

T A U L A

quaderns de pensament

Art i filosofia
Art i filosofia
Art i filosofia
Art i filosofia
Art i filosofia
Art i filosofia
Art i filosofia
Art i filosofia
Art i filosofia
Art i filosofia
Art i filosofia

núm. 38 / gener-desembre 2004

Universitat de les Illes Balears

Taula

Quaderns de pensament

38

(gener-desembre 2004)

Art i filosofia

Palma, 2004

Universitat de les Illes Balears
Departament de Filosofia i Treball Social

Taula. Quaderns de pensament, núm. 38 2004
Revista del departament de Filosofia i Treball Social de la Universitat de les Illes Balears

Director: Francesc Casadesús

Secretari de redacció: Joan Lluís Llinàs

Consell de redacció: Antoni Bordoy, Lucrecia Burges, Maria A. Carbonero, J. Antonio Marina, Bartomeu Mulet, Lluís Pujadas, Lluís Segura y Francesc Torres.

Col·laboracions, intercanvi, llibres per a recensions (2 exemplars)
Dept. de Filosofia. Campus universitari. Cra. de Valldemossa km 7.5. 07122 Palma

Coberta: Jaume Falconer

© del text: els autors, 2004

© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 2004

Es prega als autors que enviïn un resum de l'article d'un màxim de 10 línies en la llengua de l'article i, la seva corresponent traducció a l'anglès.

Els articles que s'enviïn per a la publicació hauran d'anar acompanyats, a més del text imprès, del corresponent text en soport informàtic, assenyalant el programa en què ha estat processat.

ISSN: 0214-6657

Dipòsit legal: PM 373-1982

Impremta: terrasa, arts gràfiques. Carrer de Pere II, núm. 13 baixos. 07007 Palma.

ÍNDIX

Presentació7

PONÈNCIES

Entre poètica i crítica: els dominis de l'estètica11

Romà de la Calle

La filosofía en la exigencia de pensar las artes27

Luís Puelles Romero

Las razones del arte39

Gerard Vilar

COMUNICACIONS

Filosofía y arte en Rayuela, entre otras cosas61

Horacio Alba

Entre filosofía i poesia. El cas Montaigne.....69

Joan Lluís Llinàs Begon

Modos de mirar: Sander, Trillo y Gursky79

Esther Sánchez del Moral

Aristóteles y Federico Zuccari. Una renovación estética en el primer manierismo.....93

Macarena Moralejo

El problema de la inspiración en el pintor americano William Congdon101

Nieves Acedo del Barrio

Cínicos, Dadás: una actitud ante la vida109

Ana María Gómez Gonzalo

Antonio López: pintor metafísico117

Joan Obrador

La materia y la culpa123

Carmen González García

Aproximació a l'art des de la filosofia de les ciències socials133

Francesc Bibiloni Febrer

Reflexión estética a partir de L. Wittgenstein143

Soraya Salinas Tainta

Analogías y diferencias en el proceso del descubrimiento científico y artístico151

Paula Lizarraga Gutiérrez

Posibles aplicaciones de la estética sofista de Protágoras a nuestro tiempo.....159

Ilia Galán

Representació i intencionalitat: què pot ser representat visualment?169

Antoni Gomila

El estilo y lo convencional en el significado de la imagen175

Ana García Varas

Hacia un arte desterritorializado183

Iñigo Sarriugarte Gómez

| | |
|--|-----|
| <i>De l'art com a alliberació a l'art com a curació i salvació de l'ànima</i> | 191 |
| M. Mercè Domínguez Regueira | |
| <i>Imagen e imitación: Demiurgo, artesano y artista en el Platonismo</i> | 199 |
| Antoni Bordoy Fernández | |
| <i>György Lukács: l'estètica</i> | 207 |
| Josep M. Traverso Ponce | |
| <i>El Pulchrum com a moment transcendental de la realitat: breus reflexions sobre el fenomen estètic des de la metafísica de Xavier Zubiri</i> | 219 |
| Joan Andreu Alcina | |
| <i>La estètica de Ortega y el proceso de creación de un arte nacional</i> | 231 |
| Fernando González Moreno y Alejandro de Haro Honrubia | |
| <i>La condición expresiva del objeto estético. Una reflexión en torno a Mikel Dufrenne</i> | 241 |
| Javier Barcia | |
| <i>Los signos del arte nos fuerzan a pensar</i> | 263 |
| Xavier Escribano | |
| <i>L'art possible de la memòria</i> | 271 |
| Xavier Riera Ramis | |
| <i>Sufrimiento y solidaridad</i> | 279 |
| Jordi Maiso Blasco | |
| <i>Sonidos y conceptos</i> | 285 |
| Pau Frau Buron | |
| <i>Estética y autonomía: de Adorno a Blanchot</i> | 291 |
| Begonya Sáez Tajafuerce | |
| Ressenya bibliogràfica | 299 |
| Figures | 303 |

PRESENTACIÓ

Per a la junta directiva de l'Associació Filosòfica de les Illes Balears és una gran satisfacció presentar les actes d'unes noves Jornades de Filosofia, aquesta vegada dedicades a investigar les diverses relacions entre l'art i la filosofia.

