamiento estético hasta nuestros días, pues es el embrión de la revista más importante de la estética alemana durante el siglo XX: *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* y su continuación en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

A partir de este desdoblamiento se implantan dos orientaciones de accidentada coexistencia : la *estética* en cuanto reflexión filosófica sobre las cuestiones de gusto y la *ciencia general del arte* como justificación del gran fenómeno del arte en todas sus relaciones. Este desdoblamiento se reproduce en la desconfianza profunda que todavía muchos historiadores del arte profesan hacia la estética filosófica , hacia las fórmulas vacías que pretenden explicarlo todo en general y, a menudo, nada en particular. En realidad, se trata de ámbitos epistemológicos distintos pero, al mismo tiempo entrelazados. Por lo demás , ¿carecían de una teoría estética los promotores más eminentes de la moderna “ciencia del arte” desde Wölfflin o Worringer? o ¿ no será que estaban imbuidos de los presupuestos similares a los que decretaban expulsar? Algo evidente cuando se navega indistintamente entre las dos orillas.

Estas conclusiones tan radicales, probablemente desproporcionadas en nuestros días, apuntaban a los desajustes en curso entre la reflexión estética tradicional y las manifestaciones artísticas de la historia y todavía más de su presente, entre una posición coherente en las coordenadas del sistema o del método y el objeto primordial de sus análisis, el fenómeno escurridizo del arte, entre un sistema determinante y un objeto cada vez más indeterminado a medida que se extiende conceptualmente y se expande en sus géneros. En el fondo de estas presumibles disociaciones, se detecta una disyuntiva que desde entonces se ha agravado: o bien, desde una cierta servidumbre al respectivo marco categorial el sistema o el método ejemplifican su validez en un lugar secundario, irrelevante, de la realidad o desde una perspectiva epistemológica y cognoscitiva fracasan por la falta de conocimiento de sus objetos.

Si la conciencia de estas disfuncionalidades entre la Estética y el Arte ha sido un lugar común en la primera modernidad y las vanguardias históricas, la situación ha vuelto a plantearse de un modo explícito y polémico en las neovanguardias, sobre todo a partir del arte “conceptual”, y en los años recientes tras la irrupción de los “efectos” Duchamp y Warhol. Sin duda, el primero en suscitar abierta y polémicamente esta cuestión fue el artista Joseph Kosuth, considerado como el fundador del movimiento “conceptualista”, en un conocido ensayo sobre “*Arte y filosofía*” publicado a finales de los años sesenta.

Tomando como punto de partida la conocida tríada hegeliana, para Kosuth el arte no sólo satisface, como la religión y la filosofía, las necesidades espirituales del hombre, sino que, a partir de los *ready-mades* de Duchamp, postula el fin de la filosofía y el principio del arte en virtud de su carácter o elemento “conceptual”, abogando al mismo tiempo por la *separación respecto a la Estética*:

“Es necesario separar la estética del arte porque la estética trata de las opiniones sobre las percepciones del mundo en general. En el pasado uno de los dos cabos de la función artística era su valor decorativo. Por eso cualquier rama de la filosofía que tratara de la “belleza” y, en consecuencia, del gusto, estaba inevitablemente destinada a tratar del arte. Debido a esa costumbre llegó a creerse que existía una conexión conceptual entre arte y estética, lo cual dista mucho de ser cierto....La presentación de objetos dentro del contexto del arte (...) no es merecedora de *mayores consideraciones estéticas* que la de cualquier otro objeto del mundo y una consideración estética de un objeto existente en el dominio artístico significa que la existencia o funcionamiento de dicho objeto en un contexto artístico no tiene la menor importancia para el juicio estético”²⁸

La escisión se abre paso tanto a través de una interpretación , ya criticada (tema II), de la Estética como una *teoría de la sensibilidad en general* en la acepción de la primera crítica kantiana , como de la transición de la *morfología* a la *función* del arte, de la *apariciencia* al *concepto*. Silenciando casi por completo a Kosuth , el filósofo analítico A. Danto empieza insinuando que “desde la perspectiva del arte la estética es un peligro toda vez que desde la perspectiva de la filosofía el *arte* es un peligro y la estética la agencia para tratar con él” para defender años después que

“La conexión entre arte y estética es una contingencia histórica y no forma parte de la esencia del arte”, pues “la estética se volvió crecientemente inadecuada para tratar con el arte después de 1960” y “el éxito *ontológico* de la obra de Duchamp, consistente en un arte que triunfa ante la ausencia o el desuso de consideraciones sobre el gusto, demuestra que la estética no es , de hecho, una propiedad esencial o definitoria del arte”²⁹

Danto asume las tesis del historiador alemán postmoderno, Hans Belting, de que el *arte estético*, tal como se afianzó en el proceso de diferenciación de las actividades humanas y sus manifestaciones, únicamente existe desde 1400 y ahora entraríamos traspasando los umbrales de un *arte postestético*. Una premisa que sólo se sostiene si previamente se aceptan sucesivos equívocos. El primero, dar por hecho que en el arte de las culturas anteriores no desempeñaban papel alguno los dispositivos estéticos , empezando por el sentido de la forma y los procesos ligados a la percepción no simplemente instrumental sino estética de las mismas. ¡ Bastaría reparar en las desviaciones perceptivas de las columnas en la arquitectura y las disputas sobre el canon en escultura griegas!

En segundo lugar, no estaría demás clarificar el término *arte estético*, pues resulta que si atendemos al protagonismo que la estética de la Ilustración atribuye al espectador en la experiencia estética, puede ser interpretado en un sentido de Duchamp antes de Duchamp, a saber, como una práctica artística naciente en la que no importa tanto la acción del genio cuanto la mediación de la experiencia estética del artista como espectador. En realidad, las posiciones de Kosuth, Belting y Danto sólo pueden entenderse porque confunden el *arte estético* moderno , en el que desempeña un papel relevante el juicio estético reflexionante para nada excluyente ni purista, con un *arte estetizado*, en el que priman abusiva, si es que exclusivamente, las funciones estéticas, ya sea en el arte por el arte o el arte autónomo moderno en sus versiones más formalistas. En estas situaciones nos topáramos con una *estetización del arte*, como si tuviera que recluirse necesariamente en el purismo artístico o el

formalismo radical y la presencia de la *distinción estética* excluyera por principio los contenidos extraestéticos en las obras de arte.

En la escisión radical entre estética y la filosofía del arte se superponen, por tanto, distintas falacias en ambas direcciones, no siendo la menor de ellas la pobre idea que se maneja del concepto de estética, ya sea circunscribiéndola a la percepción del mundo en general, sin asumir las relaciones específicas desveladas en los procesos de diferenciación, o reduciéndola al gusto, así como la reclusión de la propia experiencia artística en unas manifestaciones determinadas como si las demás, anteriores y coetáneas, hubieran desaparecido de la historia. Dicho lo anterior, es plausible asumir las diferencias entre la *Estética* y la *Filosofía del Arte* desde la premisa ya analizadas de que lo estético es más amplio que lo artístico y no todo en el arte es estético. La estética por tanto es más extensa que la Filosofía del arte, pero al mismo tiempo ésta última desborda lo estético. La posibilidad de abordarlas por separado, no implica una escisión radical.

4.-Estética/ Poética y Estética/ Crítica

En paralelo con el proceso a la *Estética* y su separación de la *Filosofía* o la *Ciencia del Arte*, el mundo del arte y las vanguardias más combativas ponían a punto sus autorreflexiones sobre las obras y las prácticas artísticas. Desde ese mismo momento las *críticas* y las *poéticas* florecen en función y al servicio de las nuevas positivities, de las renovaciones formales en las diversas artes. En efecto, la proliferación de testimonios escritos y proclamas, manifiestos y programas o cualquier otra palabra de orden llevan el sello de una animadversión, de una insatisfacción, si es que no del desprecio, hacia las fórmulas comodín del pensamiento especulativo.

Teniendo en cuenta las experiencias de la historia moderna, casi me atrevería a sugerir que desde la desintegración de los órdenes universalistas de la representación, del Discurso Clásico, y de los presididos por la naturaleza humana o la razón, la disolución de la estética es proclive a resolverse en *poéticas* en la acepción que promueve P. Valery. Es decir, no entendidas como una “exposición o recopilación de reglas, de convenciones y pretextos”, en las que, antaño, las artes admitían “estar sometidas, cada una según su naturaleza, a ciertas formas o modos obligatorios que se imponían a todas las obras del mismo género, y que podían y debían aprenderse”, sino restituyendo su sentido primitivo:

“La era de la autoridad en las artes ha pasado hace bastante tiempo y la palabra “Poética” ya sólo despierta la idea de prescripciones molestas y caducas. Y así he creído retomarla en un sentido que concierne a la etiología...Por esto último, la

noción tan simple de *hacer* es la que quería expresar. El hacer , el *poiein*, del que me quiero ocupar , es aquel que se acaba en alguna obra y que llegaré pronto a limitar a ese género de obras que se ha dado en llamar *obras del espíritu*”.³⁰

Con anterioridad a la época de las vanguardias, desde la propia poesía romántica en cuanto objetivación de una supuesta inagotabilidad metafórica de la visión poética y artística, como reflejo de una serie casi infinita de espejos, deviene el paradigma de lo que no puede ser agotado por teoría alguna ni subyugado por el sistema estético y favorece, en cambio, una floración de poéticas. La estética tiende por tanto a disolverse en una poética entendida como la teoría interna de cada una de las artes arte, los *procedimientos* y los dispositivos de una escuela literaria o artística , de un “ismo” o la elección que un artista hace entre la multitud de posibilidades estilísticas, temáticas, ideológicas etc.. En esta dirección podrían tenderse incluso ciertos hilos que enhebran las sucesivas corrientes del pensamiento y poéticas artísticas. Aunque se trate de dualismos excesivamente simplistas, sería plausible asociar, por ejemplo, : idealismo / romanticismo, marxismo / realismo, teoría de la *Einfühlung* / expresionismo, *teoría de la pura visibilidad*/ formalismo, psicoanálisis /surrealismo etc. La poética se convierte en un principio generativo de una infinidad de obras con rasgos comunes y diferenciados.

Si en el “*después del arte*” se vislumbra esta tendencia a la disolución de la estética en las poéticas, el retorno del lenguaje en las vanguardias generaliza las reflexiones pragmáticas y legitimadoras de las correspondientes experiencias trasgresoras, asegurando unos éxitos a las segundas que se levantan sobre las ruinas de la primera. En particular, al proceso abierto a la estética durante los años veinte del pasado siglo, los diferentes grupos de las vanguardias artísticas respondieron con un auge inusitado de las poéticas. Posiblemente, el caso paradigmático sea el del *formalismo ruso*. B. Eikhenbaum se refería en 1927 a

“la distancia que, voluntariamente, los formalistas interponen ante la estética y ante cualquier otra teoría general más o menos elaborada. Semejante *distanciamiento, especialmente la Estética*, es un fenómeno que caracteriza a casi todos los estudios contemporáneos sobre arte... El mismo estado de cosas nos exigía *apartarnos de la estética filosófica* y de las teorías ideológicas del arte. Había que ocuparse de los hechos apartándose de los sistemas y de los problema generales , tomar un punto de partida arbitrario, un punto desde el cual entrásemos en contacto con el hecho artístico”³¹

A medida que la Estética perdía credibilidad entre los círculos artísticos, si es que alguna vez la había tenido, parecía quedar absuelta como disciplina filosófica , mientras las

poéticas se disponían a cubrir el vacío dejado por ella. No en vano, prosigue el mismo autor ruso

“*El renacimiento de la poética...* se llevó a cabo gracias a la inversión del dominio entero de los estudios sobre arte... Situación que resulta de toda una serie de acontecimientos históricos, los más importantes de los cuales son las *crisis de la estética filosófica* y el brusco cambio que se observa en el arte...La estética, de pronto, ha descubierto su endeblez, mientras el arte adoptaba mayor libertad formal y sólo respetaba las convenciones más elementales”³²

Estas palabras eran suficientemente explícitas y , en su momento, surtieron sus efectos, ya que llenaban el vacío que dejaban las estéticas normativas y legitimaban conceptualmente las sucesivas rupturas formales e ideológicas que se enfrentaban a las convenciones anteriores. Asimismo, propugnaban una nueva manera de acercarse al arte, un movimiento de lo inmediato en lo mediato, de la espontaneidad en la crítica, de la vida de las obras en un juicio en proceso, pues acogían por igual a la teoría y la práctica de cada manifestación El arte entraba así en el proceso de la autoconciencia de su inmanencia, de su propia verdad, es decir, de su propia naturaleza y estructura.

En realidad, por oposición a los análisis abstractos de la especulación filosófica , la autorreflexión de las poéticas verifica las dimensiones específicas de lo que hace que una obra cualquiera sea considerada una obra de arte y ahonda en sus diferencias respecto a las demás. Sin embargo, este desplazamiento hacia las poéticas no está exento de puntos flacos. Entre otros, su excesiva tendencia empírica al tratar los problemas más generales del discurso artístico en cuestión y la falta de una base epistemológica, sus planteamientos inevitablemente unilaterales de alcance limitado o su proclividad a extrapolaciones que imponen unas ciertas normatividades, paradójicas si reparamos en que negaban las que les precedían. A pesar de estas limitaciones, aportan materiales concretos de gran estímulo para la Filosofía del Arte.

La *crítica de arte* es un canal institucionalizado en la comunicación artística y cumple unas funciones reales en el marco del actual sistema de producción artística desde sus orígenes con Lessing y Diderot . Como sabemos , se trata de un metalenguaje que siempre actúa sobre un “lenguaje” previo: la obra en cuestión. La obra de arte como primer sistema se convierte en el plano del contenido o del significado de la crítica. Si esto ha sido así desde los orígenes de la modernidad, la pérdida de confianza en los sistemas estéticos favoreció, con no menos apremio, a la *crítica de arte*, la cual , a pesar de su naturaleza no menos equívoca, se erigió teórica e institucionalmente en una práctica legitimadora de las renovaciones formales.

En esta dirección, la crítica, no tanto en su papel de enjuiciar y valorar las obras artísticas, de contribuir a su legitimación, cuanto como un método de perfección última, de reflexión inmanente en las obras, sintoniza igualmente con el acontecimiento epistemológico hegemónico en la modernidad, con la señalada *crítica del lenguaje* y mantiene unas connivencias insospechas con la estética. Se trata de algo que ha estado siempre presente en lo que denominaría *la crítica operativa, que no consiste sólo ni tanto en la reflexión sobre las obras cuanto en un desplegarse del espíritu crítico en la propia representación*. Remite a las aspiraciones románticas de la consideración del *arte como medio de reflexión*, que actualizara con tanta lucidez la tesis de W. Benjamín³³.

La crítica, incluso la más gacetillera, presta atención con esmero a las fluctuaciones de la dialéctica inmanente en las prácticas artísticas y sus cambios continuos. Captar y valorar lo más peculiar de cada obra o grupo de obras con los instrumentos que considera más apropiados es su tarea irrenunciable. Algo que exige en todo momento una gran flexibilidad y lozanía. Nos balanceamos permanentemente entre lo particular y lo universal, entre la crítica y la estética. Tensión que se ve forzado a reconocer hasta el propio A. Danto cuando, tras criticar las posiciones formalistas de Greenberg, se enfrenta a la relativización que imponen los estudios culturales y aboga por conciliar el historicismo de la crítica y el esencialismo en la filosofía del arte.³⁴

Tanto las poéticas como las críticas se entregan a una reflexión y emiten unos juicios más pragmáticos, se mueven a ras de tierra y satisfacen ciertos objetivos complementarios, como sean las delimitaciones de fronteras, la legitimación epistemológica de las sucesivas rupturas y continuos cambios. Pero toda poética o crítica se apoyan consciente o inconscientemente en una reflexión estética y filosófica más universal por la que se sienten desbordadas, como se siente rebasado lo particular por lo universal, mientras que la estética necesita alimentarse de lo singular, recabar materiales concretos para cualquier aspiración a generalizar. Por ello mismo deberían ser disciplinas complementarios en sus campos de actuación, si bien estamos hoy que reconocer en ellas unas prácticas teóricas situadas a diferentes alturas e intereses epistemológicos y pragmáticos. No es extraño por tanto, que, junto con la Historia del Arte, en nuestros días intercambien de continuo sus papeles y que sus practicantes se orienten transiten al mismo tiempo en varios ámbitos, ya sea entre la estética y la crítica o la crítica y la historia, mientras los artistas suelen ser más fieles y, con toda razón, a una poética que en ningún momento descarta presupuestos estéticos de carácter más universal. Creo que estas complementariedades e interpenetraciones son

deudoras del retorno moderno al *ser del lenguaje* y la crítica de los mismos en la primera modernidad o del *qué hacer con los lenguajes* en la condición actual.

¹ Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 14.

² Cfr. L. Wienburg, *Aesthetische Feldzüge*, Hamburg, 1834, p. 87 ss; H. Hettner, *Gegen die spekulative Aesthetik* (1845), en *Kleine Schriften*, Braunschweig, 1884, pp. 164-208 etc.

³ *Apuntes para la crítica de la filosofía de Hegel* (1839), en *Aportes para la crítica de Hegel*, Buenos Aires, La Pléyade, 1974, p. 32; Cfr. pp. 24,34,39.

⁴ Cfr. Feuerbach, *ibidem*, l.c., pp. 19, 69.

⁵ *Obras de Marx y Engels*, Barcelona, Grijalbo, 1978, vol. 5, pp. 415 y 42.

⁶ Cfr. G. Della Volpe, *Crisi critica dell'estetica idealista*, Roma, 1941 y *Lo verosímil, lo fílmico y otros ensayos*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967, p. 59 s.; P. Bürger: *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, La Balsa de Medusa, 1996.

⁷ Baudelaire, *Exposición Universal- 1855-*, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, La Balsa de Medusa, 1996, p. 201.

⁸ Baudelaire, *ibidem*, p. 202.

⁹ R. Musil, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, vol. I, p. 308.

¹⁰ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 334.

¹¹ Me refiero al debate de Th.W. Adorno y otros, *De Vienne à Francfort. La querelle allemand des sciences sociales*, Bruxelles, Edit. Complexe, 1979. Entre los manuales destacaría en torno a los años setenta: P. Francastel, *Sociología del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1975; A. Hauser, *Sociología del arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975 2 vol.; A. Silbermann y otros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971; A. Silbermann/ R. König, *Los artistas y la sociedad*, Barcelona, Editorial Alfa, 1983; P. Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.

¹² Cfr. R. Frances, *Psicología del arte y de la estética*, Madrid, Akal, 1985.; Sobre esta disolución en las ciencias humanas he reflexionado en *La estética en la cultura moderna*, pp.153-176. Entre las aportaciones ligadas a la psicología visual son bien conocidas las de R. Arnheim, *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1962 y *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1971, mientras desde una perspectiva psicoanalítica sobresale la de A. Ehrenzweig, *El orden oculto del arte*, Barcelona, Labor, 1973.

¹³ Cfr. en las diversas prácticas artísticas H. Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Six Barral, 1959 y otras; M. Foucault, *Raymond Roussel*, Madrid, Siglo XXI, 1973; M. Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996; J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974; J.F. Lyotard, *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974; Ph. Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*, Caracas, Monte Avila, 1976; M. Pleyne, *Lautréamont*, Valencia, Pretextos, 1977; Tafuri y otros: *De la vanguardia a la metrópoli*, Barcelona, G. Gili, 1972; W. Iser, editor: *Inmanente Aesthetik. Aesthetische Reflexion*, München, W. Finl Verlag, 1983.

¹⁴ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 289; cfr. pp. 295-299.

¹⁵ W. Dilthey, *Las tres épocas de la estética moderna y la tarea que hoy incumre* (1892), en *Teoría de la concepción del mundo*, México, FCE, 1954 y otras, p. 261; Cfr. pp. 261-65, 273, 285. He desarrollado este asunto en *La estética en la cultura moderna*, pp. 226-32 y en "La arquitectura como crítica del lenguaje", en AA.VV.: *Pensar, construir, habitar*, Palma de Mallorca, Fundació Pilar y Joan Miró, 2000, pp.71-93.

¹⁶ Cfr. Adolf Loos, *Dicho en el vacío. 1897-1900*, Murcia Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba, 1984; H. von Hofmannstahl, *Carta de Lord Chandos*, Murcia, *ibidem*, 1981; A. Loos, *Ornamento y delito y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972; Karl Kraus, *Escritos*, Madrid, Visor, La Balsa de Medusa, 1989; L. Wittgenstein, *Tractatus Lógico-Philosophicus*, (1921), Madrid, Alianza Universidad, 1973; E. Timms, *Karl Kraus, satírico y apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo*, Madrid, Visor, La Balsa de Medusa, 1990.; sin olvidar los clásicos de C. E. Schorske, *Viena Fin-de- Siècle*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, y de A. Janik y S. Toulmin, *La Viena de Wittgenstein*, Madrid, Taurus, 1974; J.P. Arnaud, *Freud, Wittgenstein et la musique*. Paris, P.U.F., 1990. Entre las numerosas publicaciones de textos me detengo en la recopilación de *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart, Reclam, 1981.

¹⁷ Cfr. E. Husserl, *La filosofía como ciencia estricta*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1973, 2ª ed. Y otras; *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913), México, FCE, 1993.

¹⁸ E. Husserl, *Estética y Fenomenología*, Universidade da Coruña, 1995, p. 12b; Cfr. pp. 61 ss., edición preparada por el profesor S. Vences Fernández.

¹⁹ B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística General* (1902), Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 228; Cfr. pp. 226-237.

-
- ²⁰ B. Croce, *Breviario de Estética* (1913), Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1967 y otras, p. 50.
- ²¹ B. Croce, *Breviario de estética*, pp. 72-73.
- ²² Cfr. , por ejemplo, la temprana obra de Franz Anton Nüsslein, *Lehrbuch der Aesthetik als Kunstwissenschaft*, Regensburg, Verlag von Joseph Wanz, 1837, 2ª.
- ²³ A.W. Schlegel, *Vorlesungen überschöne Kunst und Literatur*(1801-02), en *Schriften*, München, Verlag Goldmann Gelbe Taschenbücher, 1965 y otras, pp. 83-84.
- ²⁴ K. Fiedler, *Schriften zur Kunst II*, München, Wilhelm Fink Verlag,1971, pp.4,5,14-15.
- ²⁵ K. Fiedler, *ibidem*, p. 380.
- ²⁶ Max Desoír, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1906), Stuttgart, Ferdinand Enke, 2ª edición, 1923, pp. 1 y 3.
- ²⁷ Max Dessoir, *ibidem*, p. 4.
- ²⁸ J. Kosuth, “Arte y Filosofía” (1969), en G. Battcock editor, *La idea como arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 64
- ²⁹ A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 13 y *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 47, 101 y 126.
- ³⁰ P. Valery, *Primera lección del curso de Poética* (1937), en *Teoría poética y estética*, Madrid, La Balsa de Medusa, Visor, 1990, p. 108; Cfr. pp. 105-129. Cfr. A. Tapiés, *El arte contra la estética*, Barcelona , Ariel, 1978, pp. 9-22; M. Kirby , *Estética y arte de vanguardia*, Buenos Aires, Edic. Pleamar 11976, pp. 1-13, Pssim.
- ³¹ . B. Eikhenbaum, “ *La teoría del método formal*”, en AA.VV., *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Comunicación, 1972, p. 32..
- ³² *ibidem*, p.33.
- ³³ Cfr. Walter Benjamín, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* , en *Obras libro I/vol.I*, Madrid, Abada, 2006, p. 13-122.
- ³⁴ Cfr. Danto, *Después del fin del arte*, l.c., pp. 109-110 y su análisis “De la estética a la crítica del arte”, pp.97-113.

II.- EL CONCEPTO DE ARTE I : DEFINICIONES CLÁSICAS Y SUS CRÍTICAS.

En una conferencia sobre obras modernas y contemporáneas en una Sala de Cultura cualquiera, o incluso en las aulas universitarias, suele salir algún espontáneo preguntando: “¿Es esto una obra de arte?”, en la que late otra todavía otra más comprometida: “¿Qué es el arte?”. Ambas interpelan acerca de la *definición del arte*. Se trata de unas preguntas un tanto embarazosas, a las que el desconcertado interpelado no puede contestar por las buenas y sale como puede, si es que no, ante la impotencia de zanjar el asunto con unas respuestas expeditivas, se siente tentado a ejercer la benevolencia del perdonavidas que se dispone a pasar por alto la ignorancia o la osadía. Y, sin embargo, los interrogantes siguen en pie.

Podríamos abordar de diversas maneras estas incómodas preguntas y las perplejidades que suscitan, si bien es plausible agruparlas en dos familias que se corresponden con dos clases de definiciones. La primera servirá de consolación, pero no aclarará en demasía la cuestión; la segunda aumentará la perplejidad. Pienso en las respuestas que abogan por las definiciones *esencialistas* o *abiertas*. Posiblemente, ninguna de ellas convencerá al impertinente oyente ni tal vez, tampoco, satisfaga al docto conferenciante, pues, como advirtiera con su acostumbrada clarividencia T.W. Adorno en las primeras líneas de su *Teoría estética*, “ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida” .

Adorno apoyaba sus sospechas en las consecuencias que habían tenido para la filosofía del arte las rupturas artísticas que tuvieron lugar en torno a 1910, es decir, cuando aparece el arte abstracto y se reafirma la noción moderna del arte autónomo. Pero si esto acontece con obras modernas, el embarazo se agrava en la actualidad con los llamados “*objetos indiscernibles*”, en los que uno de ellos puede ser una obra de arte y los otros no. ¿Cuál de ellos es una obra de arte? ¿Por qué uno lo es, y el otro no?. Esto es lo que ha sucedido desde que se suscitaban en la segunda década del pasado siglo los debates en torno a las obras tan sorprendentes como la *Fuente* (1917) de Mr. Mutt (M. Duchamp), cuyos efectos se dejaron sentir en la década de los años sesenta con la *Brillo Box* de A. Warhol y, en menor medida, las sillas de J. Kosuth. Unos interrogantes similares nos plantearían la

música de Eric Satie o la *Birdcage* (1972) de John Cage, por no mencionar los numerosos ejemplos que pudiéramos aducir en el ámbito de la poesía desde Mallarmé o en la novela desde Joyce en adelante.

Sin duda, hemos de admitir que nos hallamos ante ejemplos radicales de transgresiones frente a las tradiciones artísticas respectivas. No obstante, sin tensar las situaciones hasta estos y otros extremos similares, salta a la vista que si bien, como ha insistido la *Filosofía analítica anglosajona*, todos ellos han introducido nuevas perplejidades en la reflexión estética, la definición del arte es una cuestión recurrente desde las primeras reflexiones filosóficas hasta el presente. Por eso, expondré a modo *de guía* algunas definiciones que, con todas las precauciones, definiré como esencialistas para en un segundo momento detenerme en algunas recientes.

Los bisontes en las cuevas de Altamira y otras representaciones de animales en la gruta de Lascaux, en donde en opinión de Bataille se sitúa el nacimiento del arte, o las Venus prehistóricas no tenían las mismas funciones que los grandes lienzos destinados a los palacios barrocos, las deliciosas porcelanas rococó o las obras modernas en su movilidad incondicional; tampoco se proponían el mismo fin que obras como la serie de los retratos de Marilyn Monroe realizados por A. Warhol, los móviles de Calder o las actuales prácticas cibernéticas. Sin embargo, las ideas que actualmente tenemos del arte tiñen nuestras interpretaciones sobre las obras del pasado, haciéndonos olvidar a menudo que en cada época se les asignó papeles diferentes a los que hoy les atribuimos. En particular, se advierte unas permutas permanentes de funciones.

Cuando nos situamos ante una obra de arte, difícilmente conseguimos dejar de lado conceptos que han tomado forma a lo largo de los siglos. En nuestra cultura se inicia en la Grecia clásica, pero en especial desde el siglo XV hasta finales del siglo XVIII, período en el que la práctica artística quedó plenamente diferenciada de las demás actividades humanas y la función estética, sin eliminar a otras, se convirtió en hegemónica en determinados objetos que llamamos obras de arte. No obstante, si bien resulta inadecuado someter los testimonios materiales del pasado a los criterios que empleamos en el presente, al mismo tiempo advertimos que la circunstancia de que no se hubiera articulado racionalmente un concepto del arte, no quiere decir que no existieran objetos que podemos considerarlos desde nuestra perspectiva moderna como obras de arte, aunque fuera entreverados con otras intenciones. Para demostrarlo tenemos los consensos alcanzados respecto al pasado en esa disciplina que denominamos Historia del Arte. Se produce una suerte de disociación entre obras que

reconocemos como artísticas y las categorías teóricas que las tamizaría como tales. En este sentido, una cosa es especular acerca de los *orígenes del arte*, y otra bastante distinta datar la *invención del arte* desde nuestra historia cultural y no digamos desde nuestra perspectiva estética.

Los orígenes del arte han sido investigados mediante reconstrucciones hipotéticas de lo que pudo haber sido la vida en los estadios más remotos de la prehistoria o historia humanas. En general, este es un cometido que corre a cargo de ciencias como la *Etnología* y la *Antropología*, pero la teoría del arte tampoco puede mantenerse al margen. Sobre todo cuando existe el riesgo de buscar en ciertas obras del pasado, sobre todo en las culturas primitivas, rasgos y funciones que no sabemos si fueron reconocidos y privarlas, en cambio, de otros que les dieron su razón primordial de ser.

Las hipótesis sobre el nacimiento del arte son muy variadas. Mientras que unos los han vinculado al trabajo, otros los relacionan con la magia o con el juego, entendiendo a su vez que los mitos han sido grandes impulsores del arte en las culturas primitivas. Y si los para los seguidores de S. Freud la sexualidad sería el factor desencadenante, el conocido antropólogo Cl. Lévi-Strauss opina que el origen del arte se encuentra en la combinación del mito primitivo con la habilidad técnica. En cualquier caso, la magia y el trabajo, el trabajo y el juego, bien sea combinados o aislados, suelen aceptarse como acicates externos para la aparición del arte. Así pues, el llamado arte primitivo, a la vez que sería un reflejo de la concepción mítica del mundo, habría contribuido a la elaboración de los instrumentos necesarios para la supervivencia.

Aunque las funciones mágicas y rituales de las obras han llegado casi hasta nuestros días, incluso en algunas situaciones siguen siendo reconocidas como las primarias, para el reconocimiento moderno como artísticas ha sido decisivo que se diseccionaran en sus variadas funciones y pudieran ser consideradas como un fin en sí mismas, esto es, que la atención sobre ellas se centrara, si no exclusiva, al menos preferentemente en unas propiedades que solemos identificar con la categoría de *forma*. Desde esta perspectiva, la invención o conciencia moderna del arte tiene una historia más acotada de lo que pudiera pensarse. La autonomía de lo artístico en su acepción funcional, que coincide con su reconocimiento social e institucional, se ha ido logrando a medida que el arte como una práctica diferenciada ha sido aceptado sin reservas. Este proceso histórico se ha desarrollado en paralelo a la diferenciación de la actividad artística respecto a las demás capacidades humanas, y a la apreciación de los valores estéticos inherentes a la producción de los artistas.

1 .- El arte como *Techné* o *Ars* y la “desartización”

Tchné y *ars*

Como sabemos, el término *arte* procede indirectamente del griego y directamente del latín. La *Téchne* de los griegos , al ser traducida por los romanos en la voz latina *ars* , es el embrión del término *arte* en las lenguas románicas. Ahora bien, el pensamiento clásico apenas se esmeró por separar el arte propiamente dicho , en su actual sentido restringido, del oficio o la técnica de cualquier artesano. Tan artístico era el oficio de un alfarero, un constructor o un carpintero como el de un excelso poeta, un escultor del Partenón, un flautista o el retórico malabarista de la palabra encarnado por el sofista. Equívoco que perdurará igualmente en la lenguas romances o en un idioma germánico, en donde su equivalente : *Kunst*, alude ambiguamente al saber (*kennen*) y al poder (*können*), es decir, a las las habilidades (*Skills* sajonas) o maestrías empíricas, mentales y manuales para realizar algo.

Sin embargo, con frecuencia se pasa por alto que para los propios griegos la *Téchne* abarcaba por igual lo que en nuestros días entendemos por *técnica* en cuanto aplicación de los conocimientos instrumentales o científicos para hacer alguna cosa, y lo que designaban *Poesis*, es decir, la actividad que pudiera ser asociada con la creación en la acepción moderna. En suma, la técnica postulada sería la conjunción de ambas, una *tecné poietiké* que conciliaría ambos aspectos.

Asimismo, en la cultura griega despuntan ciertas distinciones que después quedarán consagradas de un modo muy equívoco en Roma al dividir las artes en *serviles* y *liberales* , según exigieran o no el trabajo corporal. Mientras que, por ejemplo, la escultura y la pintura eran consideradas serviles (en contraposición a lo que después acontece en la concepción renacentista y moderna), la música, la aritmética o la lógica, por ejemplo, pasaron a ser consideradas por los romanos como artes liberales.

La Edad Media mantiene unos criterios similares al distinguir entre las *artes liberales*, como la poesía y la música, que se ejercitan esencialmente de un modo mental, y las *artes mecánicas*, que serían las que llamamos hoy en día artes plásticas. Tan solo desde el Renacimiento se generaliza la denominación *bellas artes* por referencia a las manifestaciones en connivencia con la belleza. La adopción de esta categoría como criterio del arte favoreció la división moderna entre el artista y el artesano entre las *artes autónomas* y las *artes*

aplicadas, basada en una distinción kantiana entre la belleza desvinculada de las finalidades externas a la obra y la belleza mezclada con la funcionalidad práctica.

La “desartización” y el “Anti-arte”

Con la *Fuente* (1917) de M. Duchamp se inicia una pérdida del origen respecto a lo que en el mundo artístico o en el orden metafísico se entendía por la identidad tradicional o moderna de la *obra* artística como *ars* en aras del *proceso* de transfiguración. Fruto de un gesto arbitrario o de la provocación, la irrelevancia de si un artista la ha hecho o no con sus manos denota que el acto creativo, la *Poiesis*, ya no es deudor, como era lo habitual, de la *techné*, de un hacer asociado con las habilidades de la mano, con el dominio de un oficio y una técnica que transforma una materia, pues no hay materia ni forma en la acepción tradicionales. La Fuente inauguraba una nueva modalidad artística que conocemos primero como *ready-made* o *,después, como trouvé*. El *Ready-made*, en su significado de lo “ya hecho”, permitía reducir «la idea de la consideración estética», como confesará M. Duchamp a los Janis en 1953, a la elección de la mente, y no a la habilidad y destreza de la mano. No existe un *artifex fecit*, sino una elección, aunque, tal vez, le cuadraría mejor un término más reciente: una *intervención*, pues implicaba por igual a la mera *elección* y a la *acción* o actuación sobre los objetos. Una acción que se tornaba más rastreable en la subespecie de los *Ready-made aided* o *assisted*, es decir, en los que incide con una manipulación que puede modificar parcialmente los objetos apropiados de la realidad encontrada.

Considerados como una supuesta expresión, los *Ready-mades* se anticipan a la crisis o *muerte del autor*, de quien únicamente conservan rasgos residuales como el fetichismo de la firma. Claro, que la firma atestigua la invención del sujeto moderno. Aun reconociendo esta condición, Mutt, pseudónimo de M. Duchamp, no es sino una tomadura de pelo respecto a su persona y una broma que altera la empresa fabricante de los urinarios, la Mott Iron Works, en beneficio de un protagonista muy popular de un tebeo humorístico. Así pues, en vez de traslucir *la hechura*, lo subjetivo a través del toque de la pincelada o la factura pictórica, el nombre del autor sólo se reconoce en las *huellas* que deja, pero, al ocultarse como Mutt o travestirse como Rose Sélavy y otros, elude la responsabilidad ante lo ya hecho, lo *ready-made*, renuente a desplegar la autoridad de un creador que se ha convertido en mero *transformador*.

Desde Duchamp, al actuar como iconoclasta frente a la convención, la ironía e irresponsabilidad más provocativas se consuman cuando nos invita a «Comprar o coger

cuadros/conocidos o desconocidos/y firmarlos con el nombre de un/pintor conocido o desconocido -La *diferencia* entre la “factura” y el nombre inesperado para/los “expertos”, -es la obra auténtica de Rose Sélavy/y resiste/las falsificaciones».

Las huellas del autor «buscado» se imprimen también de un modo difuso en «inscribir a un *ready-made*», en la inscripción escritural, con tal fecha, hora, minuto, tomados cual informaciones o una suerte de «cita» para después dar con él sin agobios. No obstante, lo más frecuente es que la inscripción, en vez de describirlo como haría un título, sea una frase que, como la de *Pala quitanieves*: «en adelante del brazo de M.Duchamp», estaba destinada a transportar la mente del espectador hacia unas regiones más verbales. Los encantos de Mallarmé y de R.Roussel eran irresistibles, mientras en las letras del francés o del inglés desprendidas en *¿Por qué no estornuda Rose Sélavy?* bromea sobre su alter ego femenino ficticio, travestido, encumbrado en la categoría de su propio *Ready-made* personal.

Aunque a menudo se han esgrimido los *Ready-mades* como la manifestación por antonomasia del *anti-arte* o de lo *a-artístico*, más bien creo que trasgreden las concepciones antiguas o modernas sobre el arte, en particular las vinculadas a la obra y a su producción. Sin embargo, las negaciones en ellas entreveradas por las convenciones no son sino la premisa ineludible para renegociar otras. Precisamente, aquéllas que vienen legitimando una «expansión» (*epanouissement*) del arte en cuanto despliegue y culminación de posibilidades hasta entonces nunca atisbadas en las energías, habitualmente desapercibidas y desperdiciadas, de lo *infraleve* .

Una *expansión del arte* que, a medida que se deja seducir por las «caricias infraleves», es cierto que se contrae en su comprensión, pero, también, que parece progresar sin límites ni demarcaciones; propagarse con frecuencia a través de unas energías aleatorias y huidizas que impregnan por igual al acto creador como a las obras mismas. Unas obras que, en cuanto sedimentaciones materiales, aparecen un tanto desvanecidas, presas de una fragilidad quebradiza y, como sucedía ya en el *Ready-made malhereux*, proclives a la disolución o , desde el arte “conceptual”, a la actual *desmaterialización*. Aun así, ante la tesitura de pronunciarme sobre la categoría más pertinente para esta revocación o distensión irónica de las convenciones artísticas en esta expansión de lo *infraleve*, me inclinaría por la que comprimiera mis sensaciones de vaciamiento, *despojamiento* o *minoración del arte*.

En la estética actual, particularmente norteamericana, *La Fuente* es reconocida como el epítome de cuestiones decisivas para amplios territorios del arte, como el primer eslabón en la cadena de los *indiscernibles*, es decir, de los objeto o imágenes de una serie que

tanto pueden ser declarados y considerados obras de arte como no. Ante todo, supone una pérdida del origen respecto a lo que en el mundo artístico o en el orden ontológico se entendía por la identidad de la obra arte, dada su tendencia a cultivar una levedad evanescente o una fragilidad quebradiza que a veces propicia, como es frecuente observar en los proyectos de arte público en Münster y del arte “contextual” en general, la *invisibilidad del arte* y cuyo punto de partida fue la *desmaterialización del arte* desde los diversos “Conceptualismos”.ⁱ Sin derivar a tales extremos, los objetos y las imágenes despliegan en el transcurso de su temporalidad posibles modificaciones de funciones y situaciones en una *estética del acontecimiento* que hoy en día se resuelve en una *estética de lo performativo*.

Aunque la *Fuente* conserve todavía rasgos residuales de su autor, como el fetichismo de la firma que atestigua la invención del artista moderno, la irrelevancia de si ha sido hecho o no con las manos denota que la “*poiesis*”, el acto creativo, ya no es deudor, como era lo habitual, de la *techné*, de un saber hacer ligado a las habilidades, al dominio de un oficio y una técnica que trata una materia, pues no hay materia en la acepción habitual que transformar ni forma que configurar. Tan sólo existe una elección, aunque, tal vez, le cuadraría mejor el término actual *intervención*, pues esta operación implica por igual la elección y la acción o actuación sobre los objetos y, en el futuro, sobre las imágenes. Al ocultarse como Mr. Mutt, Duchamp elude la responsabilidad ante lo *ready-made*, lo ya hecho, como si, renuente a ejercer la autoridad de un creador, hubiera asumido el papel de ser un mero transformador. Presumo que unas sensaciones similares cosechaba Adorno en ciertas experiencias artísticas modernas cuando nos habla de una «*des-artización del arte*» (*Entkunstung der Kunst*), que parece desertizar lo que solía entenderse por arte en aras de la hegemonía de la experiencia estética. Nos hallamos ante un nuevo fenómeno, frecuente hoy en día: la “*des-artización*” del arte, es decir, la minoración o el despojamiento del arte en su acepción de *techné* o *Skill*, de las maestrías mentales y manuales, del saber y del poder realizar algo (el *Kennen* y el *Können* del *Kunst* germánico).

Duchamp con el *ready-made* y los dadaístas berlineses con los fotomontajes, como después los constructivistas, se anticipaban a la explosión e implosión “pop” y actuales de los sistemas objetuales en las sociedades de consumo y las imágenes mass-mediáticas y telemáticas en las del espectáculo, en donde las artes ya no se miran únicamente en el espejo de la producción, del hacer, sino también en los destellos de la circulación; sobre todo, ya no se despliegan sólo ni tanto en el ámbito de la creación de imágenes a través del filtro de la percepción humana, de la “autonomía” moderna de la visión, cuanto en el de su reproducción

y manipulación, explorando variados procedimientos a partir de la descontextualización y el extrañamiento estéticos. Desde esta óptica, antes que un productor de artefactos, el artista deviene un consumidor compulsivo o, más suavemente, un receptor de objetos y de imágenes a los que selecciona y transfigura en nuevas presentaciones estéticas y contextos artísticos. Antes de actuar como creador, es un meticuloso observador que ejerce de “*transformador*” o “*transfigurador*”. Por ello mismo, las obras resultantes pueden ser interpretadas como un *arte estético* en el sentido estricto, en donde lo que importa no es tanto la acción del genio, creando de la nada, cuanto la mediación de la experiencia del artista como espectador frente a los objetos y las imágenes. En la transfiguración de los objetos en obras “*infralevés*” de arte apenas quedan rastros materiales a las cualidades perceptibles si no son tamizados a través de los efectos provocados por las alteraciones de su punto de vista. En realidad, la transfiguración no acontece tanto en el polo tradicional o moderno de la *producción artística* cuanto en el de la experiencia estética con los objetos, es decir, en el ámbito de una *estética de la recepción*, y, por muchas razones, podría ser considerado como un *arte estético* en el sentido estricto kantiano

2- El arte en su identificación con la belleza y la indiferencia de la *beauté*.

La identificación del arte con la belleza en el clasicismo

La categoría moderna de las *bellas artes* en si duda una construcción moderna, que, aunque con antecedentes desde la antigüedad y el renacimiento, se impone a mediados del siglo XVIII frente a otras denominaciones, como “*artes elegantes*”, “*artes nobles*” o “*artes elevadas*”, como *Beaux-Arts*. Una expresión francesa consagrada por Ch. Batteux en *Les beaux-arts réduit à un même principe* (1746) y, sobre todo, D’Alembert y Sulezer¹ en la *Encyclopédie*, traducida de inmediato a los distintos idiomas durante la segunda mitad del siglo ilustrado: “*bellas artes*”, “*belle arti*”, “*fine arts*”, “*Schöne Künste*”.

Precisamente, en el ámbito alemán J. G. Sulzer fue el autor de la no menos enciclopédica obra en cuatro volúmenes sobre la *Teoría general de las Bellas Artes* (1771), sobre la que pivotan las reflexiones estéticas en torno a las artes en la órbita del Neoclasicismo. La identificación venía anunciándose en distintas tentativas, como la de Ch. Briseux en Francia cuando identifica a las bellas artes con los “*bello esencial*”, pero, posiblemente, desde mediados de siglo uno de los adelantados fue el alemán Moses Mendelsohn: “Puesto que el fin último de las bellas artes es el de agradar, podemos presuponer como indudable el siguiente principio: la esencia de las bellas artes y las letras

consiste en una *representación artificial sensiblemente perfecta* o bien en una *perfección sensiblemente representada por medio del arte*”, es decir, de la perfección sensible que poco antes identifica con la *belleza*. Esta identificación del arte con la belleza es la premisa que subyace a los divulgados ensayos de Winckelmann sobre la belleza en el arte griego y la *Historia del arte en la antigüedad* (1764) y su prolongación en los ensayos de Goethe y la estética neoclasicista sobre la *Belleza ideal* en numerosos autores, como Arteaga, Mengs o Azara entre nosotros.