Un tema tan ampli com el triat engloba una gran quantitat d'enfocaments diversos que vàrem tractar de fer palesos amb la varietat de les ponències convidades. D'aquestes, malauradament només n'hem pogut tenir tres a l'hora d'editar aquestes actes. Tot i això, la interdisciplinarietat del tema tractat també es fa evident en la gran quantitat i diversitat de les comunicacions presentades. Aquesta, creiem, és una diversitat que va resultar del tot enriquidora en el transcurs de les Jornades i que ho continua sent en la publicació d'aquestes actes.

L'Associació Filosòfica de les Illes Balears vol expressar el seu agraïment a totes les persones que varen participar a les Jornades amb la seva presència o amb la presentació dels seus treballs. També agraïm al Departament de Filosofia i Treball Social de la UIB el seu suport, que l'ha fet constituir-se en un pilar fonamental d'aquesta i anteriors edicions de les Jornades, i, finalment, fem constar el nostre deute amb la revista *Taula, Quaderns de Pensament* en la persona del seu director, Francesc Casadesús, que va posar aquest número a la nostra disposició per a la publicació de les actes.

Esperam poder continuar en el futur aquesta tasca que l'Associació va fer seva fa més d'una dècada: fer propera la filosofia, en tota la seva amplitud, a la gent interessada de les Illes Balears.

Miquel Àngel Capó

Taula
núm. 38, 2004

PONÈNCIES

ENTRE POÈTICA I CRÍTICA: ELS DOMINIS DE L'ESTÈTICA

Romà de la Calle

Universitat de València. Estudi General

«Le jugement de goût marque le point
de départ de la réflexion esthétique;
il en saurait être son aboutissement»
Marc Jiménez. *La Critique* (1997)¹

I

En aquestes zones comunament indeterminades per les quals transcorren i es mouen, també en l'actualitat, les làbils fronteres de l'Estètica, s'efectua un intens comerç, amb tota una sèrie d'intercanvis, préstecs i reforços —de múltiples direccions i orientació diversa— que zigzaguegen interdisciplinàriament i, sovint, s'esllavissen —amb vocació exploradora— cap a una mena de terres de ningú. *Hic sunt leones*, podria quedar inscrit, sens dubte, com *motto* orientatiu, als esborranys cartogràfics de les nostres constants i impenitents experiències viatgeres per tals territoris.

Justament en eixa situació —entre permissiva i normalitzada— de *fronteres obertes*, és on convé que ens instal·lem per entendre millor els diàlegs —i silencis— sempre plurals, duts a terme entre *Estètica i Crítica*. Dos àmbits que unes vegades s'estenen en paral·lel sobre els mateixos mapes, per intersecar-se millor després en altres, o *guardianitzar* estratègicament i respectivament —si fa el cas—, convertint-se així en el corresponent fonament o en oportú doll de suggeriments, per l'altre. Encara que, com és lògic suposar, també mantenen, entre si, considerables distàncies i reticències en determinats sectors dels seus respectius desenvolupaments.

Des d'un punt de vista globalitzador, be podríem afirmar que —fins i tot al fil dels seus orígens— no manquen rellevants paral·lelismes en eix mutu discórrer històric. I si

¹ M. JIMÉNEZ. *La Critique. Crise de l'art ou consensus culturel?* Editions Klincksieck. París, 1995 (nova edició 1997), cap. VI, pàgina 156.

l'Estètica és assumida com a «disciplina filosòfica» en el set-cents, consagrant-se de fet com el segle que legitima tal emergència, d'igual mode cal reivindicar en el seu favor el ser —ella mateixa— l'època auroral de la *Crítica d'Art*, és a dir, la concreta conjuntura històrica en la qual també la plural reflexió sobre allò que és bell i les arts es va apropiant decididament de tota una sèrie d'instruments, conceptes i mètodes elaborats de manera tal vegada dispersa i fragmentària en la crítica artística i literària precedent, per intentar organitzar-los de forma més unitària i progressivament poder dotar-los així de major sistematització.

Al cap i a la fi, ambdós dominis —*Estètica i Crítica*— es reafirmen simultàniament, accentuant els seus mutus perfils, en reivindicar la seva acció davant un sector delimitat de l'experiència humana: l'àmbit del bell i de l'art. I ambdues disciplines —en eixa frontissa cronològica que certifica els seus corresponents punts de partida— arranquen a la vegada de tota una tradició precedent, més o menys disgregada, però que va accentuant-se en progressió i intensitat i que serà, sens dubte, un dels fulcres que diacrònicament prepara i preannuncia aquell bot qualitatiu, en el context de les noves condicions històriques de l'època.

De fet, des d'una perspectiva de conjunt —recuperadora *a tergo* del seu passat— l'Estètica consistiria en una sèrie d'experiències teòriques, filosòfiques i culturals en si bastant diverses, en un conjunt d'investigacions distintes, d'arguments i problemes diferents, alguns d'origen antic i altres de més recent formació,² que seran revisats i reconduïts o transformats en el marc de la nova autonomia disciplinària.

És, doncs, el naixement de l'Estètica, en el marc de la Il·lustració, el que ve a consagrar, recursivament, les àmplies latituds històriques i teòriques dels seus respectius passats, però convertint-les així mateix en fenòmens específicament moderns, dins el nou context de la *Cultura Estètica*.

Perquè —no ho oblidem— si l'Estètica és una de les manifestacions clau de la modernitat ho és en tant que *Estètica Filosòfica*, és a dir, com a reflexió centrada sobre les diverses condicions de possibilitat de l'experiència en general —artística i no sols artística—, consagrant el seu propi nom i esforç a la reivindicació dels drets de tot un ampli territori de l'experiència humana, fins a llavors relegat, dispers i supeditat dràsticament a altres registres. Es tracta del territori de la fantasia i del geni, de la sensibilitat i del sentiment, o, més en general, el d'aquells aspectes i valors sensibles de les coses. I justament tal territori és així mateix el característic de l'art. No en va entorn al sis-cents i al set-cents, es va reforçar decididament la idea que l'art tenia molt a veure amb la bellesa, entesa aquesta com a qualitat estètica, com a sensibilitat i sentiment.³

En realitat, el naixement de l'Estètica i el replantejament de la Crítica d'Art s'ubiquen en el si d'un horitzó compartit: el de l'afirmació de la *Cultura Estètica* moderna. És a dir, una cultura que no s'entén ja com la simple producció d'objectes artístics, sinó que intenta a més a més, i sobretot, definir i consagrar la categorització de les diverses aportacions artístiques com *Beaux Arts*, el que suposa ja clarament un mode específic i autònom de concebre, elaborar, conèixer i apreciar aquestes singulars manifestacions de l'experiència humana.

² MASSIMO MODICA, *Che cos'è l'estetica?* Edit. Riuniti. Roma, 1987; pàgines 14-15.

³ *Id.*, pàgines 19-20.

És, doncs, summament important que s'emmarqui el desenvolupament de l'*Estètica filosòfica* i de la *Crítica d'Art* en la conformació de la *Cultura Estètica moderna*, ja clarament apuntada des del canvi de rasant que condueix al XVIII i que es consolidarà, i a la vegada serà sotmesa a revisió, al llarg del XIX, projectant-se de manera crítica i resolutiva cap a la nostra època actual, a través de les tensions que aporta la crisi de la mateixa modernitat.

Però tampoc la cultura estètica moderna no sorgeix, sense més ni pus, d'una espècie de *tabula rasa*. De fet, es reprenen àmpliament conceptes i termes de la reflexió antiga i renaixentista sobre les arts, encara que sigui per assignar-los, tal vegada, significats nous o distints. A més a més s'arrela en una situació social que històricament ja havia anat gestant determinades angulacions pròpies respecte a *l'experiència de l'art*.

Tot i això ens interessa subratllar —com a tret fonamental dels inicis de la *cultura estètica moderna*— la diferenciació cada vegada més rigorosa, entre el que podríem entendre com les activitats culturals en general i l'activitat específicament artística, les progressives demarcacions de les quals poden rastrejar-se a través de múltiples moments de la història del pensament⁴. És així com precedentment, fins i tot encara al mateix XVII, tal distinció no apareixia igualment clara, en confluïr en l'àmplia classe de *les arts* distintes activitats tècniques i oficis, així com àmplies interseccions amb les ciències i altres professions diverses.

Enfront d'eix pretèrit, més o menys llunyà però influent, la cultura estètica del XVIII representa, sens dubte, un esdeveniment nou: no en va s'apunta una diferent organització de l'experiència social de l'art tant en el pla dels subjectes intervinents (artista, *amateur*, crític, teòric, historiador) com en el que respecta a les institucions artístiques emergents en la nova època (el museu, els salons o la perpetuació dels intents de control de l'acadèmia).

Però davant de tot —com ja hem apuntat— es reafirma decididament la *idea moderna de l'art*, fundada en l'estreta connexió d'un cert tipus d'activitats amb la bellesa, és a dir, donant pas al reconeixement d'un denominador comú. I és en tal sentit —fruit d'un intens moviment centrípet— com es parlava ja de l'art —de les *Belles Arts*— i de la seva possible organització en un sistema, la qual cosa permet la seva diferenciació de les ciències, dels oficis i d'altres professions, com a àmbits el punt de mira dels quals no es focalitza precisament entorn de la bellesa, el sentiment de plaer o amb mires al desenvolupament del gust, sinó que atenen prioritàriament, més tost, a la satisfacció d'altres distintes necessitats —materials o estrictament utilitàries— de l'home.

És per tant, en aquest període quan no sols es postulen determinades relacions —paritats i diferències— entre les arts, sinó que a més a més es discuteix respecte als seus principis i fonaments comuns.⁵ Sens dubte, anteriorment a aquesta frontissa històrica és, de fet, impossible establir l'existència d'un nexa orgànic en el sinus d'una certa esfera homogènia reservada per a l'art, ateses les normals preocupacions, centrades davant de tot, en els preceptes tècnics, en el desenvolupament de les teories de les arts concretes, amb l'indiscutible i bàsic interès per les *poètiques*.

⁴ W. TATARKIEWICZ. *Historia de Seis Ideas*. Editorial Tecnos. Madrid, 1988. Capítol II.