La indiferencia de la “*beauté*”: Escenarios de la confrontación con la belleza ideal en la “*modernité*”

En el “*Realismo. Carta a Mme. Sand*” el crítico Champfleury le comunicaba que Courbet tenía el privilegio de asombrar a la multitud y sorprender a amigos y enemigos con los “*sucesivos escándalos*” en pro de una “rehabilitación de lo *moderno*” en la estela de un “Velázquez noble y grande o de un Goya burlón y satírico”. El primero de ellos lo provocó en el Salón de 1851 la pintura *Un entierro en Ornans* (Museo d’Orsay, París). Aceptada por el jurado, dio mucho que hablar a quienes la atacaban y denigraron tanto, que forzaron a medio ocultarla ante la vista del público. Sin embargo, “*la reunión de diversos escándalos*” se organizó a finales de 1855 cuando en la Exposición Universal de París el jurado oficial rechazó esta pintura y *El taller del pintor* (1854-55, Museo d’Orsay). La reacción del artista fue montar por su cuenta y riesgo con ellas y otras treinta y ocho pinturas en la Avenue de Montagne una exposición alternativa: el *Pabellón del Realismo*. Aunque confiaba en que las multitudes acudirían en tropel a admirarlas, las visitas fueron más bien pocas y los ingresos escasos.

¿Cuáles eran los criterios estéticos para juzgarlas escandalosas? *Un entierro en Ornans* chocaba ante todo por la *aplicación brutal del color y la fealdad de las figuras*, así como por el especial esmero que prestaba a las fisonomías, comparadas peyorativamente por algunos con las caricaturas de Daumier. Declarada por alguna crítica la “*obra maestra de la fealdad*”, lo que más molestaba a sus detractores era que se burlara de los principios compositivos tradicionales y estuviera cortada cual fragmento de otra obra apaisada de cincuenta metros en donde las figuras se hallaban colocadas en el primer plano a lo largo de la misma en fila india. Argumentaban además que el tema tratado reflejaba una verdad plebeya, pues los más diversos personajes eran reproducidos a su tamaño natural con la misma dignidad.

La apreciación de que Courbet rompía con la tradición y las convenciones en la disposición de los grupos, es esgrimida de un modo más enconado en los juicios que se emiten sobre la pintura *El taller del pintor*, pues lo tachan de carecer de unidad y sus personajes únicamente se unifican en una composición aditiva de unidades discretas que no guardan conexión en las expresiones, los gestos y los ritmos. Ello denotaba su incapacidad para componer, así como que, artísticamente, era más un pintor de “*morceaux*” que de “*tableaux*”, *contrariando la categoría de la totalidad que caracterizaba a la obra clásica como organismo, en su belleza*. A excepción de Champfleury, Delacroix y Nadar, las críticas fueron muy desfavorables e irónicas bajo la imputación de que era un pintor sin ideal, es decir, que despreciaba la identificación del arte con la belleza ideal.

Sin duda, a Courbet tuvo que saberle particularmente amarga la crítica que le propinó el poeta, ya que, aunque tuvo la deferencia de incluirle, sin participar en ella, en los comentarios a la *Exposición Universal* (1855) y lisonjearle como un “poderoso obrero, una voluntad salvaje y paciente”, “un vigoroso temperamento” en la “traza de una insurrección”, le echa en cara que los resultados obtenidos “manifiestan un espíritu de sectario, un asesino de facultades” y “el sacrificio heroico que el Sr. Ingres hace en honor ...de la idea de lo bello rafaelesco, el Sr. Courbet lo realiza en beneficio de la naturaleza exterior, positiva, inmediata. En su guerra a la imaginación obedecen a motivos diferentes; y dos fanatismos inversos los conducen a la misma inmolación”.

Ni siquiera el reformador Proudhon está dispuesto a renunciar al ideal cuando en *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social* (1865) analiza la pintura de Courbet, pues nose aparta un ápice de la categoría del *Ideal en la denostada estética neoclasicista y sobre todo en la de Hegel*. Únicamente que si el Ideal en el alemán parece obedecer a una deducción consecuente de su sistema filosófico, ahora es deudor de una evolución histórica desde Grecia a la situación crítica de su actualidad, pues la disolución de lo actual es un paso previo para propiciar la búsqueda un “*nuevo Ideal*” “al unísono con el movimiento universal” y “expresar las aspiraciones de la época actual”. Precisaemente, en una época marcada por la ciencia, la industria y la justicia o por modelos sociales como el sabio, el industrial, el ingeniero, “Courbet, que no ha visto a los dioses, que sólo conoce a los hombres, sobresale en devolver la *belleza fisiológica*...; la belleza, que representada y fijada por el arte, produce sobre los sentidos un efecto análogo al de la belleza ideal en las estatuas antiguas” A este respecto es oportuno recordar que la fisiología, en cuanto disciplina que subyace a la *histoire naturelle*, ejercía un gran atractivo sobre Saint-Simón y Comte al fundar

la futura ciencia del hombre, es decir, la sociología, de la misma manera que desde los años treinta Balzac era saludado como el fundador de la novela fisiológica y reconocido como autor de una intrigante *Histoire et physiologie de Boulevards de Paris* (1845). En la pintura de Courbet y su escuela crítica esta fisiología se traducirá, en opinión de Proudhon, en “*fisonomías actuales*” o incluso en “*fisonomías creadas por costumbres*”.

En la década siguiente proliferan las exclusiones en las exposiciones celebradas en el Salón. Entre todas ellas, la que desencadenó el gran escándalo fue *El almuerzo en la hierba* (1863, Musée d’Orsay) de E. Manet. Cuando dos años después este mismo artista vuelve a intentarlo, envía al Salón *La Olimpia* (1863, Musée d’Orsay) y *Jesús insultado por los soldados* (1865, Art Institute of Chicago), que para su sorpresa fueron aceptadas por el jurado.

No obstante, si nos fijamos de los testimonios coetáneos, durante los primeros días las aglomeraciones en torno a *La Olimpia* eran tales, que los visitantes apenas podían circular y se sorprendían de que hubiese sido admitida por el jurado. Convencidos de hallarse ante la obra más rara que podían imaginar, les movía tanto a una piedad desdeñosa como a la reprobación, a tomarla en serio y en broma, y mientras las mujeres volvían la cabeza escandalizadas, los varones no se paraban si no era para protestar airadamente. Mientras tanto, los críticos echaban leña a la polémica afirmando que el arte caía tan bajo que no merecía siquiera reprobación alguna o, cual Virgilio acompañando a Dante, concluían: “Non ragionam di lor ma guarda e passa” (“no hablemos de ella, mira y pasa de largo”).

Asimismo, revistas satíricas como *Le Charivari*, *Le Journal Amusant* o *L’Illustration*, se mofaban de ella en caricaturas que la titulaban maliciosamente *La cola del gato o la carbonera de les Batignolles*, *El nacimiento de la pequeña ebanista*, *Mannette o la mujer del ebanista etc.* A causa de las protestas y a que irritaba a todo el mundo, hacia finales del mes ambas pinturas fueron apartadas de la vista del público para regocijo de sus críticos y, como señalara uno de ellos, “fueron ocultadas encima de dos puertas en una de las salas del fondo, y hay que tener ojo de lince para descubrirlas”.

Una vez más es ineludible preguntarnos: ¿cuáles eran las causas o los motivos que se esgrimían en las reacciones negativas, los rechazos y las exclusiones? De entrada, es sintomático el fracaso de los teóricos y críticos, pues, a excepción de Zola, los más reconocidos guardaron un cómplice silencio, siendo casi incomprensible el mantenido por Baudelaire, mientras otros, como E. Chesneau, M. Du Camp y T. Gautier, no veían nada en ellas o enmudecían ante ellas. No menos llamativo resulta que, avezados en reconocer las

citadas de los viejos maestros y tender el *Parallèle* con la historia pictórica para justificar las nuevas aportaciones, relacionaban ciertamente *El almuerzo en la hierba* con *La Fiesta campestre* (ca.1510) de Tiziano (entonces atribuida a Giorgione), tal vez porque se encontraba en el Louvre, pero, en cambio, no se sabe si la flexión desvergonzada de la mano, la “contracción impúdica” o el “mono impudicamente crispado”, les impedía ver que la *Olimpia* se inscribía igualmente en esa tradición y, en concreto, en *La Venus de Urbino* (1538, Uffizi, Florencia) del mismo Tiziano. Les hubiera bastado apreciar que la pose de la modelo recostada y la composición son casi las mismas, aunque los accesorios renacentistas sean sustituidos por motivos modernos: las rosas por las orquídeas, el perro por el gato, la doncella portando la vestimenta por la sirvienta negra ofreciendo el ramo de flores etc.

Tal vez en esta ocasión se interponía el prejuicio de que si el desnudo femenino de Tiziano podía ser tanto una cortesana sublimada en Venus como una amante esposa, la Olimpia de Manet no había perdido en su cuerpo los estigmas de una mujerzuela. No obstante, aun cuando a primera vista el rechazo se explicaba por la naturaleza impúdica de unos desnudos que atentaban contra los principios morales con la aviesa intención de “*épateur le bourgeois*”, si invertimos el ramillete de las críticas negativas, todo apuntaba sin embargo a que, sin descartar lo anterior, los escándalos venían provocados ante todo por la *representación artística*, ya que en ella Manet renegaba de las *convenciones* formales hegemónicas en el género, y los *criterios estéticos* que les subyacían.

En efecto, al igual que ocurriera con los escándalos de Courbet, las críticas reiteradas, en particular al *Almuerzo en la hierba*, resaltan que Manet es incapaz de organizar un cuadro y que carente de ideas y de imaginación realiza agrupaciones fortuitas o yuxtaposiciones como si fuese un pintor de *fragmentos*. Lo orgánico y lo compuesto se transforman en algo mecánico y fragmentado, mientras que, frente a la unidad compacta de la pintura de Salón, opone una unificación negativa de vínculos frágiles entre los personajes. Y aunque no recurra, como sucedía en Courbet, a los contrastes simples y fuertes entre las luces y las sombras, sino a la claridad provocada por los tonos más suaves y los contrastes atenuados y equilibrados, a la denominada por entonces *peinture grise* o *peinture blonde*, abandona igualmente los fondos negros y el claroscuro de las convenciones académicas.

Lo que insinuaban sin quererlo o saberlo decir, era que Manet no tenía capacidad para imaginar ni facilidad para componer, pues para los pintores y los críticos del Salón la *composición* era una categoría irrenunciable de la tradición clasicista que se ligaba sobre todo a la pintura, declarada una de las “artes de la composición”, y las técnicas usadas en la *École*

des Beaux-Arts. En cuanto sistema de organización de las figuras en el espacio, la composición remitía a una disposición de las partes relacionadas entre sí y con el todo, presididas por una idea general de orden, con la que se relacionaba su *identificación del arte con la belleza ideal*.

Precisamente, rebatiendo a quienes criticaban que Manet despreciaba la composición, uno de escasos defensores, E. Zola, se rebelaba contra el escándalo que había provocado la pintura: “Esta mujer desnuda ha *escandalizado al público*, que sólo la ha visto a ella en la tela. ¡Dios mío! ¡Qué indecencia: una mujer sin el menor velo entre dos hombres vestidos! Esto nunca se ha visto. Y esta creencia era un grosero error pues, hay en el museo del Louvre más de cincuenta cuadros en los cuales se encuentran mezclados personajes vestidos y personajes desnudos. Pero nadie va al museo del Louvre a *escandalizarse*. La multitud se ha guardado por lo demás de juzgar *El almuerzo en la hierba* como debe juzgarse una verdadera obra de arte; ha visto solamente unas personas que comían en la hierba, al salir del baño, y ha creído que el artista había puesto una intención obscena y *escandalosa* en la disposición del tema, cuando el artista simplemente había buscado obtener unas oposiciones vivas y unas masas francas. Los pintores, sobre todo E. Manet que es un pintor analista, no tienen esa preocupación del tema que atormenta a la multitud ante todo; el tema para ellos es sólo un pretexto para pintar, mientras que para la multitud solo existe el tema”

Aunque tal vez no fuera exactamente así, este juicio traslucía un cambio de apreciación donde se insinuaba tanto el desdoblamiento entre los valores referenciales y los pictóricos, premisa de la futura quiebra de la representación, cuanto la interpretación del tema: “personas como las que vemos allí abajo”, en su cotidianidad, sin los aditamentos de lo *ideal*, y un motivo pictórico que explora las técnicas y las cualidades específicas del medio. Aspectos que a no tardar serán proclamados *criterios artísticos* de la modernidad, junto con los “lenguajes de los temperamentos” y lo que “hay en ellos de novedad ágil y enérgica”, es decir, de *originalidad*.

Si los críticos vituperaban *El almuerzo en la hierba* porque carecía de composición, ante *La Olimpia*, no pueden criticar este aspecto casi calcado de Tiziano, pero, paradójicamente, no encuentran palabras para lo que están viendo, llegando uno de ellos a confesar que “no puedo decir nada en verdad y no sé si el diccionario de *estética francesa* dispone de expresiones para caracterizarla”. No extraña por tanto que balbuceen calificativos tales como “incalificable”, “inconcebible”, “indescifrable” y, por encima de todo, “*informe*”, aunque suben de tono cuando, con el fin de denigrar la protagonista, afirman que “no tiene

una forma humana” o que “*esta mujer rosa es de una fealdad consumada*”. Desde el punto de vista de la técnica pictórica, las críticas se centran en las incorrecciones audaces del cuerpo desnudo, resaltando que, a causa de su indefinición en el dibujo, es un esbozo inacabado, como si estuviera realizado a carboncillo y con rayas negras. Tampoco se salvan de las diatribas las tintas violentas del colorido y, no digamos, las masas claras y luminosas, los amplios planos de luz y todo lo que contribuye a un *modelado inexistente*, es decir, aquello que, por contra, más admiraban en ella Zola y otros modernos.

No deja de ser sugerente que estos rasgos negativos atribuidos a la protagonista desnuda, que encarnan una *estética de la “fealdad ordinaria”*, sean asociados con la “carne sucia”, “la tinta lívida de un cadáver expuesto en la morgue” o de un “muerto de fiebre amarilla en estado de descomposición avanzada”. En otras palabras, la *fealdad corporal* como *privación de la forma perfecta* se teñía, al igual que en la tradición cristiano-platónica, de una coloración moral que la degradaba aún más. No obstante, lo más sintomático era cómo en estas críticas y otras similares la sexualidad, como tema central de la pintura, quedaba desplazada y, en vez de referirse a ella de un modo explícito, se hablaba elípticamente de la violencia que se ejerce sobre el cuerpo, inmerso en una atmósfera de *descomposición y muerte*, de *fealdad*, en donde el Eros es sustituido por el Thanatos. Sin embargo, lo que *escandalizaba no era sólo el cuerpo femenino desnudo*, sino sobre todo la *manera moderna de cómo había sido representado*. Es decir, lo que les irritaba eran, diríamos hoy, las cuestiones de género, en la doble acepción de lo femenino y lo pictórico, así como las técnicas de su representación al abandonar los dispositivos de la composición que resaltaban la belleza ideal femenina.

En efecto, como ironizara Zola, en el museo del Louvre era fácil contemplar decenas de desnudos y nadie se escandalizaba por ellos. No creo que sea necesario recordar la consagración del género por Ingres, cuya *Venus Anadiómena* (1848, Musée Condé, Chantilly) era considerada en la década de los sesenta el prototipo del desnudo clásico; ni, tampoco, la proliferación de Odaliscas, Venus, Ninfas, Bacantes etc. en artistas académicos como A. Cabanel, J.-J. Lefebvre o Bouguereau etc. Aun más chocante era que en las paredes de los Salones colgaran numerosas pinturas de género, ya fuera *Prine delante del Areópago* (Kunsthalle, Hamburgo), de J.-L. Gérôme, en la edición de 1861 o *Europa raptada por Jupiter* de Fr. Schutzenberger, *El sueño de Venus* de F. Girard y *La caída de Adán* de F. Lemud y otras adquisiciones estatales realizadas en el Salón de 1865 sobre las que nos

informan unas fotografías de época. ¿Qué pasaba entonces con *La Olimpia* y el escándalo generalizado que levantaba?

Olimpia, un título inspirado en unos versos de su amigo y admirador de Baudelaire, el poeta Zacharie Astruc, denominaba a una mujer que el público sabía que era un pseudónimo de Venus, la diosa romana del amor que, cuando “despierta”, “la primavera entra en los brazos de una gentil mensajera negra”. Olimpia por lo demás había sido el pseudónimo preferido por las *courtisanes* romanas y las “*damas de la belleza*” en el Renacimiento, siendo habitual detectar sus presencias en la pintura académica bajo la piel nacarada de las Odaliscas, Olimpias, Prines, nombre griego de la cortesana, o, como en una pintura posterior de T. Couture, de *La cortesana moderna*. ¡Tal vez, una de las que recibían en la Rue Bréda frecuentada por los artistas! En la acepción baudelairiana de *Las flores del mal* la prostitución era una figura de lo moderno, cuya presencia en los Salones aparecía, sin embargo, interpretada en los retratos, las naturalezas muertas y los desnudos bajo los disfraces antiguos de las *alegorías mitológicas* y las *convenciones* pictóricas académicas de las representaciones ideales de unos cuerpos perfectos..

Lo que más chocaba en *La Olimpia* era que si, por un lado, estaba pintada como un desnudo y su pose era la de una *courtisane* respetable, por otro el aspecto descarnado del mismo denunciaba más bien el cuerpo flaco de una *insoumise* de los *faubourgs*, sinónimo empleado para denominar a la prostituta callejera emparentada con los personajes de las clases sociales más bajas que narra E. Sue en *Los misterios de Paris*. Manet osaba por tanto abandonar los refinados aposentos ocupados por las Venus, Prines, Odaliscas y Olimpias cortesanas, personajes que mantenían distancias tanto frente a la *femme honnête* como a la *prostitute*, para reposar en el humilde diván de una *petit faubourienne* cualquiera de la Rue Mouffetard, pero además se atrevía a subvertir un género académico que estaba en crisis desde la aparición de la fotografía. Precisamente, por esta doble transgresión la pintura concitaba la animadversión y se tornaba insoportable a la vista del público y de la crítica.

Ciertamente, los cuerpos en las pinturas académicas eran *encarnaciones de bellezas ideales* y seductores sexualmente, pero, tamizados a través del ideal pagano, en cuanto desnudos se percibían de un modo no turbador, pues la compostura y la plenitud contraían lo particular, lo excesivo, las peculiaridades de los genitales y las restantes zonas eróticas; el cuerpo bello en la perfección del ideal triunfaba así sobre la sexualidad, mientras que el deseo, sin quedar eliminado, era desplazado hacia la alegoría. En cambio, Manet no sublimaba la sexualidad particular como tampoco disimulaba la desnudez absoluta frente a los

disfraces ni la “belleza particular” o “fealdad” de los modernos frente a la belleza ideal del Neoclasicismo y el Academicismo posterior. Como matizara Zola, “cuando nuestros artistas nos dan una Venus, *corrigen la naturaleza, mienten*. E. Manet se ha preguntado por qué mentir, por qué no decir la verdad; él nos permite conocer a Olimpia, esa mujercita de nuestros días, que uno se encuentra en las aceras y que ciñe sus flacos hombros con un delgado chal de lana desteñida”.

Los escándalos de Manet se saldan con la paradoja de que mientras las críticas contemporáneas consideraban a esas pinturas tentativas fallidas, sean reconocidas hasta el presente como hitos destacados de la modernidad y de su triunfo. Salta a la vista, por lo demás, que el “ojo académico” seguía cultivando el *Parallèle* con el patrón de lo bello clasicista, de un Ideal, legitimado por la estética neoclasicista y los sistemas estéticos que involucionaban hacia actitudes normativas, mostrándose insensibles a lo bello multiforme, a los desbordamientos que se filtran en los intersticios de la vida y la historia.

Sin embargo, en el citado estudio sobre Manet E. Zola protesta contra los sistemas y las fórmulas de los filósofos en beneficio de las obras como “simples hechos”, como “lenguajes del temperamento”. Por ello, *juzga ridículos las medidas comunes y lo bello absoluto que cifran sus logros en la perfección ideal y se definen por reglas ajenas al mundo contemporáneo*; se rebela contra el seguir atrapados en unas *bellezas inmutables* que dominan las épocas y contra las que se estrella la vida en sus mil expresiones cambiantes. Contra ello se alzaban, precisamente, Courbet y Manet, calificados como “*actualistas*”, al representar los personajes tal como eran, con sus trajes y costumbres. Comprometidos con lo fugaz y lo pasajero, sus pinturas evocan la *accidentalidad exterior* de la estética hegeliana y, en una línea más directa, el *Actualismo* que encumbraran Stendahl y H. Heine con anterioridad a Zola y en Baudelaire cristalizara como un criterio distintivo de la *modernité*.

En efecto, el punto de partida del poeta sigue siendo un desdoblamiento en el que resuenan las cadencias y los ecos amplificadas de la lejana *Querelle* francesa de la segunda mitad del siglo XVII, puesta al día por F. Schiller y los hermanos Schlegel en torno a la oposición entre el clasicismo y el romanticismo y recuperada con la inestimable mediación de Madame de Staël tras sus estancias en *L'Allemagne* para la causa francesa como antesala de la brillante redefinición de Baudelaire. Este la había esbozado en el *Salón de 1846* al sugerir que las bellezas contienen algo de eterno y algo de transitorio, de absoluto y de particular, pero la desarrolla en lo que considero el primer manifiesto de la “*modernité*”: *El pintor de la vida*

moderna que publica en 1863, el mismo año en que Manet pinta *El almuerzo en la hierba* y *La Olimpia*.

Baudelaire engarza con los eslabones de esta cadena cuando distingue entre una teoría racional de lo bello histórico y de lo bello único y absoluto a partir de la premisa, a través de la cual sintoniza con la *Querelle*, de que la belleza conserva siempre una doble composición: “Lo bello está hecho de un *elemento eterno, invariable*, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un *elemento relativo, circunstancial*, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión”. Incluso, más osado que Zola, quien también intuyera en el arte la contraposición entre el elemento fijo: la naturaleza y el variable: el temperamento, desafía a que se descubra una muestra cualquiera de belleza que no contenga esos dos elementos: una parte eternamente subsistente que es asociada en el arte con el alma, y otra variable con el cuerpo, confiada a la época y las circunstancias, al presente que le dota de vitalidad.

Las tensiones entre los dos elementos laceran al artista solitario, dotado y guiado por una imaginación activa, que viaja a través del desierto de los hombres buscando afanosamente una “*modernidad*”, tal como queda comprimida en su definición: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”; si se la toma aisladamente, parece que la balanza se inclina hacia uno de los lados, pero para ese solitario que, al alzarse sobre el placer fugitivo de las circunstancias es más que un simple paseante, “se trata ...de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio”, pues “para que toda *modernidad* sea digna de convertirse en antigüedad, es necesario que se haya extraído la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente”.

Mientras tanto, respetuoso con los clásicos, la modernidad proyecta el foco de atención sobre el carácter de la *belleza particular y circunstancial del presente*, sobre los rasgos de sus costumbres, ya que “el placer que obtenemos en la representación del presente se debe no solamente a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su *calidad esencial de presente*”; a que “casi toda nuestra *originalidad* proviene del sello que *el tiempo* imprime a nuestras sensaciones” En consecuencia, aunque le parezca excelente el estudio de los maestros antiguos, ello será “un ejercicio superfluo si su finalidad es comprender el carácter de la belleza presente” y si “por mucho zambullirse, pierde la memoria del presente; abdica del valor y los privilegios que aporta la circunstancia”.

Al zanjar de un modo tan expeditivo el *Parallèle* entre los antiguos y los modernos, Baudelaire precipita el desenlace de la *Querelle*, mientras que, cuando traza una línea divisoria a primera vista infranqueable entre el clasicismo y la modernidad, actúa como una suerte de gozne sobre el que giran la clausura y la apertura de dos fases bien diferenciadas, pero a su vez imbricadas: *la construcción de lo moderno* y *la modernidad*. Sin embargo, es desconcertante que, en contra de lo que podía esperarse de su amistad con los dos artistas, cuyas pinturas legitimaba estéticamente, al crítico y teórico más eminente del período no le interesaran para nada y mantuviera sobre ellas, posiblemente para no dar argumentos a los académicos, un silencio cómplice.

Algo que todavía resulta más extraño si advertimos que en su lírica captaba como nadie la belleza y la armonía de la vida en las grandes capitales, las circunstancias y el cielo de París, el latir de la calle en las fiestas populares, la voluptuosidad de la vida muelle o la injusticia de la mugrienta. Ciertamente, su prematura muerte, el mismo año en que Manet pinta la *Vista de la Exposición Universal* (1867), le impidió contemplar las series impresionistas sobre la vida cotidiana y la gran ciudad como paradigmas de la modernidad. Más allá de esta circunstancia, posiblemente su gusto personal primaba sobre la reflexión y su actitud se explique en razón de que en sus juicios críticos seguía siendo fiel al “formulario de la verdadera estética” que proclamara en el *Salón de 1859*: el gobierno de la imaginación como reina de las facultades, la oposición al naturalismo de los artistas “positivistas” y la apuesta por el “artista imaginativo”. Algo que, por otra parte, entraba abiertamente en contradicción con la críticas acerbas y lúcidas que en la *Exposición Universal* (1855) lanzara contra las estéticas sistemáticas y el “*insensato doctrinario de lo Bello..., encerrado en la obcecadora fortaleza de su sistema*”, pues “*si los hombres encargados de expresar lo bello se ajustasen a las reglas de los profesores-jurados, lo bello desaparecería de la tierra*”.

Las orientaciones clasicistas defendían la jerarquía entre los géneros y, sobre todo, la supremacía de la pintura de historia. Sin embargo, en sus albores la modernidad puede ser reconocida con más facilidad por el debilitamiento y la desaparición de las configuraciones ideales, de los grandes bloques iconográficos: mitológicos, religiosos e históricos, en beneficio de las *sucesivas actualidades* que a través de sus cambios formales radicales. Desde las prosaicas circunstancias lo accidental y el presente priman sobre lo sustancial y lo atemporal, ámbitos en los que cristalizaba el “*gran arte*”. No en vano, para Manet y sus compañeros el pintor de historia era en su boca la injuria más sangrienta que podía dirigirse a un artista, mientras lo que chocaba al público en sus obras era que no

encontraba nada que le recordara esos cuadros mitológicos y de historia que solía admirar en los museos y los Salones. No en vano, en 1863 la École des Beaux-Arts seguía impartiendo ante todo la docencia del dibujo, la anatomía, la perspectiva como dispositivos artísticos y la historia antigua como temática de las representaciones ideales. En los primeros escándalos modernos afloraban las *primeras disfunciones en la institución arte y las dudas sobre la naturaleza del mismo*.

Más en concreto, *desde mediados del siglo XIX se confirma el desbordamiento de lo bello, del Ideal neoclasicista*, pero, no menos, el agotamiento de los contenidos ideales en la iconografía religiosa, mitológica e histórica y, en sintonía con los “lenguajes de los temperamentos” en Zola o la noción de modernidad en Baudelaire, apostaban por el triunfo de las bellezas particulares en las sucesivas “*actualidades*”. Un giro decisivo que había vislumbrado Hegel en la disolución de la forma romántica cuando, al abordar la crisis de lo sustancial, del arte como determinación suprema del espíritu, advertía que en la imitación artística subjetiva de lo dado, ya sea la realidad exterior en sus modificaciones ilimitadas o las ocupaciones cotidianas de los hombres, “*el círculo de objetos que esta esfera puede abarcar se extiende (erweitert sich) al infinito*”.

Si bien en la modernidad las disputas son consustanciales a las sucesivas “*actualidades*”, me permito recordar algunos hitos en el arte bello clasicista por antonomasia: la *escultura*. Recabarían una especial atención las provocadas por Rodin, que en opinión de G. Simmel encarna la experiencia de la modernidad en la *interioridad accidental del impresionismo anímico*. La primera de ellas estalla a cuenta de *La edad de bronce*, también conocida con el título de *El vencido* (1875-1876), pues, en contra de las convenciones al uso, si era chocante la falta de pistas para identificar el tema a través del título o de otros atributos, más grave resultaba el uso demasiado libérrimo del *modelado* directo según la naturaleza, ya que su veracidad ponía en crisis la acostumbrada *idealización* académica de la figura humana, encarnación por antonomasia de la belleza al decir de Goethe.

La polémica sobre esta obra se prolongó hasta 1880, año en el que el modelado en yeso fue adquirido y fue fundido en bronce para ser colocado en 1884 en los Jardines de Luxemburgo de París. Sin embargo, antes tuvo que soportar el juicio condenatorio de una comisión, nombrada a tal efecto por el subsecretario de Bellas Artes, en los siguientes términos: “Este examen nos ha convencido de que si esta estatua no es un *sobremodelado (surmoulage)* en el sentido absoluto de la palabra, el *sobremodelado* ocupa un lugar tan netamente preponderante, *que ella no puede pasar verdaderamente por una obra de arte*”.

En paralelo, por tanto, al desconcierto que ciertos críticos sentían al constatar las *transgresiones de la belleza ideal* en *La Olimpia*, como si “la estética francesa no dispusiera de expresiones para caracterizarla”, se sumaba el veredicto negativo de la comisión ministerial nombrada para decidir la pertinencia o no de fundir el yeso *La edad bronce* de Rodin, pues “no puede pasar verdaderamente por una obra de arte”. En esta ocasión, el criterio que lo situaba fuera del arte se escudaba en la preponderancia que en ella concedía Rodin al *sobremodelado* (*surmoulage*). Lo llamativo del caso era que los miembros de la comisión estaban tan seguros de sus criterios, que no parecían sentir la angustia que sin embargo embargaba a Baudelaire en *La Exposición Universal – 1855*, y con él a los “actualistas” modernos, cuando lamentaba que “por mucho que desplazara o *ampliara el criterio*, siempre quedaba rezagado respecto al hombre universal y corría sin parar tras lo *bello multiforme*, *versicolor* que se introduce en las espirales infinitas de la vida”.

Desde el punto de vista de la *idea de arte*, las pinturas y esculturas rechazadas entraban en conflicto con las convenciones academicistas sobre el dibujo, la composición y el modelado, siendo consideradas *obras maestras de la fealdad*. Cultivaban así un tópico neoclasicista invertido que se consumaría en la provocación semiclandestina del burdel llevada a cabo por Picasso en *Las señoritas de Aviñón*. Pintura maestra de la *fealdad ideal*, transgresora de todo canon y paradigma de las disonancias, quedó colgada y recluida en el estudio del Bateau-Lavoir hasta 1917. Contemplada por muy pocos, entre sus escasos defensores se encontraban A. Salmon y el casi desconocido A. Soffici, ya que para G. Apollinaire era “incompensibles” y un “revoltijo horrible” para Leo Stein, mientras que Matisse y Derain juzgaban a sus figuras “*locas o monstruosas*”.

Esta *poética de la fealdad ideal* pronto quedó complementada en el caso de M. Duchamp por una *poética de la indiferencia hacia la belleza*. «Cuando descubrí los *Ready-mades* pensé, escribiría años más tarde, en desalentar a la estética. En el neodada han tomado mis *Ready-mades* y encontrado belleza estética en ellos. Les lancé a sus caras el *Portabotellas* y el urinario como un desafío y ahora los *admiran por la belleza estética*».

Ciertamente, no faltaban motivos a quienes denunciaban que la *Fuente* era vulgar, ya que el urinario elegido era de los de menor prestigio en la escala social; un modelo barato, ligero y fácil de instalar, que, al carecer de cisterna de agua, resultaba maloliente y difícil de limpiar. Solamente los de las prisiones, de latón y sin labio, eran de inferior calidad. Sin embargo, ¿no eran las naturalezas triviales y vulgares, a cuyos contenidos no cabía acercarse con la presunción del cortesano o los refinamientos de la buena sociedad, las que habían sido

tomadas como materiales del arte en la pintura de género y las *naturalezas muertas* desde los holandeses? En efecto, bastantes años antes que Duchamp, Warhol y los *apropiacionistas* objetuales, Hegel se percataba de que, tras el abandono de las temáticas ideales, que identificaban el arte con la belleza, el arte exploraba la “indiferencia” de los temas insignificantes y los contenidos vulgares, los cuales, aunque sean “indiferentes” (*gleichgültige*), son “susceptibles de un tratamiento artístico”.

Una sorprendente intuición en la que se vislumbran tanto la “*indiferencia de la belleza*” que pusieran en evidencia Manet en su pintura como la hipótesis duchampiana sobre la “*belleza de la indiferencia*” de los objetos elegidos y la “*trasfiguración de lo banal*” y, no digamos la exaltación de la *poética de la fealdad* que propiciara Picasso y con él gran número de artistas modernos cuando en sus obras condenan al exilio a la diosa Venus. Incluso, todavía más anticipatorias, si cabe, se revelan las dudas que suscitaba en Hegel la representación de los objetos tal cual son ahí, en su singularidad accidental, en su existencia prosaica, inmediata y sobre todo fea, pues “surge por tanto la pregunta de si semejantes producciones han de seguir *llamándose en general obras de arte*. Si con ello tenemos en mente *el concepto de obras de arte propiamente dichas en el sentido del ideal*,...entonces los productos de nuestra etapa actual, a la vista de tales obras, no pueden, por supuesto, ir muy lejos”. En cambio, si se tiene en consideración la concepción y ejecución subjetivas, el aspecto del talento individual y el hacer significativo lo que para sí carece de significado etc., “por estos aspectos *no podemos negarles a los productos de esta esfera el nombre de obras de arte*”. Unas tempranas perplejidades sobre la naturaleza del arte que, aunque sea esgrimiendo nuevos argumentos, podrían haber suscrito, respectivamente, los dos bandos enfrentados en el caso de la *Fuente* de Mr. Mutt o de las *Señoritas de Aviñón* de Picasso.

Desde este despojamiento promovido por el *desbordamiento de lo bello*, la categoría hegemónica con la que era identificada la definición clasicista del arte, la experiencia artística que reducía el arte al *arte bello* devenía uno de los lados posibles del mundo del arte, como acaba de ilustrar recientemente en la historia artística y en la estética Umberto Eco en sendas obras sobre la *Historia de la belleza* (2002) e *Historia de la fealdad* (2007).

Desde la óptica de la experiencia estética, las obras mencionadas desbordan igualmente las fronteras aristocráticas de lo estético absorbido por lo bello, convirtiendo la «*desestetización de lo estético*» en el material de su arte minorado. O, tal vez, expresándolo en otros términos, si, por un lado, promueven la «*desestetización de lo estético*», restringido éste

habitualmente a lo bello clásico, por otro, estimulan una «*estetización de lo no estético*», a saber, de las categorías modernas ligadas al desbordamiento de lo bello. Un ejemplo tan radical como el *Ready-made* solamente sería, por tanto, *antiestético y, en consecuencia, antiartístico, si mantenemos el equívoco de la estética clásico-idealista, que recluye lo estético en las normas y convenciones de lo bello, pero no, si lo abrimos a una estética de su desbordamiento*, si bien es plausible que en esta segunda suposición la minoración de la artisticidad, la *des-estetización de lo artístico* tiene como su correlato una *estetización de lo no artístico*. ¡Un corolario vigente sobre todo en el presente!

3.-El arte como mimesis y sus deconstrucciones.

El concepto de arte como *mimesis*, es decir, como *imitación*, es sin duda el más asentado en la historiográfica artística desde la Prehistoria y la tradición estética desde Grecia. Las representaciones prehistóricas de bisontes (Altamira, Lascaux), caballos (Lascaux, Niaux, Las Modeas), ciervos (Altamira, Las Chimeneas) y de otros animales nos indican una preocupación por captar la realidad circundante. Algunos piensan incluso que el impulso imitativo a la imitación se halla en los orígenes de la actividad artística primitiva. Sin embargo, tendremos que esperar a la cultura griega para encontrar una formulación que ha sido decisiva para la cultura artística posterior.

Del arte como “mímesis” a la imitación formadora.

Desde las *Leyes* (655 D,798 D), la *República* (267 A;597 D, 606 D) o el *Sofista* (235 D-236 C), Platón concibe la *mimesis en cuanto composición de imágenes como una participación del mundo de las Ideas*, es decir, el mundo de lo seres reales, percibidos por la mente, situados en un plano superior al mundo físico, que es el que captan los sentidos. Unas ideas de las que el mundo real no es más que su imitación, confiriendo al arte la tarea de encarnarlas en formas perceptibles. No obstante, introduce ya el matiz de que la *mimesis* puede ser *reproductiva*, como en el caso del artesano y del arquitecto, o *ilusionista*, como el escultor y el pintor.

Como se desprende de la *Poética* (1448-1450) el viraje de Aristóteles hacia el mundo físico atribuye la *necesidad innata de imitar no ya las Ideas, sino los caracteres, es decir, toda la realidad natural y humana, así como las acciones y pasiones humanas*. Ello supone una orientación materialista hacia el mundo físico. Por otro lado, la imitación puede diferir en relación a:

- los *objetos que imita = qué cosas*,

-
- según los *diversos medios* = con qué *medios o artes lo lleva a cabo* y
 - según las *diversas maneras y modos* = *cómo* o grados de imitación.

De este modo, Aristóteles se enfrenta a ciertas teorías recientes sobre la extrapolación de una teoría de la mimesis desde el punto de vista del artista a una de la *representación artística* desde el ámbito de los resultados de su acción en las obras mismas, ya que la *posible relación tripartita* insinuada afectaría a

- los temas a imitar
- los medios expresivos empleados.
- los grados de iconicidad o semejanza en la presentación de las imágenes, las palabras o los sonidos, es decir, de cualquier forma en general.

Tras el paréntesis abierto por la Edad Media, el pensamiento griego sobre la imitación aflora de nuevo en la cultura del Renacimiento, ya sea en sus versiones platónicas o aristotélicas. Particularmente, en las *poéticas del Cinquecento* (Castelvetro, Vettori, Robortello etc.) y en las artes visuales. Desde estas fechas hasta el siglo XIX la concepción del arte como *mimesis* es una categoría compartida a pesar de sus reinterpretaciones. Se comprimió en la obra de Ch.Batteaux *Las Bellas Artes reducidas a un mismo principio* (1746), cuyo correlato en las obras artísticas sigue siendo la semejanza, la *similitudo*, entre las imágenes y las palabras con las cosas. Incluso se forzaría la noción de la mimesis para acoger a las artes, como la arquitectura, abiertamente no imitativas ni representativas. En efecto, para Claude Perrault la imitación de la naturaleza no es la fuente ni la guía de la belleza, pues si bien las bellezas positivas todavía pueden relacionarse con la naturaleza de un modo adecuado a la estructura perceptiva de una persona normal, las arbitrarias se alejan de la naturaleza como productos de una fantasía independiente, ligada a la libertad subjetiva del genio.

Desde esta negación se plantea, tal vez por primera vez, la disyuntiva de un *arte imitativa* o puramente *inventiva*, ahondando en una escisión que se abrió paso en la *Querelle* entre el *méthode de raisonner* y *les choses de l'imagination* (Fontenelle), la *imitación* y la *invención* (Desmarets de Saint-Sorlin) o la *imitation* y el *savoir inventer* (Ch.Perrault), términos atribuidos respectivamente a *les Anciens* y *les Modernes*. Los “antiguos” habían quedado atrapados en la *paradoja de la imitación*, ya que si por un lado encumbran el arte antiguo a un ideal incomparable, por otro lo siguen proponiendo como un modelo a imitar, desdoblado este principio en *imitación de la naturaleza exterior* o *del mismo arte*. Probablemente, una de las novedades premonitorias de la *Querelle* estriba en que no valora exclusivamente las creaciones del arte en consonancia con este principio, sino también con su

contrario: el saber inventar. La *inventio*, que en realidad nunca quedó descartada desde la inspiración platónica, *empieza a contrarrestar* de un modo más consciente *a la imitatio*, forzando interpretaciones de la mimesis, si es que desea acoger a artes, como la arquitectura, dudosamente imitativas y, menos, representativas y, en el futuro, a cualquier otra arte.

La imitación exacta y completa y el Realismo como definición del arte.

Champfleury había descubierto la pintura de Courbet en el Salón de 1848 y sería uno de los promotores, junto con el propio artista, Baudelaire y otros, de las reuniones que se celebraban en la “cervecería de los realistas”, situada al lado del estudio del pintor. La nueva Escuela impulsada por los “*investigadores de la Realidad*”, por los jóvenes y alegres buscadores de la Verdad, alcanzó su cenit crítico en el Pabellón del Realismo en la Exposición Universal de 1855, la aparición de la revista *Realisme* (1856) y el libro *Le Realisme* (1857) de Champfleury. Precisamente en este ensayo tomaba como punto de partida para sus argumentos pinturas de Courbet como *Los picapedreros* (1849), y las ya mencionadas *Un entierro en Ornans* y el *Estudio del pintor*.

Desde una interpretación similar Proudhon sostiene que “los cuadros del pintor de Ornans son *espejos de verdad*, cuyo mérito, hasta ahora fuera de la norma, abstracción hecha de las cualidades y defectos de la ejecución, está en la profundidad de la idea, la fidelidad de los tipos, *la pureza del espejo y el poder de reflexión*” Por eso mismo, no basta con reproducir realidades, pues “lo real no es lo mismo que lo verdadero”, ya que lo primero solamente figura a título de materia bruta, sustancia o soporte de la forma, de la idea, de lo ideal, mientras lo segundo tiene que ver con las leyes que rigen a esa misma materia y la hacen inteligible: “no es en forma alguna por su realismo por lo que esta escuela debe ser definida; es por la manera *como ella a su vez hace funcionar lo real*” o, como diría comentando la pintura *Los picapedreros*: la reproducción de realidades no es nada, sino que “hay que hacer pensar, es preciso conmover, hacer brillar en la conciencia un ideal tanto más poderoso cuanto más se hurta a las miradas”.

Por su parte, H. Taine en la *Filosofía del arte*(1865) matizaría que “para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse, con la *mayor exactitud posible*, el *estado de las costumbres* y el *estado del espíritu del país y del momento* en que el artista produce sus obras. Esta es la última explicación; en ella radica la causa inicial que determina a todas las demás condiciones” o “La obra de arte se haya

determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y las costumbres ambiente”.

Si tras pasar por alto el determinismo del *milieu*, en las categorías estéticas que lo filtran, no debe sorprender que, en consonancia con el movimiento general de las ciencias naturales encumbradas a modelo no solo epistemológico sino incluso cognoscitivo en el arte, tome a la misma naturaleza como modelo : “La conclusión parece ser la de que es preciso tener siempre ante nuestros ojos el *natural*, a fin de copiarle con toda *la perfección* posible y que todo el arte consiste en su *imitación exacta y completa*”. Aun teniendo en cuenta esta invocación a una mimesis clasicista tamizada por las exigencias positivistas, el fin de la misma y el cometido del arte no son la fidelidad absoluta, sino el sacar a la luz y hacer patente “los rasgos salientes” de los objetos, “el modo principal del ser”, y, por tanto, la idea que de los mismos se tiene formada, es decir, la esencia de las cosas. *Ahora bien, dado que en la naturaleza no los podemos encontrar, el arte debe podar los rasgos que lo ocultan y escoger los que lo muestran, lo que supone una vez más transformar el objeto real en conformidad con el “carácter esencial” o lo que es lo mismo con el ideal*”.