⁵ CHARLES BATTEUX. *Les Beaux Arts réduits à un meme principe* (1746); J. B. D'Alembert. *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie* (1751) són, certament, exemples fonamentals en aquest sentit.

Serà així el plantejament d'un *Sistema de les Belles Arts* el que afavorirà que l'art sigui considerat no sol com un territori de confins virtualment delimitats, sinó també com a *objecte autònom i específic* d'una reflexió teòrica que es desitja determinar, cada vegada més, en si mateixa. Malgrat tot no es limita per això exclusivament, la nova disciplina, als perfils d'allò que podríem entendre com una *Teoria de les Belles Arts*, sinó que l'*Estètica filosòfica* aborda a més a més, des d'un principi, un complex més ampli de declinacions interconnectades, tal com una *Teoria de la Sensibilitat* o la seca persistència com a *Filosofia del que és Bell*.

En definitiva, doncs, l'emergència de l'Estètica com a disciplina autònoma —amb les seves incerteses i les seves novetats— aspira, en certa mesura, a revisar i recollir de manera unitària les plurals i disperses reflexions prèvies en torn a allò que és bell i a les arts, però intentant precisar-ne metòdicament els pressuposts, els objectes i les fites.

Consegüentment l'*Aesthetica* de Baumgarten (1750) no és ja simplement una altra «ars poetica», ni un tractat sobre allò que és bell, sinó que es planteja, davant de tot, com una «Teoria del Coneixement Sensible», com una «Ciència de la perfecció del coneixement sensible com a tal». I justament en aquesta identificació de l'esfera d'allò sensible amb la de la bellesa (*cognitio sensitiva perfecta*) i amb la proximitat, a la vegada, de la idea de bellesa amb la idea d'art, s'articula, com ja hem apuntat, un dels moments fonamentals de la constitució de la *Cultura Estètica* i de l'*Estètica* com a disciplina moderna.

Però fem una aturada estratègica, en aquesta línia de conegudes consideracions històriques —que ens centra en la postulació de la nova disciplina i del seu emmarcament i instauració en aquell diferenciat àmbit de la cultura— per millor poder mirar, també, amb atenció *l'altra cara de la mateixa moneda*, encara que ja des d'una frontissa històrica distinta, que ens farà constatar l'obligat trànsit existent entre la postulació d'una «Estètica» i el desenvolupament concret de «les estètiques», en la seva pluralitat. Es tracta, com és ben sabut, del progressiu fraccionament de l'Estètica i la creixent dissolució de l'estètic.⁶

Precisament havíem començat parlant de fronteres inestables, d'interseccions, de zones liminars. I tals expressions metafòriques ens ratifiquen, per cert, que el camp de l'Estètica no se'ns mostra —ni ho concebem ja— com una forma d'especulació unitària, il·lusòriament unitària. Més tost se'ns ofereix, de fet, com un *vast domini*, sí, però certament *heterogeni* d'estudis i investigacions, de confins incerts i làbils fronteres, ple de fecundes interseccions amb altres disciplines. Tal vegada tan ampli com suggereix el mateix nom adoptat històricament per anomenar-lo. Perquè el terme «Estètica» connota, davant de tot, *obertura i flexibilitat*, és a dir, que apunta d'immediat a un ús versàtil per referir-nos als infinits plans i a la inesgotable riquesa d'aspectes i angulacions que concorren, d'alguna manera, a donar-li renovat sentit.

A més, les vicissituds històriques de l'Estètica no es limiten ni es restringeixen coincidentment amb els exclusius avatars de l'«estètica filosòfica», ni abans ni després del XVIII. Existiren i existeixen, més tost, diversos plans de reflexió estètica, cadascun justificat, sens dubte, per les particulars condicions de sensibilitat i cultura en les quals

⁶ SIMÓN MARCHÁN FIZ, *La Estètica en la Cultura Moderna*. Alianza Forma, Madrid, 1987.

cada qüestió particular enfonsa les seves corresponents arrels. Per aquest motiu aquestes vicissituds difícilment poden reduir-se a una *trajectòria històrica clara i unívoca*, orientada exclusivament, teleològicament, cap a una determinada i única sortida. Més tost, s'hauria de plantejar decididament una *història oberta de l'Estètica*, és a dir, una història de problemes, d'interseccions, intercanvis i recorreguts, freqüentment bastant disperss entre si.

Aquesta altra cara de la moneda —la que accentua el reconeixement actual de l'àmplia latitud, riquesa i versatilitat del concepte d'Estètica— no deixa d'estar així mateix directament legitimada —en el contrapunt d'aquest altre poderós moviment centrífug— per determinades experiències socials i culturals de l'art (paral·lelament a la manera com els projectes inicials de l'Estètica, en tant que naixent disciplina moderna, també varen estar històricament entroncats amb múltiples experiències socials i culturals dels fets artístics).

Si la cultura estètica del segle XVIII —la moderna cultura estètica— neix gràcies a la progressiva constitució, almenys en línia de tendència, d'un discurs virtualment unitari sobre l'art, en tant que *Beaux Arts*, entorn a un afavorit «sistema de les arts», avui més tost —després de la precedent cadena, més que secular, de dissolucions i els nous aportaments coetanis en aquesta mateixa línia— podem ratificar, una vegada més, que un discurs de tal tipologia no és viable. I és que, certament, tant el desenvolupament del nostre art contemporani com la crisi i les metamorfosis d'aquella tradició —instaurada en i amb la moderna cultura estètica— han anat íntimament units i lògicament correlacionats.