Es digno de ser resaltado que si por un lado la *alusión al ideal* tiene en mente los prejuicios de la tradición clasicista, cuya añoranza por lo demás se deja sentir con intensidad en las críticas que realiza a Balzac y al realismo por la presencia de la fealdad, en la exaltación del cuerpo como objeto por antonomasia de las Bellas Artes o en la estima del Renacimiento como el momento cumbre de la historia del arte, por otro, en las tesis sobre el carácter y la subordinación de los caracteres se inspira en las ciencias positivas, particularmente la Botánica y la Zoología. Asimismo, como sucediera en Proudhon, recorre con bastante más conocimiento que éste las sucesivas fases de la historia artística: Grecia, Roma, la Edad Media, el Renacimiento, el siglo XVII y la Revolución francesa, hasta llegar al estado del arte en su momento, pero, como buen filósofo, muestra una sintomática reticencia a abordar su “actualidad”.

Por último, Émile Zola es un personaje central en la escena francesa no sólo en el campo literario, sino en la crítica artística arte y el del pensamiento estético. En este último ámbito fue siempre reacio a elaborar cualquier sistema, aunque reconoce que se ve “obligado a exponer aquí algunas ideas generales. Mi estética, o más bien la ciencia que denominaría la *estética moderna*, difiere demasiado de los dogmas enseñados hasta hoy en día ..”. En su formulación adopta los hábitos rupturistas de las futuras vanguardias, siendo significativo que las bases de la misma no sean las discusiones de los *profesores – jurados* ni los sistemas

filosóficos, sino la necesidad de clarificarse a sí mismo antes de entrar a analizar la biografía y la pintura de E. Manet : “ He aquí ahora cuáles son mis creencias en materia artística . Abrazo de una mirada la humanidad que ha vivido y que, delante de la naturaleza, a toda hora, bajo todos los climas, en todas las circunstancias, ha sentido la imperiosa necesidad de crear humanamente, de *reproducir por las artes los objetos y los seres...* Cada gran artista ha venido a darnos una traducción nueva y personal de la naturaleza. La realidad es aquí el elemento fijo, y los diversos temperamentos son los elementos creadores que han dado a las obras caracteres diferentes. Es en estos caracteres diferentes, en estos aspectos siempre nuevos , en lo que consiste para mí el interés potentemente humano de las obras de arte” ; una toma de posiciones que complementa lo que había apuntado el año anterior : “ Mi definición de la obra de arte si la formulara : una *obra de arte es un rincón de la creación visto a través de un temperamento*”⁴⁴

A pesar de su obsesión por la originalidad en el arte y en su propio pensamiento, aún cuando silencia absolutamente a Baudelaire , Zola no puede sustraerse a la dialéctica que éste ha instaurado pocos años antes entre el elemento fijo e invariable de la belleza y el elemento variable, relativo, circunstancial dela misma . No en vano si *la realidad como referente*, identificada sin más con la naturaleza., es el elemento fijo de la belleza y el tema permanente del arte, el temperamento impulsa los caracteres diferentes, las bellezas particulares y las variaciones de las “maneras” formales originales. En virtud de esta caracteres diferentes, en los que resuenan los ecos de sus simpatías hacia Taine, Zola acepta con entusiasmo todas las manifestaciones del genio humano como expresión de la vida en sus mil expresiones, cambiantes y siempre nuevas.

El arte se convierte para Zola en un asunto de la “*expresión personal*” en cada creador original. Tal vez por ello, otorga relevancia en la personalidad del artista a “*la manera en que su ojo está organizado*”, lo cual supone valorar la percepción artística, así como que “ nuestro papel, al juzgar obras de arte , se limita a constatar los *lenguajes de los temperamentos*, a *estudiar estos lenguajes* , a decir que hay en ellos de novedad flexible y enérgica.”⁴⁵ . Ahora bien, ¿ cuáles son las novedades que le despiertan sus intereses artísticos y teóricos? Aun cuando sea receptivo a los Naturalistas, que no son otros sino los impresionistas, y a los “actualistas” , que se entregan a interpretar los temas y las costumbres modernas, el pintor más original de su tiempo , el paradigma de la escuela naturalista en la que sueña el escritor, es E. Manet , de quien se ocupara en diversos momentos desde el ensayo inicial citado hasta el de 1884.

Precisamente, debido a que había criticado el descuido absoluto hacia la forma del que se jactaba Proudhon y en virtud de la atención que él mismo presta al lenguaje artístico, rechaza el escándalo que había provocado el cuadro más logrado de Manet: “La multitud se ha cuidado por lo demás de juzgar *Le Déjeuner sur l’herbe* como debe ser juzgada una verdadera obra de arte; ha visto solamente a gentes que comían sobre la hierba, al salir del baño, y ha creído que el artista tenía una intención obscena y alborotadora en la disposición del tema, siendo así que el artista había buscado simplemente obtener oposiciones vivas y masas francas, Los pintores, sobre todo E. Manet que es un pintor analista, no tienen esta preocupación por el tema que atormenta ante todo a la multitud; el tema para ellos es un pretexto para pintar, mientras que para la multitud solamente existe el tema”. Un juicio en el que se vislumbra una vez más, como observamos en Taine y Baudelaire, la hipótesis sobre el desdoblamiento moderno entre los *valores referenciales* y los *valores pictóricos o artísticos en cualquier arte*, que estará en la base de la posterior crisis o *quiebra de la representación*.

En el estudio de los “lenguajes del temperamento” le asisten menos las razones de un vitalismo artístico que las de un psicologismo, es decir, de una consideración a la personalidad del artista, pues el temperamento es lo que evita que el Naturalismo, como le sucede a Corot, sea y se degrade a una *copia servil de la naturaleza* y, en cambio, esté en condiciones de captar “*le sens du réel*”. Precisamente, sobre este sentido de lo real elaborará su teoría, casi manifiesto de la definición del arte como mimesis experimental, de *Le roman expérimental* (1880). Ahora bien, ¿no se contradice la pretensión de captar el “*sentido de lo real*” con la apuesta por la alcanzar una “*expresión personal*”? En la estética del Naturalismo parecen confluir ambas. En este sentido, al igual que sucedía en el positivismo y el realismo, Zola reniega de la invención y de la imaginación, pero entonces ¿cómo se concilia y resuelve la cuestión de la subjetividad, a la que parece aludir todavía la “*expresión personal*”, con una idea del arte orientada a plasmar en sus obras la *vérité*?

Posiblemente, únicamente sea posible hallar ciertas respuestas a estos y otros interrogantes si se interpreta que el “*sentido de lo real es sentir la naturaleza y reproducirla tal como es*” y que posee este sentido aquél que “*expresa con originalidad la naturaleza, llenándola de vida de su propia vida*”. El mismo título de *roman expérimental* y la invocación en el ensayo de Zola a la *Introduction à l’étude de la médecine expérimental* del fisiólogo Claude Bernard nos ofrecen algunas pistas: el *experimento* actúa como mediador en las insinuadas contraposiciones. A este respecto es intrigante saber que el fisiólogo no entendía el *méthode expérimental* en la acepción estricta de las ciencias naturales, sino que

ocasionalmente lo extendía a las experiencias cotidianas, mientras que Zola, por su parte, lo introduce en el terreno del arte. Únicamente que si los experimentos del fisiólogo tenían lugar en la realidad, los de los artistas son experimentos mentales que se producen en la cabeza y con los lenguajes de los temperamentos, de las expresiones individuales, conciliando así lo objetivo del método con lo subjetivo del temperamento o, como dice respecto a la novela, con las retóricas como expresión del temperamento literario del escritor. Tal vez, sin abandonar todavía la concepción del arte como *mímesis*, éste sea uno de los primeros brotes del *arte experimental* que caracterizará posteriormente a la entera modernidad. La estética naturalista se reencuentra por otra vía con el positivismo y entra en connivencia con las ciencias naturales. Los procedimientos del arte se aproximan a los de las ciencias. Los experimentos de las ciencias naturales, en particular de las fisiológicas y psicológicas, devienen así modelos para el *experimento y la experimentación artísticos*, sin por ello renunciar a la expresión individual ni a la originalidad, a la subjetividad en suma o, lo que es lo mismo.

La mímesis como reflejo de la realidad.

Sin duda, la interpretación realista de la mímesis se consolida con las formulaciones que lleva a cabo F. Engels cuando la reconduce hacia la concepción del *arte como conocimiento*, como un modo específico de la apropiación y del conocimiento del mundo. Sobre todo, cuando deviene el punto de partida del posterior entendimiento marxista del arte en su vertiente más ortodoxa.

Como es bien sabido, el punto de partida son las reflexiones de Engels en su carta a Miss Margaret Harkness en abril de 1888: “El realismo, a mi juicio, supone, además de la *exactitud de los detalles*, la *representación exacta de los caracteres en circunstancias típicas*. Los caracteres (Engels se refiere a la *Muchacha en la ciudad* de la autora) son suficientemente típicos en los límites en que están descritos por Ud.; más, sin duda, no se puede decir lo mismo de las circunstancias en que se encuentran sumergidos y en las que actúan”.

En esta breve cita es oportuno resaltar

- *la exactitud* de los detalles o valor documental y testimonial se vincula a la poética del *naturalismo*.
- *la representación exacta de los caracteres* (rasgo del futuro realismo social)
- las *circunstancias típicas* o representación de lo típico no se refiere a la media de los acontecimientos (interpretación empírica), ni a los momentos destacados en la historia del espíritu(visión idealista), sino a lo típico, entendido como lo esencial en una historia social concreta, en unas

experiencias históricas y sociales fundamentales (ligazón de la experiencia artística a la historia).

La conjunción de la representación de los caracteres y las circunstancias típicas es el embrión de la categoría de *tipo*, que tendrán su desarrollo posterior en la categoría de la *tipicidad*. Por lo demás, Engels no le reprocha “no haber escrito un relato socialista, una *novela de tendencia*, como decimos los alemanes. No pienso tal cosa. Es mejor para la obra de arte que las opiniones del autor permanezcan ocultas. El realismo del que hablo se manifiesta enteramente al margen de las opiniones del autor”. No es casual que para demoritar esta posición invoque *La comedia humana* de Balzac, mientras critica abiertamente *los viejos y los nuevos* (1885) de Mina Kautsky: “Ud. Siente probablemente la necesidad de *tomar públicamente partido* en este libro, de proclamar ante el mundo sus opiniones...No soy adversario de la poesía de *tendencia como tal*...Mas creo que la *tendencia debe surgir de la situación y de la acción en sí mismas, sin que estén explícitamente formuladas*, y el poeta no está obligado a dar hecha al lector la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe...”

Engels nos pone en guardia sobre algunos aspectos. Ante todo, introduce una diferencia nítida entre el *realismo* y el *arte de tendencia*, premisa de la *particidad*, ya sea en una línea de la *sociología del contenido* o de una *situación coyuntural, como la del arte de propaganda*. Asimismo, concede relevancia a la estructura del mensaje, tal como cristaliza en la obra artística. Cuestiones todas que serán objeto de amplios debates en las ideas marxistas posteriores sobre el arte. En particular, cuando el realismo sea adoptado como la *poética de Estado* en el *realismo socialista*. Se abre así un capítulo que está lejos de haberse esclarecido sobre el realismo en la Unión Soviética y en la Alemania de la República de Weimar, tal como se produjo durante los años veinte y treinta en el llamado *Debate sobre el Expresionismo* (*Expressionismusstreit*).

Precisamente, a partir de ella G. Lukács (1885-1971) elaboró en su exitosa idea *del arte como reflejo de la realidad*, en virtud de la cual la obra de arte sería ante todo un modo de conocer la realidad histórica en la que se vive. El arte se entregó así a extraer los rasgos característicos de una época determinada y a representarlos de una forma adecuada y condensada, recurriendo para ello a formas artísticas de eficacia probada, por lo general de ascendencia clasicista. A través de su extensa obra Lukács elabora su teoría del reflejo inspirándose en la tradición mimética aristotélica y poniendo patas arriba la hegeliana de la consideración del arte como *manifestación sensible de la idea* en dirección al reflejo de la

realidad, al conocimiento y configuración del proceso total social en sus verdaderas fuerzas impulsoras, como reproducción de las contradicciones que le subyacen. Pero mientras el autor húngaro crítica las *formas abiertas* de las experiencias artísticas modernas en beneficio de las *formas cerradas, clasicistas*, el dramaturgo B. Brecht aboga en cambio por una extensión del realismo que usufructúa los nuevos medios artísticos, las *formas abiertas modernas*.

En realidad, los representantes más eminentes de la estética marxista se mantuvieron fieles a los presupuestos de la filosofía idealista en lo que se refiere al arte como conocimiento o incluso como revelación de la verdad, invirtiendo en términos materialistas que la obra artística sea el lugar en donde se desvela la verdad sobre la sociedad.

Para abordar esta aparente paradoja, no está de más recordar que la *estética marxiana* sintonizaba con una doble tradición de la filosofía alemana clásica: la enraizada en la *teoría de la sensibilidad* en clave antropológica, siguiendo el filón que va de Schiller a Feuerbach (*Manuscritos*, 1844) o la que se resuelve en una *filosofía del arte* y cristaliza, reinterpretando los enfoques idealistas de Schelling y Hegel, en la reiterada concepción del *arte como superestructura*. Podría aventurarse en este sentido que *La ideología alemana* (1845-46) abre o cierra la posibilidad de una estética marxiana con sus socorridas tesis del arte como superestructura. Todo va a depender de las vicisitudes de las ulteriores interpretaciones, de los resquicios que horade y consienta sobre la especificidad de la actividad estética y artística la no menos traída problemática de la *determinación* de la superestructura artística por la infraestructura económico-social. En todo caso, desde esta perspectiva hegeliana Marx no se aleja de una concepción del arte como órgano o manifestación sensible de la idea, aun cuando se invoque conocida puesta de patas arriba del propio idealismo.

Si bien fue M. Lifschitz quien primero asocia la estética marxiana con Hegel, serían Wittfogel y Lukács quienes monopolizan esta vinculación hasta convertirla en una *orientación unilateral*¹. Se trata del filón Hegel – Marx - Plechanov que, enfrentado a los esfuerzos de F. Mehring y otros por sintonizar con Kant y Schiller, gozó del más amplio desarrollo en los círculos marxistas en el debate sobre el *Expressionismus*, en los que se gestaría durante los años veinte el propio concepto de realismo y su extrapolación a los realismos artísticos auspiciados por el poder político. En esta misma dirección se enmarca la evolución lukacsiana posterior, desde su teoría del reflejo artístico a una concepción del arte vinculada cada vez más en su gran obra sobre *Estética* a la *mímesis tradicional*. Y, justamente, las limitaciones hegelianas en los análisis específicos parecen trasvasarse a menudo a la *teoría del arte como superestructura* o reflejo en una subordinación epistemológica de la actividad artística a las instancias de la

filosofía, la ciencia o, en las circunstancias más aberrantes en el llamado *sociologismo vulgar* (A. Hauser entre otros), al "factor económico", es decir, al mecanicismo y el economicismo. Por ello mismo, la vía abierta por el desbordamiento de la interpretación restrictiva del arte como superestructura, sin entrar en que, cuando así se definía, se pensaba casi siempre en la literatura, así como por la *autonomía relativa* y la *sobredeterminación* según la invitación de Althusser, abre o cierra la posibilidad misma de toda estética marxista, es el reto de vida o muerte de la misma o, al menos, de la reconstrucción marxiana en la acepción hegeliana.

4.- Críticas a la idea de arte como imitación.

Las disonancias cada vez más estridentes entre la imitación de los antiguos y la invención de los modernos, que se había suscitada en la mencionada *Querelle* francesa, proseguirán en la estética ilustrada cual confrontaciones irresueltas entre la naturaleza y el arte, la belleza natural y la belleza del gusto, la razón y la experiencia etc. No obstante, incluso los "modernos" franceses, nada propensos a consentir la *belleza del puro capricho* a pesar de la buena disposición del P. André en su citado ensayo y la tendencia a no perder la compostura del carácter "razonable" de todo arte, valoran la fertilidad de la invención y la imaginación desde la *Querelle* a Batteaux, Du Bos y *La Enciclopedia*, en particular en los géneros menores y las veleidades ornamentales antes aludidas.

Los ecos de las mismas resuenan con más vigor en los "*placeres de la imaginación*" del empirismo inglés, los poderes que atribuye al genio el Círculo de Zurich, la originalidad del *Genieperiode* y del *Sturm und Drang* (Herder y el joven Goethe) y la posterior estética *del genio* en el Idealismo alemán.. Unos y otros abandonan el principio imitativo en su sentido más servil en aras de las primeras poéticas del crear o formar (*hervorbringen o bilden*), en las que el artista aspira a ser, indistintamente, una *natura naturata (bildende Natur)*, "alter deus", "second maker", Prometeo, sinónimos todos del creador renacido, mientras la imitación, si es que todavía es invocada, se transmuta en "formadora" (*bildende Nachahmung*, repetirán los alemanes).

Asimismo, la poética del Realismo fue encumbrada a una estética, las reacciones a la filosofía positivista y a la estética realista, pronto transformadas en remedos de los sistema que repudiaban, no se hicieron esperar, teniendo como paladín nada menos que al poeta Ch. Baudelaire, quien las somete a una crítica acerba apuntando a los siguientes blancos. Sus críticas al positivismo rozan igualmente a su estética realista, un calificativo que, precisamente para mejor caracterizar su error, es considerado como sinónimo de positivista.

El artista de este signo pretende *representar las cosas tal y como son, o bien como serían, “suponiendo que yo no existiera”*, lo cual implicaría un universo sin el hombre, la desaparición del sujeto, la muerte de la imaginación y, en suma, del propio artista. Su gran error, que se repetirá hasta la saciedad, estriba en tomar como *criterio artístico uno cognoscitivo*, en practicar una confusión entre dos comportamientos humanos diferenciados, ya que, argumentando al modo kantiano, “*el gusto exclusivo por lo Verdadero (tan noble cuando se está limitado a sus legítimas aplicaciones) oprime y sofoca el gusto de lo Bello*. Donde no habría que ver más que lo Bello (...) nuestro público sólo busca lo Verdadero. No es artista, naturalmente artista; filósofo quizá, moralista, ingeniero, aficionado a las anécdotas instructivas, todo lo que se quiera, pero nunca espontáneamente artista...” Por lo demás, la reacción al realismo, palabra vaga y oscura, no es meramente especulativa, sino que viene provocada también por el aversión casi visceral que siente hacia la nueva Escuela, encarnada en los mentores del nuevo “partido” realista: Champfleury y Courbet, así como en las actitudes del público moderno frente a la fotografía que salen a la luz con motivo del *Salón de 1859*.

Respecto a la *fotografía* sabemos que por aquellos mismos años empezaba a ser idolatrada por la multitud, pues parecía adecuarse como a anillo al dedo al nuevo *Credo realista de la reproducción exacta de la naturaleza* así como ofrecer todas las garantías deseables para esta exactitud. En cambio, en opinión de Baudelaire, ante el fanatismo y el entusiasmo que suscitaba entre las masas y los pintores fracasados, como fruto de la fatuidad moderna del progreso y una estúpida conspiración entre los embaucadores y los embaucados, “cae de su peso que la industria, al irrumpir en el arte, se convierte en la más mortal enemiga....Si se permite que la fotografía supla al arte en alguna de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necedad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido”, cuando en realidad debe ser “la sirvienta de las ciencias y las artes”, ornar la biblioteca del naturalista o de quien necesite en su profesión de “una absoluta exactitud material” o salvar “las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria”. No obstante, esta desconfianza hacia la fotografía no se plantea todavía en los términos más actuales de la reproductibilidad técnica, sino, y ello es posiblemente más sutil, en virtud de los cambios que pueda llegar a producir en nuestra percepción, de que los “ojos se acostumbren a considerar los resultados de una ciencia material como productos de lo bello” y disminuya la “facultad de juzgar y de sentir” lo más etéreo e inmaterial, lo soñado, lo imaginario.

Posteriormente, en *El pintor de la vida moderna* (1863), no sólo insistirá en la “facultad de ver”, en la *percepción artística*, sino que esbozará una *fisiología estética* . Con tal fin , sugiere complicidades entre el convaleciente y la infancia, así como entre el niño y el artista, gracias a una activación de las impresiones sensibles y los órganos, de la capacidad de estar como embriagado ,de verlo todo como novedad y con la alegría con que el niño absorbe las formas y los colores : “Me atrevería a ir más lejos ; afirmo que la inspiración tiene alguna relación con la congestión, y que todo pensamiento sublime va acompañado de una sacudida nerviosa más o menos fuerte ,que resuena hasta el cerebelo. El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En uno ,la razón ha ocupado un lugar considerable ; en el otro la sensibilidad ocupa casi todo el ser. Pero el genio no es más que la *infancia recuperada* a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales acumulada involuntariamente “.

Es curioso observar, tal como lo habían insinuado los artistas y pensadores románticos , en particular Ph. O. Runge, y contrariando la insidiosa sugerencia de Comte sobre la pertenencia del arte a la infancia de la humanidad ,cómo en su opinión el artista remite a la mirada fresca del niño. El artista anima en sus órganos, como había intuido Novalis, el germen de la vida autoformativa, la “ irritabilidad de los mismos”. Asimismo, del mismo modo que Schelling, Novalis, Jean Paul o Chateaubriand, establecían connivencias entre la estética y la medicina, Baudelaire, volcándose hacia al futuro , se anticipa a la *fisiología estética* de pensadores tan insignes como Nietzsche y G. Simmel. Incluso insinúa vagamente la “vida nerviosa” del último.

En contraposición por consiguiente a las concepciones positivistas que latén en la estética realista y a los efectos que surte la fotografía sobre la percepción artística , Baudelaire, siguiendo la estela de Coleridge y E.Poe , urde un tercer argumento que invierte la señalada hegemonía de lo real, de la observación de los hechos, a favor del gobierno de la imaginación, a la que desde el *Salón de 1859* proclama “la reina de las facultades” (III) , la creadora de un mundo nuevo, que sigue unas reglas cuyo origen no podemos encontrar más que en lo profundo del alma. Sin embargo, no se deja deslumbrar por los espejismos de la fantasía romántica, de la *fancy*, ya que “ lo más importante en las batallas con el ideal es una imaginación que disponga de un inmenso patrimonio de observaciones”, tomadas, como diría Delacroix, del “diccionario de la naturaleza” para darles una “fisonomía completamente nueva” de acuerdo con la concepción, con “ la idea generadora”.

La modernidad oscilará permanentemente entre los polos de la *imitación* y la *invención*, disfrazadas bajo distintos ropajes. El arte como mimesis ha ido perdiendo vigencia a medida que se ha concedido primacía a la imaginación y la fantasía o cuando se parte del convencimiento de que en la actividad artística predomina la invención o creación sobre la imitación.

Sin duda, las revisiones más recientes de la tradición del arte como mimesis se han producido desde hace algunos años en el ámbito de las *paraestéticas* francesas. Así, por ejemplo, en el relevante ensayo "*La doble sesión*"(1981) J. Derrida ha cuestionado el concepto tradicional de mimesis introduciendo la ensoñación del poeta Mallarmé titulada *Mimique*, en la que se recurre a la falsa apariencia del presente para designar la representación por parte de un mimo de ideas que no remiten a ningún objeto posible, como "murió de risa", una conocida expresión que da nombre a algo imposible. Las aportaciones francesas desde Foucault, Lyotard, Baudrillard y Derrida se han encargado precisamente a cuestionar la mimesis tras extraer las lecciones de la experiencia artística moderna en la literatura y las artes. Incluso, a veces me da la impresión de que el autor siente tal fascinación por las estrategias de la deconstrucción que, a medida que se aleja de los modelos elegidos, ésta tiende a imponerse como una nueva poética, si es que no, si ello fuera todavía posible, como una estética. Algo que por demás estaría en consonancia con los asuntos abordados, ya que, por ejemplo, las invocaciones a la "*différance*" son casi inimaginables sin las lecciones extraídas en las estrategias recurrentes de las experiencias estéticas y, sobre todo, artísticas modernas. En esta dirección, la deconstrucción podría ser considerada como una "*paraestética*" extrapolable a los modos del pensar en general, mientras que la lectura textual o la traducción ampliarían la validez de la subversión artística moderna a los discursos no estéticos ni artísticos. Se reeditaría así un nuevo *universalismo estético* no muy ajeno a los cruces románticos entre la filosofía y la poesía o a las actuales poéticas del "entre", que tanto han irritado a J. Habermas.

A pesar de estas y otras muchas críticas, la mimesis es uno de los principios estéticos, definitorios de la misma idea de arte, que más se resisten a morir, pues parece rebrotar siempre que *se plantea las relaciones entre el arte y la realidad*, apoyándose por igual en *criterios cognoscitivos* (concepciones y modos de entender la realidad y vías para conocerla) y en *criterios artísticos* (instrumentos adecuados para plasmarla en la obra) que

entran en contacto con las investigaciones sobre la percepción y la imagen. Por eso, la mimesis se ha manifestado no sólo en las prácticas literarias o pictóricas, en las novelas de Balzac y Zola, en las pinturas de Millet y Courbet. Manet etc., es decir, en el llamado *Naturalismo* del siglo XIX, sino también en los *Realismos* del siglo XX, ya sean el *realismo socialista*, en particular el que floreció en la extinguida Unión Soviética, las *Nueva Objetividad* en Alemania, caracterizada por una representación de enorme exactitud y preocupada por un arte descriptivo de las lacras sociales y políticas o por la estética de la máquina, o los más variados *realismo sociales*, con los que tal vez enlazan algunas manifestaciones actuales del *documentalismo fotográfico*.

LECTURAS:

La invención de un concepto : arte

Eco, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1971, pp.127-156.

Jiménez, J., *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, 2002, pp. 55-103..

Pollitt, J.J., *Arte y experiencia en la Grecia clásica*, Madrid, Xarait edicions, 1984.

Shiner, L. ,*La invención del arte, una historia cultural*, Paidós, 2004,

Summers, D. , *El juicio de la sensibilidad*, Madrid, Tecnos, 1993, pp. 317-356 (sobre artes mecánicas).

Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Tecnos, 1987, pp.39 ss.

La definición del arte como arte bello

Arteaga, E., *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

Calle, Román de la, *Gusto, belleza y arte*, Universidad de Salamanca, 2006.

Ingres, “Textos”, *Revista de Ideas Estéticas*, 191 (1968), pp. 93-109.

Eco, Umberto, *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.

Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.

Goethe, “Textos”, *Revista de Ideas Estéticas*, 96(1966), pp. 343-361.

Trías, E. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

El arte como mimesis

Aristóteles, *El arte poética*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1970.

“ : *El arte poética*, bilingüe a cargo de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974

“ *Poética*, Madrid, Biblioteca Nueva , 2002, edición a cargo de Salvador

Mas.

- Bozal, V., *Historia de las ideas estéticas I*, Madrid, Historia 16, 1997, pp.37-102.
- Brecht, B., *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1975.
- Gallas, H., *Teoría marxista de la literatura*, Madrid, Siglo XXI, 1973.
- Lukács, *Estética, 2 Problemas de la mimesis*, Barcelona, Grijalbo, 1965.
- Lukács, G. *Problemas del realismo*, México, FCE., 1966.
- Marchán Fiz, S., “Las ideas estéticas en Francia en los albores del arte moderno”, e AA.VV., *Los orígenes del arte moderno*, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, pp.327-265 con bibliografía sobre Baudelaire, Proudhon, E. Zola etc.
- Marchán Fiz, S., *Las “Querellas modernas” y la extensión del arte*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp.26-44 sobre el realismo de Courbet y Manet.
- Marx- Engels, *Textos sobre la producción artística*, Madrid, Comunicación, Serie B, 1975.
- Novalis y otros, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, pp.79-112.
- Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1987, 301- 346.

III.- DEFINICIONES DEL ARTE A PARTIR DEL IDEALISMO

1.-El arte como juego

La concepción del *arte como juego* hunde sus raíces en cuestiones filosóficas intrincadas desde la dicotomía o bifurcación kantiana entre la *sensibilidad* y *el entendimiento* y la mediación de la *imaginación* en su papel como conciliadora de la oposición, en cuanto facultad intermedia. Desde esta perspectiva, la actividad estética y, con más motivo, la artística, se situaría en un punto equidistante entre ambas facultades a través de la imaginación que promueve la libre actuación o juego de las dos primeras. La experiencia artística es más *sensual* (*sentidos* y *sentimientos*) que *conceptual*, mientras que *la imaginación artística no es ya pura imitación del mundo exterior, sino la facultad de crear, de producir.*

A partir de esta premisa, el filósofo, dramaturgo y poeta F. Schiller (1759-1805) desarrolló la concepción lúdica del arte , considerado como una fuerza liberadora que responde a uno de los impulsos básicos del ser humano: el *impulso del juego, interpretado como una síntesis entre los impulsos sensoriales y los racionales.* Para alcanzar esta conclusión, reproduce unos antagonismos similares a los que Kant formula cuando repara en las oposiciones de distintas intensidades: *antropológicas entre la naturaleza y la libertad; cognoscitivas entre la sensualidad y la razón; estéticas entre la materia y la forma y psicológicas entre el impulso sensual y el impulso formal.* Unas oposiciones que se resuelven en el *impulso del juego* como vehículo de liberación hacia la libertad humana, proclamando así la actividad estética y, con mucho mayor fundamento el arte, como modelos sociales. La teoría estética y del arte se convierte así en política, pues el estado estético deviene la posible modulación de la humanidad.

Particularmente en el arte es donde se consume el *impulso lúdico* como una “*forma viva*”, como una síntesis entre la *vida* que aporta el impulso sensible y la *forma* que proporciona el impulso formal, y salen a la luz las cualidades estéticas de los fenómenos. Pero el arte en Schiller se desdoble en dos direcciones, volviéndose a orientar la segunda por una visión estética más amplia que la artística. En efecto, tras pasar el Ecuador de sus exhortatorias misivas al Príncipe en *Sobre la educación estética del hombre*, Schiller subraya de un modo expeditivo: “Porque, para decirlo de una vez por todas, el hombre sólo

juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *sólo es enteramente hombre cuando juega*. ... Sobre esta afirmación, os lo aseguro, se fundamentará todo el edificio del *arte estético* y del aún más difícil *arte de vivir*. Aún así este principio sólo puede resultar inesperado en el campo de la *ciencia*; *ya mucho tiempo atrás vivió e imprimió su huella en el arte y el sentimiento de los griegos, sus maestros más ilustres*” (*Carta, XV*).

En el marco de la crítica a cultura el impulso lúdico desempeña un papel destacado en la existencia humana no sólo en la actividad artística, sino en la vida misma, pues libera de “las ataduras de toda finalidad, de todo deber, de toda preocupación”, si bien habría que marcar las diferencias entre el *juego en general* y el *juego en el arte*. Se incoa así un desdoblamiento inédito entre lo que bautiza de un modo explícito el *arte estético* (*ästhetische Kunst*) y el *arte de la vida* o del *vivir* (*Lebenskunst*).

El primero no sorprendía en su momento, pues había sido acuñado por Kant en la *Crítica del juicio* (& 44) para designar el arte ligado al *juicio estético reflexionante* y en el ocaso ilustrado empezaba a ser aceptado como una denominación de moda en el despliegue del arte en la sociedad burguesa que empezaba a distinguir entre el *arte autónomo* en su acepción moderna y el *arte aplicado* u otras designaciones similares. Una dualidad en la que fructificaban las semillas sembradas en la concepción dual de la belleza: la *pura* y la *adherente*.

Por lo demás, el nacimiento de un *arte estético* discurre en paralelo con la consolidación de la autoconciencia artística moderna. No obstante, si atendemos al protagonismo que la estética ilustrada atribuía al espectador en la experiencia estética en general, el *arte estético* puede ser interpretado, como veremos, en un sentido próximo al de Duchamp antes de Duchamp, a saber, *como una práctica artística naciente en la que no se resalta tanto la acción del genio cuanto la mediación de la experiencia estética del artista como espectador*. Con ello aludo a lo que en nuestros días se impone en la reflexión artística bajo la etiqueta de *Kant después de Duchamp*. Por último, bajo el calificativo de arte estético podríamos referirnos en ocasiones a un *arte estetizado* o , tal vez mejor , a una *estetización del arte*, como si éste tuviera que recluirse necesariamente en las limitaciones del purismo artístico o del formalismo radical y la *distinción estética* excluyera por principio los contenidos extraestéticos. ¡Un reduccionismo frecuente en el contenidismo clásico y las estéticas hermeneúticas de la verdad o el postmodernismo norteamericano!

Lo bello en el arte posee una existencia provisional y no abarca todo el abanico de las posibilidades que se despliegan en lo estético, pues éste remite tanto en un plano

individual como social a una realización de lo bello más allá del arte. En esta remisión a una realización práctica el *arte estético* se erige en un modelo, en un paradigma. Respecto al pasado, como podemos observar en la plástica griega, actúa como salvación y conservación no solamente de lo bello, sino de una vida socialmente bella. De cara al futuro, como han puesto en evidencia las vanguardias, opera como una imagen ideal de una futura república o sociedad bella todavía en ciernes. El arte se revela como un medio o instrumento para la futura realización social de lo bello. Si se concibe lo bello o, como diríamos hoy, lo estético sin más como un ideal político y su realización social como la satisfacción suprema, *el arte reclama también un carácter político como anticipación modélica de la realización social de lo estético, ya sea en la república artística o en la vida social.*

En esta segunda dirección se inscribe el *arte de vivir* o, si se prefiere, el *arte de la vida (Lebenskunst)*. Un “arte de vivir” invocado y apenas desarrollado que, en sintonía con el Clasicismo de Weimar, para Schiller florecía bajo el cielo azul heleno y el *sentimiento de los griegos*, los cuales pronto trasladaron al Olimpo lo que debería haber acontecido sobre la Tierra. No obstante, dado que aquellos eran considerados como los maestros y los modelos, para los ilustrados su idealizado *arte de vivir* se convirtió también en el objetivo o la meta de los seres humanos completos, de una futura recuperación de la *totalidad del carácter*. ¿Tendrán que ver también las pervivencias culturales o estetizadas de las fiestas con los patrones psicoanalíticos que se reconocen en las disposiciones arcaicas o con las constantes antropológicas del *homo ludens* sobre las que se asienta, en palabras de Schiller, el mismo arte de la vida?

Sin duda, Herbert Marcuse fue el encargado de actualizar durante los años sesenta del siglo pasado la concepción del arte como juego a partir de la reivindicación antropológica de la *dimensión estética*. Para fundamentarla recurre a una síntesis del *impulso lúdico* (Schiller) como superador (Dialéctica hegeliana) del *principio de realidad* (Freud) y forma posible de una sociedad posible (Marx). Una dimensión que, como se advierte desde *Eros y civilización*, se articula gracias a la transformación de la fatiga (trabajo) en juego y de la productividad represiva en “despliegue”; la autosublimación de la sensualidad y la desublimación de la razón (el impulso sensual y el impulso de la forma bajo la impronta de los mecanismos psicoanalíticos); la “nueva sensibilidad” y el juego; y, por último, la conquista del tiempo, en cuanto éste destruye las gratificaciones duraderas sus imágenes órficas y narcisistas.

Desde Schiller a Marcuse el impulso lúdico no afecta solamente al arte, aunque en su ámbito se manifieste con más intensidad, sino que pretende influir en cualquier actividad humana. Por eso, no se satisfacen con superar el principio de realidad e imponer el principio de placer, sino que convierte al arte en un modelo a seguir en otras esferas. En cambio, cuando en la revisión que lleva a cabo de su propio pesamiento H.G. Gadamer recupera el concepto del juego para la definición del arte remite una vez al libre juego de las facultades humanas que hemos visto en Kant y Schiller.

Al asumir el *arte como juego* disponemos de un marco para aproximarnos a manifestaciones artísticas que, de otros modos, sería difícil de comprender. Sin embargo, conviene distinguir entre una definición lúdica del arte, entendida como una teoría encaminada a explicarlo desde la óptica del juego de nuestras facultades, y aquellas experiencias artísticas que toman lo lúdico como material preferido para sus prácticas. Sin duda, con este entendimiento del arte sintonizan ciertas vanguardias artísticas que se mueven en la confluencia entre el *arte estético* y el *arte de la vida*. Pienso sobre todo en las dadaístas y las neodadaístas, cuyas poéticas invocan la fusión entre el arte y la vida, formulada a veces como *arte=vida* o *vida=arte*.

Desde unos ámbitos más acotados, la concepción lúdica del arte es la premisa de numerosas experiencias artísticas, en las que no sólo aparece de un modo explícito, sino que se manifiesta en la utilización de medios expresivos heterogéneos por parte de los artistas. En este sentido han destacado artistas como P. Klee y J. Miró y en general lo que se inspiran en el arte infantil y en las culturas primitivas o extraeuropeas. Asimismo, a partir de lo lúdico podemos comprender mejor comportamientos antropológicos como las fiestas y otros acontecimientos similares.

2.- El arte como único órgano verdadero

A veces da la impresión de que lo estético y el arte son ámbitos en los que la filosofía busca la certeza de su propio estatuto teórico. Es como si se desentendiera de lo que sea lo estético y el arte y, en cambio, confiara a éstos el cometido de mostrar lo que sea ella misma. Corrientes bien distintas entre sí en cuanto a sus objetivos, métodos y resultados parecen confluir, pues, en una problemática que proclama a lo artístico como *lugar de una verdad* que no alcanza solamente un significado paradigmático para la filosofía del arte, sino para la filosofía en general.

Con esta confluencia parecen consumarse las aspiraciones de la Estética, reconvertida ya a Filosofía del Arte, rastreables desde finales del siglo ilustrado en el *Programa*

más antiguo del Sistema, el romanticismo temprano y Schelling, a convertirse en una filosofía fundamental. Algo que, desde una óptica disciplinar, puede ser leído también como una absorción de la filosofía por la filosofía del arte. La estética ya no es legitimada por los requerimientos del sistema filosófico, sino a la inversa. La filosofía podría ser tildada incluso, sobre todo si nos fijamos en los momentos más álgidos del Idealismo transcendental, de una filosofía estética.

“Si la *intuición estética* solamente es la transcendental (intelectual) objetivada, es evidente que el *arte es el único órgano, verdadero y eterno*, y a la vez el *documento de la filosofía*, que atestigua siempre y continuamente lo que la filosofía no puede presentar exteriormente, es a saber, lo no consciente en el actuar y en el producir y su originaria identidad con lo consciente. Por eso mismo, el arte es *lo supremo para el filósofo*, porque le abre el santuario donde arde, en una única llama, en eterna y originaria unión, lo que está separado en la naturaleza y en la historia, y que ha de escaparse eternamente en la vida y en el actuar así como en el pensar .”

Sin duda, este críptico texto en el capítulo VI del *Sistema del Idealismo transcendental* de Schelling es un auténtico manifiesto del *Absolutismo estético* decimonónico, cuyas estribaciones llegan hasta el *Esteticismo* y las *vanguardias históricas*, así como a todos aquellos parajes de nuestra modernidad en los cuales lo estético y el arte asumen *funciones integrales, legitimadoras*, de la propia existencia y del mundo. Una somera reconstrucción genealógica del mismo nos alertaría enseguida que aquí flotan los fantasmas, a menudo incompatibles, del concepto de naturaleza y de libertad. En este sentido, si Kant presumía una unidad de ambas esferas, ahora se invoca la *armonía preestablecida* y la *identidad originaria* de lo objetivo y lo subjetivo, de lo consciente y lo que no lo es, postulándose para ello una intuición, la *intuición estética*, como única capaz de reunificar lo que en la apariencia de la libertad y en la intuición del producto de la naturaleza existe separado, a saber, la identidad de lo consciente y lo falto de consciencia (*Bewusstlos*) en el yo, así como la conciencia de esta identidad. En realidad, la *intuición estética* entra una vez más en escena requerida por las insuficiencias e impotencias de la *intuición intelectual* para objetivarse, no siendo por ello sino esa misma *intuición intelectual objetivada*:

“En efecto, ese mismo fundamento originario de toda armonía entre lo subjetivo y lo objetivo, que sólo pudo ser presentado en su identidad originaria por la intuición intelectual, es aquel que por medio de la *obra de arte* se ha sacado por completo fuera de lo subjetivo y objetivado plenamente” .

En una concepción semejante, el conocimiento filosófico pretende ser deducido de un principio superior: el de la unidad entre lo subjetivo y lo objetivo, y el de la indiferencia absoluta entre lo consciente y lo no consciente, *reservando al arte un papel armonizador y unificador, la plasmación objetivada del tal principio*. Con ello la filosofía esclarece el arte a la luz de sus propios intereses, situándolo decididamente al servicio de su resolución. *El arte pasa a ser un lugar de encuentro, de reconciliación real de las contradicciones, las cuales no tienen que ver solamente con las vivencias estéticas, sino también con el sentido de la propia existencia humana* Algo que puede estar muy bien para nuestra economía psíquica, como posteriormente se encargará de clarificar Freud, pero que no ayuda a penetrar en sus propios mecanismos.

Sin abundar en sus implicaciones para toda una *concepción estética del mundo*, baste dejar sentado que el arte se convierte en objeto de interés filosófico en virtud de que en él parece estar prefigurada la solución de los problemas que aquejan a la filosofía. *En cuanto órgano de la propia filosofía especulativa, se decanta en garante del conocimiento, de la revelación de lo Absoluto, de la unificación de lo separado en el sujeto y el objeto, en la naturaleza y la historia, en la vida y en el obrar, en la libertad y la necesidad*. En realidad, más que por los rasgos ilustrados, en los que se había reconocido la autonomía de lo estético y lo artístico, *el arte es estimado como una forma especial, suprema incluso, del conocimiento, como mediación de verdad*.

A este respecto, las aspiraciones de la filosofía a consumarse en la intuición estética, como salida de emergencia a las insuficiencias de la intelectual y filosófica, *convierten al arte, en cuanto órgano, en matriz de una utopía filosófica de cariz gnoseológico*. Desde tales premisas, el arte no se recata en asumir funciones de verdad en el conocimiento del universo y de su objetivación, mucho más ambiciosas, desde luego, que las pretensiones preilustradas que lo supeditaban a lo lógico. La diferencia respecto a éstas, estriba, no obstante, en que ahora es el arte quien toma la iniciativa. Las *funciones mediadoras del arte*, presentes en la estética ilustrada, se trasmutan ahora en *funciones integrales y supremas*, las cuales marcan el destino posterior de este *Absolutismo estético* que, en nuestra modernidad, culmina en las más diversas versiones del *Esteticismo "fin de siglo"* y algunas vanguardias del siglo XX y en nuestros días en lo que ya hemos analizado bajo el término *Estetización*.

Desde el Idealismo y el Romanticismo temprano, ya sea en Schelling, los hermanos Schlegel, Novalis y Hölderlin o el *Programa más viejo del Sistema*, hasta el propio Esteticismo en sus múltiples ramificaciones, se asume que el modo más apropiado con que debe captarse este modo filosófico es el artístico. En este sentido, incluso la disociación entre la filosofía y la

filosofía del arte (estética) no sería sino un estado momentáneo del desdoblamiento transitorio del mundo, quedando en todo caso abierta la esperanza de que la filosofía, así como en la infancia de la ciencia ha nacido y se ha alimentado de la poesía, tras su perfección volverá a desembocar, como otros tantos afluentes, al océano general de la poesía.

Este protagonismo ayuda a comprender el predominio y la proclividad que, desde Schelling al joven Nietzsche, muestra el Idealismo a erigir el arte en el gozne de su filosofía. Recordemos cómo *El nacimiento de la tragedia*, versión tardía del Absolutismo estético y fundamento filosófico del propio Esteticismo hasta nuestros días, sedimenta en una peculiar "*metafísica del artista*" que encumbra al arte como una experiencia originaria sobre el ser, ya que, a través de las potencias artísticas, se desvela la unidad con el fondo más íntimo del mundo y lo artístico nos da la clave para la intelección originaria de su misma esencia.

Desde otra perspectiva, el *Absolutismo Estético* no anuncia sólo una utopía gnoseológica, sino, de un modo consecuente, un salto a la misma ontología. A ello se debe que los círculos románticos e idealistas criticaran lo bajo que un autor tan poco sospechoso como Schiller había dejado a lo estético, por relegarlo al *reino de la apariencia* y no vincularlo al del *ser*. En esta misma dirección, Hölderlin siempre tuvo en mente redactar unas *Nuevas cartas sobre la educación estética*, corrigiendo platónicamente a las ilustradas e impulsando, precisamente, ese salto a la ontología. El entendimiento del *arte como órgano* aparece y desaparece cual Guadiana, aunque sea despojado de los entusiasmos iniciales y sus pretensiones radicales, desbrozando el filón de aquellas teorías del arte comprometidas con la *verdad del ser*. Bastaría citar en nuestros días a *M. Heidegger* y la *hermenéutica filosófica*, pues ambos reorientan a la fenomenología estética de un modo similar a como lo hiciera el Idealismo artístico respecto la deducción antropológica coetánea de Schiller.

Siempre que se proclama el arte como el lugar en donde se revela lo Absoluto, sinónimo de toda verdad en la acepción más enfática, se suscitan las connivencias entre el *arte* y la *filosofía*, ya que, en realidad, ambas tratan con el mismo objeto y tienden a objetivos similares. Asimismo, en semejante coyuntura pronto se plantea una disyuntiva difícil de soslayar y, aún más, de salvar. Si se concede el predominio al arte, la filosofía se desliza casi imperceptiblemente hacia el universo del arte, hacia una filosofía artística. Cuando, en cambio, se otorga la primacía a la filosofía, como acontece desde Hegel, a no tardar el arte se proclama como un modo superado, histórica y filosóficamente, de captar la verdad, ya que, como se cansará de repetir Hegel en *La razón en la Historia* y, todavía más, en las páginas de sus *Lecciones de Estética*: "*no puede ser,*

como entre los griegos, el modo supremo en el que se representa y aprehende lo verdadero o nos es y permanece, según el grado de determinación suprema, un pasado”.

Una vez que, desde la óptica de la aprehensión de lo verdadero, se toma conciencia de que el arte es un pasado, un *Vergangenes*, teoría del primero irradia un desvanecimiento irisdicente del arte que amenaza con diluirlo en pura teoría filosófica. En el "después" se tornan conflictivas las ligazones entre el arte y la teoría artística, a no ser que la segunda se disponga a renunciar a las pretensiones universalistas y verdaderas de la filosofía, y a reconocer las renunciaciones de lo artístico cara a la verdad. De alguna manera, la "muerte del arte", en su acepción dialéctica, pudiera ser leída como una suerte de revocación de semejantes aspiraciones, insostenibles por parte de la filosofía, la cual no tiene más opción que prepararse para acoger a lo estético y al arte como manifestaciones inderogables e irreducibles de la actividad humana y de sus productos o a diluirse en un discurso *postestético*. Eso es lo que está sucediendo en ciertas prácticas artísticas de nuestros días o en ciertos teóricos, cuyo máximo exponente podría ser A. Danto en *Después del fin del arte* (1999)

La conciencia del "después" enfrenta, pues, una y otra vez a la riada hegeliana: religión/arte/filosofía (o ciencia). Tropezamos incluso con respuestas contrapuestas en una misma línea de pensamiento. La más escandalosa sería la del propio Nietzsche, quien tanto exalta la existencia estética como la pone al borde de su liquidación. Mientras en *El nacimiento de la tragedia* culmina la absorción de la filosofía por la estética, *Humano, demasiado humano* se presiente ya como un monumento de su crisis y destrucción, en donde el *socratismo*, reverso de la embriaguez dionisiaca, consolida el predominio de la ciencia, de un modo similar al de la filosofía en Hegel.

El arte, de haber sido exaltado como órgano de la cosa en sí que denota la esencia del mundo, levanta sospechas sobre la circunscripción del mismo y del genio a una época determinada, a un recuerdo conmovido de la juventud que irradia influjos retrógrados, como un magnífico legado del pasado. No sólo, pues, le asaltan las sospechas platónicas de que alimente *la mentira*, sino las positivistas de que sea algo trasnochado. No sólo, en consecuencia, el poeta y el artista sienten predilección por la mentira, proclaman la voluntad de engañar como un ideal supremo, acorde con la voluntad de la vida en cuanto poder de lo falso, del disimulo o la seducción, fomentan el culto de lo no verdadero, sino que el artista aparece como una manifestación anacrónica, como un testigo de estadios pasados desde la añoranza, como una figura desbordada por el despliegue de la razón: la filosofía o la ciencia. Estas actitudes intercambian con frecuencia sus papeles en la reflexión estética posterior. Tan sólo una benigna

indulgencia lo libra de su merecida liquidación. Liquidación que no puede por menos de evocar la crítica a los poetas por parte de Platón en *La República*. No es casual que entonces, como ahora, su destierro tenga que ver con sus imposturas, con su entrega apasionada a las apariencias y su malévolo descuido de la verdad.

3.- El arte como expresión

La definición del *arte como expresión* ha sido frecuente en la Teoría Artística Contemporánea y el uso cotidiano del término arte. Posiblemente, su éxito filosófico y popularidad tienen que ver, por un lado, con las aportaciones estéticas que, a caballo entre dos siglos, desarrollaron prolíficamente la *teoría de la empatía o proyección sentimental* (la *Einfühlung*) y, por otro, a la gama de manifestaciones expresionistas que proliferan en la historia artística moderna. En realidad, al menos el arte europeo ha producido numerosas obras en las que predominan los valores emotivos sobre los convencionalismos formales. Un ejemplo invocado a menudo es la tabla de la Crucifixión del *Altar de Isenheim*, obra del pintor alemán Grünewald (h. 1475-1528). Por lo demás, desde finales del siglo XIX y durante el primer tercio del XX , en los diversos países europeos encontramos numerosos ejemplos que, con diversas técnicas y maneras personales, se proponían una exaltación de los valores expresivos a través del cromatismo, la libertad de las líneas o las deformaciones de las figuras.

Desde el Romanticismo la cultura alemana está impregnada del sentimiento de la naturaleza, muestra una gran sensibilidad para la naturaleza. El pensamiento idealista desde Schelling, los románticos desde Novalis y los pintores desde G.D. Friedrichs se volcaron hacia la *naturaleza como naturaleza creadora* que se manifiesta tanto en la *exterior* como en la *interior, en nuestra psique* y afecta tanto al inconsciente como a lo otro: los pueblos primitivos, la infancia, los enfermos mentales etc. Esta *regresión estética* a la naturaleza se salda con una *regresión artística (términos freudiano)*, tal como se trasluce en el expresionismo y su teorización estética como *proyección sentimental*, pues ambos *pretenden fusionar la naturaleza exterior y la interior* desde una concepción vitalista del arte.

No obstante, en pocos momentos como los que se viven entre los dos siglos parece haber mayor sintonía entre ciertas prácticas artísticas y la reflexión sobre la idea de arte como expresión de las emociones y los sentimientos del artista. Baste recordar algunos testimonios de pintores como Van Gogh y Munch. El primero, tomando como excusa los *Campos de trigo con cuervos* (1890; pintado tres días antes de suicidarse) escribía a su hermano Theo: “Son enormes superficies de trigo bajo un cielo revuelto y no tuve la menos dificultad en tratar de

expresar la tristeza y la extrema soledad.... estos lienzos te dirán lo que no puedo expresar en palabras". En otra ocasión le había escrito: *En vez de intentar reproducir exactamente lo que veo ante mis ojos, uso el color más arbitrariamente para expresarme eficazmente*".

Por su parte, el noruego E. Munch describiría de la siguiente manera cómo se gestó una de sus pinturas más conocidas: *El grito* (1893) "Estaba bajando la calle detrás de dos amigos. El sol se ocultó detrás de una colina, sobrepuesto sobre el fiordo y la ciudad. Sentí una señal de tristeza. El cielo súbitamente se tornó de color rojo sangre. Paré de caminar apoyándome junto a la verja, cansado. Mis dos amigos me miraba y dejaron de caminar. Miré el flamear de las nubes sobre el fiordo y la ciudad. Mis amigos me aguardaban. Permanecía allí sacudido por el miedo y sentí un gran e interminable grito al penetrar la inabarcable naturaleza ...;sentí un fuerte grito, realmente escuché un fuerte grito. Vibraciones en el aire no solo afectaron a mis ojos sino también a mis oídos, porque realmente sentí un grito. Entonces pinté *El Grito*".

Podríamos entresacar testimonios similares en Kichner, Nolde y sobre todo Franz Marc y Kandinsky. Es decir, tanto en los artistas pertenecientes al grupo *El Puente* como al *Jinete Azul*, pues unos y otros no sólo rechazan la imitación naturalista y positivista, sino que evocan las cualidades emocionales despertadas por la naturaleza exterior en la interioridad. Son sobradamente conocidos los escritos de Kandinsky en *Sobre lo espiritual en el arte* o los del *Almanaque* del grupo del Jinete Azul, pero me limitaré a evocar estas palabras de uno de los artistas más apasionados como si le agitara el torbellino báquico: " Los gritos de angustia y de terror de los animales acosaban al oído del pintor y muy pronto se condensaban en colores, en un amarillo chillón el grito, en sombríos tonos violeta el ulular de los búhos... Colores, el material del pintor; ¡los colores en su vida propia, con llanto, con risa, sueño y felicidad, ardientes y santos, como cantos de amor y erotismo, como himnos y corales soberanos! *Los colores son vibraciones como de campanas de plata y sonidos de bronce: anuncian dicha, pasión y amor, alma, sangre y muerte!*

El expresionismo artístico no disimula la *añoranza o nostalgia de la naturaleza* en la estela del primer romanticismo, como si todavía resonaran los ecos de aquella palabras que Schiller escribiera en *Sobre la poesía ingenua y sentimenta* : "con ansia dolorosa sentimos su nostalgia en cuando comenzamos a experimentar los vejámenes de la cultura y oímos en las lejanas tierras del arte la aleccionante voz maternal" y del *instinto dionisiaco* que exaltara Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: "Cantando y bailando el ser humano se manifiesta como miembro de una comunidad superior... está en camino de echar a volar por los aires

bailando...; para satisfacción deleitable de lo Uno primordial ,la potencia artística de la naturaleza se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”. Sentimientos de añoranza y de embriaguez que se vuelcan hacia un retorno a la naturaleza, a los paraísos perdidos de los estados dionisiados, la naturaleza intacta o los estados primitivos de la humanidad y la vida sin más. A una filosofía de la vida (*Lebensphilosophie*) en suma, que se decanta por un vitalismo artístico en la creación y en la vivencia de las obras, sin por ello desentenderse de la vida.

A no tardar las diversas experiencias, agrupadas bajo el término *expresionismo*, sedimentan en categorías artísticas y estéticas. Entre las primeras sobresalen *El expresionismo*, (1914) de P. Fechter, *Expresionismo* (1916) de H. Bahr y *El cambio de rumbo en el arte* (1918) de H. Walden. En cuanto categoría estética, siguiendo el proceder de Wölfflin respecto al arte clásico y barroco, A. Werner saca a la luz *Impresionismo y expresionismo. Conceptos geneales de una ciencia general del arte* (1917), mientras que dos años después Franz Ladsberger le imprime un sello más teórico en su obra *Impresionismo y expresionismo. Una introducción a la esencia del arte*. En ambas obras los dos términos son considerados como categorías atemporales, dos modos de la visión y la percepción artística del mundo.

Tomando como precedentes la filosofía idealista y romántica de la naturaleza, sobre este *vitalismo artístico* y la *idea de arte como expresión* venían reflexionando las corrientes del pensamiento estético hegemónico durante el último tercio del siglo XIX en la llamada teoría *de la Einfühlung*. Precisamente, en paralelo a las primeras manifestaciones del arte expresionista, asistimos a la *transformación psicológica* de los presupuestos romántico-idealistas en *empatía*. Utilizada incluso en las lenguas románicas en su formulación en alemán, *Einfühlung*, suele traducirse bajo los términos de *empatía*, *proyección sentimental* o *relación simpática* etc.

La *Einfühlung* se convirtió en la doctrina estética de mayor influencia teórica y práctica a caballo entre los dos siglos, en especial en Alemania y, desde ella, se propagó por toda Europa. Precisamente, entre 1901 y 1906 los últimos grandes *sistemas de Estética* (J. Cohn, K. Lange y , sobre todo, Th. Lipps y J. Volkelt) la desarrollan en una diversidad de orientaciones. Posiblemente, cristaliza en la gran obra de Th. Lipps: *Los fundamentos de estética*(1902,1906, 1912; español, 1924) y en la más divulgada y popular entre los historiadores del arte de Worringer: *Abstraktion und Einfühlung* (1908), erróneamente vertida al castellano como *Abstracción y naturaleza*. Sin embargo, en la *definición del arte como expresión*, tal vez más que en ninguna otra, es necesario distinguir dos cosas:

En primer lugar, la proclividad a fundamentar y justificar una práctica artística determinada (el *Expresionismo* principalmente) en sus diversas versiones tiene que ver con un modo concreto de entender el arte y se relacionaría con la *Poética del Expresionismo*.

Pero no menos oportuno es matizar que el *arte como expresión* ha dado lugar a una interpretación general del mismo con aspiraciones de validez universal. Estaríamos ante la pretensión de elaborar una teoría general del arte en el ámbito de la *Estética* o, lo que es lo mismo, una *definición general del arte*.

Si no se separan ambos aspectos, se originan numerosos equívocos, si bien, por otra parte, es evidente históricamente se entremezclan, resultando a veces difícil precisar sus lindes. En esta dirección, la lectura de algunos clásicos del romanticismo temprano alemán, como Fichte, Schelling (*Filosofía del arte*) o Novalis revista *Atheneum* o *Fragmentos*), ofrecen ciertas pistas sobre la problemática en la que se apoyaran las teorías posteriores. En particular, cuestiones como las siguientes:

- 1) la reinterpretación o negación incluso del arte como imitación.
- 2) La defensa de la imaginación y de la fantasía artística como prototipo de las fuerzas creadoras del yo.
- 3) El entendimiento de la actividad artística como *interiorización* y espiritualización de todo lo externo.
- 4) La *fusión del Yo con la Naturaleza* y el carácter un tanto mágico de esta identificación.
- 5) La extensión universal del *poetizar* y las teorías de la *poesía universal*, precedente de tesis no menos operantes en las vanguardias como las de la *creatividad universal*.

Respecto a la génesis de la misma teoría de la *Einfühlung* es oportuno prestar atención a las interpretaciones más elaboradas. Así, por ejemplo, en la definición primeriza que Robert Vischer propuso en 1873 está referida “la intuición ideal introduce en el objeto al contemplarlo un sentimiento que no estaba contenido en él”. Como fruto de esta operación se produce la *proyección de los sentimientos humanos sobre los objetos contemplados*.

En sus *Fundamentos de estética* (1904) Th. Lipps la *Einfühlung* como empatía queda asociada con una actividad que penetra en mí y es vivida por mí, con una afirmación de vida, con la experiencia del yo y la expansión de su personalidad hacia la exterioridad: “lo que yo siento, lo siento en otro, en otra cosa distinta de mí”, “siento mi propio yo en los diferentes objetos exteriores”, una identificación con una excitación interior ajena. No

obstante, al igual que la percepción en general, la proyección sentimental es un concepto genérico y un concepto específico artístico que contempla las cosas desde un punto de vista diferentes a otras actividades: histórico, económico, financiero etc. Para distinguirla acude a unos términos no muy distintos a cómo se hubiera manifestado Van Gogh o cualquier otros artista:

“De nuevo observo los rasgos de una persona que no indican la tristeza de su estado de ánimo. Y esta vez me propongo la cuestión de si estos rasgos de tristeza corresponden a un sentimiento real, cuestión a la que no contesto quizá afirmativamente o quizá negativamente. Pero de hecho yo no me propongo realmente esta cuestión sino que *me abandono simplemente a la impresión del semblante de la persona contemplada. Y al abandonarme a esta impresión, siento de nuevo la tristeza en mí. Y hago esto abandonando la cuestión previa de si la apariencia corresponde a la realidad, y, por consiguiente, sin contestarla de un modo afirmativo. Esta proyección es proyección estética. Y lo mismo sería decir: proyección estética es la proyección realizada bajo el supuesto de la pura contemplación estética...La contemplación estética... percibe o considera su objeto de una manera no empírica. Lo considera más bien en un sentido puramente cualitativo. Contemplación estética es apercepción puramente cualitativa*” (Los fundamentos de estética, p. 34 y 35).

Fundador asimismo de la *Raumästhetik* (*Estética del espacio*), aborda en ella la expresión la dinámica de las formas espaciales vivida orgánicamente por nosotros. El hombre participa en los movimientos que sugieren las líneas y las dimensiones del cuerpo , viviéndolas como direcciones y tensiones de fuerzas. Las figuras geométricas, las líneas horizontales, verticales, oblicuas, las ilusiones ópticas, los colores etc. se asocian con los estímulos físico- psíquicos, y éstos con los significados. Desde estas vivencias el sujeto traspassa a los objetos las sensaciones orgánicas de la naturaleza dinámica preferentemente a través de las *líneas*. No es extraño pues que a través de ellas tuviera gran incidencia en las poéticas del Modernismo o Art Nouveau, el Expresionismo arquitectónico y el mismo Futurismo cuando invoca las teorías de “ las líneas de fuerzas” y los “estados de ánimo”. Asimismo, sabemos que esta interpretación influyó sobre las teorías de H. Wölfflin en los *Prolegómenos a una psicología de la arquitectura* y en el activo H. Van de Velde, una figura puente entre la teoría y la práctica artística en los campos del diseño y la arquitectura cuya influencia se prolonga hasta bien entrado el siglo XX.

Desde 1876 J. Volkelt, uno de los grandes tratadistas finiseculares de la Estética, relacionaba la *Einfühlung* con el *simbolismo evocativo*, es decir, con la capacidad que puede tener un objeto de evocar simbólicamente en nosotros, de un modo más literal y temático, imágenes de otro tipo. En este marco, el arte es un *efecto del conocimiento simbólico que opera gracias a la alegoría* (o analogía entre dos o más imágenes) y la *tipificación* (generalización de una imagen, como la de Don Quijote o de Hamlet etc.) Lo propio del artista sería cultivar una contemplación de los objetos de la naturaleza pletórica de sentimientos humanos, una *animación simbólica*.

Con esta variable del *arte como expresión* a través de la interpretación de la *Einfühlung* como simbolismo evocativo sintoniza uno de los grandes movimientos decimonónicos: el *Simbolismo*. Como es bien sabido, ya sea en las artes o en la literatura, no está marcado tanto por los principios estilísticos cuanto por los motivos temáticos: visiones de tipo personal y del simbolismo cósmico, como las alegorías del día, las estaciones del año, los símbolos del paisaje, el simbolismo del culto y de los ritos, de los animales y las plantas, los sueños y los monstruos de la razón etc.

En paralelo con el arte como expresión en la órbita alemana de la *Einfühlung*, autores como E. Veron (*L'Esthétique*, 1878) en Francia, Tolstoi (*¿Qué es el arte?*, 1896) en Rusia y, posteriormente, Coleridge, R.G. Collingwood o H. Osborne en el mundo anglosajón desarrollan una teoría artística general del arte como *expresión emocional*. Sin embargo, en la *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general* (1902) y en el *Breviario de Estética* (1912) el italiano B. Croce sería el encargado de tender un puente entre las teorías alemanas y la definición del arte desde las coordenadas de la *intuición – expresión y expresión- sentimiento*. Gracias a él se divulgó la definición del arte como expresión en la estética contemporánea.

Si bien en los sucesivos análisis no siempre se aprecia con claridad a qué se refieren con este término, la *expresión* es canalizada en una doble dirección. En primer lugar, se trata de una *actividad o proceso* en virtud del cual el *artista expresa sus emociones y sentimientos a través de las obras*; en segundo lugar, la expresión suele estar encarnada por la *obra* en cuanto actúa como mediadora de ciertos sentimientos y estados de ánimo respecto a quienes la contemplan. En este sentido, podríamos decir que la *expresión sería una propiedad de las obras*. Pero en esta segunda dirección las obras pueden cumplir funciones distintas, ya sea que sirvan como *medio* en donde el artista ha tratado de verter sus emociones o bien que *desencadenantes* en quienes las contemplan de las emociones que sintiera el

creador. En la primera hipótesis la expresión alude a la *relación artística-obra*; en la segunda, se consuma la interpretación más común de la *expresión como comunicación* que anuncia la *teoría del emocionalismo*. Este es el origen de concepción expresionista de índole comunicativa, a la que aludiera Kandinsky en *La pintura como arte puro*(1914) cuando señalaba que “ la obra de arte consta de dos elementos: de uno interno y de otro externo. El elemento interno, tomado aisladamente, es la *emoción del alma de la artista*. Esta emoción tiene la capacidad de provocar otra emoción, en el fondo similar, en el alma del espectador...”. Los eslabones de la cadena de una definición del arte como expresión emocional serían por tanto los siguientes: *Emoción- sentimiento-obra- sentimiento-emoción*. De este modo se trazaría el círculo:

1) *Artista*, 2) *emoción*, 3) *obra*, 4) *emoción*, 5) *espectador* , y su éxito dependerá de que se cierre y consume la identidad o al menos la similitud entre el 1 y el 5.

Sin duda, la definición del *arte como expresión* ha gozado de gran predicamento filosófico y, no digamos, de la estima popular. Sobre todo, entre los artistas. No obstante, sus puntos más débiles tienen que ver con , en primer lugar, con la reducción de los contenidos de las obras a algo tan difuso y resbaladizo como la emoción o el sentimiento; con la creencia o al menos la suposición de que la obra refleja claramente los estados anímicos del artista o que su traducción sea tan directa y lineal; todavía más problemático resulta que el espectador interprete la obra en los mismos términos que deseaba el creador, ya que la obra deviene una mediación que escapa al control del mismo artista . Es imposible por tanto que el espectador interprete la obra en unos términos los deseados por el artista. Su ideal inalcanzable sería una correspondencia entre las emociones del artista y sus intenciones, aliar el emocionalismo con el intencionalismo.

Tras la II Guerra mundial el arte como expresión se deslizó hacia la *expresión como proceso*. Inspirándose lejanamente en Croce, esta concepción se plasmó en el ensayo del norteamericano J. Dewey *El arte como experiencia*(1934), quien insistía más en la satisfacción del impulso a expresarse , en la gratificación y la remuneración del *acto de expresión que en lo expresado en la obra* . Por esta vía, se alcanza los momentos más radicales en el *arte como autoexpresión o manifestación del propio artista: la acción dinámica del actuar pasa a ser lo que prima, la obra es la condensación de una acción, muy unida a la biografía no sólo psíquica , sino casi fisiológica de su creador*. Claro que a medida que se reduce en su comprensión, derivó a no tardar a una *poética, sobre todo en el*

Expresionismo abstracto (J. Pollock, W. De Kooning, F. Kline, A. Saura etc), que la hace todavía más insostenible como definición general del arte. De hecho, las diversas poéticas expresionistas son variantes restringidas de la propia categoría de la expresión.

El arte como único órgano verdadero

Schelling, *Sistema del idealismo transcendental*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 410-431.1

El arte como juego

Gadamer, H.G., *Estética y hermeneútica*, l.c., pp. 129-137 y 153-171.

Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 1972 y otras.

Gadamer, *Estética y hermeneútica*, Madrid, Tecnos, 1996, pp.129-138 y 153-172.

Gadamer, H.G., *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 66-83.

Jiménez, J., *La estética como utopía antropológica*, Madrid, Tecnos, 1983, pp.107-162.

Marchán , S., *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 8ª ed., 2001, pp. 173-192.

Marcuse, *Eros y civilización*, Barcelona, Seix Barral, 1968 y otras, pp. 164-184.

Marcuse, H., *La dimensión estética*, Barcelona, Ediciones Materiales, 1978.

Marcuse, H. *Ensayo sobre la liberación*, México, J. Moritz, 1969, cap.II.

Marcuse, H., *Contrarevolución y revuelta*, México, J. Moritz, 1973, cap. 3.

Schiller, F. *La educación estética del hombre*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1968 y otras, pp. 66-93.

Schiller, F. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990, en especial la carta XIV a la XIX.

El arte como expresión

Croce, B. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, (1900), Buenos Aires , Nueva Visión, 1973 y otras

Croce, B., *Breviario de estética* , Madrid, Mundo Latino, 1923 y Espasa Calpe, numerosas ediciones.

Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós,

Lipps, Th., *Los fundamentos de estética*, Madrid, D. Jorro, 1924.

Tolstoi, *¿Qué es el arte?*(1896),

Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, Barcelona Editores, Barral , 1971 y otras

IV.- LA IDEA DE ARTE EN LAS POÉTICAS DE LA VANGUARDIA .

Desde el lado de la obra artísticaa quiebra de la representación, categoría por antonomasia del clasicismo desde la óptica foucaultiana sobre la que ironiza metafóricamente Magritte en los cristales rotos de la ventana esparcidos por la estancia que arrastran consigo el paisaje fragmentado, es sin duda el correlato de la crisis que concebía y definía el arte como mimesis. Estos son los dos pilares sobre los que asientan los arcos de la reflexión y entre sus luces se entreveran los nudos problemáticos que cuestionan las definiciones clásicas.

No obstante, tanto la quiebra de la representación como la crisis de la mimesis, si bien como adherencias de la realidad o del sujeto muestran la cara y la cruz del modelo clásico cuestionado, suscitan cuestiones de muy distinto calado que ahora se proyectan en unos horizontes más amplios. Me refiero en concreto a los que configura una ruptura epistemológica que conmociona por igual a las convenciones de la representación a consecuencia del estallido de los referenciales y al paradigma mimético. Las revoluciones artísticas, a las que hemos asistido en las artes visuales, la poesía, la novela, la música etc., y la revolución estética que les subyace como premisa, se inscriben en unas transformaciones más profundas que afectan al marco categorial del pensamiento moderno, incluso del occidental, si es que no obedecen al derrumbe de esa ontología fundamental que todavía es invocada veladamente.

Desde el momento en que la propia realidad pierde consistencia ontológica y se rompen las relaciones biunívocas entre los significantes y los significados, entre las palabras o las imágenes y las cosas, el desenlace inevitable ha sido el *retorno al lenguaje en sí mismo*, o, como prefiere la reflexión filosófica reciente, la aparición del “giro lingüístico”. Claro que por sorprendente que parezca, para quienes prestamos atención a las experiencias estéticas y apreciamos las oscilaciones de la sensibilidad artística se trata más bien de un giro que ya se había vislumbrado en el romanticismo temprano y que Hegel, violando su sistema de la historia del Espíritu, lo había anunciado en el “*después del arte*”, mientras , posteriormente, sería como “*crítica de los lenguajes*” el embrión de la modernidad artística en sus variadas vertientes. La sorpresa por tanto es bastante relativa, más acorde con los vestigios de la

racionalidad que todavía perdura en la reflexión filosófica sobre el arte que en sintonía con una receptividad familiarizada con las formas, con una sensibilidad artística ejercitada.

Desde semejantes premisas, sería plausible trazar una cartografía de los ismos y las vanguardias artísticas, tomando para ello como criterio para guiarnos en sus recorridos la deconstrucción de ciertas categorías, así como para interponer distancias tanto frente a las coordenadas de la tradición como a las de la propia modernidad. En particular, la fragmentación, la mimesis y la naturaleza, por no hablar de otras categorías vinculadas a los procesos de la emancipación, del progreso y de la autonomía del arte. Todo ello desemboca en el análisis de las estrategias de la vanguardia más comprometidas con las rupturas formales, en particular la *abstracción*, pues la construcción tal vez pudiera quedar subsumida en la primera. Unas estrategias que contribuyen a la transformación del concepto mismo de arte, pues son las más operativas en las situaciones extremas.

Esto es al menos lo que se pone en evidencia cuando abordamos la vigencia de las categorías estéticas frente al *cuadrado blanco como metáfora del nuevo amanecer*. El grado cero de la pintura en el suprematismo de Malevich, sin olvidar la génesis de la entera abstracción o la escultura en Brancusi se transforman en el banco de pruebas para verificar la pertinencia de la *economímesis* y otras nociones del agrado de Derrida y Foucault. Algo similar acontece con la clausura de la representación, tomando como objeto de estudio las transformaciones que van de Mallarmé al teatro de Artaud, visto a través de Foucault y vía Derrida.

Si el punto de partida de las reflexiones en curso era la definición del arte como *mimesis*, en su momento hemos apreciado una suerte de circularidad en torno a esa misma noción, pero al final del trayecto ya no era reconocible en sus acepciones premodernas. Tamizada como ha sido por las experiencias artísticas modernas y por un delicado filtro interpretativo que debe tanto a la “arqueología” de los saberes estéticos como a la “deconstrucción” de las concepciones artísticas, ha sido destiladas en alambiques bien reconocibles y desbordada por otras ideas de arte que asumen un papel instaurador. Como preámbulo, realizaré una incursión en dos escenarios artísticos que impulsan las definiciones de las artes tras la crisis del clasicismo y el triunfo de la primera modernidad. Me refieren a la génesis de la abstracción como *procedimiento para la instauración del arte* y al escándalo que supuso el juicio a que fue sometido la obra de Brancusi en los estados Unidos.

1.- La idea de arte en las poéticas aurales de la “abstracción”

A pesar de la aceptación de la que todavía gozan, existen pocos términos tan equívocos en la historiografía artística moderna como los de “abstracción” y el “arte abstracto”. Preferente aunque no exclusivamente trasvasados a la pintura por Kandinsky y , tras su estela, por numerosos artistas y las historias canónicas, compiten sin embargo con otros no menos sintomáticos, ya sean los más descriptivos, como el arte “inobjetivo” o “no-objetivo”, “falta de objeto” o “sin objeto” (*ungegenständliches, non objective, gegenstandlose,*), “concreto”, “no figurativo”, “no representativo”, por no mencionar los que denotan una mayor carga ideológica : “absoluto”, “autónomo” y “puro”.

Cada uno de ellos se inscribe en un determinado uso lingüístico y contextual, pues responde a diversas constelaciones de la experiencia artística moderna en el espacio y el tiempo. Así, por ejemplo, mientras lo abstracto afecta a una epistemología de la actividad artística o si lo inobjetivo, lo no figurativo y lo no representativo se enarbolan como el reverso de un anverso repudiado, pues cada uno de ellos atañe a la ausencia de referentes fácilmente reconocibles, lo concreto tiene que ver más con la materialidad ontológica de las obras en cuanto encarnaciones de nuevos organismos, con lo que Mondrian acostumbraba a denominar lo “real abstracto”.

Sin pasar por alto esta complejidad terminológica, asumo la convención y abordaré el *principio abstracción* como algo llamado a servir de fundamento en el sentido genuino del término, en cuanto embrión de una figura embrionaria, tendencial, a desplegarse en el tiempo. Asimismo, me ocuparé de sus momentos aurales, tal como los encarnan sus pioneros, pero no tanto a través de las obras cuanto de las *poéticas*, en consonancia con la necesidad apremiante que los propios artistas sienten de justificar y legitimar a través de sus escritos y comentarios los modos artísticos de un operar consciente en la “nueva época” (Kandinsky), “el grado cero” (Malévich), el “gran comienzo” o la “nueva imagen” (Mondrian). Como sugería más arriba, la voluntad de elaborar desde sus respectivas prácticas artísticas una *poética* que se anticipe a la crítica y a la *reflexión filosófica* es tácita en ellos y explícita en el holandés.

Ante de proseguir, me asalta un primer interrogante: ¿Qué suele entenderse por abstracción en las artes y por arte abstracto? Si nos tomamos la molestia de consultar el actual *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia, que procura sintonizar con los usos del lenguaje cotidiano, el término “*abstracción*” alude en general a la acción o el efecto de abstraer. Un verbo que, a su vez, remite en una primera acepción a “separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo

objeto en su pura esencia o noción”. En esta inicial aproximación se trataría pues de una operación epistemológica y gnoseológica que se asemeja de algún modo a la “abstracción de tercer grado”, intelectual, sobre la que ya especulaban los Escolásticos, la cual, al prescindir de las cualidades y determinaciones accidentales, proporciona la forma sustancial, la esencia de los objetos. Asimismo delata un cierta connivencia con lo que, siguiendo la ideación de E. Husserl en *Ideas*, se ha denominado en la teoría estética la “*abstracción ideativa*”. No obstante, salta a la vista que en la actividad artística la abstracción no posee el significado común (científico o intelectual) ni implica lo mismo que en el pensamiento discursivo-lógico, en la abstracción de la idea, pues si bien puede renunciar a las apariencias visuales de las cosas, no puede soslayar el hacer visible (*Sichtbarmachen*) sus objetivaciones.

Sin dejarme arrastrar por las sugerencias metafísicas y procurando en cambio extrapolar la abstracción a las artes visuales, no está demás recordar que en la tradición artística nos topamos con dos operaciones que, en analogía con los procesos psíquicos de abstracción que inciden sobre las experiencias o las representaciones reales de la percepción sensible, muestran parentescos de familia con la ideación en cuanto representación esencial. Me refiero a la *idealización* y la *estilización*, sobre las que no en vano reflexionara Kandinsky. Con la particularidad de que mientras la primera, en cuanto aspiración a embellecer las formas orgánicas, corresponde todavía a las teorías de la *belleza ideal* en el Neoclasicismo, la *estilización*, que “pretendía no el embellecimiento de la forma orgánica sino su fuerte caracterización por exclusión de los detalles” (Kandinsky) o “por excluir la imagen de lo individual” (Mondrian), se inscribe en la órbita de lo que el citado Worringer en su conocida obra (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908), que tanto influye en el ruso y los artistas del período, denominaba el “afán de *abstracción*”.

Este uso del término, tal como se aprecia en las obras de los pintores aludidos, podría ser extrapolado a las prácticas que abandonan la *imitación reproductora* y desarticulan las *representaciones (Darstellungen)* realistas y sobre todo naturalistas, quebrando así las ligazones entre las imágenes artísticas y las cosas, es decir, afectando de lleno a una *crítica del “lenguaje” pictórico*. Podríamos considerarla una primera fase de *destrucción*, que en ocasiones es asociada por los mismos artistas con la *desmaterialización*, o como el dispositivo a través del cual ensayan sus respectivos *procesos abstractivos*.

No obstante, en una segunda acepción del citado *Diccionario* el verbo *abstraer* como pronominal equivale también a “enajenarse de los objetos sensibles, no atender a ellos por entregarse a la consideración de lo que se tiene en el pensamiento” o, tal vez con más propiedad en el caso del arte, por entretenerse en la reflexión de las percepciones internas de la imaginación

sensible, en el juego de las facultades que origina las *representaciones internas (Vorstellungen)*. Algo que podría clarificarse, prosigue el *Diccionario* si reparamos en que lo abstracto en un arte o un artista “no pretende representar seres o cosas concretos y atiende solo a elementos de forma, color, estructura, proporción etc” .Como veremos, en esta dirección el lenguaje cotidiano se aproxima bastante al entendimiento de lo abstracto en su *fase de construcción*, a lo que, por contraposición a la abstracción ideativa, se denomina a veces de un modo apresurado la *abstracción formalista*, cuando sería más ajustado considerarla una *abstracción instauradora* de nuevos mundos independientes respecto a la forma natural de la apariencia, al reino de la naturaleza; una abstracción a la que se atribuye un *poder de simbolización*, si es que no de *realización de lo artístico*.

Las analogías de las formas y los colores con las palabras.

La transición del naturalismo a la abstracción se inscribe en un cambio de rumbo más amplio, en el comienzo de una gran época, en la cual se propugna desde una crítica al materialismo y a la ciencia la superación del positivismo por el espiritualismo, el desplazamiento de la exterioridad por la interioridad, el *estallido de los referenciales* como correlato de la crisis de la concepción del arte como *mímesis*. Una nueva época orientada por esa categoría tan escurridiza como misteriosa de *lo espiritual, das Geistige*, que tanto sintoniza en Kandinsky, Malévich y Mondrian con las cosmovisiones de las distintas Escuelas Teosóficas. Se trata de un giro espiritual al que son muy sensibles las diversas artes y a causa del cual entran en escena las semejanzas que, desde el espiritualismo romántico a la poética de Baudelaire y los Simbolistas, suscitan afinidades maravillosas entre las artes. La literatura, la música y la pintura coinciden en muchos de sus afanes, responden por tanto a un mismo *fenómeno de época*, a los mismos objetivos, pero, si bien se les reconoce a la manera romántica una identidad originaria, unos parentescos secretos, el fluir de las mismas fuentes, se diferencian por sus lenguajes, ya que se plasman en diversos medios expresivos.

La premisa compartida reza que tanto en los sonidos poéticos y los tonos musicales como en las formas y los colores pictóricos empiezan a resonar el mismo “acorde interior” (*innerer Klang*), las mismas vibraciones de la vida anímica. Pero si las *correspondencias*, que sin duda laten como aspiraciones en la *Sonoridad amarilla. Una composición escénica* de Kandinsky y en el círculo artístico de *El Jinete Azul*, son más bien una intuición, un anhelo, casi una utopía del alma secreta del mundo que probablemente sólo es posible captar y colmar mediante las palabras y las metáforas, las *analogías* en cuanto versiones mitigadas de las

primeras se revelan como constantes estructurales verificables a partir de los análisis concretos de las obras y la estética de la recepción vía el efecto.

La *analogía* se caracteriza por introducir en un ámbito artístico puntos de vista que, al menos en parte, proceden de otro; denota ciertas similitudes y hasta identidades entre las artes, pero al mismo tiempo no prescinde de las diferencias específicas que le son propias. De cualquier modo, resulta intrigante que, posiblemente debido a que por entonces la pintura en cuanto arte imitativa enraizaba más profundamente que las restantes artes en el naturalismo y la representación, su legitimación se inicia invocando lo que sucede en la poesía y la música desde la convicción de que estas artes, sobre todo la segunda, han sido más abstractas y se han desvinculado del positivismo de los hechos reconocibles, anticipándose así a lo que debe acontecer igualmente en la pintura. Este arte ha de aprender de otras la utilización de sus medios, si es que ambiciona después utilizar los suyos del mismo modo, según lo que le es más específico.

De estas premisas brotan las reiteradas *analogías con la palabra y con los sonidos*, con la poesía y la música, que invoca Kandinsky para demostrar el progreso de lo material a lo abstracto, y con las que sin duda están familiarizados Malévich y, aunque tal vez en menor medida, Mondrian. No olvidemos que los tres artistas pioneros se movían en la órbita simbolista, cuya impronta venía acusándose en las distintas artes desde los albores del nuevo siglo. Sobre todo en Rusia, la atmósfera cultural estaba tan impregnada por el simbolismo a través de poetas como A. Blok, filósofos como Bely, N. Berdiaev y V. Ivanov, y manifiestos como el *Simbolizm*(1910) de Andrej Belyj, o el que destilaban diversas corrientes teosóficas y antroposóficas, por lo que es impensable que los artistas se hurtaran a sus influencias filosóficas y hasta visuales.

Kandinsky extrae las analogías con la palabra recurriendo a las obras de Maurice Maeterlinck, un poeta simbolista belga menos conocido que los franceses pero de cuyas representaciones dramáticas en Moscú nos da cuenta el artista. La palabra, en cuanto medio principal, depende todavía de los objetos que designa, pero “*la palabra es un sonido interno*”, un acorde (*innerer Klang*), ya que “ cuando no se ve el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente del que lo oye la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una vibración en el corazón. El árbol *verde, amarillo y rojo* de la pradera es únicamente un caso material, una forma casualmente materializada del árbol, que sentimos dentro de nosotros cuando oíamos la palabra *árbol*”¹.

Si tomamos al pie de la letras este comentario, es plausible que Kandinsky tuviera en mente la representación (*Darstellung*) de los árboles rojos, azules, grises etc. en la conocida serie (1909-1912) de P. Mondrian sobre este motivo, pero sintoniza asimismo con el retorno y el espesor del lenguaje en la lírica moderna desde la “crisis del verso” (Mallarmé) y la “alquimia del verbo” (Rimbaud). Tal vez por ello, “quizás oiga inconscientemente” los distintos sonidos de la palabra que se desdoblán entre los deudores de la significación directa y de la interna, entre el sonido que designa el árbol concreto cuando es visto y el que emite el árbol cuando sólo oímos la palabra y suscita en la mente del oyente la idea abstracta, pues lo que el signo lingüístico no es la cosa y el nombre, sino un concepto y una imagen acústica.. Ahora bien, en este último caso, en virtud de dispositivos poéticos como la repetición y otros, no solamente se desarrolla el sonido interior de la palabra”, sino que “hace que ésta pierde el sentido externo del nombre” y “del mismo modo se olvida hasta el sentido, abstracto ya, del objeto designado y se descubre el *puro sonido* de la palabra”ⁱ, el cual pasa al primer plano y actúa así directamente sobre el alma . Desde el lado opuesto, si bien los tonos cromáticos pueden encontrar una designación a través de las palabras, éstas siempre serán etiquetas externas de los colores, meros indicadores, pues siempre quedará en los primeros un residuo, un exceso de lo sensible mostrado, que las desborda , introduciendo las diferencias entre la pintura y la poesía.

Aún así, Kandinsky considera que la pintura comparte ciertos rasgos con el movimiento literario del “verso nuevo”, si es que no “libre”, cuando se adentra en el bosque de los símbolos y en las cifras de la naturaleza, cuando valora las palabras y los sonidos por lo que sugieren, por su magia verbal, pues a través de ellos se revelan “cualidades espirituales”, “resonancias oscuras” (¿el inconsciente desvelado por Freud en la estela la Filosofía Idealista de la Naturaleza? que traslucen unas realidades superiores, del mismo modo que a lo largo de sus reflexiones explorará las correspondencias baudelairianas en el lenguaje de las formas y los colores o la búsqueda angustiosa del alma en ciertas pinturas impetuosas, sobre todo en las *Improvisaciones*, bajo el hechizo de los presagios apocalípticos o paradisiacos , trasfigurados en las metáforas de nuevos órdenes cósmicos . Sin embargo, como pronto se encargarán de mostrar los Futuristas eslavos y después la Escuela formalista, al potenciar la palabra como algo autosuficiente, Kandinsky tal vez se anticipa a ellos en el reconocimiento de los elementos pictóricos por sí mismos, en todas sus cargas interiores,

Una sospecha que se verifica todavía más en su clarificador ensayo *Sobre la cuestión de la forma* donde aborda la letra como *cosa*, sintonizando de algún modo con los versos monosilábicos de ciertos formalistas y las posteriores “*poesías sonoras*” (*Lautgedichten*) o el

grafismo dadaísta y constructivista. Una vez más su análisis le sirve de excusa para distinguir entre una impresión exterior y otra interior, así como para apostillar que la letra, desde una *estética del efecto* (recurre con frecuencia a la *Wirkung*), nos puede “impresionar” al mismo tiempo como un signo práctico- utilitario y en cuanto “forma y después como sonido interior de esta forma, de modo autónomo y completamente independiente”.

Casi en paralelo, K. Malévich durante su fase de experimentación, de *progresión de lo material hacia lo abstracto*, se mueve en los círculos cubofuturistas que a no tardar se aglutinarían en la llamada Escuela Formalista. El manifiesto *Una bofetada en la cara del público* (1912), lanzado por V. Clebnikov, A. Krucenij, D. Burljuk y W. Majakovsky, inicia una furibunda crítica del lenguaje simbolista. En septiembre del año siguiente los dos primeros, junto con la pintora E. Guro, sacan a la luz el folleto de “*Los Tres*” (*Troe*), con ilustraciones de Malévich, en el cual Krucenij, pintor hasta 1911 antes que poeta, aludía por primera vez al término “transracional” (*zaum*) como algo que, en lucha contra el automatismo y la rutina, recurre a un lenguaje en el que se priva a las palabras de sus significados asociativos alterando la sintaxis con el fin de explorar sus valores sonoros y propiciar unas creaciones nuevas a través del verso libre. Un asunto sobre el que vuelven Clebnikov y Krucenij en el manifiesto literario *La palabra como tal* (*Slovo kak takovoe*, octubre de 1913), ilustrado también por Malévich, mientras V. Shkloski publica al año siguiente *La resurrección de la palabra como tal*, que culminaría en la poesía experimental de todos ellos en el *Libro transracional* (1916).