Assistim de ple a la difusió d'activitats artístiques d'una tal mutabilitat en les seves formes, productores de tan diversos efectes sobre la realitat i sobre els estrats de l'imaginari, que, evidentment, resulten irreductibles, sense més, a un estricte *dispositiu comú*.

Certament, s'ha tractat d'un esdeveniment històric fonamental, en el marc de l'evolució de l'experiència estètica, fins al punt que bé es podria parangonar amb aquella espècie de mutació, tan substancial, que va tenir lloc en el trànsit entre el sis-cents i el set-cents, al fil de la constitució de la cultura estètica moderna.

És ben sabut que, almenys des de la segona meitat del vuit-cents, aquell tradicional sistema de les Belles Arts entra en crisis successives de progressiva profunditat. Neixen arts noves, no previstes ni previsibles pel sistema (fotografia, cinema, disseny industrial), i algunes d'aquestes activitats contribueixen a introduir tota una sèrie de modificacions en les experiències habituals de l'art, en les formes i en els llenguatges artístics, obrint-se unes vegades a l'elitisme experimental i altres cap a la cultura de masses.

No es tracta d'insistir en aquesta idea, ja és història la creixent afirmació de l'art d'avantguarda, la seva institucionalització i els seus posteriors «descrèdits». En qualsevol cas, al llarg d'aquesta diacronia, nous territoris i noves opcions s'han anat incorporant al quefer artístic, de confins incerts i híbrids. Així, el que anomenam art no constitueix una classe, sinó una família d'objectes, d'experiències i intervencions, no definibles per propietats comunes, sinó caracteritzats per un cert «aire de família» wittgensteinià.

En conseqüència, tampoc no resultarà estrany si en lloc de parlar d'*Estètica* ens referim freqüentment a les *estètiques*, havent de relacionar-nos amb disciplines i investigacions d'especialitats diferents, en certa connexió entre si, com succeeix paral·lelament

amb els múltiples objectes d'estudi dels quals s'ocupen, tot i que només sigui per no perdre de vista, en darrera instància, aquell «variable aire de semblança familiar».

Així, el concepte d'Estètica —igual que el d'Art— s'esvaeix, fugint de delimitacions rigoroses, a la vegada que la seva extensió no sembla cenyir-se a fronteres precises, sinó que s'amplia i modifica insistentment. Aquesta *amplitud i heterogeneïtat* han contribuït, sense dubte, a generar una espècie de difusa *timidesa teòrica*, reforçant-se pel contrari l'interès per les possibles *reconstruccions de la història de l'estètica*, per les *anàlisis interpretatives de les aportacions artístiques* des d'enfocaments metodològics dispars i, menys freqüentment, per l'elucidació de l'estatut epistemològic de les mateixes activitats interdisciplinàries que s'entrecreuen en aquest àmbit.

De fet l'Estètica reapareix prevalentment com a disciplina històrica o com a conjunt plural d'estratègies interpretatives, projectades en els contextos cada vegada més amplis, oberts i heterogenis de les propostes artístiques. Però tal vegada aquesta renovada atenció, a què assistim avui, en favor del disseminat «pensament estètic» no estigui massa allunyada del fet d'entendre l'Estètica, no ja com a disciplina filosòfica especialitzada, sinó com a reflexió filosòfica sobre les condicions de possibilitat de l'experiència humana en general. D'aquí tal vegada derivi, novament, la seva gran versatilitat.

II

Deixem de tota manera simplement aquí formulats —com a estricta introducció— aquests punts entorn a la saga de *l'Estètica* (de les «estètiques») per apropar-nos ja, més concretament, a les seves relacions amb la *Crítica d'Art* i sobretot, per intentar perfilar el mateix estatut epistemològic de la Crítica.

En primer lloc convindria destacar, des d'una òptica general, com per a la reflexió estètica les seves connexions amb els àmbits especialment pròxims de la Poètica i de la Crítica han constituït històricament fets rellevants i, per descomptat, no sempre pacífics. Així, per exemple s'ha destacat que «les disfuncionalitats que recauen sobre l'Estètica en el nostre segle s'han posat al descobert d'una forma més crua en el procés que les *poètiques artístiques* i la *crítica d'art* han incoat a la mateixa estètica. Els manifestes, els programes, els pamflets, les proclames de les avantguardes històriques i dels diversos «ismes» artístics porten el biaix inconfusible de la ruptura, d'una enemistat, amb les fórmules «comodí» de l'estètica filosòfica. Les transgressions artístiques de la modernitat no únicament han agreujat les tensions ja insinuades pel Romanticisme, sinó que no han ocultat una hostilitat de *l'Art contra l'Estètica*, en afortunada expressió d'Antoni Tàpies, denunciada així mateix per altres artistes. Si bé, com ja sabem, tot i que les poètiques i la crítica d'art no han sorgit —ni de molt— en el nostre segle, sí que comencen a constituir-se d'una forma molt més programàtica i a actuar molt activament segons el nou art, i el seu assetjament a l'estètica és inseparable del nou marc de relacions que instaura el desenvolupament dels llenguatges artístics.⁷

⁷ *Id.*, pàgina 233.