Como en las analogías anteriores, la palabra poética se emancipa de su servidumbre respecto a los significados, no sólo desborda sino que invierte las relaciones habituales entre el signo lingüístico y el referente u objeto, cultiva un lenguaje progresivamente abstraído de su referencia y sentido, se vuelve autosuficiente, posee un valor propio, llama la atención en virtud de sus características gráficas y fonéticas. En este clima no sólo se producen paralelismos entre la palabra y la pintura, sino que es arduo reconocer cuál de las dos promueven con anterioridad los desplazamientos de los objetos y las distorsiones creadoras. La vanguardia literaria y la figurativa se impulsan mutuamente y durante estos años acusan una confluencia de intereses, respiran un mismo clima cultural en las nuevas construcciones “transracionales” que se encarnan tanto en el valor autónomo de las palabras como en los valores autónomos de las líneas, los colores, las formas pictóricas etc., postergando y retrocediendo paulatinamente a segundo plano las finalidades prácticas de los materiales lingüísticos y pictóricos.

Las analogías con los sonidos musicales

Si esto acontece con las palabras, cultivar *las analogías con los sonidos* se convierte casi en un deber para el pintor. La creencia en sintonía con la sensibilidad romántica en el parentesco entre la música, que parece llevar en todo momento la iniciativa, y la pintura es muy profundo. Y así se delata en las reiteradas analogías, correspondencias o metáforas que Kandinsky establece entre los tonos de la música y los de los colores, las armonías musicales y el círculo cromático, la música pura y la pintura sin tema, las teclas y la mano del artista, los diagramas musicales y las representaciones gráficas. Incluso se aventura a sugerir *correspondencias*, pues el amarillo suena como una trompeta, el azul claro corresponde a una flauta, el oscuro a un violoncelo, el más oscuro a los tonos del contrabajo o el azul en una forma profunda y solemne puede compararse con el órgano, el verde absoluto con el violín, el rojo saturno recuerda el sonido de la trompeta acompañada de tubas y el violeta se parece a la gaita. En todo caso, tanto los tonos de la música como los de la pintura despiertan vibraciones anímicas mucho más finas que las que es posible expresar con las palabras.

Sea como fuere, en los albores de la segunda década Kandinsky, inspirándose en Goethe, Delacroix y la tradición romántica, reconoce que la música es el modelo, la “más inmaterial de las artes”, que señala el camino a la pintura para analizar sus propios medios y utilizarlos “en el proceso creativo...de modo puramente pictórico”; asimismo manifiesta la confianza en que, del mismo modo que la música, “externamente emancipada de la naturaleza, no necesita tomar de prestado formas externas para su lenguaje”.., “ la pintura con ayuda de sus medios evolucionará hacia el arte en el sentido abstracto y alcanzará la *composición* puramente pictórica”.

El camino indicado hacia lo “*puramente pictórico*” ha de progresar pues imitando el proceder de “*lo puramente musical*”, tal como es reconocible en los nuevos modelos musicales: R. Wagner, Debussy y sobre todo Arnold Schönberg. En particular, Kandinsky no sólo mantiene hasta los albores de los años veinte estrechos vínculos con este último, sino que entre 1911 y 1914 intercambia sus inquietudes y opiniones sobre el quehacer de sus respectivas artes, confesándole abiertamente con sana “envidia” cuán lejos ha llegado la música al prescindir de los objetos puramente prácticos, mientras en la pintura únicamente se vislumbra el principio de este camino. Tal vez como agradecimiento y recompensa, el músico y pintor vienés reconoce a no tardar que para Kandinsky “lo exterior y material del objeto no es mucho más que un pretexto para plasmar su fantasía en colores y formas y expresarse tal como lo hacía hasta ahora el músico”.

No son frecuentes las alusiones explícitas a las analogías musicales en Malévich y Mondrian. Sin embargo, bajo la influencia de las teorías sobre la *Armonía del color* (*Kleurharmonie*, 1911) y la *Armonía de la forma* (*Vormharmonie*, 1912), de J. H. Groot, para Mondrian “el contenido de todas las artes es el mismo, pero las posibilidades de expresión son diferentes en cada arte”, comulgando así con las analogías simbolistas y teosóficas entre las diferentes artes, si bien considera a la pintura como el arte más libre. Por lo que respecta a Malévich, en el *Primer Congreso Panruso de los poetas del futuro*, que tuvo lugar en una estación balnearia de Finlandia en julio de 1913, los “futureslavos” A. Krucenij, pintor y poeta, el compositor y pintor M. Matiushin y el pintor lanzaban un nuevo manifiesto en el que, mientras preparaban *Victoria sobre el sol*, una ópera con libreto del primero, música del segundo y escenografía del tercero, declaraban la guerra a todo el mundo. Años más tarde Malévich asociará los ritmos pictóricos con los musicales: “El compositor debe esforzarse por subordinar todas las diferencias a un ritmo...Su obra será musicalmente perfecta cuando las diferencias de los tonos se diluyen en un ritmo... Este ritmo también se halla ...en la superficie del cuadro de un pintor, donde los contrastes coloreados se pierden en las armonías de los ritmo pictóricos”.

Si quisiéramos anudar las analogías entre la poesía, la música y la pintura en unos términos que reflejaran el sentir de estos artistas y con los que se identificaran plena y gozosamente, tal vez no encontraríamos otros mejores que los que el poeta Novalis enarbola fragmentariamente en los momentos aurorales del Primer Romanticismo: “Así como el pintor ve los objetos visibles con ojos completamente distintos al hombre normal, del mismo modo el poeta experimenta los acontecimientos del mundo exterior e interior de un modo muy diferente al hombre ordinario. Pero en ninguna parte es tan sorprendente como en la música que el espíritu sólo es el que poetiza los objetos, las transformaciones de la materia, y que lo bello...no se nos da o yace ya terminado en las apariencias. Todos los tonos producidos por la naturaleza son brutos y triviales, sólo el alma musical piensa a menudo melódica y significativamente... El músico toma de sí la esencia de su arte y no le afecta la sospecha más mínima de imitación. Al pintor parece que la naturaleza visible le prepara el terreno...Pero en realidad el arte del pintor se ha originado tan independientemente, tan “a priori”, como el arte del músico”.

La pintura como arte puro

La concepción evolutiva de la historia es un tópico recurrente en la legitimación de la modernidad que es fácil rastrear no sólo en las historias canónicas sino en las estaciones que recorren sus protagonistas. Una vez asumida, suele reconocerse en ciertas genealogías que

recuerdan el curso y los grados a transitar por el espíritu artístico para alcanzar unas metas desde cuya atalaya lo pretérito no se esgrime sino como una preparación para alcanzarlas, como sucesivas paradas en la corriente para fundamentar sus prácticas, como formas de transición. Sin duda, la más frecuente es la que se desliza del impresionismo a la abstracción, pues viene avalada por garantes tan prestigiosos como Kandinsky, Malévich y Mondrian. En particular el último, reitera el “proceso de evolución” en una “cadena ascendente” que se asemeja a las figuras hegelianas de la disolución (*Aflösung*) y la superación (*Aufhebung*), invocadas ahora como *destrucción y construcción*.

El hilo argumental de Kandinsky se remonta a 1885 cuando como espectador tuvo dos experiencias “que marcaron un sello en toda mi vida y me conmocionaron hasta lo más profundo. Una fue la exposición impresionista en Moscú – en primera línea *El almiar de heno* de Monet...Y de repente vi por primera vez un cuadro. Que esto era un almiar de heno, me lo aseguraba el catálogo. No lo podía reconocer. Este no reconocer me era penoso...Sentí claramente que el objeto faltaba en este cuadro. Pero inconscientemente se desacreditaba también el objeto como elemento imprescindible del cuadro”. Probablemente se trata de uno de los primeros testimonios en los que se invoca el debilitamiento de las funciones denotativas de la imagen pictórica, lo que denominaría el *estallido de los referenciales* como el fenómeno primario que subyace a la quiebra de la representación, así como el papel inversamente proporcional de las funciones o los valores autónomos que, en virtud de variados dispositivos, permite captar lo abstracto y, en su caso, impulsar el salto hacia *La pintura como arte puro*.

En el arco histórico entre estos dos momentos inscribe sus reflexiones en *De lo espiritual en el arte* sobre otras experiencias no menos estimulantes pero insuficientes para alcanzar sus objetivos, para propiciar un cambio de rumbo espiritual, ya sean las que le proporcionan los buscadores de lo interior en lo exterior, que no son sino los simbolistas como A. Böcklin y el aduanero H. Rousseau, o las de quienes plantean la cuestión por un camino “más próximo a los *medios pictóricos puros*” con la pretensión de crear objetos de “resonancia interior pictórica”. Entre éstos últimos destaca a Cézanne por investigar la nueva ley de la forma, a Matisse por impulsar la revolución cromática a través de la condensación y a Picasso por las aspiraciones constructivas. Precisamente, una reproducción de la *Mujer con mandolina al pian* (1911, Národní Galerie, Praga) del español llamó poderosamente la atención de Kandinsky y aparecerá en las páginas del Almanaque confrontada con una imagen del arte popular bávaro y dos dibujos infantiles, las otras expresiones del nuevo giro espiritual al lado de las artes primitivas. En ella vislumbraba lo que el cubista no se atrevía a consumir: la transición a la

abstracción, “pero se ha de repetir que las intenciones compositivas de los cubistas se encuentran en relación directa con la necesidad de crear seres puramente pictóricos, que...llevan finalmente hacia la pura abstracción a través de distintas combinaciones con el objeto más o menos sonoro”

Precisamente, de los buscadores de lo interior en lo exterior en la tradición simbolista y de las investigaciones en las nuevas leyes sobre la forma brotan los dos polos de su poética: la *gran abstracción* y *el gran realismo*. Una oposición sorprendente, a primera vista irreconciliable, a través de la cual Kandinsky intuye brillantemente los dos caminos no excluyentes del arte moderno, incluso su futuro desarrollo, pues si, por un lado, en la gran abstracción “lo “concreto” llevado hasta el mínimo tiene que reconocerse en la abstracción como lo real que más fuertemente impresiona”, en el realismo de la reproducción condensada “lo “artístico” llevado aquí hasta el mínimo se tiene que reconocer como lo abstracto que más fuertemente impresiona”¹. La abstracción y el realismo intercambiarán pues sus papeles. En la abstracción posterior, por un lado, y en figuras hasta hace poco tiempo marginales en las historias canónicas, como G. De Chirico, la Pintura Metafísica o la “Nueva objetividad”, por otro, se ha verificado esta desconcertante pero apasionante hipótesis interpretativa.

Tal vez debido a esta suerte de atracción que seguirá ejerciendo el objeto sobre este artista, al trasvasar el desdoblamiento de la palabra a los elementos de la pintura sostiene una doble concepción: la “*forma como delimitación*” de los confines de los objetos todavía reconocibles y “la *forma permanente abstracta*, es decir, la que no define un objeto real sino que es una entidad totalmente abstracta”, “una forma puramente abstracta”¹ Podríamos argüir a través de su propia práctica las acusadas diferencia que existen, por ejemplo, entre *Lírico* (1911) y *Sin título* (1910), considerada la primera acuarela abstracta. Invocando una armonía, nuestra armonía, plagada de contradicciones y contrastes “*la composición es una combinación de formas cromáticas y gráficas, que, extraídas de la necesidad interior, existen como tales de un modo independiente y forman en la vida común así surgida un todo que se llama cuadro*” pues, como matizaría años después, “el contenido de una obra encuentra su expresión en la composición, es decir, en la suma interior organizada de tensiones necesarias en cada caso”, “en las fuerzas vivas inherentes a la forma = tensiones” (*Spanungen*). La “*tensión*”, de origen físico y fisiológico, opera como una categoría compositiva a punto de transmutarse en contenido interior. Desde esta vertiente abstracta no sólo explora el lenguaje propio de los elementos pictóricos, sino que, de cara al futuro, alimenta la esperanza de instaurar, al igual que acontece en la música, nuevas reglas para la pintura, lo que él mismo define como una “gramática pictórica”.No obstante, a

pesar de sus desvelos, de momento únicamente la intuye en los extensos análisis sobre los colores y las formas.

En efecto, ante la tesitura de inclinarse de un modo unilateral por la forma orgánica o por la abstracta, se plantea abiertamente una pregunta decisiva: “¿No sería mejor renunciar por completo a lo figurativo, desparramarlo a todos los vientos y desnudar por completo lo puramente abstracto? Esta es la cuestión que se impone naturalmente y que, al exponer la consonancia de los dos elementos (el figurativo y el abstracto), nos conduce a la respuesta. Así como cada palabra pronunciada (árbol, cielo, hombre) provoca una *vibración interior*, todo objeto representado en imagen provoca una vibración interior. Renunciar a esta posibilidad de provocar vibraciones significaría reducir el arsenal de los propios medios expresivos. Al menos es hoy la situación” o “Al artista no le bastan hoy las formas puramente abstractas, que resultan demasiado imprecisas. Limitarse a un material exclusivamente impreciso significa renunciar a otras posibilidades, excluir lo puramente humano y empobrecer sus medios de expresión”¹ Y de un modo más expeditivo: “Si hoy destruyésemos los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la combinación de color puro y forma independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica, o, dicho de otra manera, parecerían una corbata o una alfombra. *La belleza del color y de la forma no es (...)un objetivo suficiente para el arte.* Debido al desarrollo elemental de nuestra pintura, tenemos poca capacidad para obtener una vivencia interior a través de una composición cromática y formal totalmente emancipada” y, sin embargo, alineándose con la tradición moderna kantiana del arte del bello juego de las sensaciones cromáticas, “podemos afirmar que sólo nos separan unas pocas “horas” de la composición pura”.

En estos momentos aurales le asaltan por tanto toda clase de dudas, ya que las ilusiones entran en conflicto con las realidades. Es obvio que cuanto más retrocede la forma orgánica de los objetos, tanto más pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta, pues la diferencia entre el arte figurativo y el abstracto estriba básicamente en que mientras en el primero los sonidos (*Klänge*) de los elementos pictóricos se hallan un tanto velados, incluso reprimidos, en el segundo logran un sonido pleno. A su vez, no es menos evidente que, aunque la forma orgánica sea relegada al fondo, se resiste a desaparecer y, dado que todavía su presente se halla estrechamente ligado a la naturaleza externa y toma de ella las formas, la elección del motivo real sigue siendo relevante; asimismo, los sonidos de las formas orgánicas y de las abstractas se interfieren a menudo, ya sea apoyándose u obstaculizándose mutuamente, esto es, originando consonancias o provocando disonancias.

Tal vez a más de uno sorprenderá el dato de que las pinturas que realiza el pionero de la abstracción entre 1909 y 1914, el período más original de su producción, floten entre las formas orgánicas y las puramente abstractas, entre las huellas de cosas percibidas y las libres ficciones de la necesidad interior. Pero es, precisamente, en este espacio intermedio, ambivalente, entre lo figurativo residual y la pintura pura donde cree que es posible explorar las virtualidades de las composiciones sinfónicas complejas en un número casi infinito de obras a través de las combinaciones casi inagotables que brotan de las fuentes originarias del arte.

En efecto, a punto de concluir su gran ensayo Kandinsky intuye a la manera de Schelling “tres diferentes fuentes originarias” de las que brota el “principio abstracción”: “la impresión directa de la naturaleza externa”= “*impresiones*” o *abstracción impresionista*; la “expresión principalmente inconsciente, generalmente súbita, de procesos de carácter interno, es decir, impresión de naturaleza interna”= “*improvisaciones*” o ¿*futuro expresionismo abstracto?*, y, por último, “expresión de tipo parecido, pero que se crea con lentitud extraordinaria y que analizo y trabajo larga y pedantemente después del primer esbozo”= “*composiciones*”, las cuales a medida que se subordinan a las formas geométricas se deslizan hacia lo que el propio artista denominará años después el “principio *construcción*”.

La “inobjetividad” como grado cero del arte.

Sin obviar que Malévich, como tantos otros, se inicia en la pintura a la manera impresionista, en 1920 recordará una anécdota similar a la que narraba Kandinsky. En ella toma como excusa la reacción de los espectadores ante ciertas obras modernas durante una visita a la colección S. I. Chatschoukine. En concreto, “al aproximarse a la Catedral de Ruán de Monet también entrecerraban los ojos, querían encontrar los contornos de la catedral, pero las manchas ligeras no expresaban de forma neta las formas de la catedral...Nadie veía a la pintura por sí misma, no veía el movimiento de las *manchas coloreadas*, no las veía crecer de manera infinita...En realidad, toda la base de Monet se reducía a esto: hacer brotar a la pintura que crece sobre los muros de la catedral. Ni la luz ni las sombras eran su tarea principal, sino la pintura que se encontraba en la sombra y en la luz”.

El espectador se siente desconcertado de nuevo ante la disolución de la figura que interpone la técnica pictórica impresionista en la visión cotidiana de un objeto, provocando un debilitamiento de los valores referenciales de los elementos pictóricos que dificulta su reconocimiento. Ahora bien, a diferencia de Kandinsky que reflexionaba en plena agitación anímica y pictórica, Malévich legitima su deriva cuando ha superado las disonancias formales y significativas del cubofuturismo, tras haber dado el salto definitivo al arte no figurativo, tal como

se aprecia en las obras que expone en la muestra *Tranvía V. La primera exposición futurista*(1915), cuyo reflejo legitimador son los manifiestos titulados : *Del Cubismo al Suprematismo en arte, al nuevo realismo de la pintura en tanto que creación absoluta* y *Del Cubismo y del futurismo al Suprematismo. El nuevo realismo pictórico* (ambos de 1915), a los que añadirá unos años más tarde otro no menos sintomático: *De Cézanne al Suprematismo* (1920). La argumentación de Malévich, un tanto caótica y menos sistemática que la de su compatriota, progresa una y otra vez a través de los ismos que pulverizan “las deducciones anteriores” y promueven los “desplazamientos” en dirección a otros hasta alcanzar una meta final. No obstante, en esta maraña plagada de interferencias, es posible trazar algunas líneas de fuerza.

Su secuencia más socorrida es la que enlaza los eslabones de Cézanne/ el Cubismo/ el Futurismo o, si se prefiere, el cubofuturismo con el Suprematismo, la cual al introducir ciertos matices y se desdobra a su vez en dos subcorrientes: Cézanne/el cubismo y el Suprematismo estático o Van Gogh/el Futurismo y el Suprematismo dinámico. Las dos últimas responden a distintos momentos de la pintura encarnados en la pesantez y la ligereza, el movimiento lento y el movimiento dinámico. Sin duda, la figura más seductora es Cézanne, ya que es quien inicia la reducción consciente de la naturaleza a las formas del cono, del cubo y de la esfera, interpretados como las características sobre las cuales hay que construir la naturaleza. Asimismo, a través de los contrastes entre las verticales, las horizontales y las curvas, Cézanne establece las bases de las perspectivas múltiples en la corriente cubista que llega a Rusia con la tendencia practicada por él, el Alogismo, una variable cubista en la que los elementos pictóricos son desviados hacia disonancias formales y significativas o descontextualizaciones fragmentarias.

Desde esta óptica el cubismo se caracteriza ante todo por liberarse de la sumisión a los objetos, por destruir el objeto en tanto que objeto con su sentido, esencia y destino en dos estadios. En el primero lleva la naturaleza a la abstracción, a la simplicidad geométrica de los volúmenes en una operación cercana a la estilización. En segundo lugar, a través del aniquilamiento del objeto camina “hacia la *pintura pura*” o “gracias a la pulverización del objeto, ha ido más allá del campo figurativo, y a partir de este momento ha comenzado una *pintura puramente pictórica*”, “la construcción de un organismo pictórico”¹ Se trata de un desenlace similar al que había vislumbrado G. Apollinaire en *Meditaciones cubistas* (1913), una obra muy divulgada entre los seguidores la Escuela cubista. La transición de Van Gogh al Futurismo dinámico es abordada como el último estadio de la expresión figurativa del movimiento.

Ciertamente, tanto el Cubismo como el Futurismo, así como la síntesis más lograda en Rusia: el Cubofuturismo, “han reunido todos los objetos en la plaza pública , los han roto pero no los han quemado. ¡Lástima!” , pero a causa de la pervivencia de estos residuos no han alcanzado todavía “la forma pictórica propiamente dicha”, el “ fin autónomo del arte”. Al pulverizar estas deducciones anteriores, las del realismo del objeto, Malévich evoluciona hacia el Suprematismo en tanto que nuevo realismo pictórico , a unas formas autárquicas que no designan nada y constituyen, en cambio, un fin en si mismas, la “construcción de las formas a partir de la nada”, “puramente coloreadas”. Tras estos desplazamientos puede exclamar con orgullo: “Pero yo me he transformado en el cero de las formas y he ido más allá del 0-1 . Considerando que el cubofuturismo ha cumplido sus tareas, paso al suprematismo, al nuevo realismo pictórico, a la creación no figurativa” .

El desenlace de aquella lejana reducción iniciada por Cézanne culmina pues en el *grado cero de la pintura*, el cual se encarna a su vez en el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915, Galería Tretyakov, Moscú), *Cuadrado rojo* (1915, Museo Ruso, San Petersburgo) o *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1917, Stedelijk Museum, Ámsterdam). El cuadrado se convierte en el rostro del arte nuevo, en un niño pletórico de vida, en el primer paso de la creación pura, pero, pasados los momentos aurorales, declarará con cierta solemnidad: “Habiéndome colocado sobre la superficie económica del cuadrado como perfección de la modernidad, yo lo abandono a la vida como fundamento del desarrollo económico de sus actos. Declaro que la economía es la medida nueva de la apreciación y de la definición de la modernidad de las Artes y de las creaciones; bajo su control entran todas las invenciones creadoras... de las artes (pintura, música, poesía)...”. El cuadrado es encumbrado, por tanto, a “*sistema*” y *recurso* o “*procedimiento*” (el *Priëm* del formalismo lingüístico en gestación, “*el arte como procedimiento*” de V. Sklovski ,1917) para la regeneración de la pintura y pasa a ser la antesala de la “nada liberada” en los dominios inexplorados de la “inobjetividad” en cuanto nuevo principio autónomo, exonerada de las limitaciones del realismo práctico, que sin embargo puede quedar abandonada a la vida y escorar no sólo hacia la instauración , sino a la producción nuevos actos, de mundos.

La “nueva Imagen” real-abstracta.

Evolución (1910-1911, Gemeentemuseum, Ámsterdam) de *Mondrian* trasluce las meditaciones sobre la primacía del espíritu y su elevación gradual sobre la materia a través de la estilización protogeométrica de unas figuras azules y verdes resaltadas sobre fondos cromáticos y envueltas por unos emblemas hexagonales y triangulares floreados. Deviene así una metáfora

teosófica, pero se revela igualmente una categoría que preside en términos similares al triunfo hegeliano del espíritu sobre la naturaleza su concepción de la historia artística. En efecto, “si consideramos la marcha desde la naturaleza hasta lo espiritual como *evolución*, entonces cada nueva manifestación artística tiene que ser más abstracta, más lejos de lo natural. Justo si comprendemos las manifestaciones artísticas *histórica y evolutivamente*, la unidad del arte- ...- se pone más de relieve...La purificación...de lo más exterior en la imagen, que puede observarse en la pintura moderna, se apoya en el empeño y trabajo de toda la pintura anterior” o “ El artista de hoy tiene que pasar, en su propio arte, un proceso completo de *evolución*, ya que no vive en tiempos de una cultura establecida , sino que está a principios de una nueva época. Por lo tanto, tiene que construir una nueva forma de arte: tuvo que transformar *él mismo* el modo de expresión que había empezado a desarrollarse, hasta uno que empiece en el tiempo futuro...Sólo el nuevo tiempo llegó por evolución a una nueva contemplación de las cosas y ,con ella, a un nuevo modo de expresión más profundo” : el que protagonizan los medios puramente pictóricos.

La evolución impulsa la transición de la naturaleza a la abstracción. En particular, las estaciones recorridas por la pintura moderna y todavía más por los fundadores de la Nueva Imagen (*nieuwe Beelding*), como pone de manifiesto su misma pintura, avanzan desde el naturalismo a la liberación de la apariencia visual de las cosas, de la imagen natural o no libre a la imagen abstracta o libre, de la Pintura Natural a la Pintura Real Abstracta, de lo “indefinido a lo definido”, hasta llegar a la imagen pura de las relaciones equilibradas. Entre los eslabones de esta evolución desde el Impresionismo y el Neoimpresionismo al Cubismo destaca a Cézanne, debido a que desvela la base geométrica de lo visible y el contraste de colores, y a los cubistas por la ruptura de la forma, pero sobre todo a Kandinsky y Picasso

A este respecto me parece muy elocuente el reconocimiento de ambos debido a que rompen la línea cerrada, el contorno general de las cosas, pero es todavía más sintomática la comparación de sus trabajos y su predilección por Picasso: “La imagen generalizada de Kandinsky se ha formado, tanto como la de Picasso, por abstraer la forma y el color naturales: en Kandinsky, sin embargo, la línea sigue siendo el *resto* del contorno de las cosas, mientras que Picasso introduce la línea recta libre; aunque Picasso aún utilice partes del contorno de las cosas, éstas se han concretizado, mientras Kandinsky mantiene aún un poco la disolución natural de la línea y del color... Nacido del naturalismo, Picasso es el artista más grande que, en un modo anormalmente genial, sabe interiorizar la apariencia exterior de las cosas. Aún parte de lo natural, pero sólo expresa lo que para él es *valioso*..Aún cree necesario expresar partes de la apariencia natural de las cosas, pero el exterior nunca domina su imagen”.

Desde esta concepción combativamente evolutiva, que nada tiene que ver con la visión positivista del progreso sino con la hegeliana y teosófica del recorrido del espíritu en su historia, la abstracción en Mondrian guarda un enorme parentesco con la de los rusos, si bien los medios primados son distintos. La abstracción, en un primer momento, es vista como un proceso de reducción, como una *abstracción parcial* de lo natural en lo individual, un liberarse de las apariencias naturales, visuales, de las cosas. Posiblemente, las obras que mejor encarnan esta primera acepción son las pertenecientes a las series que el propio Mondrian realiza entre 1908 y 1912. En particular, aquélla cuyo motivo es el inevitable árbol invocado por De Saussure y Kandinsky, pues ejemplifica tanto su concepción evolutiva como su interpretación primeriza de la abstracción.

En efecto, Mondrian inicia esta serie con numerosos dibujos que, todavía bajo la influencia de Van Gogh y en clave “luminista”, culminan en *El árbol rojo* (1908, Gemeente Museum, Ámsterdam, al igual que las restantes). Si bien el color queda reducido al rojo intensificado del motivo y el azul del firmamento, que actúa como un telón de fondo indefinido, la estructura lineal de las ramas se despliega como si de nervios humanos se tratara. La empatía de la vida vegetal y el sentir del árbol impulsan su desmaterialización, transfigurándolo, como acontece en *Árbol azul* (1909-10) en una suerte de diagrama de su sistema nervioso. En la versión del *Árbol gris* (1912) y en otros, sobre todo *Manzano en flor* (1912), la estructura lineal es abiertamente cubista: los colores, en transiciones entre azules y verdes, ocre y grises, son reducidos al modo cubista en aras del armazón lineal, cada vez más irreconocible si no fuese por el título, en el que el tronco y las ramas articulan un todo centrípeto que se difumina en los ángulos. Si en estas obras de la serie el cubismo analítico devenía abstracto, en otras, como *Composición en oval (árboles)* (1913, Stedelijk, Ámsterdam) y en *Composición VII* (1913, Guggenheim Museum, Nueva York) el cubismo hermético se transfigura cada vez más en abstracto. Sobre todo en la última, inspirada todavía en los dibujos de árboles, el espacio comienza a ser estructurado a base de una red tupida de líneas horizontales y verticales, situadas en un plano único. El mosaico resultante de figuras más cerradas pero ya irreconocibles progresa de un modo casi imparable a una autonomía plena de los elementos pictóricos, a una “imagen de sola relación”.

Al igual que en Kandinsky, Mondrian progresa lentamente hacia esta imagen de la “sola relación” a través de la *desmaterialización*. Unos años después, reflexionando sobre la evolución de los fundadores de la Nueva Imagen, en realidad sobre sus propios *árboles*, se interrogara de un modo un tanto enfático: “¿Es casualidad que tuvieran gusto *por lo recto*; que

se atrevieran a expresar, sin más, para disgusto de la visión normal visual, un bosque con unos cuantos troncos verticales? ¿Y es sorprendente que llegaran a expresar, una vez esos *troncos abstraídos* hasta líneas o planos, automáticamente lo horizontal, casi invisible – en la naturaleza – que lo pusieran en equilibrio con lo vertical?...¿ Y es arbitrario, que luego se emocionaran más por un *árbol* despojado de sus hojas, con su división pronunciada de líneas (planos), que por un árbol con todo su ramaje, donde la proporción se esconde muchas veces? ¿Y es sorprendente que *abstrajeran* más, expresándose, la apariencia natural para poder poner de relieve cada vez más la *imagen de la relación*?”.

En la imagen de la relación, en la *sola relación*, cristaliza su segunda acepción de la abstracción, la *abstracción total*, la *Nueva Imagen*, que es “*real-abstracta*” y, en cuanto actividad instauradora, “tiene que llegar a una manifestación en abstracción de forma y color: con la línea recta y el color primario definido...Estos medios universales de la imagen aparecieron en la pintura moderna por medio de la abstracción, seguida, consecuentemente, de forma y color: cuando fueron encontrados, se presentó, como por sí sola, *la imagen exacta de la pura relación*...Ahora el acento de la pintura puede definirse como la *imagen más consecuente de la pura relación*” o “Así la pintura llegó a una imagen de *lo abstracto*, por ver lo *natural* cada vez más puramente: por expresar lo visible, llegó a expresar en concreto lo que aparece a lo visible, llegó a una *imagen pura de la relación*”.

Una relación pura, denominada en otros momentos *libre o equilibrada*, que, de un modo similar a lo que acontecía en Malévich si bien recurriendo formalmente a recursos diferentes, conquista también el *grado cero de la pintura*, pues la nueva imagen “comienza allí donde están expresados forma y color como unidad dentro del plano rectangular. Con este medio de expresión universal puede reducirse la complejidad de la naturaleza hasta la *imagen pura de la relación definida*”, es decir, a través de un “*medio de expresión exacto, matemático*” (¿anticipo de lo que durante los años veinte se definirá como “construcción” y posteriormente “arte concreto”?), el “color concreto”, siguiendo el proceder de “primero, *decantar el color natural a color primario*; segundo, *reducir el color a puro*; y tercero, *cerrar el color de tal manera que aparezca como unidad de planos rectangulares*”. Un grado cero que, como traslucen sus propias composiciones a partir de 1917 y al mismo tiempo en que imbuido de Teosofía escribe estos ensayos en la revista *De Stijl*, alcanza mediante la reducción de los elementos pictóricos a los colores primarios y las líneas vertical y horizontal que los clausuran en planos rectangulares. Sin las vacilaciones de Kandinsky, bebía de la fuente originaria de la composición que, a no tardar, desembocará en la *construcción*.

2.-Premisas gnoseológicas y estéticas

Las fluctuaciones entre la forma como delimitación, orgánica, y la forma permanente abstracta en Kandinsky, la pulverización de los objetos provocada por el desplazamiento del realismo de los objetos al “nuevo realismo plástico” en Malévich, los deslizamientos de la pintura natural a la pintura “real-abstracta” en Mondrian, no reflejan sino la reacción de todos ellos contra el positivismo, encarnado en el *Naturalismo* artístico. Una idea por lo demás nada original si se recuerda que era compartida por las diversas corrientes simbolistas y, desde el punto de vista teórico, venía imponiéndose como un lugar común a partir de la estética antinaturalista de Baudelaire y los divulgados ensayos de K. Fiedler en Alemania, como *El naturalismo moderno y la verdad artística* (1881) y, sobre todo, *Sobre el origen de la actividad artística* (1887). No obstante, , como a veces confiesan de un modo explícito, en los pioneros de la abstracción se tiñe de una intensa coloración antroposófica y teosófica en sus diversas Escuelas (R. Steiner, H.P. Blavatsky, P.O. Oupensky, Ch. W. Leadbeater etc) De hecho, las críticas artísticas al naturalismo y al realismo no son sino el fruto de la cruzada iniciada contra el sentido práctico y la razón utilitaria, contra el credo del Positivismo y del Materialismo, y a favor del gran cambio de rumbo espiritual a imprimir en los diversos ámbitos de la vida y, particularmente, en los del arte.

En este cambio de rumbo se inscriben asimismo las críticas a *la imitación* artística de la naturaleza, si bien de un modo similar a la distinción establecida por Fiedler entre la *imitación* y la *transformación* de lo real, Kandinsky distinguirá entre la pura imitación y aquella que contiene una cierta interpretación, como la impresionista, o estados de ánimo disfrazados de obras naturales, como la expresionista y, en gran medida, la suya propia en los momentos de indecisión. Ahora bien, mientras él piensa que la “emancipación” de la naturaleza se halla en sus comienzos, para sus compañeros la transición a la abstracción total parece indicar un camino ya recorrido, pues se presenta como una realidad existente por sí misma frente a la naturaleza.

Como es habitual en la modernidad la crítica lanza sus dardos contra la imitación reproductora, pero no contra la “imitación formadora” (*bildende Nachahmung*), por la que se apuesta desde K.Ph. Moritz y al idealismo romántico de A.W. Schlegel y Schelling . Si hasta entonces se suponía que el artista imitaba los seres y las cosas de la naturaleza exterior, a partir de ahora se piensa que *imita solamente a la naturaleza en cuanto ésta es reconocida como un principio “productor”*, como naturaleza creadora que se manifiesta tanto en el mundo exterior como en nuestra psique. *El arte opera por analogía con ella, apropiándose de los modos de su obrar*. Lo sugieren tácitamente Malévich y Mondrian, mientras Kandinsky considera que si bien el arte es independiente y está por encima de la naturaleza, “la “huída del objeto”, como matizaría

ya entrados los años treinta, no significa la huída de la naturaleza en general. Todo verdadero arte está sometido a sus leyes...El llamado arte abstracto está sometido a las mismas leyes...El arte abstracto se las apaña sin la naturaleza, pero sucumbe a las leyes de la naturaleza. Escuchar sus voces, obedecerla, es la más alta dicha para el artista” El abandonar por tanto la piel externa de la naturaleza no implica prescindir de las “bases de la unidad general de la naturaleza” (Malévich), de sus leyes, que en los tres grandes pioneros abstractos tienen que ver, en sintonía con sus creencias románticas y espiritualistas, con las “leyes cósmicas”o la “ley integral de la composición del universo” (Kandinsky).

Tomando en consideración estas analogías “formadoras” se comprenderá mejor la insistencia sobre *la autonomía de la obra artística como una realidad existente por sí misma frente a la naturaleza exterior*, pues, en consonancia con una concepción muy asentada, no es imitación esclava ni descubrimiento arbitrario, sino que debe *ser producida “como un mundo”*. En particular Fiedler, al apostar por el principio de producción de la realidad en oposición a las teorías habituales de la imitación o transformación de la realidad, había vislumbrado una nueva relación creadora con la realidad, formulando una de las ideas dominantes en la teoría artística de las primeras vanguardias, cuyo sentido pleno no se consumará hasta que los artistas impulsen el salto definitivo a la abstracción total, interpretada desde entonces como una “*construcción de mundo*”, una “*creación de nuevas formaciones*” (Malévich) o como “*Pintura Real-abstracta*” (Mondrian) que, como veremos, bien pudieran anticipar la idea de arte que han ofertado filósofos como E. Cassirer o Heidegger.

Desde esta atalaya, los pioneros de la abstracción estarían en condiciones de suscribir, cada uno con distintas cadencias y con más fundamento que sus mentores, la concepción de la actividad artística (*die Künstlerische Tätigkeit*) como una “configuración libre”o “una actividad espiritual totalmente original y plenamente autónoma”, que cristaliza en las *configuraciones autónomas de la visibilidad*. En esta dirección, las poéticas abstractas de la libre configuración (*freie Gestaltung*) plasman, sin las sombras que proyectaban todavía en la representación las apariencias visibles, la “*actividad plástica*” (*bildende Tätigkeit*) que atribuyeran tanto Novalis como Fiedler al quehacer del pintor.

Si de las premisas comunes pasamos a las posiciones de los artistas la base epistemológica de *Kandinsky* remite al movimiento o atmósfera espiritual que se ha creado cuando el artista aparta la vista de la exterioridad y se vuelve a la interioridad. En este vuelco bien podría suscribir con Hegel que la naturaleza exterior que nos envuelve no es nada si no entra en contacto con nosotros, con nuestra conciencia. La metáfora hermosa del sol exterior que en el

alba deslumbra al hombre, pero es oscurecido por el sol interior, por el sol de la conciencia que brilla en el ocaso gracias a la actividad, trasluce igualmente la posición estética de Kandinsky al atribuir la primacía al Espíritu. El error de la pintura moderna estriba en continuar representando la naturaleza por el arte como interpretación subjetiva en un sentido impresionista o expresionista. La naturaleza externa sigue siendo a la manera platónica el reino de las sombras y las apariencias, el mundo auténtico no es el que percibimos en la naturaleza exterior, sino aquél producido por el artista iluminado por el sol interior, por lo Espiritual. Precisamente, lo “abstracto” es considerado un término equivalente a “la naturaleza interior”, a la vida interior del artista.

Posiblemente, la filosofía artística de Kandinsky podría sintetizarse en el comentario que escribió al hilo de una crítica al formalismo bajo el hechizo de las analogías musicales, de que la forma artística es la expresión de un contenido interno: “Recordemos el ejemplo del piano, que expusimos anteriormente y sustituyamos “forma” por “color”: el artista es la mano que a través de esta o aquella tecla (= forma) hace vibrar adecuadamente el alma humana. *La armonía formal se debe basar únicamente en el principio de contacto adecuado con el alma humana. Antes definimos este principio como principio de la necesidad interior*”.

Se trata de un principio que es posible rastrear en la estética idealista, pero Kandinsky enaltece la “necesidad interior” (*innere Notwendigkeit*) de tal guisa, que la erige en la línea de fuerza que enhebra y preside su reflexión, en una guía infalible que se rige por la intuición elevada a su condición de juez supremo. De esa necesidad interior brotará la armonía de los colores cuando entren en “contacto” adecuado con el alma humana. Un contacto (*Berührung*) que puede desencadenar en el creador unos efectos similares a los que suscitaban los sonidos (*Klänge*) de los colores y las formas en el espectador. A su vez, tanto unos como otros provocan las “vibraciones anímicas puras”, las “vibraciones inobjetivas”.

Aunque la vibración es un fenómeno físico, en este marco es interpretado en sintonía con R Steiner como el poder psíquico que poseen las palabras, los tonos musicales y los colores para despertar vibraciones anímicas. Pero si en la Teosofía la vibración opera como un fenómeno formativo que está detrás de todas las formas materiales en cuanto manifestaciones de la vida, el artista es el agente a través del cual la obra trasmite al espectador las vibraciones que el primero ha captado previamente en su “contacto” con los colores y las formas. Su meta final será la revelación de estas vibraciones desde el supuesto de que, dado que “ cada color provoca una vibración anímica y toda vibración enriquece el alma”, “ en la pintura todo color es bello”, el cual a su vez “es lo que brota de la necesidad anímica interior”.

En consonancia igualmente con la impronta teosófica, la necesidad interior nace y está constituida por tres causas místicas que expresan la personalidad del artista, la época y lo que es propio al arte en general. Dado que el artista y la época tienen que ver con el elemento histórico y la tercera se vincula con “lo puro y eternamente artístico”, con “lo objetivo en el arte”, con “la ineludible voluntad de expresión de lo objetivo”, la evolución del arte es “una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal- subjetivo”.

Posiblemente en esta evolución resuenen los ecos de la conocida oposición romántica, formulada por A.W.Schlegel y divulgada por Baudelaire, entre lo infinito del arte como una idea cuya posesión nadie es capaz de monopolizar y lo finito de cada una de sus manifestaciones en cada época y tiempo. Sin embargo, creo que la tercera causa mística bien pudiera desbordar la contraposición artística y, en cuanto voluntad irrenunciable de expresar lo objetivo, remitir a una fuente originaria y eterna en la que beben todas las obras y muestran “sus relaciones directas con las determinaciones del universo”, escorando así hacia una suerte de *utopía gnoseológica en la estela de la Filosofía de la Identidad*, pues, como escribe Kandinsky, “todo el que ahonde en los tesoros *escondidos* de su arte, es un envidiable colaborador en la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará al cielo”. ¿No podría ser interpretado el cielo como una metáfora de la realidad absoluta, de las cifras originarias, gracias a las cuales el artista entra en contacto con las determinaciones del universo, con los órdenes cósmicos, que se encarnan en las formas amorfas y vividas, los colores flotantes en un espacio indeterminado, las manchas y los brochazos desparramados?.

El “*realismo inobjetivo*” de *Malévich* se inspira asimismo en unas premisas románticas y teosóficas todavía más exacerbadas, sobre las que reflexionará de una manera un tanto atropellada y casi obsesiva en los albores de los años veinte. Al igual que su compatriota, se opone al pensamiento práctico-utilitario y al Naturalismo artístico, a lo que denomina la “teoría del realismo práctico del comedero”, afirmando en cambio no sólo la imposibilidad de representar y transmitir la realidad de la naturaleza, sino que, gnoseológicamente, la realidad es incomprensible. Una de sus ideas recurrentes es que nunca es posible captar la realidad de las cosas y de los fenómenos, pues lo que “existe realmente” no lo podemos conocer. Escéptico pues ante la ciencia y el saber, reclama la independencia del arte frente a los mismos, así como respecto a la religión y las ideologías. Únicamente la disolución del mundo objetivo, el retorno a la “inobjetividad”, “vuelve a conferir sus derechos al espíritu del arte, lo eleva a la verdad inobjetiva, a una nueva realidad del ser”, y a la pregunta de qué *criterios* presiden esta vuelta, responderá : “Por realidad debemos entender nuestras activaciones interiores que son producidas

por fenómenos exteriores... Vivimos solamente en la realidad de los efectos o mejor dicho: en la realidad de las activaciones producidas por la activación cuyo sentido no puede analizarse”.

La “*activación interna*” (*Erregung*), invocada de continuo por Malévich, desempeña en su pensamiento un papel similar al de la “*vibración*” en Kandinsky. Por eso, la ensalza como algo que deviene el auténtico órgano del conocimiento en íntima complicidad con la naturaleza, una especie de intuición cósmica entre el hombre y el universo. De procedencia idealista y romántica a partir de Schelling, la *activación* nace en los cruces entre la estética y la medicina como una categoría originariamente fisiológica que escora fácilmente a la excitación, si es que no a la irritación. Malévich la trasvasa por analogía a una teoría gnoseológica que en la “*actividad creadora*” irrumpe como mediadora a través del cuerpo y de los sentidos con el mundo exterior, transformándose en artística desde el lado de la sensibilidad. Pero si, desde una consideración fisiológica, parece bascular entre la irritabilidad y la sensibilidad, Malévich, como por lo demás traslucen sus obras, podría suscribir esta comparación de Novalis: “si la suprema irritabilidad se manifiesta en violentos movimientos y tensiones, la sensibilidad suprema en cambio se manifiesta en tensiones y movimientos *imperceptibles*”.

La categoría artística complementaria de la “*activación*” es la omnipresente “*inobjetividad*” (*Gegenstandslosigkeit*), en la cual, liberada de la utilidad práctica y la razón, “será perceptible la solemnidad de la activación infinita, la solemnidad del universo. En la revelación de esta solemnidad es donde se encuentra el verdadero sentido del arte”.. A pesar de que Malévich invoca sin cesar la “*inobjetividad*”, nunca explica con claridad su significado, envuelto en las brumas de un lenguaje místico y nebuloso. Solamente parece claro que se vincula con la activación, pues la considera un estado de la activación, una operación fuera de la realidad objetiva que no es medible ni pensable, a la que se accede únicamente gracias a la intuición.

La “*inobjetividad*” es autónoma, se halla libre de las limitaciones y las leyes objetivas, no se identifica con el equilibrio ni con la infinitud y, si a algo se asemeja, es a lo indiferenciado, a la sensación pura, a “la igualdad dorada”, a “la nada liberada”. Todo ello bien pudiera traslucir una peculiar hipótesis de Novalis sobre la *indiferencia* que encarna la síntesis entre el cuerpo y el alma, entre la irritabilidad y la sensibilidad, las cuales transitan de una a otra a través de las esferas de la indiferencia, pues, continúa el poeta, “la realización, el relleno del *cero* (*Null*), es el problema más difícil del artista de la inmortalidad”. ¿*No tendrá algo que ver este “relleno del cero” en la suprema sensibilidad encarnada por la sensación pura con el grado cero de la pintura?* Sea como fuere, en la solemnidad de la activación en su *igualdad dorada*, instalará Malévich “el mundo de la inobjetividad suprematista como manifestación de la nada

liberada”, pues el Suprematismo no es sino este mundo inobjetivo o nada liberada que “señala la esencia verdadera del ser en lo inobjetivo”. En suma, el arte no solamente se resuelve en una gnoseología, sino en una ontología.

Por su parte, la “*Nueva Imagen*” de Mondrian se mueve entre las concepciones teosóficas, sobre todo las del matemático y místico Schoenmaekers en su obra “La nueva imagen del mundo”(*Het nieuwe Werelbeeld*), de inspiración platónica y hegeliana, y la concepción aristotélica de la sustancia como “una-cosa-en sí”, como aquello que existe en sí y se expresa a través de lo universal. En una palabra, bascula entre la gnoseología y la metafísica. Su punto de partida es una vez más el alejamiento de lo natural hasta que logra librarse de las apariencias de las cosas en beneficio de las apariencias abstractas, pues el arte, al igual que la religión y la ciencia, tiende como “una de las revelaciones de la verdad”, en cuanto revelación directa de la sustancia, al saber elevado, es decir, al sentir y el contemplar puros; “*aspira a la visión clara de lo Universal*”, sinónimo de lo Absoluto y lo Abstracto, el cual tanto en la naturaleza como en la Pintura Natural se ve y se expresa escondido o velado tras los colores y las formas naturales: “Lo verdadero que aparece en el arte subjetivado es lo *universal*. Este verdadero, por lo tanto, es para todo el mundo lo verdadero, al contrario de lo verdadero que...es lo verdadero para cada individuo *en sí*. Como la Nueva Imagen lleva lo verdadero-como-universal a manifestación concreta, existe como *estilo*, como *generalidad*. *Este universal* (lo verdadero) tiene que estar acentuado en el arte, si quiere expresar lo *bello-como-verdadero*”.

Con el fin de alcanzar estos objetivos, Mondrian introduce una distinción entre la visión cotidiana y la visión artística. Si la visión natural es la visión del individuo que no puede trascender lo individual, lo particular, la visión artística es un *ver diferente interiormente* respecto a lo que se ve visualmente: “su *ver diferente* es el funcionamiento interior”, “el contemplar una revelación velada de lo Universal”, “un *ver puro*, es decir, *abstracto* expresivo”, que “lleva a entender la estructura que subyace en lo existente: hacer ver la relación pura”. La distinción entre el *ver cotidiano* y el *artístico* afecta, por un lado, a la propia “actividad formadora” y, por otro, a la sustancia ontológica del arte y de la existencia, pero, asimismo, sintoniza una vez más con una gran intuición de Novalis : “La distinción principal es la siguiente: el artista ha animado en sus órganos el germen de la vida autoformativa, ha elevado para el espíritu la irritable (*Reitzbarkeit*) de los mismos, y con ello es capaz de esparcir ideas..sin solicitación exterior, usarlos como instrumentos de modificaciones vivificadas del mundo real; en cambio, en los no artistas hablan por intromisión de solicitaciones exteriores...”.

Precisamente, este temperamento artístico, este “*ver estético*”, puede reconocer el estilo en el que cristaliza la “nueva imagen” como una imagen exacta de lo universal; está en condiciones de captar el estilo al modo o según el arte como una “*interiorización estéticamente expresiva*”, algo que está vedado a la visión cotidiana, pues “el estilo en la naturaleza se revela por exteriorización *expresiva*”. Un estilo al modo del arte que, si bien excluye las apariencias particulares de las cosas, no es una negación de las cosas en sí, pues al plasmar lo universal, revela el núcleo de las cosas mismas en el medio universal de expresión de las relaciones puras, elaborando así un nuevo orden visual exacto, matemático incluso, a partir de la forma y del color como unidad dentro del plano universal. El arte abstracto que realiza esto que Mondrian llama la belleza universal, precisa de los medios pictóricos más elementales para configurar las estructuras invariables de toda realidad, un estado eterno, originario, de equilibrio, un estado de paz absoluta en la que desaparezcan todas las tensiones y el arte se mezcle con la vida; incluso, podrá actuar como su sustituto tanto en cuanto la belleza esté ausente de la vida y no se haya consumado todavía la *realización del arte*.

3.-“Cualquier cosa que pueda ser: “*It is not Art*”” y la definición jurídico-estética del arte.

Si la *Princesa X* (1920) del escultor Brancusi era excluida del Salón bajo la argucia de que provocaba por motivos de índole moral, en los que sin embargo subyacía de una manera larvada una *determinada idea del arte*, el *Pájaro en el espacio* suscitó un debate propiamente artístico que tampoco soslaya ciertos tonos morales. En efecto, cuando a primeros de octubre de 1926 atraca en el puerto de Nueva York el paquebote Paris portando entre su carga, junto a otras veinte piezas de Brancusi, la versión en bronce del *Pájaro en el espacio* (1925), el inspector de aduanas no lo estima una escultura, sino un vulgar trozo de metal, un artículo manufacturado en serie. A pesar de las protestas y las razones esgrimidas por M. Duchamp, que acompañaba el envío, en el sentido de que en cuanto escultura estaba exonerada de las tarifas arancelarias, el inflexible aduanero decide aplicarle el artículo 399 de la *Tariff Act* (1922) en vigor y, a tenor del mismo, el autor o el propietario deben satisfacer el cuarenta por ciento del valor estipulado. En este caso, doscientos cuarenta dólares. Salta a la vista que el inspector no sólo hacía uso de sus prerrogativas legales, sino que también, tal vez sin pretenderlo, traspasaba los umbrales de la competencia artística, pues, tácitamente, sentenciaba que esta pieza no era una obra de arte. Probablemente, el incidente hubiera quedado en una anécdota relegada al olvido si no hubiera sido porque su indignado

propietario, el conocido fotógrafo y pintor Edward Steichen, la comentara ante un círculo minoritario pero selecto e influyente socialmente de la vanguardia neoyorquina. Así pues, por sugerencia de Mrs. Harry Payne Whitney, fundadora del museo homónimo, plantó cara a la decisión administrativa por vía judicial en la confianza de que el veredicto final le fuera favorable y, sobre todo, creara jurisprudencia.

Sus detractores califican la pieza como una aberración contra el buen sentido y un desprecio a las formas y las apariencias bellas de la escultura; denuncian el protagonismo abusivo concedido a la materia frente al espíritu, así como que la brutalidad y el primitivismo volcado en los lados más oscuros e impresentables del psiquismo atentan contra el refinamiento clasicista. Irreconocible, además, en sus formas y por su título: *Pájaro en el espacio*, ya que no se identifica con pájaro alguno, arguyen que se trata de un objeto puramente decorativo. Mientras tanto Brancusi en una carta que envía desde París en febrero de 1927 a M. Duchamp se esmera por rebatir el principal argumento del inspector aduanero. El error del funcionario estriba en pensar que los Pájaros a mostrar en Nueva York “eran todos los mismos y que no se diferenciaban más que por el título”. Por eso mismo con objeto de disipar tal equívoco, sería preciso exponerlos conjuntamente, ya que entonces “se verá que es el desarrollo de un trabajo honesto para lograr otro fin que el de las series manufacturadas para ganar dinero”.

Como era de esperar, la prensa se hizo eco de la situación y antes de que avanzara el proceso, entre octubre de 1926 y los primeros meses del año siguiente, se convirtió en materia de un debate continuado en publicaciones tan distintas como *America*, *Art News*, *Evening Post*, *New York City Journal*, *The Nation*, *The World* en Nueva York, *Chicago News*, *Journal* de Providence, *News* de Denver y otros. Según informaba el *Evening Post* (23.02.1927), los responsables de aduanas, tras evacuar consultas a algunos expertos, manifiestan: “*hemos llegado a la conclusión de que la obra de Brancusi no es arte*”. Ciertamente, este era el auténtico trasfondo del litigio sobre el que pocos días después se harían eco otros periódicos. En concreto el 13 de marzo de 1927 el diario *America* resumía en sus páginas compuestas a modo de un “collage” las posiciones que enfrentaban a los dos bandos: “*Cualquier cosa que pueda ser: “It is not Art*”, con la coletilla: “Desconcertadas por las esculturas sin sentido del artista rumano Brancusi, las autoridades aduaneras de los Estados Unidos siguen el consejo de los artistas americanos sensatos y rechazan admitir su obra libre de aranceles como *Arte*”. Su contraria argumentaba: “*Cómo ellos saben que es un pájaro y están seguros de que es Arte*”, con el añadido: “Testimonio revelador de escultores, pintores y

admiradores de la “Escuela modernista” en el tribunal aduanero de U.S. explicando por qué ellos piensan que el famoso “*Pájaro en el espacio*” de Mr. Brancusi no es una basura sin sentido” (*Meaningless junk*).

Durante esta primera fase sus defensores, entre los que además de Duchamp y Steichen se encontraban Watson Forbes, Walter Pack, E. Pound y otros, acusan con ironía a los aduaneros de incompetencia, así como de opinar sobre lo que ignoran. Apoyándose en los argumentos propios de la vanguardia europea, aducen que en esta pieza se deja hablar y expresarse a la materia, mientras que el artista se reencuentra con la forma primordial poseedora de vida, con el arquetipo al que aludiera en *Adán y Eva*. Pero, por encima de todo, insistían con otro de mayor calado: la imitación está siendo sustituida en el arte moderno por la interpretación de la realidad.

En enero de 1928 había transcurrido más de un año desde el incidente de la aduana y al *Pájaro en el espacio* le estaba ocurriendo algo similar a la *Fuente* de Duchamp. Las opiniones de que no era una obra artística entrelazaban un ramillete de alegaciones: es un trozo vulgar de bronce sin cualidad escultórica de ninguna clase o un número más de la serie, deudor por tanto de la reproducción técnica indefinida. Lo paradójico, sin embargo era que, aún siendo de mármol y una pieza única, en 1928 la aduana de Filadelfia tampoco quería reconocer *L’Oiselet* como una obra de arte, invocando contra toda evidencia tangible que era un objeto industrial. Por eso, en los dos casos se ocultaba las auténticas razones de semejantes exclusiones.

Aunque fuese por vía negativa, la exclusión del aduanero estaba en consonancia con las resoluciones dictadas hasta entonces por la Corte Federal y, sobre todo, con el artículo 1704 de la citada *Tariff Act* (1922), en el que se apoyaba el celoso inspector para denegar su condición artística a la pieza de Brancusi. Según el mismo, quedaban exoneradas de pagar aranceles “las esculturas o estatuas originales de las que no existen más de dos réplicas o reproducciones, pero los términos de “esculturas” o de “estatuas”, en la acepción que asumen en este artículo, deben ser interpretados de manera que incluyan únicamente las producciones de escultores profesionales en alto relieve o en relieve, en bronce, mármol, piedra, tierra cocida, marfil, madera o metal, ya sean talladas o esculpidas, y en todo caso trabajadas a mano...”

A medida que pasaba el tiempo, el asunto del *Pájaro en el espacio* rebasaba los aspectos jurídicos para adentrarse en la *filosofía del arte*, ya que la resolución de la causa iba a pender de lo que entendiera por arte el tribunal. A este respecto son muy sugerentes los

interrogatorios a los que somete tanto a los testigos nombrados por el ministerio fiscal: los escultores realistas R. Aitken y Thomas Jones, como a los propuestos por los abogados defensores: el propio E. Steichen, el escultor J. Epstein, Frank Crowninshield, redactor jefe de la revista *Vanity Fair*, Watson Forbes, editor de la revista *The Arts* y William Henry Fox, director del Museo de Brooklyn. Como puede suponerse, el nudo a desenredar era dilucidar si la pieza en cuestión *no es o es una obra de arte, así como los criterios estéticos que deciden la indiferencia o la diferencia respecto a los restantes objetos producidos en serie.*

En todo momento, el ministerio fiscal y sus testigos repiten machaconamente que no es una obra de arte. ¿Por qué motivos? “Porque para mi, contesta Aitken, la pieza no despierta ninguna *reacción emocional* de carácter estético. No es para mi una obra de arte” – *definición del arte como emoción-*, mientras que su compañero Th. Jones apostilla: “No pienso que esto es una obra de arte porque es demasiado abstracta: es un abuso de la forma escultórica... No creo que exprese el sentimiento de belleza”.- *definición del arte en su identificación con la belleza-*. Desde su perspectiva academicista, estaba claro que vinculaban el arte con la belleza, adoptando además la resbaladiza categoría estética de la *reacción o emoción como criterio artístico de diferenciación*, pero lo que más les sacaba de quicio era la transgresión de las proporciones del organismo y esa deriva que la transformaba en “demasiado abstracta”. ¿Cómo podría graduarse esa demasía para que aspirara a ser admitida o no como una obra de arte?

Sin embargo, me parecen más astutas las argucias del ministerio fiscal a los testigos del demandante, pues giran de continuo en torno a la *desvinculación e inadecuación de la representación y del título con la pieza misma- estallido de los referenciales y crisis de la representación-*. El supuesto clasicista abogaba por la *imitación* y la *representación* de los objetos naturales, así como a favor de que el título designara a las cosas. En consecuencia, la palabra pájaro debería adecuarse al objeto designado, y éste al referente exterior de la misma realidad. Designar e imitar eran verbos equivalentes a reconocer y representar. Esta era la cuestión crucial, pues ¿qué hubiera sucedido si Brancusi hubiese titulado su pieza “pez” o “tigre” en vez de pájaro? En una de las sesiones, el juez Waite pierde la paciencia ante tanta reiteración nominalista e interrumpe con cierta brusquedad al fiscal: “No creo que el hecho de llamarle pájaro o elefante haga la menor diferencia. La cuestión estriba en saber si se trata de un objeto artístico por su forma, sus líneas o su concepción”.

Desde el bando de la defensa, los testigos se reafirman en que la pieza de Brancusi sí es una obra de arte, pero no deja de ser llamativo que en algunos argumentos coincidan,

aunque sea invirtiéndolos, con los criterios que habían invocado sus detractores para descalificarla. Tanto a Epstein como a Forbes sí les despierta un sentido de la belleza y les procura un sentimiento de placer. Sea como fuere, los argumentos de mayor calado en favor de su estatuto como obra de arte retoman las *críticas a las teorías de la imitación y la representación* en beneficio de la *concepción y la autonomía*. No en vano, los cuatro testigos que declaran a favor Brancusi contestan que no representa el vuelo del pájaro, sino que sugiere el vuelo en el espacio, una idea de vuelo interpretada como impresión o sensación, evocación o sugerencia de la elevación del pájaro hacia el cielo. Pero ello mismo, no depende de lo que se designa con el título, sino de las cualidades estéticas de la pieza en sí misma, de la victoria de las líneas y los volúmenes, porque cristaliza una forma cuya “cualidad abstracta” sugiere el vuelo. Diríase que, al igual que J. Gris partía de una abstracción para llegar a un hecho concreto: de un cilindro obtenía una botella, Brancusi no imita un pájaro para representar el vuelo, sino que de la forma del vuelo parece deducir que se trata de un pájaro. En realidad, lo que exploraba en ella era el *estallido de los referenciales* y la *transición a lo no representativo*, traspasando en la escultura moderna los umbrales del *principio abstracción* en su vertiente organicista.

Si esto era lo que se dilucidaba en la cote neoyorquina, ¿dónde andaba y qué opinaba el ausente Brancusi? Seguía residiendo en París, pero el 28 de enero de 1928 recibe una carta de sus amigos y defensores en la que, ateniéndose sin duda al citado artículo de la *Tariff Act*, le aconsejan que en cuanto demandante debe plantear y aclarar cuatro puntos: “1.-. El objeto importado es original como escultura o estatua. 2. Es una producción profesional de un escultor. 3. Ha sido realizado en tanto que tal. 4. No es un objeto útil”.

Aceptando estas sugerencias, durante el interrogatorio al que fue sometido por escrito en marzo del mismo año en el Consulado americano de París respondía en los términos que resumimos: la obra en cuestión es una creación personal, propia y original que posee distinta forma y dimensión que las restantes piezas; está concebida en bronce y posee un modelo en escayola para entregarla a la fundición con la fórmula y otras instrucciones de su aleación en bronce. Una vez fundida el artista ha corregido los defectos y pulido su superficie sin intervención de máquina alguna, sino de un modo artesanal, a mano, con las limas y el papel de lija. Fruto además de su concepción, no había consentido a nadie ejecutar su acabado ni refinar su piel – una cualidad estética de la materia que curiosamente se asemeja a la neutralización de la epidermis por la escultura neoclasicista -. Por último, la pieza tampoco se sustrae a las convenciones del género, no es un pedazo de metal informe como materia prima

de importación con el que obtener ganancias y, menos, un objeto útil. - Probablemente, este argumento obedecía a la conveniencia de resaltar la distinción kantiana entre la *belleza técnica como adherente* y la *belleza artística como autónoma* o lo, que es lo mismo, las diferencias entre las *artes aplicadas o útiles* y las *autónomas o libres*, así como que sus esculturas nada tenían que ver con los objetos cotidianos de la estética industrial.

La sorpresa, tal vez inesperada, de este conflicto de interpretaciones jurídico-estéticas saltó cuando el tribunal falló en una sentencia dictada en noviembre de 1928 a favor de la obra con el siguiente raciocinio. Creo que vale la pena transcribir parte del mismo, pues estamos ante la primera legitimación jurídica del arte moderno:

“Se debe reconocer que lo que ha sido declarado obras de arte por las decisiones de los últimos años debería, siguiendo las decisiones más recientes, no solamente de los tribunales de aduanas sino de la Corte Suprema de los Estados Unidos, ser descartado como algo que no responde a este término. Pensamos que, en el momento de las primeras decisiones, la importación actual tendría que haber sido descartada como obra de arte y, para ser más precisos, como obra de gran arte. Bajo *la influencia de las Escuelas modernas*, las opiniones sostenidas precedentemente han sufrido modificaciones a propósito de lo que es necesario para constituir el arte en el espíritu de la reglamentación...

En el intervalo se ha desarrollado lo que se llama la *Escuela del arte nuevo* cuyo *fin es más bien la representación de ideas abstractas que la representación de los motivos naturales...* El objeto actualmente examinado es idéntico como concebido con un fin puramente ornamental, su uso no se diferencia en esto de aquél de todo pedazo de escultura de los viejos maestros. Es de líneas armoniosas y simétricas, y si bien puede encontrarse cierta dificultad en asimilarlo a un pájaro, no es menos agradable de ver y altamente ornamental. Y como hemos llegado a *la convicción de que es la producción original de un escultor de profesión, de que es también un pedazo de escultura y una obra de arte...*”¹

Aunque un tanto farragosos, los argumentos jurídicos se transmutan en juicios estéticos que emiten una declaración artística y sientan las bases para una legitimación social de amplias resonancias o, incluso, de consecuencias pragmáticas, pues es probable que preparase el terreno para la fundación del Museo de Arte Moderno y del Museo Whitney de Nueva York. La expresión “*representación de ideas abstractas*”, aunque tal vez no fuese la más apropiada, no solamente traslucía la quiebra de la representación de motivos naturales, sino que justificaba un fin puramente ornamental en sus líneas armoniosas - principio

abstracción- , las cuales por sí solas son agradables y placenteras a los ojos del espectador -
“emoción artística”-

LECTURAS:

Fiedler, K., *Escritos sobre arte*, Madrid, La Balsa de Medusa, Visor, 1001.

Friedrich, H., *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Hildebrandt, A. von, *El problema de la forma en la obra de arte* (1893), Madrid, La Balsa de Medusa, Visor, 1989.

Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996.

Kristeva, J., *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974.

Malevich, K., “Textos”, *Revista de Ideas Estéticas*, 105 (1969), pp. 80-99.

Malévich, K., *El nuevo realismo plástico*, Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1975.

Marchán Fiz, S., “Kandinsky y las corriente informales”, *Revista de Ideas Estéticas*, 104 (1968), pp. 343-361.

“ “Pájaro en el espacio. Un aduanero legitima, a su pesar, el arte moderno”, revista *Arte y Parte*, 35 (2001), pp.12-23, con bibliografía básica.

“ “El “principio abstracción” en sus poéticas auroras”, en AA.VV., *Los dominios d lo invisible*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005, pp. 101- 141. En este ensayo se encontrarán todas citas y la bibliografía que se prodigan a lo largo del texto.

Mondrian, P., *La nueva imagen de la pintura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983.

Novalis, “Textos”, *Revista de Ideas Estéticas*, 97 (1967), pp. 87-103.

Rampérez, F., *La quiebra de la representación: el arte de vanguardias y la estética moderna*, Madrid, Dykinson, 2004.

Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, México, FCE, 1997.

V.- DEFINICIONES MODERNAS DEL ARTE

Las valoraciones enfrentadas en el proceso al *Pájaro en el espacio* de Brancusi no pueden por menos de recordar la fragilidad de los juicios artísticos o incluso verificar el proceso semántico que poco antes C.K. Ogden y I.A. Richards en *El significado del significado* (1923) y, en colaboración con J. Wood, en *La fundación de la estética* (1925), acababan de someter a las categorías estéticas debido al carácter acientífico y subjetivo de sus definiciones.

Lo más digno de resaltar desde el punto de vista de la filosofía del arte es que, más allá del litigio concreto en tono a la pieza de Brancusi como epítome del arte moderno, el fallo emitía una *declaración artística* en la que resonaban tanto las legitimaciones que venían impulsando las poéticas de los ismos y los críticos favorables a ellos como las definiciones coetáneas del arte en cuanto “*forma significante*” (Cl. Bell y R. Fry) y, sobre todo, en cuanto “*forma simbólica*” (E. Cassirer) y, poco después en América, “*símbolo presentacional*” (S. Langen) o la posterior reformulación del arte como “*modos de hacer mundos* (N. Goodman). O, incluso, la conocida definición de Heidegger no puede entenderse sin el telón de fondo de los cambios acaecidos en el arte moderno y si bien tomó como excusa una obra de Van Gogh, ésta podía haber sido cualquier otra. Los argumentos en contra o a favor apuntaban, por tanto, a la diana de unas disputas más amplias sobre *la naturaleza y los límites del arte*.

1.-El arte como forma simbólica y su carácter modal.

La concepción del arte como símbolo atraviesa igualmente nuestra modernidad. Antes de plantearse en las artes y la teoría artística, desde el siglo XVIII se multiplican las tentativas en las diferentes ramas de las ciencias humanas para aclarar la noción de *símbolo en general*. Donde primero las encontramos es en las investigaciones sobre la religión y la literatura, si bien la imagen como símbolo en las épocas primitivas y arcaicas de la humanidad se convirtió en casi una obsesión cuando la cultura europea descubrió y empezó a reconocer otras geografías gracias al historicismo decimonónico.

Como es frecuente en otras categorías filosóficas, la genealogía del símbolo no se sustrae a las dos grandes tradiciones desde Grecia. En la platónica, desde el *Fedon*, el encuentro del hombre con el mundo de las ideas puras es descrito como una intuición

intelectual y una contemplación inmediata, en las que el mundo visible debe ser comprendido como expresión de una realidad y belleza superiores. En el fondo el abismo entre el mundo visible y el de las ideas permanece infranqueable y en virtud de este desgarramiento ontológico tanto lo visible como la imagen en cuanto medio artístico son rebajados de rango, incluso percibidos como ilusión. En cambio, en la tradición aristotélica la imagen, comparable con la metáfora en el lenguaje, alcanza sentido a través de la *transposición de un significado* de un objeto o de un *médium* en otro, y es asumida como una *analogía*.

Esta contraposición se acentúa con el tiempo de tal modo que, por ejemplo, en la época de la Ilustración el símbolo se desdobra en una *forma de expresión* que se tiñe de una coloración incontrolable (G.B. Vico, Young, Hamann los primeros Herder y Goethe) o , al modo de Kant y Schiller, en una *forma de intuición* del hombre que depende en primera línea de la percepción y función de la obra artística. Ante estas dos orientaciones: expresivo-subjetiva u objetiva, Friedrich Creuzer en la *Simbólica y Mitología de los pueblos antiguos* (1810/1819), la obra más reconocida del período, se inclina sin dudarlo por la primera, reconociendo en el símbolo, por una parte, el carácter total, misterioso, insondable y, por otra, subraya la incongruencia de la esencia con la forma, la abundancia del contenido en comparación con su expresión.

Precisamente, las discrepancias entre la forma que crece de un modo orgánico y la superabundancia de contenidos oscuros, portados por el sentimiento, se agravarán en las sucesivas *concepciones románticas*. Sobre todo cuando entren en escena la mitología y la simbólica de la naturaleza inconmensurable y, todavía más, el *inconsciente* y sus variadas interpretaciones. Por su parte Hegel, al abordar en sus *Lecciones de Estética* la forma simbólica del arte, asume esta concepción *romántico-expresiva*. Durante el último tercio del siglo XIX Friederich Theodor Vischer, cuyas teorías estéticas influyeron en la historia y al teoría del arte, es el mediador con la tradición romántica del símbolo, mientras que en Francia durante la hegemonía del Simbolismo artístico y literario ahondan en esta tradición desde la *vida inconsciente del alma* (Charcot), el *automatismo del sueño*, las *imágenes de los sueños* y las *fantasías* (H. Taine, Th. Ribot) y las *investigaciones experimentales* sobre el alma humana y los *mecanismos del inconsciente* en el Psicoanálisis, en particular el de C.G. Jung.

Las concepciones sobre el símbolo se han multiplicado desde entonces en diversas direcciones, ya sea en una teoría general del símbolo o en las más acotadas del arte prehistórico (Leori-Gourhan), de la historiografía artística (A. Riegl, Aby Warburg, Panofsky, H. Gombrich) . En el campo de la Estética ejerció una notable influencia entre los años

veinte y los cincuenta del siglo pasado, pero, como muestran los análisis de Nelson Goodman, E. Trias y otros, no ha desaparecido del todo. Se como fuere, es oportuno distinguir dos enfoques distintos. El primero tiene que ver con la invocación a la presencia del *símbolo en las obras de arte a través de la representación* y ha encontrado sus desarrollos en las *estéticas semióticas*. El segundo, sin eliminar aspectos de lo anterior, sedimenta en una definición *del arte como forma simbólica*. Por lo que atañe a la *definición general del arte*, nos interesa sobre todo la segunda. Más en concreto, las aportaciones de Ernst Cassirer y Susanne Langer.

E. Cassirer es un autor bien conocido en el campo filosófico gracias a su brillante *Filosofía de la Ilustración* (1932), pero en el ámbito que nos ocupa sus aportaciones decisivas datan de *El concepto de la forma simbólica en la constitución de las ciencias del espíritu*, una conferencia pronunciada en 1921, que desarrolla en el primer volumen de la *Filosofía de las formas simbólicas* (1923). Ciertamente, en el centro de su reflexión sitúa la genealogía del símbolo tal como se inicia en Goethe y es introducido para la estética filosófica por Schelling y Hegel. Como apunta en el primer ensayo, si bien *forma simbólica* presupone la noción de símbolo, a su vez la rebasa:

“No se pregunta, pues, aquí lo que signifique y realice el símbolo en una esfera particular cualquiera, en *el arte, el mito, el lenguaje*, sino, antes bien, hasta qué *punto le lenguaje como un todo, el mito como un todo y el arte como un todo comportan el carácter general de la conformación simbólica...*

En efecto por “forma simbólica” ha de entenderse aquí *la energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y le es atribuido interiormente*. En este sentido, *el lenguaje, el mundo mítico-religioso y el arte* se nos presentan como otras tantas formas simbólicas particulares. Porque se manifiesta en todas ellas el fenómeno fundamental de que nuestra conciencia no se contenta con recibirla impresión del exterior, sino que enlaza y penetra toda impresión con *una actividad libre de la expresión*. En efecto, enfréntase a aquello que llamamos la realidad objetiva e las cosas, y se mantiene contra ella en plenitud independiente y con fuerza original, un mundo de signos y de imágenes de creación propia....

Es la fuerza de este engendrar la que transforma el mero contenido de impresión y percepción en contenido simbólico. En éste, la imagen ha dejado de ser un algo recibido desde fuera; se ha convertido en un algo conformado desde dentro, en el que rige el *principio fundamental de la configuración libre*. Este es el hecho que vemos realizarse en las

distintas “formas simbólicas” particulares: en el lenguaje, en el mito, en el arte”. ” (1921, pp.162,163).

La circunstancia de que Cassirer apenas se interese por el significado de los símbolos, por los vínculos entre el significante y el significado, sino más bien por las *operaciones* que promueven el lenguaje, el mito y el arte, nos alerta sobre el matiz de que *las formas simbólicas se plantean como reto la conformación de los materiales sensibles a través de la actividad libre, de un “principio de la libre configuración”*. Se desentienden por consiguiente de las cuestiones de la mimesis, la copia y la representación, para escorar hacia una *“construcción de mundos”*, a la que alude explícitamente al referirse a las formas artísticas. Cuestiones que retoma de un modo más explícito en *La Filosofía de las formas simbólicas*:

“El conocimiento y el lenguaje, el mito y el arte: todos ellos no se comportan a la manera de simple espejo que refleja las imágenes que en él se forman de un ser dado, exterior o interior, sino que, en lugar de ser medios indiferentes, son las auténticas fuentes luminosas, las condiciones de la visión y los orígenes de toda configuración...”

Los signos simbólicos que hallamos en el lenguaje, en el mito, en el arte, no “están” primero para alcanzar después más allá de este ser una significación determinada, sino que con ellos surge todo ser a partir de la significación. Su contenido se disuelve pura y totalmente en la función del significar...

El mito, el arte, el lenguaje y la ciencia son, en ese sentido, creaciones para integrar el ser : no son simples copias de una realidad presente, sino que representan las grandes direcciones de la trayectoria espiritual, del proceso ideal en el cual se constituye para nosotros la realidad como única y múltiple, como una multiplicidad de configuraciones...” (1923, pp. 36.51, 52-3).

Las formas simbólicas, en cuanto direcciones fundamentales que fluyen de la corriente de la conciencia, pueden ser consideradas en conjunto, en su *unidad* como un sistema, pues se insertan en el *todo de la conciencia*, si bien su *punto de partida es lo sensible*: *“...ocurre el milagro de que esa simple materia sensible, a través del modo en que se la considera, adquiere una nueva y multiforme vida espiritual”* (1923, 36). Gracias a ello el hombre *“no se vuelve contra el material sensible, sino que vive y crea en él”* (1921,165) reelaborando su percepción de las cosas visibles y su captación del mundo en algo nuevo, *produciendo un mundo simbólico, un nueva configuración*, que se distingue de la realidad objetiva asumida.

No obstante, aun compartiendo una unidad, cada una de las formas simbólicas posee *rasgos que las diferencian entre sí*. Incluso, como sucede entre el arte y el mito, aunque se aprecien interpenetraciones recíprocas en sus contenidos, sus respectivas formas se distinguen con claridad. O en otras palabras, de un modo similar a lo que sucedía en las formas hegelianas del Espíritu Absoluto (arte, religión y filosofía), los *contenidos* del lenguaje, del arte y del mito, a los que a veces se añaden la religión y la ciencia, pueden ser los mismos, pero no sus *formas*. En este sentido, las formas simbólicas remiten a las *distintas relaciones* que “el espíritu se da, en cada una de ellas, con el mundo de imágenes y figuras por él creadas” (1921,174). Pero si estas “*relaciones fundamentales*” a primera vista parecen depender enteramente de la conciencia, son, a la manera de la filosofía clásica desde Kant a Marx, *modalidades* o *modos originarios de la relación activa de nuestra conciencia con el mundo*.

Cada forma simbólica posee por tanto un “*carácter específico*”, unos rasgos diferenciadores, que la distingue de las restantes. La relación entre el hombre y el medio en donde se despliega su existencia está mediada por estas modalidades. A bucear y resaltar sus *diferencias específicas* se entregan las sucesivas investigaciones. Posiblemente, uno de los aspectos más fructífero de las mismas sea que Cassirer, al apostar por lo *contingente*, por la pluralidad del mundo y la diversidad de sus fenómenos particulares, frente a la *sustancia*, renuncia al mismo tiempo a aprehender las formas simbólicas en sus *esencias desnudas, perdidas en el vacío de la mera abstracción*. Con ello renuncia a una *definición esencialista del arte*. Providencia que será muy oportuna para nuestra toma de posición. Por eso, cada forma simbólica no pueden abordarse independientemente, sino en sus determinaciones recíprocas. Es decir, de una manera *modal* y *funcional*.

Pasaríamos así de las definiciones *sustancialistas del arte a las modales y prefuncionales*, ya que “para caracterizar una determinada fórmula de relación en su *uso* y *significación concretos*, no sólo es preciso mencionar su *naturaleza cualitativa en cuanto tal*, sino también hay que mencionar *el sistema total en el que se encuentra*” o : “Cada simple cualidad de la conciencia sólo tiene una *función determinada en la medida en que sea aprehendida simultáneamente e inexorablemente unida a otras cualidades y separada de otras más*” (1923, 40 y 41). En otras palabras, sólo es posible penetrar en cada una de las formas simbólicas si nos percatamos de que operan en un *sistema funcional*: lenguaje, arte mito etc. y somos capaces de captar sus diferencias respecto a las restantes en sus *usos* y

significaciones. Por otra parte, las alusiones a los *usos* y los *efectos del símbolo* insinúan una balbuceante *dimensión pragmática*.

En un desplazamiento próximo a la fenomenología, transitamos así de las definiciones abstractas a los fenómenos concretos, a unas formas simbólicas gracias a las cuales nuestra conciencia tiende vínculos diferenciados con el mundo y es capaz de lograr síntesis como configuraciones libres. El arte deviene así, junto a las restantes formas, una *construcción o instauración de mundos* y los análisis se orientan a una diferenciación de las *relaciones y las funciones, los usos y las significaciones en cada una de las formas simbólicas*. En esta dirección merecen una notable atención las distinciones que Cassirer lleva a cabo entre el arte y el mito o el arte y el lenguaje. Detengámonos en lo que acontece entre el mito y el arte:

“En la conciencia mítica y religiosa subsiste por una parte una total *indiferencia* entre *la imagen y su contenido de significado*, y por la otra una *tensión permanente entre ambos*. ... No es sino en la concepción y *configuración artística* del mundo donde ha empezado por introducirse en el lugar de esta contienda y de esta pugna de motivos un *puro equilibrio*. ...La intuición artística no mira a través de la imagen otra cosa que se exprese y represente en ella, sino que se *sumerge en la forma pura de la imagen misma y permanece en ella*. La imagen se ha desprendido aquí definitivamente del mundo de las acciones y las pasiones en que la concepción mítico-religiosa encerraba al individuo. ..Lo que se representa en ella es un *mundo de la “apariencia”*, pero de una apariencia que lleva en sí su propia necesidad” (1923, 177)

Todavía más intrigante resulta cómo un mismo material sensible puede ser filtrado a través de los diferentes diafragmas, es decir, desempeñar variadas funciones en el sistema simbólico y verse sometido, sin cambiar de naturaleza sensible, a *distintas transformaciones*. Tomemos como ejemplo, el elemento fugaz del *sonido* “que no hace siempre más que devenir, pero sin llegar nunca a ser “(1921,165). Baste pensar si no en la figura sonora de la palabra que podemos apreciar en las distintas funciones que puede desempeñar en el *lenguaje ordinario* (onomatoyésica y mímica, designación analógica, expresión simbólica) y, no digamos, cuando nos adentramos en las “*construcción del mundo de las formas estéticas*”, ya sea en la *poesía* y en la *música*. (1921,165-170): En cada una de las transiciones la palabra despierta una nueva vida multiforme. Ahora bien ¿qué decir de cómo puede abordarse el *tiempo* en la Mecánica de Newton y en la obra musical?, ¿o de las *formas espaciales* en el pensamiento mítico, la ciencia geométrica y la ornamentación

artística?, pues gracias a esta concepción modal y funcional “*podemos conferir al mismo material un sentido completamente distinto*” (1923,39).

En el ámbito anglosajón la norteamericana S. Langer, tomando como punto de partida la obra de Cassirer, desarrolló desde los años cuarenta el *simbolismo en la lógica, el lenguaje, el rito y el arte* en su *Philosophy in a new Key*, dedicando de un modo explícito una monografía a la teoría del arte: *Sentimiento y forma*, en la que analiza el símbolo del arte, la constitución del símbolo y el poder del símbolo.

2.- El arte como “poner- en- obra - la verdad”: estéticas de la verdad

A veces da la impresión de que el arte solamente se deja interrogar tras anunciar la posibilidad de su "muerte". En disquisiciones como las de Heidegger y la filosofía hermenéutica, tan aparentemente alejadas de tal "muerte", resuenan todavía los ecos del presente del arte como un "pasado". De un modo explícito o implícito, la teoría artística de nuestros días es sensible a la herencia hegeliana del "*después del arte*", que se despliega a través de diferentes y, a menudo, tenues hilos conductores, no siempre perceptibles con facilidad. En todo caso, asumiendo su posición subordinada, su papel secundario, continúa abierta la pregunta que, pisando las huellas hegelianas, todavía se hacía M. Heidegger en *El origen de la obra de arte*:

“¿Es todavía el arte una manera esencial y necesaria en que acontece la verdad decisiva para nuestra existencia histórica o ya no lo es?”

En su opinión no se ha dicho la última palabra, no se han dado las respuestas conclusivas sobre tal interrogante, que tiene tras de sí el propio pensamiento occidental desde Grecia. Tal vez por ello su *ontología hermenéutica* no queda satisfecha con interrogarse por una verdad del existente que ha sido reprimida en la propia historia de la metafísica, sospechando que el arte parece prometer una vez más una salida honorable a una tarea que atormentaba al filósofo alemán desde *El ser y el tiempo*:

“En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente. “Poner” aquí quiere decir erigirse, establecerse. Un ente, por ejemplo un par de botas campesinas (las del famoso cuadro de Van Gogh), se establece en la obra a la luz de su ser- El ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer. Según esto, la *esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente*”, ese “*das-ins-Werk-Setzen*”, ese “*poner-- en -la-obra*”.

Desde luego, en este contexto la verdad postulada no tiene que ver con las acepciones más comunes de la verdad como *adaequatio*, ni con la *copia de lo real* o la *concordancia de los contenidos de la obra con un referente*, tal como era habitual en las teorías

clásicas sobre la mimesis y la representación. En su peculiar interpretación Heidegger la entiende como un poder de apertura del ser del existente, como un "*Seinlassen des Seiendes*", de la obra artística, ya sean las botas de Van Gogh, el templo griego fundido con la naturaleza o una poesía.

De lo que se trata, en realidad, *es de "instaurar el ser" con la palabra, el pincel o cualquier otro medio expresivo*. Este "*ponerse en la obra*" la verdad del existente implica tanto la *exposición o mostración de un mundo* (atmósfera espiritual de una época, corrientes culturales, sociales o políticas, conjunto de ideas, creencias y costumbres, etc.) como la *producción de la tierra*, el *hic et nunc* físico de la obra, a la cual se referirán las nuevas posibilidades de sentido, las nuevas interpretaciones, los nuevos "*mundos posibles*" en los que nos sumergen las obras. Esta concepción del arte, aún desconectada por completo de lo que estaba sucediendo desde primeros del siglo en la experiencia artística, *deja atrás la mimesis y la representación clasicistas*, la *expresión emocional o el hedonismo*, para fundamentar una *ontología estética*: una constitución de sentido, *una instauración de mundos*.

Precisamente, en virtud de que la obra artística no tiene que ver con la reproducción de los elementos singulares al modo de la representación tradicional, sino con la *reproducción de la esencia general de las cosas*, en cuanto *presentación de un nuevo mundo*, la teoría artística heideggeriana desborda las limitaciones de la mera contemplación o valoración estéticas y crea los presupuestos para virar hacia la *ontología* o hacia la *hermenéutica*. En ambas direcciones, la teoría artística acaba por identificarse, incluso por diluirse, en problemas e intereses filosóficos más generales.

La *deriva hacia la ontología*, incluso su disolución en ella, encontró resonancia durante los años cincuenta y sesenta en posiciones próximas a la fenomenología, en las que el universo del arte y la filosofía tendían a convivir en gran armonía. Se llegó a pensar que el arte no sólo puede llegar a fundirse con la metafísica, sino "*que prefigura la metafísica del mañana*", anunciando una de las líneas vigentes y más queridas hasta el presente en el campo filosófico: la estética es realmente ontológica, pues se centra en el ser de las cosas singulares que percibe. De un modo un tanto paradójico, pues, la *fusión de la estética en la ontología* encumbra a la primera, a semejanza de otros episodios de bien distinto signo, a modelo anticipatorio para la propia metafísica del futuro, quedando en el fondo hipotecada al despliegue de la última.

La segunda dirección escora hacia la *hermenéutica* o, con más propiedad, hacia la *ontología hermenéutica*, cuyo exponente más autorizado en nuestro campo ha sido H.G. Gadamer en su obra primeriza *Verdad y Método*. Posiblemente, la consecuencia más notoria que

la hermenéutica filosófica ha producido sobre la teoría artística es, precisamente, la "recuperación de la pregunta por la verdad del arte", en oposición radical a gran parte de la estética filosófica de raigambre neokantiana volcada en el *aparecer*. Pero antes de desembocar en ella, somete a una dura crítica a la conciencia estética, a la abstracción de la "*distinción estética*" o específica respecto al conocimiento y la acción, imputándole que únicamente se atiene a la calidad estética en cuanto tal y deja de lado los momentos extraestéticos. El objetivo de tal recuperación es fundamentar el arte como forma especial de conocimiento, *como mediación de verdad*, tal como se hace visible en el espejo artístico. Para mí lo más intrigante radica en el entrecruzamiento que impulsa entre la *ontología de la obra artística* y su *significado hermenéutico*.

Importa destacar que este doble componente no hace sino desplegar al máximo la "conexión" heideggeriana entre el *ser* y *el lenguaje*, escorando cada vez más hacia el último. Desde el momento en que el lenguaje se convierte en morada del ser, se acentúa su polo, y la obra artística, en cuanto una de sus modalidades analógicas, tiende a disolverse en el propio lenguaje. No obstante, lo más destacable radica en que si bien *el arte es reconocido como un modo privilegiado de mediación de la verdad y la comprensión hermenéutica, su elucidación desde la experiencia del arte se resuelve en una superación de la conciencia estética*, ya que la hermenéutica adquiere tal amplitud que llega más lejos que la conciencia estética. *La teoría artística y, en consecuencia la experiencia del arte, quedan subsumidas en la hermenéutica*, siendo el arte un acontecer más de sentido, estético o no, situado al mismo nivel que cualquier otro género expresivo de la tradición. Siguiendo los pasos de Hegel, la teoría artística se resuelve una vez más en el saber absoluto de la filosofía, ahora transmutada en hermenéutica, que también reúne en sí de un modo superior la verdad del arte, y en el círculo envolvente más amplio de la verdad en la historia.

La obra artística, pues, aun asumiendo que es el primer peldaño e incluso el paradigma del acceso a la cuestión de la verdad, tiende en realidad a la comprensión más general de las ciencias del espíritu en cualquier proceso histórico. Y desde su hacerse presente originario y permitir actuar a una verdad, se expone y exhibe de tal manera, con tanta ambición de comprensión, que abandona el dominio de la estética en beneficio de la construcción sistemática de una hermenéutica general, como si fuese rebasada por las formas supremas del espíritu hegeliano.