Per altra banda, pensi's com històricament la mateixa Estètica ha tendit, freqüentment, a resoldre's dissoldre en les distintes poètiques —enteses aquestes com a programes o com a teories internes de cada art, escola, «isme», o fins i tot artista, fragmentant-se en reflecteix la realitat. No es converteix tal metàfora en encertat paradigma d'allò que no pot ser esgotat per cap teoria, ni subjugat per un sistema estètic tancat, afavorint d'aquesta manera la proliferació històrica de tantes poètiques (tantes estètiques) com refraccions possibles?

Tal exacerbació de les poètiques s'aixeca clarament sobre les ruïnes de les aspiracions omnicomprendives —explícites o velades— de les estètiques. I justament «la pèrdua de confiança en aquestes va promocionar, no amb menor frisança, la proliferació de la *crítica artística* i les seves funcions de legitimació enfront de les noves ruptures dels llenguatges artístics. Així la crítica [...] no serà ja tant una valoració (externa), com un reflex immanent sobre les mateixes obres»,⁸ és a dir, sobre les seves respectives poètiques.

Ara bé, plantejant-nos les connexions entre Estètica, Poètica i Crítica en un sentit més ampli —i en principi, menys polèmic— podríem diferenciar fins i tot diverses perspectives. Per una banda, es tractaria de plantejar com la mateixa reflexió estètica tendeix a convertir-les en *objecte directe del seu estudi*, atenent tant el caràcter històric i operatiu de les poètiques com l'orientació interpretativa i apreciativa de la crítica. Sense dubte tals estratègies metodològiques asseguruen també per a l'Estètica un eficaç contacte —mediat i complementari, però no menys necessari— amb el fet artístic, en la seva fluència i diversitat. I aquesta opció —paral·lela al possible apropament de l'Estètica a l'univers artístic— ha estat amplament cultivada, fins i tot destacant-ne les mútues diferenciacions.

Aturem-nos breument en aquesta perspectiva, de la mà de Luigi Pareyson:

«La Poètica i la Crítica posseeixen indubtablement el caràcter d'una selecció sobre l'art i aquest fet ha pogut dur a reduir-les o incloure-les en l'Estètica, o bé a conferir a l'Estètica la tasca d'establir lleis a l'art o criteris de valoració per a les obres d'art, convertint l'Estètica en un programa d'art —en teoria d'un art determinat— o en metodologia de la Crítica. Ara bé, Poètica i Crítica no s'identifiquen amb la reflexió estètica, ja que justament *formen part del seu objecte d'estudi*, és a dir, s'incardinen en l'experiència estètica. L'Estètica és filosofia i —respecte d'aquesta— l'art en connexió amb la Poètica i la Crítica s'articulen en el seu objecte de reflexió [...]. La Poètica és programa d'art, declarat en un manifest o en una preceptiva o fins i tot implícit en l'exercici mateix de l'activitat artística. És a dir, tradueix en termes normatius i operatius un determinat gust, traslladant-lo directament al camp de l'art. La Crítica, per la seva banda, és el mirall en què l'obra es reflecteix, formulant les seves interpretacions i el seu judici estimatiu en tant que reconeix els valors de l'obra.»

«En conseqüència, l'Estètica no posseeix un caràcter ni normatiu ni valoratiu, no formula normes a l'artista ni dicta criteris al crític. L'Estètica estudia les condicions i l'estructura de l'experiència estètica i en aquest pla es troba amb la Poètica i la Crítica, convertint-les en objecte de la seva reflexió [...]. En particular, no es pot assimilar la Crítica a l'Estètica,

⁸ SIMÓN MARCHÁN, *loc. cit.* «¿Qué otra cosa cabe entender, estrictamente hablando, por crítica militante o crítica di corrente?».

afirmant que la reflexió desenvolupada per la Crítica és de naturalesa filosòfica, ni plantejant que l'Estètica és essencialment metodologia de la Crítica.»⁹

Les fronteres interdisciplinàries són certament làbils, però, com podem constatar, una vegada més, no falten tampoc esforços i plantejaments delimitadors, focalitzats en aquesta complexa matisació de nivells. I en aquest sentit, atès el particular context en què ens movem i el tema que específicament ens ocupa, no convé passar per alt una altra interessant *proposta de demarcació disciplinària entre Estètica i Crítica d'Art*, formulada per José Ferrater Mora, des d'una perspectiva estrictament analítica¹⁰. Planteja resumidament la tesi que l'Estètica exerceix respecte de la Crítica d'Art una funció anàloga —no idèntica— a la que de fet, exerceix l'Epistemologia respecte de les Ciències naturals. És a dir, qualifica l'Estètica com a *disciplina de segon ordre*, circumscrivint-la, en conseqüència, a tractar d'aquells assumptes investigats per *disciplines de primer ordre*, com podrien ser en el nostre cas, la Història de l'Art, la Crítica o les Poètiques.