Tal vez, uno de los aspectos fructíferos se desprenda del insinuado entrecruzamiento entre ontología y hermenéutica. Me refiero al hecho de que esta confluencia permite captar el acontecer de la verdad como un "*historia efectual*" (*Wirkungsgeschichte*) en virtud de la cual la

obra artística y sus efectos a través de la historia pueden ser pensados como una unidad de sentido. Esta hipótesis ha tenido considerable influencia sobre ciertas tendencias estéticas que conceden una relevancia decisiva, casi exclusiva, a la *interpretación en el proceso artístico*. Vinculada a esta hermenéutica se ha desarrollado lo que viene denominándose como teoría o "*estética de la recepción*" (H.R. Jauss, R. Warning etc), la cual presta esmerada atención al *carácter procesual* de la historia artística y literaria en base a una interacción entre la obra y el sujeto productor, por una parte, y sus receptores o espectadores, por la otra.

Desde la óptica del arte como órgano o persecución de la verdad, la teoría artística, si es que no acaba siendo anulada, se convierte en todo caso en el banco de pruebas para subsanar las insuficiencias filosóficas. Y si por un lado, como propugnaran Schelling y Hölderlin, la filosofía en general es transfigurada en un *modo filosófico estético*, por otro, corre también el riesgo de ser absorbida por la filosofía, de servir de mera coartada para sus fines. Deslizamiento silencioso que no sólo puede sobrevenir en la hermenéutica filosófica, sino en la misma crítica de la *ideología* o la *teoría social* de procedencia mayterialista..

De alguna manera, en efecto, la *doctrina hermenéutica de la comprensión* y la *crítica estética radical de la ideología* se mueven en la misma dirección, aunque sus resultados sean bien distintos. Mientras la experiencia del arte actúa en la primera como promesa de una abundancia de sentido, de un *desvelamiento o no-velamiento (Unverborgenheit) de la verdad*, que desborda las fronteras del conocimiento metódicamente controlado, en la *crítica ideológica* de unas estéticas más heterodoxas, como son las de W. Benjamin o Th. W. Adorno, tampoco se sustraen a la cuestión filosófica del *contenido de verdad en el arte*. Las amplias reflexiones del segundo sobre el particular nos introducen en uno de los parajes más crípticos y ambivalentes. Por supuesto, el contenido de verdad anida en una cadena de negaciones que nada tiene que ver con la copia y el reconocimiento de los objetos, abandonándose asimismo todo vestigio sustancialista y discursivo.

El carácter de verdad tiene que ver, ante todo, con su naturaleza enigmática: las *obras de arte* son *enigmáticas* por ser la fisiognómica de un espíritu objetivo que nunca se transparenta a sí mismo en el momento de su manifestación, pudiéndose describir su contenido de verdad de lo que en ellas *se abre* como verdad en la *apariencia*, en su misma configuración, aunque *no sea* ni la una ni la otra. Un contenido semejante no sólo pone en acción a la mediación estética y desemboca en la objetividad de la obra misma, inscrita en la estructura misma de las obras o en sus técnicas, sino que las proyecta en una *teoría de la interpretación y del alumbramiento*, no muy alejada de la a la apertura heideggeriana del existente o de la historia efectual en la

definición hermeneútica del arte. No obstante Adorno, reconduciendo una y otra vez la reflexión hacia las fuentes idealistas y hegelianas, insistía en que el arte es la *manifestación de lo Absoluto* cuando reflexionaba sobre las antinomias de la apariencia estética en su *Teoría estética*:

“La apariencia estética, aunque lo anuncia, no convierte a las obras de arte en epifanías literales, por muy difícil que sea a la experiencia estética, cuando está ante el arte auténtico, no confiar en que allí está presente *lo absoluto*. La grandeza de una obra de arte se mide por la capacidad de suscitar tal confianza. El ser *desarrollo de la verdad* es también su pecado capital, del que el arte no puede absolverse por sí mismo. Lo sigue arrastrando, aunque se comporta como si se le hubiera dado la absolución”. (pp. 141; Cfr. 170-175).

¡Invito a seguir profundizando en estas confluencias!

3-El arte como hecho semiológico: definición funcional

Más arriba aludimos al “*retorno del lenguaje*” y al *giro lingüístico* que experimenta la estética desde los umbrales del nuevo siglo cuando el propio Croce define a la *Estética como ciencia de la Expresión y Lingüística General* (1902). Sin embargo, el autor italiano no extrajo las consecuencias que se derivan de esta identificación. En la teoría artística tuvimos que esperar a la aparición de ensayos , como los de Benjamín y Heidegg y, sobre todo, al titulado *El arte como hecho semiológico* (1936), por el checo Jan Mukarovsky , cofundador del famosos Círculo Lingüístico de Praga, para retomar la cuestión de la los vínculos entre el retorno del lenguaje y la definición del arte como lenguaje. Sus ensayos se revelan como un apasionante cruce de caminos entre el *formalismo estético de finales del siglo XIX* (Herbart, Fiedler, Hildebrandt), la concepción dialéctica hegeliana, la fenomenología de Husserl, el pensamiento marxista y sobre todo la *tradición lingüística funcional* desde F. De Saussure y el *formalismo ruso* .

En *El arte como hecho semiológico* parte de una elaboración lo más amplia de la *semiología*, es decir, de la ciencia de los signos en la vida social en la conocida acepción de De Saussure. Desde tal premisa, la ciencia del signo debe ser aplicada a toda clase de signos, incluidos los artísticos, mientras que la *definición del arte* se desprende de la obra de arte como signo:

“La obra artística posee el carácter de un signo. No puede ser identificada ni con el estado de la conciencia individual de su autor, ni con el de cualquiera de los sujetos receptores de esta obra, ni con lo que hemos llamado “la obra-cosa”...

Toda obra de arte es un signo autónomo, constituido por: 1) la “obra-cosa” que funciona como símbolo sensorial; 2) el “objeto estético” que se encuentra en la conciencia selectiva y funcional en tanto que “significación”; 3) la relación respecto a la cosa designada, relación que no se refiere a una existencia especial y diferente – puesto que se trata de un signo autónomo – sino al contexto general de los fenómenos sociales (la ciencia , la filosofía, la religión, la política, la economía etc.) del medio dado” (1936, 40)

“Sin una consideración semiológica , el teórico del arte tendrá siempre la tendencia a juzgar la obra como una construcción puramente formal, o incluso como una imagen directa de las disposiciones psíquicas , o a lo mejor fisiológicas del autor, o de una realidad diferente expresada por la obra, o eventualmente de la situación ideológica , económica, social, cultural del medio dado” (1936, 39).

Ahora bien, frente a las definiciones esencialistas, Mukarovsky inscribe la definición del arte como hecho semiológico en una *perspectiva funcional*. En este sentido, la obra de arte posee dos bloques de funciones que se corresponden con su doble carácter semiológico: el potencial y el significativo; o, lo que es lo mismo, a su condición de oscilar entre ser un *signo autónomo* y un *signo comunicativo*. En realidad, el arte únicamente puede ser definido desde una teoría general de las funciones sobre las que reflexiona en los sucesivos ensayos: *Función estética y norma estética como hechos sociales* (1935), *La denominación poética y la función estética del lenguaje* (1936) o *El lugar de la función estética entre las demás funciones* (1942) .

El punto de partida es pues una *fenomenológica de las funciones*, interpretadas como el *modo y la manera de hacerse valer el sujeto frente al mundo exterior*. Para ello se inspira sin duda en las diferentes tipologías de las *funciones del lenguaje*. En particular, en la que desde hace unos años venía elaborando K. Bühler: *representativa, expresiva, apelativa*. Mukarovsky recuerda que Bühler olvida la *función estética* y, tratando de reparar tal olvido, él mismo propone dividir las en dos grandes grupos: las *funciones prácticas* (todas las del lingüista) y la *función estética*. Su cuadro completo es el siguiente: Las *funciones* se dividen en *inmediatas* y *signicas*, las cuales a su vez se subdividen respectivamente , por un lado, en *prácticas* y *teóricas* y, por otro, en *simbólicas* y *signicas*.

Mientras que en la función signica simbólica el objeto está en el primer plano, en la *función signica estética* lo está el sujeto. No obstante, esta subjetividad hay que entenderla en relación con el lado objetivo de la función, es decir, con el signo estético. O en otras palabras, la subjetividad del signo estético frente a la objetividad del simbólico ha de entenderse en el

sentido de que el primero no se refiere a una realidad singular, a un referente concreto, *sino que trasluce la realidad como un todo filtrada por el sujeto tal como se objetiva en el signo artístico gracias a la función estética, la cual coloca en el punto central de interés la composición del signo lingüístico o artístico, concentrándose en el mismo signo.*

Es interesante destacar que la línea fronteriza entre la función estética y las restantes (prácticas, teóricas, simbólicas, comunicativas, extraestéticas en suma), no siempre es visible ni se identifica con la distinción entre el arte y las demás actividades humanas, pues las fronteras son muy variables y permeables históricamente. No obstante, si bien la función estética no es privativa del arte, la tesis central de Mukarovsky, gracias a la cual el signo artístico se distingue no sólo del signo en general sino incluso del campo más amplio de los signos estéticos, es precisamente que en el arte *la función estética predomina sobre las demás:*

“El arte es el aspecto de la creación humana que se caracteriza por la supremacía de la función estética...La supremacía de la función estética convierte la cosa o el acto en que se manifiesta en un signo autónomo, desprovisto de conexión *unívoca* con la realidad a la que alude y con el sujeto del que proviene o al que se dirige (autor y receptor de la obra artística). El signo estético puro que es la obra de arte no tiene la validez de una comunicación ni siquiera cuando comunica algo...En el signo estético la atención no se centra en las conexiones con las cosas ..., sino en la construcción interna del signo en sí. A diferencia de los signos utilitarios, que usan para sus objetivos las funciones práctica y teórica (cognoscitiva), el *signo estético en tanto que obra de arte es un signo autónomo y tiene un fin en sí mismo.* Sin embargo, el predominio de la función estética en el arte tiene un carácter especial *la función estética por sí misma no es suficiente para concederle al signo creado por ella una significación completa*” (1943, 235-236).

Mukarovsky pretende deslindar el arte tanto del psicologismo de las teorías expresivas como del formalismo de las puristas, así como de los *vínculos unívocos* entre los significantes y los significados propios de los objetos utilitarios o de los procesos de la comunicación. No excluye por tanto la presencia de contenidos adheridos a otras funciones signícas, pero, en cambio, sí postula *su mediación* a través de la función estética:

“Por eso las *funciones extraestéticas* confieren un contenido concreto también al signo estético en tanto que obra de arte, estableciendo de este modo una conexión directa entre ella y los hechos reales que están fuera del signo. *La diferencia entre una obra de arte y otras creaciones humanas desde el punto de vista funcional consiste, sin embargo, en el hecho de que, tratándose de actividades y creaciones extraestéticas, la orientación funcional es los más*

unívoca posible: el acto y la cosa que nace en él son tanto más eficaces cuanto mejor adaptadas de hallen al objetivo para el cual han sido creadas. El caso es distinto cuando se trata de una obra de arte: la supremacía de la función estética impide que cualquiera de las demás funciones pueda predominar realmente y configurar la constitución del objeto, es decir de la obra artística, orientándola unívocamente hacia un solo objetivo...La función estética no es capaz de restar importancia a ninguna de las demás funciones, y aún menos al conjunto. Su predominio consiste en crear un contrapeso a las funciones extraestéticas, no permitiendo a ninguna de ellas reprimir a las demás, organizando sus relaciones y tensiones mutuas, con el fin de resaltar la multiplicidad de funciones concentradas en un único objeto, en nuestro caso una obra de arte” (1943, p. 236).

Creo que nadie como Mukarovsky ha analizado con más perspicacia la supremacía de la función estética en la obra de arte, así como el carácter polifuncional de ésta en contraposición a los objetos marcados por las funciones extraestéticas. Igualmente, las funciones que compiten con la estética en las obras de arte son variables, ya que, por ejemplo en la poesía, unas veces puede ser la función descriptiva o la cognoscitiva, y otras las expresivas o las de propaganda. La obra de arte, en cambio es multifuncional y dinámica, pues en ella la función estética coexiste con las extraestéticas, que, por otro lado, pueden convertirse en arte en el sentido más estricto. Esto es lo que ha sucedido, por ejemplo, en la fotografía en contra de las previsiones de Baudelaire o en el mismo cine.

Asimismo, en la estela ilustrado- kantiana, Mukarovský considera que la autoconciencia artística es un acontecimiento moderno, pues :

“Sólo una diferenciación perfecta de las funciones en la consciencia de la sociedad pudo conducir a una delimitación *conceptual* precisa del arte y de la creación extraestética. Para las colectividades que no han realizado esta diferenciación el *concepto de arte no existe ni siquiera en la época actual* (como en aquel medio rural en el que siga desarrollándose la creación folklórica)” (1943, 239).

En resumen, para el autor checo,

“ *La afirmación según la cual en el arte predomina en principio la función estética no define pues el arte en todos sus aspectos, sino más bien la orientación adecuada con la que aborda la obra aquel que la concibe como una auténtica obra de arte” (1943, 239).*

En otras palabras, que le hecho de que marque la *diferencia específica respecto a otros artefactos, no indica la exclusión de los aspectos extraestéticos que coexisten en las obra de arte con la supremacía de la función estética.*

En una dirección similar, aunque menos clarificadora y en la línea de la pragmática, se movía la estética semántica norteamericana, como es el caso de Charles Morris con el ensayo sobre “ *Foundation of the Theory of Signs*” (1938) y *Estética y teoría de los signos o Ciencia, Arte y Tecnología* (1939). Con la orientación semiológica enlaza a través de diversos eslabones la estética semiótica del italiano Umberto Eco y de todos quienes se plantearon hacia los años sesenta del siglo pasado la cuestión del arte como lenguaje. Posiblemente, la última *expresión del retorno moderno del lenguaje*.

4.-“¿Cuándo hay arte?” : nueva definición funcional.

Precisamente, no sólo con las formas simbólicas de Cassirer y el simbolismo de Langer, sino igualmente con las contribuciones a la misma de Peirce y Ch. Morris desde una pragmática enlazan los “*Lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*” (1968) de Nelson Goodman, a los que en rigor, como nos advierte en la Introducción, había que denominar los “*sistemas simbólicos*”. Algo que resulta todavía más meridiano en *Maneras de hacer mundos* (1978). En efecto, tras citar *El jardín de las Delicias* del Bosco y *Los Caprichos* de Goya, señala:

“Lo que llama aquí la atención no es tanto la asociación de lo simbólico con lo esotérico o lo celestial, cuanto el hecho mismo de clasificar una obra en tanto simbólica basándonos en que su temática son símbolos, y no en que ella misma es un símbolo” (1978, 88).

Evidentemente, Goodman aboga por el segundo enunciado y, en consecuencia, no solamente incorpora los sistemas simbólicos verbales y representacionales, sino los averbales y presentativos, como sea *la música* y el *arte purista o abstracto*. Precisamente, el punto de partida de su argumentación es la hipótesis, que toma de Cassirer y comparte explícitamente con Langer, sobre los innumerables mundos creados de la nada mediante el uso de los símbolos: *la construcción de mundos o las maneras de hacer mundos*. Entre ellos se encuentra el *mundo del arte*.

Tras el reconocimiento de la “*función simbólica*” hasta en las obras más puristas, el “perenne problema” es resolver, oteando objetos tan diversos como una piedra encontrada en la carretera y mostrada como una *Earth-work* en un museo o, como prescribe Oldenburg, cavar un hoyo en el Central Park y luego tapanlo

“cuándo tenemos y cuándo no una obra de arte. Las bibliografías de estética están embarradas de intentos desesperados de contestar a la pregunta: “*qué es el arte*””.... Si

tales cosas son obras de arte, ¿lo serán también todas las piedras de la carretera, todos los objetos y todos los acontecimientos. Y si no es el caso ¿qué es lo que diferencia lo que es arte y lo que no lo es? ¿Será arte porque así lo denomina un artista o porque está expuesto en una galería o en un museo? Ninguna de estas respuestas es muy convincente “ (1978, 97, 98).

Es fácil advertir que Goodman es bastante escéptico respecto a una *definición esencialista o sustancialista del arte*, así como que orienta sus análisis hacia una *pragmática concreta*, preguntándose por una categoría que, en mi opinión será central en todo el debate actual: *la diferencia* entre un mismo objeto encontrado al azar en la vida cotidiana y ese mismo objeto incorporado a una obra artística. Asimismo, sin entrar en más disquisiciones, es escéptico respecto a que así lo denomine un artista – con lo cual cuestionaría las definiciones tan frecuentes en el panorama norteamericano que se adscriben *intencionalismo* – o a que sea mostrada en una galería o un museo – *la definición institucional*”.- Su respuesta es que los problemas nacen de

“plantear una pregunta equivocada, de no aceptar que una cosa puede funcionar como obra de arte en algunos momentos y en otros no, de no aceptar que una cosa puede funcionar como obra de arte en algunos momentos y en otros no. En los casos más cruciales, la pregunta pertinente no es “¿qué objetos son (permanentemente) obras de arte?, sino ¿cuándo hay una obra de arte? o, por decirlo más en breve, ...”¿cuándo hay arte”. (1978, 98).

La respuesta a esta pregunta no es una definición sustancialista. La sustancia queda supeditada a la funciones: “hemos centrado nuestra atención no tanto en lo que el arte es, cuanto en lo que el arte hace” (1978, 102). Por ello mismo, podría ser calificada como una *definición simbólica funcional* :

“Propondría contestar que de igual forma que un objeto puede considerarse un símbolo en un momento y circunstancias determinados y no, en otros, como sucede por ejemplo, con una muestra, así también *un objeto puede ser una obra de arte en algunos momentos y en otros no. De hecho, un objeto se convierte en una obra de arte sólo cuando funciona como un símbolo de una manera determinada....*(La piedra mencionada) “ en la carretera no suele ejercitar función simbólica alguna , mientras que en el museo ejemplifica algunas de sus *cualidades, como pudieran serlo la forma , el color, la textura etc. ...*(Pero) funcionar como un símbolo de una manera o de otra no es, por sí mismo, funcionar como una obra de arte... Las cosas operan como obras de arte sólo cuando su *funcionamiento simbólico tiene determinadas características*. Si se expone la piedra de la que antes hablábamos en un

museo de geología asumirá funciones simbólicas que poseen las muestras de rocas de un determinado período, origen o composición, pero entonces nuestra piedra no funcionará como obra de arte” (1978, 98-99).

De estas citas es posible extraer ciertas consecuencias. Entre ellas, parece equivocado *plantear la pregunta por la esencia del arte en términos sustancialistas: ¿qué es el arte?, pues semejante pregunta queda desplazada por ¿cuándo hay arte?* Asimismo, si bien hay arte cuando un objeto funciona como un símbolo, no toda función simbólica es artística ni un objeto opera permanentemente como una obra de arte, sino que su pertenencia a este mundo puede ser intermitente. Desde estas premisas, la obra artística pierde toda densidad ontológica, pues no es plausible atribuir a los objetos un estatuto estable como obras de arte.

En otras palabras, *un mismo objeto puede aceptar distintas funciones y sólo se transforma en artístico cuando el funcionamiento simbólico tiene determinadas características. Tales características diferencian el funcionamiento simbólico de los objetos que reconocemos como artísticos respecto a otros funcionamientos simbólicos que pueden coexistir en el mismo objeto.* Algo evidente, por ejemplo, en la coexistencia entre el mito o la religión y el arte, entre las funciones simbólicas artísticas y las utilitarias en la arquitectura y un cartel publicitario etc. Asimismo, puede simbolizar cosas distintas en momentos diferentes, como cuando un objeto ritual tribal deviene una obra de arte primitivo o, desde el *ready made duchampiano*, un objeto utilitario puede funcionar como arte, o un cartel publicitario sin efectos comunicativos. También podría ocurrir lo contrario, como cuando una obra de arte se convierte en un objeto utilitario: la reapropiación de los restos de arquitecturas del pasado en elementos puramente utilitarios etc.

De un modo reiterado, Goodman sugiere que lo que *diferencia a los procesos simbólicos de la experiencia artística, al funcionamiento simbólico del arte* de otros comportamientos, es lo que califica como *síntomas estéticos: la densidad sintáctica, la densidad semántica y la repleción sintáctica, distinguir el mostrar del decir (1968); Densidad sintáctica, densidad semántica, plenitud relativa, ejemplificación, referencia múltiple y compleja (1978).* Unos síntomas que no suministran definición alguna ni una descripción completa, pero

“el hecho de que estos cinco síntomas puedan casi a llegar a considerarse como necesarios por separado y como suficientes todos juntos (como síndrome) puede conducirnos a trazar de nuevo las vagas y erráticas fronteras de lo estético. No obstante hemos de notar que estas propiedades tienden *más a centrar nuestra atención sobre el símbolo que*

sobre aquello a lo que este se refiere, o por lo menos no se centran sólo sobre esto último y se fijan en el símbolo mismo... Este acento ... sobre la primacía de la obra sobre aquello a lo que ella misma refiere, no implica la negación o la desconsideración de las funciones simbólicas, sino que se deriva de ciertas características de una obra como símbolo” (1978, 100-101)

Ciertamente, Goodman no renuncia por completo a promover una cierta universalidad filosófica de los síntomas o síndromes que permiten trazar una vez más las fronteras de lo artístico o, si se quiere, de lo estético en el arte. Pero, no teniéndolas todas consigo, parece resignado cuando señala que

“la respuesta a la pregunta “¿cuándo hay arte?” parece depender claramente de la función simbólica, lo que está bastante lejano del camino en que pretende responderla aquel que se esfuerza en especificar las características diferenciales de lo estético respecto a lo simbólico. Quizá decir que un objeto es arte y sólo cuando funciona como tal sea exagerar la cuestión y sea hablar de manera elíptica” (1978, 101)

Efectivamente, así lo parece, pues, asumiendo el funcionamiento simbólico del arte, la dificultad sigue estribando en determinar cuáles son las *diferencias específicas* respecto a otros funcionamientos simbólicos.

LECTURAS

El arte como forma simbólica

Cassirer, E. *“En concepto de la forma simbólica en la constitución de las ciencias del espíritu”* (1921), en *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975 y otras, pp. 157-186.

“ *Filosofía de las formas simbólicas, Volumen I* (1923), México, Fondo de Cultura Económica, 1979,

García Leal, J., *La filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 81-92.

Langer, Susanne, *Philosophy in a New Key, A Study of Symbolism of Reason, Rite and Art* (1942), Harvard University Press, A Mentor Book, 1959 y otros.

“ *Setimiento y forma. Una teoría del arte* (1953), México, U.N.A.M., 1967.

Morris, Ch. *La significación y lo significativo*, Madrid, A. Corazón, Comunicación, 1974.

Novalis, *Fragments para una teoría romántica del arte*, Madrid. Tecnos, 1987, pp.145-190.

Todorov, T., *Théories du Symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

El arte como “poner-se-en obra de la verdad”

HEIDEGGER, M.: *El origen de la obra de arte* (1952) y otros, en *Arte y poesía*, México, F.C.E., 1978².

“ : *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960.

“ : *El origen de la obra de arte*, Buenos Aires, Losada, 1960.

“ : *Sobre arte y estética*, México, F.C.E., 1958, 1973.

“ : *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza editorial, 2001.

Gadamer, H.G. *Estética y hermeneútica*, Madrid, Tecnos, 1998, pp.307.

El arte como hecho semiológico-

AA.V.V. , *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1970.

Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.

Marchán Fiz, S., “La estética semiológica de Jan Mukarovsky”, *Revista de Ideas Estéticas*, 115 (1971), pp.2009-231.

Mukarovsky, J., *Arte y semiología*, Madrid, A. Corazón, Comunicación, 1971-

“ *Escritos de Estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

¿ Cuándo hay arte? Una definición funcional

García Leal, *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 69-80.

Goodman, N., *Los lenguajes del arte* (1968 en inglés), Barcelona, Seix Barral, 1978.

Goodman, N., *Maneras de hacer mundo* (1978 en inglés), Madrid, La Balsa de Medusa, Visor, 1990.

Goodman, N., *De la mente y otras materias* (1984 en inglés) Madrid, La Balsa de Medusa, Visor, 1995.

Vilar, G., *Las razones del arte*, Madrid, La Balsa de Medusa, Antonio Machado Libros, 2005, pp.64- 77.

VI.- LOS “INDISCERNIBLES” Y LAS PERPELJIDADES ANTE EL ENUNCIADO :”¿ ES ESTO UNA OBRA DE ARTE?.

1.- El escenario de las perplejidades: los “*indiscernibles*” .

El *ready-made* de M. Duchamp *Fuente* (1917) es reconocida en nuestros días como un hito no sólo en las tentativas más recientes para definir el arte o, simplemente, trata de responder al enunciado: “¿Es esto una obra de arte? Acabamos de observar cómo, sin reparar abiertamente en él, se divisa sobre el telón de fondo de la idea de arte en Goodman, y es el que ha forzado algunas de las definiciones recientes del arte, en particular la llamada teoría institucional y la contextual. Por ello mismo, vale la pena que nos detengamos con brevedad en la génesis de esta obra como paradigma de la infinita cadena de “indiscernibles” que invaden el mundo del arte en nuestros días ya sea en el horizonte de los sistemas objetuacles o de las imágenes mass´mediáticas.

De acuerdo con el programa de la Sociedad de Artistas Independientes, creada en Nueva York en diciembre de 1916, cualquier persona podía convertirse en uno de sus miembros y, por consiguiente, en un artista, si aceptaba sus principios: «Ni jurado ni premios», y pagaba la cuota de inscripción. Ello le garantizaba que cualquier cosa que enviara sería colgada en sus salas. Cuando en abril del año siguiente abrió al público su primera exposición, fueron mostradas cerca de dos mil quinientas obras de unos mil doscientos autoproclamados artistas. Sin embargo, contraviniendo unos criterios tan elásticos, el comité organizador vetó una obra que se titulaba *Fuente*. A simple vista, no era si no un objeto industrial, fabricado en serie y transfigurado sin alteración física alguna en una obra de arte. Como es bien sabido, se trataba de un urinario masculino de porcelana blanca, probablemente un Bedfordshire plano por detrás y con labio, que estaba fechado y firmado en uno de sus bordes por un artista hasta entonces desconocido: R.Mutt.

La *Fuente* no fue vista por el público, ni incorporada al catálogo de la exposición, por lo que en su día solamente fue conocida a través de una fotografía tomada «in situ» y apenas se supo nada sobre ella hasta los años cincuenta y sesenta del pasado siglo cuando su verdadero autor ofreció varias réplicas de la misma. Por su parte, el citado comité, que

renunciaba a la condición de un jurado y estaba constituido por los más respetables miembros de la vanguardia neoyorquina, se limitó a informar de su exclusión con esta escueta nota: «*La Fuente puede ser un objeto muy útil en su sitio, pero su sitio no es el de una exposición de arte, y, por definición, no es una obra de arte*». En desacuerdo con esta decisión, uno de los organizadores de la muestra, el artista vanguardista M. Duchamp, dimitió del comité en fingida solidaridad con aquél pobre artista rechazado y promovió la fundación de la revista *The Blind Man*, en la que se ofrecía una fotografía de la obra vetada, así como un editorial anónimo: *El caso de Richard Mutt*, en el que se rebatían los argumentos morales y artísticos de la exclusión. Lo más chocante sin embargo fue que A. Stieglitz, el fotógrafo vanguardista de moda, no estaba al corriente, como casi nadie, de quién era su verdadero autor.

En el debate suscitado por la *Fuente* entre los miembros del comité organizador, la mayoría la consideraron una broma, cuando no una provocación, mientras que para una minoría se trataba de un test. Ahora bien, si, a pesar de ciertas negaciones tardías, Mr. Mutt se había decidido a enviarla, era sin duda porque confiaba en que fuera aceptada como una obra de arte, mientras que para los organizadores se encontraba entre las candidatas que debían satisfacer ciertos requisitos para ser reconocida en tal condición. No obstante, su exclusión no traslucía sino que, como comentaba irónicamente una crítica anónima aparecida en *The New York Herald* (14/04/1917) «su arte es demasiado crudo para los Independientes».

Por todo ello, la sorpresa fue mayúscula cuando el mismo Duchamp puso sus cartas al descubierto. Unas cartas con las que, aunque nadie había reparado en ello, venía jugando desde que poco antes mostrara sin pena ni gloria en dos galerías de la misma ciudad unos objetos tan cotidianos como una *Rueda de bicicleta*, un *Portabotellas* y una *Pala quitanieves*. Años más tarde recordará que, cuando se le ocurrió denominarlos *Ready-mades*, inspirándose en los conocidos *ready-made garments* (prendas de vestir confeccionadas), estos objetos inespecíficos «parecían adecuarse perfectamente a cosas que *no eran obras de arte...*, que no se *aplicaban* a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico». A pesar de sus palabras, si en el momento de enviar la *Fuente* hubiese pensado así, no hubiera tenido motivos para oponerse a su exclusión, lo cual invita a pensar que tanto la adecuación como la aceptación pendían de los tenues filamentos de unas convenciones a punto de ser revocadas. De cualquier modo, aun cuando el Sr. Mutt no había superado la prueba, poco importaba, puesto que no tardaría en pasarla en virtud de la *apariencia alegórica* que le proporcionaría la fotografía.

Creo que vale la pena transcribir y dejar constancia de los criterios que le animaron a dimitir del comité organizador y lanzar esa suerte de *manifiesto* en el editorial anónimo en *The Blind Man* (nº 2, mayo, 1917):

«He aquí los motivos para rechazar la *Fuente* del Sr. Mutt. 1.-Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar. 2.-Otros, que era un plagio, una simple pieza de fontanería. Ahora bien, la *Fuente* del Sr. Mutt no es inmoral, esto es absurdo, no es más inmoral que una bañera. Es un accesorio que se ve cada día en los escaparates de los fontaneros. Si el Sr. Mutt hizo o no hizo la *Fuente* con sus propias manos, no tiene importancia. Él lo ELIGIÓ. Cogió un artículo ordinario de la vida y lo colocó de tal modo, que su significado útil desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: *creó un nuevo pensamiento para aquel objeto*. En cuanto a la fontanería no es absurdo. Las únicas obras de arte que ha dado América son la fontanería y los puentes».

Aunque la *Fuente* de M. Duchamp estaba datada en 1917, sus “efectos” y resonancias apenas se dejaron notar hasta las neovanguardias neodadaistas, el “Pop Art”, la *Caja de Brillo* (1964) de Warhol, las sillas de Kosuth etc.. En Europa el caso más paradigmático fue el de Broothaeers, un artista belga que, explorando la contracción entre las declaraciones de Duchamp :”Esto es una obra de arte” y los conceptos antitéticos de la pintura de Magritte *El uso del lenguaje o Esto no es una pipa* (1928, Los Angeles County Museum), sugerida por una placa que colocara su protector en la galería du Parlament en Bruselas: *Ceci n'est pas de l'Art* , inspirada a su vez en el *Ceci n'est pas un conte* de Diderot, repara en los escasos vínculos que existen entre las palabras, las imágenes y las cosas. En torno a estas premisas giraban sus juegos irónicos con los objetos y las palabras en el *Museo de Arte Moderno-Departamento de águilas, Sección de Figuras* (1968-1972) en la Kunsthalle de Düsseldorf y en la Documenta de Cassel (1972) al declarar en su presentación: “*Esto no es una obra de arte*”.

Con esta leyenda hasta nuestros días los conflictos suscitados en diversas prácticas artísticas de la llamada *crítica institucional*. Muchos de ellos cuestionan la situación de la obra, la posición del artista y el papel del espectador no sólo en los marcos físicos habituales (estudio, galería, museo), sino en la red de discursos (crítica, estética, historia y teoría arte etc.) de la institución arte que se entremezclan con otras instancias e instituciones sociales, incluidos los poderes públicos y privados, los medios de comunicación o el mercado. Iniciada durante los años sesenta en el clima neodadaista de los Festivales del movimiento Fluxus y del Situacionismo, entre sus hitos relevantes sobresalen en 1971 la cancelación de la exposición

de Hans Haacke en el Guggenheim de Nueva York y la participación de D. Buren en la VI Exposición Internacional del mismo museo y el *Mining the Museum* (1992) de Fred Wilson en Baltimore, “Estación Utopía” en la Bienal de Venecia (2003) y otros ejemplos más recientes.

Tomando como excusa estas y otras experiencias similares, me detendré en dos tentativas recientes de definición del arte, pues son las que parecen estar de moda en nuestro mimético panorama cultural. Las dos han sido suscitadas por los requerimientos que plantean las nuevas prácticas artísticas desde la aparición y proliferación de las obras bautizadas como los *indiscernibles*. La *Fuente* de Duchamp está siendo tomada como paradigma de todas aquellas situaciones en las que el filósofo se ve sorprendido por los desarrollos imprevisibles del mundo del arte, en particular de las propuestas más radicales.

2.- Teoría institucional: una definición flexional.

No me parece fortuito en esta tesitura que, sobre todo en la estética norteamericana reciente, la *Fuente* y los restantes *Ready-mades*, situados en el polo extremo de un arco artístico muy tensado, hayan sido considerados muy valiosos para la llamada «teoría institucional del arte» como candidatos a una apreciación estética por unas personas o grupos que, autoproclamados conservadores de un virtual museo imaginario, actúan en función vicaria de la *institución Arte*. Desde esta presunción, que no disimula la ambición de postular una *definición universalista del arte*, las obras serían artísticas a resultas de la posición que ocupan en «*el mundo del arte*», que es el llamado a otorgarles semejante estatuto.

Precisamente, reaccionando a las dificultades que planteaba en el debate la provocadora *Fuente* (1917) de M. Duchamp, George Dickie intentó dar una cumplida respuesta con lo que denomina una *Teoría institucional del arte* (1984). De un modo un tanto paradójico en ella no disimula su ambición de postular una *definición universalista* del mismo. Reelaborada en más de una ocasión, reconoce sus deudas con A. Danto pero al mismo tiempo entra en clara competencia con el *Mundo del arte* (1964) del segundo, como si jugaran al gato y al ratón. Su versión definitiva es la que encontramos en *El círculo del arte. Una teoría del arte* (1997): “Por aproximación institucional entiendo la idea de que *las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional*” (1997, 17)

En este marco, cuando un desconocido y autoproclamado artista, Mr. Mutt, envía en 1916 un urinaria a la exposición que va celebrarse en la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, lo hace en la confianza de que, al ser aceptada en ella, se legitimará en el mundo del arte tanto el *objeto utilitario* en cuestión como quien lo ha enviado. Era evidente,

por tanto, que la transformación de la *Fuente* en una obra de arte no era sino el fruto de una complicidad en doble dirección: un autoproclamado artista, tras decidir que algo es arte, lo envía a una exposición en la confianza de que, al ser aceptado en ella, se legitima tanto el objeto en cuestión en su condición artística cuanto su autor como artista. Esto era al menos lo que se desprendía del programa, ahora incumplido, por parte de la Sociedad de Artistas Independientes. Las únicas condiciones para que esto se produjera son según la teoría institucional:

1) la *artefactualidad*, es decir, que sea el resultado de un trabajo mínimo en la actividad de crear. Aunque sea una operación tan sutil e infraléve como la de cambiar el objeto del escaparate de la V Avenida newyorquina y trasladarlo a un lugar inusual, a un *espacio expositivo* del mundo del arte: el de la citada sociedad artística.

2) Desde este momento, al igual que en situaciones posteriores similares, el objeto utilitario en cuestión deviene *candidato a una apreciación artística*.

3) Las obras serán artísticas a resultas de la posición que ocupan en el mundo del arte. Es lo que se denomina el marco. En este sentido, el hecho de que la *Fuente* de Duchamp sea apreciada como una obra de arte y otro urinario cualquiera que quedó en el escaparate de la tienda aun cuando presente rasgos visuales similares, no lo sea, exige que la primera “debe estar enredada en algún tipo de marco (*framework*) o red de relaciones en las que el segundo elemento no lo está”.

El marco es imprescindible y la naturaleza del mismo persiste en el tiempo. El marco traza en realidad un triángulo entre el artista, el público y la obra que precisa de un presentador, de un mediador, que no es sino el mundo o círculo del arte en un complejo contexto histórico más amplio. En el mundo del arte hay por tanto una multiplicidad de roles, si bien el artista, la obra y el público desempeñan los principales. Desde este triángulo artístico,

“Cada obra está inserta en un sistema del mundo del arte, pero no pueden mostrarse las “semejanzas distintivas de los sistemas”, pues sería volver al modo tradicional y es preciso aceptar la arbitrariedad...” y “la falta de una semejanza decisiva del tipo buscado por las teorías tradicionales, que fácil y obviamente distinguiría de los sistemas que no son del mundo del arte” (*ibidem*, 108-109).

En el fondo de las semejanzas distintivas laten las cuestiones de la forma artística, incluso las del giro lingüístico moderno. Aun así, lo que al final vuelve a inclinar la recepción del objeto como obra de arte tiene que ver con los rasgos distintivos, con las

diferencias respecto a los restantes, que no pueden por menos de ser perceptivas y deudoras de su estructura interna, de una cierta ontología de la obra..

En toda esta argumentación se insiste en que la cuestión clave estriba en apreciar los *aspectos relevantes* tal como son determinados por las *diversas prácticas del mundo del arte* y las *convenciones* que se agrupan en torno a las prácticas individuales. El interrogante reiterado sigue siendo la clásica pregunta sobre *cuáles son esos rasgos o propiedades que constituyen como objeto estético a una obra* con el fin de que puedan ser apreciadas, criticadas o, incluso, distinguidas de otras propiedades que no son estéticas: “La determinación de las propiedades del objeto estético de una obra de arte particular tendrán que derivar del conocimiento de la forma de arte en la que cae la obra particular” (*ibidem*, 150) En suma, lo que confiere al artefacto el estatuto de arte es un *conjunto de aspectos* gracias a los cuales es plausible su apreciación dentro del mundo del arte.

Desde mi punto de vista, si bien es plausible que la teoría institucional constatare en abstracto una *legitimación primeriza*, creo que, precisamente, *deja en la penumbra a expensas de cada situación esa tupida red de relaciones en la cual un objeto cualquiera quedaría atrapado como una obra de arte*. Aunque la supone, no explicita sin embargo la particularidad artística de la *Fuente* respecto a otros urinarios de su mismo sistema objetual. Como aconteciera en la Sociedad neoyorquina, no parece sustraerse a una *circularidad*, ya que no matiza las *diferencias entre el objeto de una serie que ha triunfado como candidato a una apreciación artística*, que ha pasado la prueba institucional en virtud de que respeta las convenciones técnico-estéticas aceptadas por la institución, y el que no la ha superado, aunque esté en disposición de renegociar otras. Es cierto que supone un pacto de convenciones técnico-estéticas, así como la premura por renegociar otras, pero apenas fija los *criterios implícitos* en unas o en otras.

La renegociación es lo que salía también a la luz en los escándalos de Broodthaers, Buren, Haacke y aquellos artistas que se han movido en una *crítica institucional* que se precie, en unas ceremonias nominalistas de *declaraciones artísticas*, celebradas de un modo invertido como reacciones a las hegemónicas y en competencia con ellas. Desde estas carencias, se siente la necesidad de un retorno a las obras concretas y los permanentes análisis de los mecanismos y los dispositivos artísticos que las *diferencian de los restantes objetos de la vida cotidiana*.

Ante las críticas recibidas, Dickie, persona encantadora por lo demás, admite que los resultados de su teoría artística implican una cierta *circularidad*, una *naturaleza*

flexional del arte, “cuyos elementos se curvan sobre los otros, se presuponen y apoyan mutuamente” (ibidem, 113). Estaríamos, por consiguiente, ante una *definición flexional* cuya circularidad descarada se acerca bastante al círculo hermeneúico y supone un pacto de convenciones técnico-artísticas así como la necesidad y con frecuencia la premura por renegociar otras, pero en momento alguno filtra criterios implícitos ni, menos, estables.

Resumiendo lo que había sucedido con el juicio de Brancusi y el rechazo de Duchamp podríamos trazar un movimiento en direcciones inversas: si en el proceso al bronce *El pájaro en el espacio* se dilucidaba la condición de una obra artística en el mundo de los objetos, en el rechazo que prova la *Fuente* se ventilaba el estatuto de un objeto manufacturado en el mundo del arte, pero en ambos latía el mismo conflicto de interpretaciones. Si la pieza de Brancusi, que no era un artículo en serie y a la que en Europa se le atribuía un estatuto artístico, era rebajada a ser un eslabón más en la cadena de montaje, en el *ready-made* de Duchamp la comisión correspondiente, en contra de la opinión de su presidente y autor camuflado, excluía en nombre de una institución arte, para más inri “independiente”, un urinario por considerarlo un objeto manufacturado igual que los restantes de su serie, mientras que su pseudónimo Mr.Mutt lo *declaraba* con desparpajo una obra artística.

Sin duda, tanto la convocatoria como la actitud de Mr. Mutt respondían a una complicidad en doble dirección: un autoproclamado artista, tras decidir y declarar que algo es arte – *definición nominalista*-, lo envía a una exposición en la confianza de que, al ser aceptado en ella, se legitima tanto el objeto en su condición artística cuanto su autor como artista- *definición institucional*-. No obstante, Duchamp, a sabiendas de que el mundo del arte identificaba la obra artística con la pintura o la escultura, simulaba, si es que todavía le creemos cuando escribía a su hermana (11/04/1917) que una de sus amigas bajo el pseudónimo de Mutt - puro engaño - «envió un urinario de porcelana como una escultura», que la *Fuente* se ajustaba a las convenciones del género. Aventuro que cual «pequeña maldad» podríamos pensarlas, al igual que una Botella de Bénédictine, como «una concesión irónica/a naturalezas muertas» .

En este sentido, más que en ninguna otra época de la historia artística, el *arte desde Duchamp sería o al menos pretende ser, a menudo sin saberlo, institucional, sobre todo cuanto más antisistitucional se proclama*. Algo que, en contra de las pretensiones de sus autores, se observa perfectamente en el nuevo canon del arte del siglo XX que han codificado,

contrariando su radicalismo antiinstitucional, H. Foster, R. Krauss. Y.-A- Bois y B. Buchloch en la obra recién aparecida sobre el *Arte desde 1900* (2006).

De cualquier manera, no sólo desde la época de las vanguardias y neovanguardias sino incluso desde la primera modernidad, las tensiones entre lo institucional y lo antiinstitucional son inherentes a la *economía política del signo artístico en la circulación permanente de actualidades*, un paso previo a toda legitimación de lo nuevo. Los límites y las trasgresiones son interdependientes, en la confianza de que las segundas no son sino promesas de futuro para unas obras que todavía no son reconocidas bajo una condición artística. Sobre todo en los momentos rupturistas, pues en las *prácticas actuales la transgresión vanguardista cede posiciones frente a los desplazamientos deconstructivos y la acción diferida de los “efectos” modernos*.

En todo caso, las instancias del sistema del arte operan como una mediación necesaria, aunque no suficiente. Si es evidente que la institución en sus diversas instancias legitiman el arte, no lo es menos que pueden llegar a ser opresivas y excluyentes. Esta era, precisamente, una de las acusaciones que, en las recientes controversias francesas, lanzaban algunos contra el control del Estado a través de los *Apparatchiks* de sus instituciones, llegando a comparar la organización del arte oficial bajo la III República con la época de Luis XIV y la *Querelle*. Sospecha ésta que podría aplicarse a cualquier otra instancia institucional del mundo del arte o del mercado. Incluso, si hasta ahora la institución arte sancionaba las obras cuando éstas ya existían, en nuestros días las legitima a veces antes de que hayan sido producidas, proclamándose instigadora de todo valor, celadora de las normas estéticas en una época en que, supuestamente, no existen. Estos fenómenos, que observamos en los *golpes de efecto* en la cultura del espectáculo, no surgen tanto en el régimen del consumo cuanto en la comunicación de masas, inmersos en una red tejida a modo de un bucle de ligazones múltiples, a la manera del *branding* en los productos comerciales y el *Star System*.

En la actualidad, por tanto, han remitido los momentos álgidos de las críticas institucionales. Ciertamente, el hecho de que sus promotores no sólo han sido reconocidos en la historia reciente sino encumbrados a poco menos que héroes de la *negatividad artística y crítica*, invita a sospechar que cuanto más antiinstitucionales pretendían o creían ser, más secretamente aspiraban a vencer las resistencias que se interponían para que sus obras fueran aceptadas y legitimadas bajo una condición artística. Y si a no tardar en las vanguardias los gestos y las provocaciones de las sucesivas actualidades propendían a vaciarse de su potencial emancipador y devenir antigüedades, en el actual régimen de competencias comunicacionales

e intercambios simbólicos, en donde los escándalos se inscriben ante todo en el histrionismo, a veces subvencionados oficialmente, que no afectan tanto a las cuestiones artísticas cuanto a las normas morales, las posiciones políticas y las creencias religiosas. Sensacionalismo, los golpes mass-mediáticos de efecto y la corrección o incorrección moral, religiosa o política, escoran con facilidad a convenciones desgastadas, si es que no a rituales

Por eso mismo, aunque desde las premisas artísticas los conflictos, que aparecen cada vez con más frecuencia en los medios, son a veces irrelevantes, desde las posiciones morales o religiosas de cada cual y los respectivos grupos sociales se revelan polémicos en los intercambios simbólicos adheridos a las microfísicas de poder. A este respecto no es fortuito que, tras el auge de las *críticas de la representación* y la *institución arte*, proliferen las *políticas de la representación* y las *identidades múltiples*. Encarnadas inicialmente en las que exploraban las diferencias de etnia y género, multiculturales o postcoloniales, ahora afloran en cualquier coyuntura.

En nuestros días si bien no pueden escamotearse las mediaciones modernas del “giro lingüístico” en las artes, el acento no recae tanto en los asuntos relacionados con el *ser* de los “lenguajes artísticos” cuanto con el *qué hacer* con ellos, con una pragmática artística que se abre en sus usos a una pluralidad de situaciones y formas de vida, a los distintos ámbitos hacia los que se proyecta y amplía la acción humana. No en vano, como se advierte en las Bienales de Sao Paulo, Estambul, Johannesburgo y otras similares, las técnicas expresivas y hasta los gustos no son tan ajenos a los que percibimos en la denostada “institución arte” euronorteamericana de las Bienales de Venecia o las Documentas de Cassel, ni a unas sensibilidades híbridas en el recurso a lo multimedial, que suele ser interpretado ideológicamente como mestizaje, ni a la permeabilidad y transversalidad de unas culturas que, no de un modo casual, se denominan a sí mismas, a la manera moderna, “experimentales”.

3.- Teorías contextuales

Emparentada con el segundo Wittgenstein, comprimido en la divulgada sentencia de que el significado de una palabra es su uso en la lengua y expresada en los “juegos lingüísticos”, se halla una primera versión de la *teoría contextual* según la cual el significado de las palabras no cuestiona solamente los conceptos estéticos, oponiéndose a cualquier tentativa de definición esencialista, sino es la base de ciertas prácticas recientes que han reducido la teoría o incluso la práctica artística u una cuestión mental, marcadas

igualmente por las teorías de Frege, Carnap o Ayer. Aunque se trate más de una poética que de una estética, vale la pena que nos detengamos brevemente en ella.

Desde estas premisas, vinculadas sin duda a la filosofía analítica del lenguaje, han sido ciertos artistas quienes reflexionaron con más radicalidad sobre las relaciones entre estética (arte) y filosofía. Me refiero sobre todo al grupo inglés Art- Language y a Joseph Kosuth. Una premisa común a todos ellos, que con posterioridad han suavizado, era la separación entre la *estética*, entendida al modo neopositivista como lo que trata de opiniones sobre las percepciones del mundo, y el *arte*, la cual presupone una escisión previa radical entre la *percepción* y *el concepto*.

Una vez más el desencadenante de esta reflexión era la *Fuente* de Duchamp. Coincidiendo con el redescubrimiento de Duchamp, J.Kosuth propugnó durante los años sesenta del siglo pasado, que después de los *Ready-mades*, la obra de arte «es una especie de *proposición* presentada dentro del *contexto del arte* como comentario artístico», así como que «el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte *es arte*». Este fue el punto de partida del llamado “*conceptualismo lingüístico*”, hoy en día superado por el propio artista, que renegaba del pensamiento trascendental mundano desde Kant hasta Husserl o Meleau-Ponty y defendía una separación radical entre la *percepción* y *el concepto*, entre la *estética* y *el arte*, en beneficio de un intencionalismo solipsista y la tautología a la manera de Wittgenstein.

La devaluación de los componentes perceptivos, más allá de las fronteras del arte asumido en cuanto actividad productora de objetos y de la estética como sensibilidad, favorece una *reducción del arte a lo mental*. A partir de ella el arte se entrega, al modo del neopositivismo lógico a la formulación de *proposiciones presentadas dentro del contexto del arte como comentarios sobre el arte*. La *idea de arte* se extiende más allá del objeto físico y de toda experiencia perceptiva en dirección a un área de investigaciones serias sobre la naturaleza del propio arte. De un modo similar al neopositivismo, someten al lenguaje a un cambio de funciones, impulsando una transición del modo material de realización física al modo “proposicional”, “conceptual”. Por eso, al decir de Kosuth:

“Las *obras de arte son proposiciones analíticas*. Es decir, si son vista dentro de su *contexto*- como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología... La validez de las proposiciones analíticas no depende de ningún presupuesto empírico, y menos aún estético, sobre la naturaleza de las cosas. El artista, como el analista, no se ocupa directamente de las propiedades físicas de las cosas... En otras palabras, las proposiciones de arte *no son de carácter fáctico, sino lingüístico, o sea, no*

describen el comportamiento de los objetos físicos, ni siquiera mentales; sino que expresan definiciones del arte, o las consecuencias formales de las definiciones de arte” (Arte y Filosofía, Cfr. Battcock, pp. 68-69).

Con ser esta interpretación influyente en el mundo del arte, en años recientes asistimos a la actualización de una *teoría contextual* que acentúa la tradición analítica con distintos matices. Me refiero a la que, viene elaborando Arthur Danto desde sus primeros ensayos :*The Artworld* (1964), *Art Works and Real Thing* (1973) hasta sus obras más conocidas entre nosotros desde *La transfiguración del lugar común* (1981) hasta *El abuso de la belleza* (2003). Esta *teoría contextual*, variante matizada de la institucional, es el telón de fondo tras el cual se alza también una versión actualizada y exitosa de la Estética Analítica, la de A.Danto.

Al igual que en Dickie, el desencadenante de la reflexión es cómo definir el arte después los *ready-made* de Duchamp, la *Brillo Box* de Warhol o el Conceptualismo de Kosuth. Incluso, asumiendo la tesis más radical del último: todo el arte es conceptual, toma como excusa a la *Fuente* y los restantes *Ready-mades* para tratar de verificar que las cualidades perceptivas o propiedades estéticas no pueden determinar de un modo adecuado a la obra de arte, ya que entre dos objetos similares de una serie: urinario, rueda de bicicleta o pala quitanieves, no estamos en condiciones de *diferenciar* el que se ha transfigurado en una obra artística o el que permanece siendo uno cotidiano.

Dejando de lado las ambivalentes relaciones entre la filosofía y el arte , incluso los riesgos de disolver los límites entre ellas, sus reflexiones inciden siempre sobre el tópico de que entre *dos objetos visualmente indiscernibles uno es considerado obra de arte y el otro no*. Una constatación que lleva a suponer que las propiedades perceptivas o cualidades estéticas no pueden determinar de un modo adecuado las obras de arte, ya que entre objetos similares de una serie: el urinario y la pala quitanieves, la caja de Brillo y cualquier otro, no estamos en condiciones de *diferenciar aquél que ha sido transfigurado en una obra de arte*, ahondado así en la tensión de ascendencia “conceptualista” entre el polo físico y el polo mental.

Asimismo como en Kosuth, la presentación de los objetos dentro del contexto del arte no es merecedora de mayores consideraciones artísticas que las de cualquier otro objeto del mundo. Danto inaugura por tanto las denominadas en la actualidad las *postestéticas del arte*. Pero si las cualidades estéticas, asociadas con las perceptivas, no desempeñan papel alguno en la proclama del objeto como obra de arte, debido que pueden confundirse con las

de cualquier otro, ¿cuál es el *criterio de transfiguración*?. Danto trata de dilucidar esta cuestión en tres pasos o momentos:

Cuando menos lo esperábamos la respuesta es que este criterio diferenciador es, en primer lugar, el *acto de interpretación*. Sin embargo, este acto no ha de entenderse como una *práctica hermenéutica*, sino en cuanto una *función que transforma y eleva el objeto cotidiano en una obra de arte*, confiriéndole así una identidad segregada. *La interpretación es por tanto la operación constituyente de la conciencia artística*, pero la palanca lógica que la mueve es un segundo acto: el de la *identificación artística tal como la reconocemos a través de la cópula “es”*.

Al afirmar que aquél *urinario* es una *fuentes* es un caso concreto de una *identificación artística*: “*Este objeto es una obra de arte*”. Claro que, en esta tesitura, no le queda más remedio que reconocer que “el mayor problema en la filosofía del arte estriba en *identificar* en qué consista *la diferencia entre las obras de arte y las meras cosas*”. De hecho, las interpretaciones se apoyan en diversas identificaciones.

Como en Kosuth, los *Ready-mades* evidencian el fracaso de la Estética. La *transfiguración artística de lo banal* no parece depender por tanto de sus propiedades perceptivas en nada distintas a las de los restantes objetos de la serie, sino de un *acto de interpretación*, que no ha de entenderse desde la práctica hermenéutica, sino en cuanto *función* que transforma un objeto cotidiano cualquiera en una obra artística, confiriéndole así una identidad segregada:

“Decir de aquel *urinario*, matiza Danto, que es una *Fuente* es en efecto un caso de lo que en otro lugar he calificado una *identificación artística*, en donde el “es” en cuestión es concordante (.....) con la falsedad literal de la identificación», con la fuente, que ha suplantado al *urinario*. La interpretación se torna pues una operación constituyente en la conciencia estética, ya que ningún objeto es transfigurado en obra de arte con anterioridad a este acto: el de la *identificación artística*,-

La *cópula “es”* gracias a la cual se produce la *identificación*, se pronuncia en la atmósfera de una *teoría artística* y un *saber referido a la historia artística*. En otras palabras, en contexto del “*mundo del arte*” (*Artworld*). *La relación con su contexto teórico e histórico es un trasfondo que vale para la interpretación de cualquier clase de arte*. Una *cópula* que se pronuncia desde un saber referido al *mundo artístico* o, añadiría, a la autoconciencia moderna del arte como medio de reflexión desde el romanticismo temprano y el «después del arte» hegeliano con el que sintoniza Danto.

Este último paso denota una cierta proclividad a pensar que la teoría artística, que sirve de contexto o marco, no sólo es anterior a las obras, sino que las condiciona de antemano y las hace posibles. ¡Vamos! , que sin una teoría previa no habría obras de arte, confundiendo lamentablemente la práctica artística del arte con la autoconciencia sobre la misma. Aunque la cuestión resulte hartamente complicada, Danto bordea la tentación, muy idealista por lo demás, de impulsar una *absorción del arte por la filosofía*, y de que los pensamientos de ésta puedan servir como principios para una fundamentación de la crítica artística, con los riesgos de una nueva preceptiva que ello supondría.

El arte parece devenir en Danto una excusa para lograr la verdad filosófica y, desde luego, las páginas de sus escritos destilan más una emoción filosófica que artística. No en vano, refiriéndose a la visita de una exposición, comenta: “*Tienes que ir preparado para pensar como filósofo y como artista*”. *Pensar incluso sobre las declaraciones que realiza el artista en cuestión. Algo ciertamente conveniente, pero no sin antes reconocer algún valor a lo que estás viendo que no dependa únicamente del pensamiento.* Si pasamos por alto las cualidades estéticas, encarnadas en las visuales, sonoras, híbridas o cualquiera de las que afecta a la percepción en las artes y defender que lo estético no tiene conceptualmente la menor relevancia para el arte, renuncia por completo a la *ostensión*. Es decir, a toda *presentación y exhibición de las apariencias*, sustituyéndolas por las *intenciones del artista*, formuladas a poder ser de un modo filosófico.

En Danto, a través de la *interpretación* cuando *identifica* un objeto u obra cualquiera, declarando: “Esto es una obra de arte”, confluyen la *teoría contextual* y la *institucional*. Incluso resulta paradójico, teniendo en mente los desarrollos artísticos después de Duchamp, que recaiga en una *definición universalista*. Desde sus premisas, cualquier objeto es candidato a ser transfigurado en una obra artística siempre y cuando sea sancionado en tal condición por el mundo del arte que lo identifica a través de una teoría artística en su correspondiente marco o contexto. Al otorgar un protagonismo a una interpretación que coincide al máximo con las intenciones del artista, su definición deriva a un “*intencionalismo*” que ha sido devaluado con motivo por el propio Duchamp al equiparar al espectador y al creador, al que mira un objeto o escucha un sonido o al que hace o elige un objeto o acontecimiento.

Tanto Kosuth, mediante la proposición analítica, como Danto, a través de la interpretación, cuando declaran: «*Esto es una obra de arte*» participan de una *ceremonia nominalista* en la que confluyen la teoría institucional y la contextual hasta casi fusionarse. Incluso resulta paradójico, teniendo en mente los desarrollos artísticos después de Duchamp, que ambas recaigan en una definición universalista del arte. Desde sus posiciones, cualquier objeto es candidato a ser transfigurado en una obra artística siempre y cuando sea sancionado en tal condición por la institución arte que lo identifica a través de una teoría artística en su correspondiente *marco* o *contexto*. Dejando a un lado que da la impresión de que la identificación se subordina a la teoría, al borrar las huellas perceptivas del objeto en aras de la esencia conceptual o filosófica, otorgan un protagonismo abusivo a una interpretación que coincide al máximo con las intenciones del artista. Derivan así a un *intencionalismo* que ha sido devaluado a menudo por Duchamp al equiparar al espectador y al creador, al que mira o al que hace o elige el objeto. Un intencionalismo que impregna hasta hoy en día las sesiones críticas de las Escuelas de Arte norteamericanas.

Desde otro ángulo, la apelación a estas instancias roza de continuo la tautología o la circularidad, pues desde el momento en que se recluye en un contexto proposicional o teórico, se rompen los vínculos con los estados de cosas, con ciertas condiciones de existencia, con las propiedades singulares de las apariencias, de un *étant donné*, del que no reniega Duchamp. Aventuro por consiguiente que cuando desde cualquiera de las instancias se identifica a la *Fuente* o a otros objetos con la declaración: «*Esto es una obra de arte*», su *marco* más pertinente no es el paradigma lingüístico del estructuralismo (significante/significado, lengua/habla, etc.), ni el lógico del conceptualismo tautológico (las proposiciones analíticas) o el pragmático (la performatividad del lenguaje), sino, probablemente, el de la *función enunciativa*.

En contra de esta interpretación de Danto, podríamos invocar el *étant donné* duchampiano que no reniega de las propiedades singulares de las apariencias. Baste para verificarlo sus palabras en el manifiesto más arriba citado en el que justificaba la iniciativa que atribuía a Mr. Mutt. Dejaré de lado las razones “morales” rebatidas, pues no atañen al nudo del asunto: la declaración de la *Fuente* o de otro objeto cualquiera en obra de arte. Me importa, en cambio, resaltar los pasos dados. Sin duda, en la frase destacada tipográficamente por el autor: «EL lo ELIGIÓ. Cogió un artículo ordinario de la vida» se postula por primera vez una estrategia *apropiacionista* y, gracias a ella, un objeto útil es proclamado candidato a

ser transfigurado en una obra artística. Pero, tras elegir el urinario, «*lo colocó de tal modo* que su *significado útil (useful)* desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: *creó un nuevo pensamiento para aquel objeto*».

En esta frase se sintetizan los siguientes pasos. Ante todo su *colocación*, pues atañe al lugar que ocupa desde ahora el objeto. No es el habitual que tenía en la vida cotidiana: el escaparate de los sanitarios o el servicio público, sino el espacio expositivo de las obras de arte. Situado en él, el objeto elegido ya no se confunde con los restantes de la serie. Pero, a su vez, lo coloca de un *modo determinado*. En las sucesivas exposiciones el urinario aparecería sobre un pedestal, sujeto a la pared, colgado en el techo, pero siempre enajenado en sus funciones de uso o en las contextuales de la organización utilitaria del espacio; asimismo se alteraba su posición mediante un giro de 90% que invertía el arriba y el abajo, inutilizándolo, y teniendo como telón de fondo en la primera versión una pintura de M.Hartley, simétrica y similar en sus formas curvas al objeto elegido. El colocar de tal modo el objeto equivale a sacarlo de su campo habitual. Sobreviene así una descontextualización espacial que parece modificar el estatuto ontológico que se insinúa en su título *Fuente*.

El efecto más decisivo de colocar de tal modo el objeto se consuma cuando el *significado útil (useful)* desaparece bajo el nuevo título: *Fuente*, y punto de vista, creando un «nuevo pensamiento» (*new thought*) para el objeto. Si hasta ahora la elección y la presentación sacaban a la luz cuán problemáticas se vuelven las nociones de objeto cotidiano y de la obra artística, la desaparición de su significado útil propicia nuevos desplazamientos, así como tensiones inéditas entre el *polo físico y mental* que ya no abandonan a la experiencia artística hasta nuestros días. A los efectos derivados de la presentación y la dislocación espacial se suman ahora los de un *extrañamiento semántico* que estimula la alteración de funciones en atención al nuevo punto de vista o, como gustaban de decir sus amigos, a un nuevo enfoque o aproximación (*new approach*) al objeto. Duchamp no sugiere este vínculo en la *Fuente* entre la desaparición del significado útil y el nuevo punto de vista, pero sí su amigo y defensor Walter Arensberg : «ha sido revelada una forma bonita, *liberada de todo propósito funcional*: por tanto, una persona ha hecho con claridad una *contribución estética*», aunque posteriormente, a propósito del *Portabotellas* Duchamp matizará la misma desviación al despojarlo de su coseidad: «aquel *funcionalismo* ya estaba obliterado por el hecho de que lo saqué de la tierra y lo acompañé al *planeta de la estética*».

La inadecuación y la diversidad de representaciones parciales se asocian en los *Ready-mades*, más que con un nuevo pensamiento en singular, con nuevos pensamientos que

fluyen de distintas fuentes. No en vano, en la *Fuente* los amigos de Duchamp ponían en juego tanto las cualidades formales: la forma, las curvas, el color, la epidermis o la simplicidad, relacionadas con un Buda encantador o con las piernas de las bañistas de Cézanne, como las sugerencias formales y sexuales cercanas a la *Princesa X* de su amigo Brancusi, si es que no, desde el punto de vista antropomórfico, su parecido con una Madonna del Cuarto de Baño o con las reminiscencias atávicas de los fetiches adheridos a la mercancía, etc. La emancipación y liberación del objeto respecto a las ataduras habituales recuperan una vitalidad cuyos efectos estéticos son deudores de las experiencias *visibles* y de las apariencias producidas por el espíritu en permanente puenteo a través de unas estrategias entre las que destacan las alegóricas.

4.- Conclusión provisional: el concepto abierto del arte y las diferencias

Es bien sabido que L. Wittgenstein nos libera de las definiciones o, lo que sería lo mismo, de las imposiciones, desde el momento en que la extensión del arte ya no se subordina a una metafísica del arte. La crítica semántica a los sistemas estéticos se percató asimismo de las dificultades que provoca la hipótesis de tomar cada definición en su significado literal, dado que cada una de ellas no es verificable de un modo empírico a no ser en el ámbito restringido de una época histórica, estilo o manera.

Lo *esencial* en las definiciones tradicionales estribaba en que el objeto en cuestión poseyera en cada caso la propiedad que se le exigía para ser reconocido como una obra de arte: la imitación, la forma significativa o simbólica, la intuición, el lenguaje y la comunicación etc.etc. Cada definición aspiraba encarnar la esencia del arte y servía como fundamento para elaborar una teoría del arte. No obstante, si las analizamos con detenimiento, es fácil colegir que las definiciones se interesan únicamente por una serie de rasgos que afectan solamente a un pequeño subconjunto de obras, pero ninguna abarca ni caracteriza a cada una de las cosas u objetos que son consideradas históricamente como obras de arte. Estas limitaciones han suscitado en alguna ocasión la posibilidad de una *definición abierta* en connivencia con los *juegos lingüísticos* que planteaba el segundo Wittgenstein en *Investigaciones lógicas*. Su punto de partida son observaciones tan sencillas como las que siguen:

Si se observan las obras de arte, se verá que no *hay* nada en común que las pueda abarcar en una sólo fórmula, un criterio único ni una serie de condiciones necesarias y suficientes, que puedan aplicarse a todas ellas. Más bien el concepto de arte es una suerte de

vórtice conceptual que atrae continuamente hacia sí nuevos criterios de atención que descubrimos a través de :

1) las semejanzas obvias y una *red complicada de parentescos de familia* que se superponen o entrecruzan y *captamos por intuición* y

2) del lenguaje cotidiano o especializado en atención a los *significados del término arte en sus usos pragmáticos en un contexto histórico dado*. La cuestión por tanto no sería *¿qué es el arte?*, sino más bien *¿a qué llamamos arte?*

Desde estas premisas *el arte es un concepto abierto a nuevas variantes y condiciones que tienen que ver más con los accidentes que con las sustancias, con las determinaciones que con las esencias*. Incluso, si reparamos en el carácter combativo de muchas manifestaciones modernas y vanguardistas, lo que a veces es presentado como una definición es más pertinente para una determinada *poética que para una estética*.

Tal vez, es oportuno prestar más atención a la insistencia de L. Wittgenstein sobre los juegos lingüísticos y los usos del lenguaje cotidiano o especializado. Lo que apreciamos como arte no lo encontraremos en la mente, en la definición que nos proponga algún teórico por eminente que sea, *sino en nuestra experiencia con las obras mismas que identificamos en tal condición*. Creo a este respecto que, en la estela de Wittgenstein, tal actitud nos permite acceder a un *concepto abierto, en proceso, de arte que no esté subordinado a una metafísica o ambiciones universalistas del arte*.

Si a la embarazosa pregunta de un asistente a una conferencia generalista sobre *qué es el arte*, contestamos con una definición sustancialista, a primera vista habremos salido airosos, pero en realidad somos conscientes de que nuestra respuesta lleva implícita una sarta de nuevos interrogantes no menos comprometedores. En este sentido, *el teórico del arte, y mucho más si es filósofo, suele bascular entre las ambiciones secretas enarbolar la universalidad de una definición general del arte y la consciencia de la inviabilidad de alcanzarla*.

Me da la impresión de que cuando se suscita el debate sobre la naturaleza del arte, se sigue planteando fundamentalmente la definición del arte y realizando una afirmación determinada: El arte puede ser esto o puede ser lo otro. Cuando antes se decía el arte es imitación, pues todos tan contentos y todo parecía muy sencillo. Sí el arte es mimesis, está aclarada la naturaleza del arte; por consiguiente, para hacer y comprender el arte, se recurría al mecanismo de mimesis, que se traducía lingüísticamente en la representación artística y en las relaciones de la obra con supuestas realidades y contenidos exteriores a ella.

Sabemos que, modernamente, ya pocos se atreven a ofrecer definiciones del arte. Es cierto que su gama es todavía amplia, pero, en el fondo, todas ellas son *determinaciones*; luego, uno se da percatada, por ejemplo, de que si se afirma: “el arte es la expresión del sujeto”, lo que se está haciendo es emitir una definición que tiene como epicentro a la expresión o la comunicación. Pero a no tardar se da cuenta de que cualquier tentativa responde a unos rasgos o al ámbito restringido de ciertas tendencias que ponen el énfasis principalmente en la imitación, la expresión, la comunicación etc.

En este sentido, es sorprendente la lucidez con la que lo ve el propio Adorno en las primeras páginas de su *Teoría estética* en contra incluso de sus previsiones: “El arte tiene su concepto en la constelación de momentos que van cambiando históricamente; se niega a ser definido...La definición de lo que el arte es siempre está marcada por lo que el arte *fue*, pero sólo se legitima mediante lo que el arte *ha llegado a ser* y la apertura a lo que el arte *quiere* (y tal vez puede) *llegar a ser*” (1970, p. 10-11). El concepto de arte no se inscribe por tanto en una supuesta esencia intemporal, en un estado estático, sino en un proceso, una imagen *caleidoscópica mutable, en cuyas rotaciones se perciben sus refracciones prismáticas en una transformación incansante de disoluciones y renacimientos*.

En última instancia, toda definición se resuelve en *determinaciones* o, si se prefiere, en los *síntomas* a lo Goodman. Cuando se analiza las definiciones del arte clásicas, modernas o actuales, es fácil darse cuenta de que ninguna es capaz de concluir en una definitiva, aunque algunos filósofos no se resignen ni renuncien, incluso desde las filas de la filosofía analítica, a las aspiraciones universalistas. Lo que está en crisis por tanto es la definición universalista que, en el fondo, sigue siendo metafísica y aspira a proclamarse la definición verdadera.

Aunque los usos del lenguaje sean un pálido reflejo, me parece ilustrativo atender a las diversas *maneras* según las cuales un objeto o acontecimiento dados son valorados con toda clase de expresiones como obras de arte. A lo mejor encontramos, tanto en el lenguaje ordinario como en las teorías artísticas, más coincidencias de lo que pensamos. En este sentido, invitaría a explorar los consensos en algunas de las definiciones del último siglo, pues, a pesar de los distintos enfoques filosóficos, no hay tanta distancia entre decir que la obra de arte es una forma simbólica, un “poner-en-obra de la verdad” o un hecho semiológico. Tampoco estaría demás atender a la circunstancia de que la mayor parte de las definiciones recientes han abandonado las premisas sustancialistas en beneficio de la accidentalidad. Por consiguiente, tal vez podrían alcanzar consensos en su carácter *funcional*.

Tras los corolarios apenas esbozados que se desprenden de las sucesivas querellas, escándalos y polémicas, definiciones y teorías del arte etc. estamos en condiciones de abrir un inquietante interrogante: ¿qué ha sucedido en la modernidad para que se hayan roto, como en el espejo hecho añicos de *La llave de los campos* de R. Magritte, los acuerdos sobre una plausible definición del arte? La situación del arte contemporáneo despista tanto a un público generalista, presto a lanzar la incómoda pregunta sobre si esto o lo de más allá es arte, si es que no la más comprometida y metafísica: *¿qué es el arte?*, como al más enterado especialista que a menudo tiene que enfrentarse a ellas. Lo más probable es que ni siquiera las casi mil quinientas respuestas recogidas en un ensayo reciente y otros tanto miles que pudieran aducirse, convencerán al impertinente oyente, como, tampoco, a quien esté inmerso en las experiencias contemporáneas y sus actualidades escurridizas, pues, no en vano, en las primeras líneas de su magna *Teoría estética* T.W. Adorno advertía con clarividencia: “ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia” .

Adorno enmarcaba esta constatación en las secuelas que suponían para el entendimiento del arte las rupturas que tuvieron lugar en torno a 1910, es decir, cuando se consumaba la quiebra de la representación artística y el arte moderno se reafirmaba a través del principio abstracción en su condición de arte autónomo. Sin embargo, en los conflictos modernos venía suscitándose abiertamente la cuestión sobre si una pintura, escultura, objeto o imagen son o no obras artísticas. Desde entonces, a medida que aparecen en escena formas o expresiones que desbordan los límites aceptados, se verifica un movimiento bien conocido en la Lógica Formal: la extensión y la comprensión varían en razón inversamente proporcional. O lo que es lo mismo: desde que el concepto de arte acoge un número mayor de artefactos, su comprensión se debilita, y a la inversa: cuanto más intensa es la comprensión, tanto más se encoge la extensión y disminuyen los objetos, obras o acontecimientos a los que conviene el predicado artístico.

Ciertamente, el desconcierto que invade al público en general y “institución arte”, proviene de que la noción de arte se alarga tanto, acoge objetos y ámbitos tan dispares, que se oscurecen los rasgos o propiedades que los identifica como artísticos. En otras palabras, sorprendidos como estamos por toda suerte de propuestas, por su versatilidad e inestabilidad, y asustados todavía más por las visualizaciones omnipresentes, lo extensivo progresa de un modo ilimitado y desborda de tal guisa a lo intensivo, que se torna complicado distinguir entre lo que es una obra artística y los objetos ordinarios, los acontecimientos cotidianos y las

imágenes que compiten con ella en las mediaciones con lo real y, todavía más, con lo virtual. Sin llegar a tales extremos, los trazos a primera vista desvanecidos de la distinción artística respecto al mundo de lo cotidiano y a la explosión e implosión de los signos en la cultura visual- cuyo primer momento se detectaba en los historicismos decimonónicos, se consuma a partir de la proliferación de los iconos “pop” de la reproductibilidad mecánica y culmina en la apariencia digital- desasosiegan a todo aquél que, al percatarse de la amplitud casi ilimitada que alcanza el arte en nuestros días y de su debilitada comprensión, se arriesga a emitir la ilación que explicita la cópula “es”.

Probablemente teniendo en cuenta la nueva situación, desde una pragmática artística el interrogante ¿qué es el arte? está siendo sustituido por las preguntas: ¿a qué llamamos arte?- *definición nominalista*- o ¿cuándo hay arte? – *definición funcional*- .“*Esto es arte*”, guste admitirlo o no, sigue siendo un juicio estético que sustituye a “esto es bello”, pero que conserva igualmente la capacidad de distinguir y legitimar lo afirmado o lo negado. Retomando el “*indiscernible*” duchampiano como metáfora de cualquier desbordamiento de los límites y la expansión de los géneros, “decir de aquel urinario, matiza A. Danto, que es una *Fuente* es en efecto un caso de lo que en otro lugar he calificado una *identificación artística*, en donde el “es” en cuestión es concordante (.....) con la falsedad literal de la identificación»¹, con la fuente, que ha suplantado al urinario.

La interpretación se torna con razón una operación constituyente de la conciencia artística en la figura de la *identificación*, si bien el autor norteamericano de moda, A. Danto, únicamente la reconoce a través de una cópula “es” pronunciada en la atmósfera de una teoría artística y de un saber referido a la propia historia del arte, al mundo artístico. Sin embargo, aunque se obstine en prescindir de las propiedades estéticas singulares, de las apariencias, de un *étant donné*, del que no renegaba ni Duchamp, no tiene más remedio que reconocer que el mayor problema en la filosofía artística estriba en identificar en qué consiste la *diferencia entre las obras de arte y las meras cosas*.. Matización que sintoniza con una corriente que, desde Hegel a E. Cassirer y Mukarovsky o en nuestros días Nelson Goodman, subraya las *diferencias específicas* del arte respecto a las restantes formas del espíritu, de los símbolos, los signos, la comunicación visual o las maneras de hacer mundos.

Parafraseando a M. Foucault, el correlato del enunciado: «*Esto es una obra de arte*» se vincula con “el análisis de las relaciones entre el enunciado y los *espacios de diferenciación* en los que hace él mismo aparecer las diferencias”¹. En este marco: “*Esto es una obra de arte*” se oferta como una afirmación que reenvía a las condiciones bajo las cuales

se manifiesta la obra de arte, que no son otras sino aquellos espacios o intersticios que permiten aflorar sus *diferencias estéticas* respecto a los restantes objetos, imágenes o acontecimientos cotidianos y comunicacionales. Añadiría además que, liberados como nos creemos de las concepciones metafísicas del arte, así como de las imposiciones que latían en la pregunta *qué es el arte*, sobre la que ironizaba la exitosa obra de teatro *Arte* (1998) de Yasima Reza, las diferencias no se captan únicamente en los modos con los que son descritas en el uso y los juegos cotidianos o especializados del lenguaje, en las mediaciones provenientes del habla ordinaria o de los modos relacionales a través de los cuales se invoca el término arte en las diversas tesituras críticas y teorías artísticas, sino también en las *experiencias* que cada uno de nosotros cosechamos en el comercio directo con las obras y el entendimiento de su ontología estética por residual que sea y de sus “procedimientos” en la economía del comportamiento psíco-social.

En realidad, a resaltar las *diferencias* se dedican no sólo los teóricos del arte cuando analizan categorías tales como la relación diferente, la distinción modal específica, la función, la apariencia o la demora estéticas en las obras de arte o detectan ciertos “síntomas estéticos”, sino sobre todo los artistas en sus prácticas, algo que a veces pasan por alto los primeros. Baste recordar que en la semejanza clásica entre las imágenes y las cosas los placeres del parecido nunca eran iguales; cómo en el estallido de los referenciales y la quiebra de la representación en la pintura y la escultura modernas las gradaciones de la iconicidad son casi inabarcables desde los índices a las condensaciones del referente o cómo opera el “index” y el “*punctum*” en la fotografía, el automatismo de la génesis técnica en la factografía o el “inconsciente óptico” en las tecnologías de la imagen.

Asimismo, cuando entran en acción los dispositivos de *presentación o exhibito*, salen a la luz diferencias, por muy infraleves que sean, en los objetos y las imágenes encontrados transfigurados por los nuevos pensamientos, pues, invocando al dadaísta R. Huelsenbeck, “dadá es la falta de relación con todas las cosas y tiene por consiguiente la capacidad de establecer relaciones con todas las cosas”¹. Enigmática frase que desborda una poética particular para devenir divisa del arte contemporáneo, en donde la inexistencia de relaciones estables provoca un estallido incontrolable de relaciones, activa una apertura imprevisible hacia lo posible.

A este respecto me parece llamativa la frecuente apelación a las estrategias de resistencia tanto por quienes pugnan por asegurar las diferencias del arte respecto a otros comportamientos como por los que buscan alternativas a los modelos existentes. Por ello

mismo, no estaría demás que la filosofía del arte se familiarizara con las técnicas artísticas de la representación, el collage, el *assemblage*, la acumulación, el *ready-made*, el *Merz*, el *objet-trouvé*, el fotocollage y el fotomontaje, la factografía, el collage cibernético, etc. o con las figuras estéticas que rigen los mecanismos complejos del arte y exploran virtualidades estructurales que se intensifican en las prácticas artísticas.

Baste mencionar a este respecto las desviaciones perceptivas en la quiebra de la representación, las desviaciones de finalidades en los objetos e imágenes apropiados, los modos del principio abstracción como instaurador de mundos, la liberación del automatismo perceptivo y psíquico, el azar, el extrañamiento, la descontextualización, el *détournement*, los desplazamientos, las violaciones, los dispositivos de la repetición y seriación, los impulsos alegóricos etc. Incluso, la hipertextualidad y los juegos aleatorios de los significantes, las simulaciones y la permutabilidad que destilan la explosión y la implosión de los signos y las imágenes en las obras flotantes del tecnoarte elaboran estrategias diferenciadas, “poiéticas” de microresistencias, que cristalizan en “realidades mezcladas” de imágenes artificiales y del mundo natural, en versiones inéditas de las narrativas digitales en idilio con lo real donde las tensiones entre lo posible real y lo posible lógico pueden resultar seductoras, casi mágicas, y la imaginación y la subjetividad, como en el *tecnoromanticismo*, alcanzan una nueva centralidad .

En esta dirección, la magia que hasta ahora anidaba en los objetos-fetiches, de la que participaban tanto las mercancías como las obras de arte, parece haberse trasvasado a la magia del código, que por lo demás, corre el riesgo de saturarse y derivar a la indiferencia de la simulación, la hiperrealidad o las fantasmagorías . No obstante, en las resistencias a dejarse absorber por ellas tendrán que abrirse paso las mediaciones artísticas, si es que todavía pretenden erigirse en testimonios intempestivos de una mirada específica y diferenciada respecto a los regímenes de la comunicación en general o la cultura visual. La crisis de las convenciones artísticas y los presupuestos estéticos sobre los que se asentaban los consensos mínimos están alterando las posiciones de los vértices en el triángulo artístico: la obra, el artista y el espectador, convirtiéndolos en agitados vórtices, que nos invitan a repensar y superar el *sistema moderno de las artes* que inaugurara, precisamente, Ch. Perrault en “*El gabinete de las bellas artes*” (1688) a cuenta de la *Querelle*.

Las transformaciones en curso suscitan de continuo el conflicto de las interpretaciones, mientras que sus deslizamientos y expansiones nos trasladan a una *Borderline*, a una estética del arte actual, que bordea las fronteras y traspasa los umbrales de

muchas cosas, aunque pendiente siempre de los retos que le lanzan a la diana de las *diferencias artísticas* tres ámbitos de desestabilización: la propia *expansión de los géneros*, la *inmersión en la Cultura Visual* y la *estetización generalizada de la existencia*.

LECTURAS:

Battcock, G., editor, *La idea de arte*, Barcelona, G. Gili, 1977, pp. 60-81 (Kosuth)

Danto, A. , *La transfiguración del lugar común, Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.

“ *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Barcelona, Paidós, 2005.

Danto y otros, *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre A. Danto*, Madrid, La Balsa de Medusa, 2005.

Dickie, G., , *El círculo del arte* (1977), Barcelona, Paidós, 2005.

García Leal, J., *Filosofía del arte*, l.c.,37-52.

Jiménez, J., *Teoría del arte*, l.c., pp. 17-52-

Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2004, en particular la IV parte.

“ “La diferencia estética en la “Fuente” y otras distracciones de Mr. Mutt”, en Molinuevo, J.L., *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Edic. Universidad, 2001, pp. 9138.

“ *Las “Querellas” modernas y la extensión del arte*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp.en particular pp. 61-95.

Vilar, G., *Las razones del arte*, Madrid, La Balsa de Medusa, 2005, 79-104-

BREVE BIBLIOGRAFIA DE LA II PARTE

- ADORNO, Th. : *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980. Madrid, Akal, 2005
- ARISTÓTELES, *El arte poética*, bilingüe a cargo de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974 .
- “ *Poética*, Madrid, Biblioteca Nueva , 2002.
- BOURDIEU, P. : *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- “ : *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.
- BREA, J.L., editor : *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- CARROLL, N. : *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001.
- CARROL, N., editor : *Theories of Art today*, The University of Wisconsin Press, 2000.
- CASSIER, E., “*El concepto de la forma simbólica en la constitución de las ciencias del espíritu*” (1921) , en *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975 y otras, pp. 157-186.
- “ *Filosofía de las formas simbólicas, Volumen I* (1923), México, Fondo de Cultura Económica, y otras ediciones.
- CHATEAU, D. : *La Philosophie de l'Art, Fondation et Fondements*, Paris, L'Harmattan, 2000
- « : *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- « : *La question de la question de l'art : note sur l'esthétique analytique*, Vincennes, Presses Universitaires, 1994.
- CROCE, B.: *Filosofía dello Spirito I. Estética come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1900), Bari, Laterza, 1945⁸. (versión castellana: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid, Ed. Fr. Beltrá, 1926; Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, 110 ed.).
- “ *Breviario de Estética*, Madrid, Espaca-Calpe, Austral, 1938, 1966 y otras.
- DANTO, A. : *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
- “ : *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.
- “ : *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Barcelona, Paidós Estética, 2006.
- DANTO, A Y OTROS: *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre A. Danto*, Antonio Machado Libros, La Balsa de Medusa, 2005.
- DAVIES, St., *The Philosophy of Art*, Oxford, Blackwell, 2006.
- DE DUVE, TH. : *Au nom de l'Art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989.
- DERRIDA, J. : *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- DICKIE, g. : *Art and yhe Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca- London, Cornell University Press, 1974.

- DICKIE, G. *Introduction to Aesthetics. An analytical Approach*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- “ : *El círculo del arte. Una teoría del arte.*, Barcelona, Paidós Estética, 2005
- ECO, U., *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Editorial Lumen, 1977, pp., en la que los signos artísticos aparecen entreverado en los visuales en general.
- ELLIOT, E. FREITAS CANTON, L. RHYNE, J. EDIT. : *Aesthetics in a Multicultural Age*, Oxford University Press, 2000.
- FOUCAULT, M. : *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1968 y otras.
- “ : *Raymond Roussel*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- GADAMER, : *Estética y hermeneútica*, Madrid, Tecnos, 2ª ed., 1998
- “ : *Verdad y método*, Salamanca, Edic. Sígueme, 1977. 1991.
- García Leal, J., *La filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 81-92.
- GOODMAN, N. *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- “ : *Maneras de hacer mundo*, Madrid, Visor, La Balsa de Medusa, 1990
- “ : *Der la mente y otras materias*, Madrid, La Balsa de Medusa, Visor, 1995.
- HEIDEGGER, M.: *El origen de la obra de arte* (1952) y otros, en *Arte y poesía*, México, F.C.E., 1978².
- “ : *Sobre arte y estética*, México, F.C.E., 1958, 1973.
- “ : *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza editorial, 2001.
- JIMÉNEZ, J. : *Teoría del arte*, Madrid, Técnos- Alianza, 2002.
- KOPE, Fr. : *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991
- LANGER, S., *Philosophy in a New Key, A Study of Symbolismo of Reason, Rite and Art* (1942), Harvad University Press, A Mentor Book, 1959 y otros.
- “ : *Setimiento y forma. Una teoría del arte* (1953), México, U.N.A.M., 1967.
- LIESSMANN, K.P. : *Filosofía del arte moderno*, Barcelona, Herder, 2006.
- Lipps, Th., *Los fundamentos de estética*, Madrid, Daniel Jorro, 1924.
- LUCKAS, G., *Estética, 2 Problemas de la mimesis*, Barcelona, Grijalbo, 1965.
- “ : *Problemas del realismo*, México, FCE., 1966.
- MÄCKLER, A., *1460 Antworten auf die Frage: was ist Kunst?*, Köln, Du Mont, 2003
- MARCUSE, H., *La dimensión estética*, Barcelona, Ediciones Materiales, 1978.
- “ : *Ensayo sobre la liberación*, México, J. Moritz, 1969, cap.II.
- “ : *Contrarevolución y revuelta*, México, J. Moritz, 1973, cap. 3.
- “ : *Eros y civilización*, Barcelona, Seix Barral, 1968 y otras, p. 164ss.
- MARCHÁN FIZ, S. : *Del arte objetual al arte del concepto* (1974, 1986), Madrid, Akal, 2004
- “ : *“Las tribulaciones de “la diferencia estética”*, en **Tercera semana de Arte en Santillana del Mar. Qué hacer con el arte hoy**, Santander, Conserjería de Cultura y Deporte, 2000, pp. 281-327.
- “ : *“La diferencia estética en la “Fuente” y otras distracciones”*, J.L. Molinuevo, editor, **A qué llamamos arte. El criterio estético**, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 81- 113.
- “ : editor: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós Estética, 2006..
- “ : *Las “ Querellas” modernas y la extensión del arte*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, 103 pp.
- MATTICK, P. : *Art in its Time. Theories and Practices of modern Aesthetics*, London- New York, Routledge, 2003.

MENKE, Chr.: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, La Balsa de Medusa, 1997.

MORGAN, R.C. : *The End of the Art World*, New York, Allworth Press, 1998.

MOLINUEVO, J.L., editor, *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Universidad de Salamanca, 2001.

MURRAY, CHR., Editor: *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, Madrid, edic. Cátedra, 2006.

SCHAFFER, J.M.: *El arte en la edad moderna*, Caracas, Monte Avila, 1999

SCHILLER, F. *La educación estética del hombre*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1968 y otras, pp. 66-93.

“ *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990, en especial la carta XIV a la XIX

SHINER, L. : *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós Estética, 2004.

SONDEREGGER, R. : *Für eine Aesthetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

TILGHMAN, B.R., *Pero, ¿es esto arte?*, Universitat de Valencia, 2005.

VILAR, G. : *Las razones del arte*, Antonio Machado Libros, La Balsa de Medusa, 2005.

WITTGENSTEIN, L.: *Tratatus logico-Philosophicus* (1922) Madrid, Alianza Universidad,

“ : *Estética, psicoanálisis y religión*, Buenos Aires, Edit. Suramericana, 1976.

ZEMBYLAS, T. : *Kunst und Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*, Wien, Universitätsverlag, 1997-.

D a s E n d e