Així, de forma paral·lela a l'Epistemologia, l'Estètica no investigaria objectes —no constituiria una investigació de la realitat— sinó que, com una espècie de «teoria de la investigació», se cenyiria a estudiar les condicions en què pròpiament es desenvolupen les investigacions de primer ordre, tenint directament en compte *què fan, com ho desenvolupen, amb quins criteris, quins objectius preveuen, quines tensions i dificultats suporten*, etc.

Així, es recordarà que les disciplines de segon ordre es presenten primàriament com a *analítiques* i *categòriques*, sent la seva tasca pròpia l'escrutini dels conceptes elaborats (o simplement emprats) per les disciplines de primer ordre. Així mentre, per una banda, les disciplines de primer ordre empen conceptes per executar tasques específiques, que poden ser molt amples, per la seva banda les *anàlisis conceptuals*, dutes a terme per les disciplines de segon ordre, tracten d'esbrinar com aquells conceptes i categories emprats executen les dites tasques.

Així doncs —tornant a la comparació plantejada per Ferrater Mora— es pot constatar que existeix un cert hiatus entre l'Epistemologia i les Ciències naturals, una vegada que els enunciats científics no són *derivables* d'anàlisis epistemològiques, ni tampoc aquestes són simples *generalitzacions* d'aquells. Però així mateix no falten tampoc nexes interdisciplinaris entre ambdós dominis, ja que —per exemple— els efectius canvis en les investigacions i concepcions científiques exerceixen constant i considerable influència sobre la teoria de la investigació científica (Epistemologia) i per altra banda, la investigació científica no és tampoc independent de les anàlisis, els supòsits i regles metodològiques de què s'ocupa l'Epistemologia, les aportacions de la qual poden alterar el curs i reorientar les pautes de les investigacions científiques. Hi ha per tant —tot i les *funcions distintes* que exerceixen— certa *continuitat relacional* entre ambdós nivells.

Quelcom d'anàleg —continua sostenint Ferrater Mora— succeeix de fet entre Estètica i Crítica: aquest joc de hiatus i continuïtats també es dona entre aquelles —l'Estètica

⁹ LUIGI PAREYSON, *Els problemes de l'Estètica* [1966]. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Col·lecció Estètica & Crítica. València, 1997. Capítol I, epígrafs 3/6.

¹⁰ FERRATER MORA, J. «Estètica y Crítica: un problema de demarcación». *Revista de Occidente*, núm. 4, Madrid, 1981; pàgines 43-54.

no és tan sols en una *generalització* d'enunciats formulats per la Crítica, ni aquesta és mera *aplicació* d'esquemes conceptuals.

La Crítica elabora enunciats observacionals o descriptius, però emprà enunciats que contenen termes teòrics, formulant enunciats que impliquen valoracions. L'Estètica, com a disciplina de segon ordre, tindria en l'anàlisi d'aquests conceptes i de l'ús i el funcionament dels dits enunciats un ampli camp de funcions. Però la Crítica, al cap i a la fi —nota Ferrater Mora— no constitueix una branca de l'Estètica ni aquesta realment fonamenta els continguts concrets de les investigacions d'aquella. Per molt que en l'exercici de la Crítica d'Art es trobin qüestions d'Estètica, el hiatus entre ambdues continuarà existint.

En realitat, aquesta estratègica analogia entre Estètica i Epistemologia, base de la posició de Ferrater Mora, determina clarament el mode restrictiu —com a disciplina de segon ordre— d'entendre les tasques i els objectius de la reflexió estètica, la qual, respecte a la Crítica d'Art, es perfila com *Metacrítica*.

Fins aquí ens hem trobat amb dues formes distintes d'emmarcar les relacions entre Estètica i Crítica, partint precisament de concepcions dispars en la manera d'entendre l'Estètica. Sense voler ser exhaustius, volem emfasitzar almenys ambdós extrems, podríem resumir els plantejaments respecte a l'Estètica per puntualitzar millor, posteriorment, l'estatut de la Crítica d'Art.

a) Així, des d'una postura de màxima amplada, podem afirmar que *l'Estètica estudia les condicions de l'experiència humana en general*, també doncs, les de la dimensió estètica i les de les experiències artístiques com a part singularitzada de l'experiència humana. Des d'aquesta òptica, l'Estètica s'involucra directament en les teories sobre la realitat. A vegades com a filosofia *in genere* i d'altres com a disciplina filosòfica especialitzada.

Sense dubte, com a punt de trobada entre filosofia i experiència, l'Estètica es relaciona amb altres disciplines. Per exemple amb la Crítica, en el pla del fet artístic, per les condicions del qual s'interessa, enquadrant-la en el seu propi objecte d'estudi, però mantenint-ne diferenciades les funcions, ja que l'Estètica no té un caràcter normatiu i operatiu quant al quefer artístic (com sí que el mantenen i emfasitzen les poètiques) ni tampoc aporta regles de valoració al judici crític.

Des d'aquesta concepció, ambdues es desenvolupen, en conseqüència, com a disciplines de primer ordre, que investiguen la realitat: l'una articula el seu desenvolupament ocupant-se de les condicions de l'experiència i l'altra focalitza la seva activitat en la interpretació i valoració de les aportacions artístiques concretes, en el context de la cultura estètica coetània. Certament el seu respectiu nivell de generalitat així com les seves funcions són dispars.

b) Des d'una postura clarament restrictiva, com ja hem vist, l'Estètica —en tant que disciplina de segon ordre— estudiaria les condicions de possibilitat d'aquelles disciplines de primer ordre que investiguen les experiències estètiques i més concretament els fets artístics. I és en aquesta relació epistemològica, ja indicada, on es produiria l'encontre i la demarcació, que ens ocupen, entre Estètica i Crítica.

Entre aquests dos extrems que exposam és viable, fins i tot, trobar tot un conjunt de possibles opcions intermèdies, fins a traçar una espècie de *continuum*, entre la posició més dilatada i aquella altra màximament restrictiva, a l'hora de plantejar el concepte d'Estètica. Són les dades històriques que hem reiterat les que motiven que el *domini* i les *fronteres* de l'Estètica siguin respectivament obert i làbils.

III

Respecte a la Crítica d'Art i les relacions amb l'Estètica s'han marcat almenys dos aspectes: una cosa és plantejar, *grosso modo*, el tipus de vinculacions disciplinàries que mantenen entre si i una altra atendre les possibles interconnexions que les seves respectives activitats, exerceixen sobre àmbits relativament pròxims o fins i tot extensions comunes, poden, de fet, propiciar.

1. Pel que respecta a les relacions interdisciplinàries, ja hem comentat com a exemple les propostes de demarcació tant de Luigi Pareyson com de Ferrater Mora, destacant ja sigui els seus diferents ordres disciplinaris o les seves distincions funcionals i els objectius complementaris.

2. Tot i això, tant si acceptam que ambdues disciplines pertanyen al primer ordre, projectant la seva investigació directament sobre les experiències estètiques, com si es distingeixen epistemològicament els seus ordres disciplinaris deixant a l'Estètica el paper d'una teoria de la investigació respecte de la Crítica d'Art, no deixarà de ser fonamental per a nosaltres que ens plantejem alguns dels decantaments i influències mutus i, si és el cas, també interseccions i actituds d'hibridació que les creixents *contaminacions* actuals entre els àmbits artístic i cultural han propiciat, però que tampoc no han faltat, per altra banda, a través de la diacronia del pensament estètic.

Així, només per posar determinats exemples, podem recordar com la mateixa Estètica ha anat assumint, cada vegada més, *funcions d'interpretació* respecte a les manifestacions artístiques (indeterminant d'aquesta manera, els seus límits amb la Crítica) o com s'ha decantat històricament cap a les concretes teories de l'art —assumides com a *estètiques empíriques*—, relacionant-se amb les Poètiques, convertides al seu temps en paràmetres i referents no menys fonamentals per al corresponent exercici de la Crítica d'Art.

Cal recordar, igualment, com la mateixa activitat crítica, reforçant el que podríem denominar el seu *moment teòric*, que és, sense dubte, també copartícip del seu propi estatut —com tindrem ocasió de comentar— s'ha compromès no tan sols amb la teoria de l'art, sinó amb determinats supòsits estètics en el desenvolupament de les seves funcions.

Però així mateix seria il·lògic oblidar que els esforços autoreflexius exercits per la Crítica d'Art per clarificar i legitimar els seus propis fonaments (davant les múltiples envestides i els qüestionaments rebuts) han anat progressivament aproximant-la a certes parcel·les de l'Estètica, si no entesa aquesta estrictament com a «metodologia de la crítica», sí almenys com a «metacrítica», en tant que disciplina de segon ordre, cosa que, en certa mesura, ha minvat i correlacionat les seves distàncies.

I tot allò sense insistir sobre aquelles propostes —perquè sempre ens han semblat més que dubtoses— que han abusat tal vegada de la tan emprada expressió «estètica aplicada» per referir-se tant a la Crítica d'Art (Max Bense) com a la Història de l'Art, a les Poètiques o fins i tot al mateix món del disseny.

Aquestes zones osmòtiques —entre tantes d'altres— no són sinó adequats exemples d'aquest joc plural d'interseccions que conforma no tan sols la perifèria de l'Estètica, sinó fins i tot la seva sempre arriscada i suggestiva constitució.

Però centrem-nos ara un poc més al territori de la Crítica de l'Art. I possiblement no sigui superflu començar acudint una vegada més a la coneguda definició que Giulio Carlo Argan ens n'ha aportat: «En la cultura moderna —puntualitza— l'art és objecte

d'estudi d'una disciplina autònoma i especialitzada —la Crítica d'Art—, la qual opera segons metodologies pròpies, té com a finalitat la interpretació i l'avaluació de les obres artístiques i, en el seu desenvolupament, ha donat lloc no tan sols a la formació de terminologies apropiades, sinó també a un vertader i propi llenguatge especial.»¹¹

Ja d'entrada ens sembla oportú reparar, almenys, en un parell de punts:

1. En els trets d'autonomia i especialització que de tal disciplina es prediquen, fent esment tant de les seves metodologies pròpies (?), com pel que fa al desenvolupament d'un llenguatge especialitzat.

2. En la doble finalitat que, més o menys programàticament, se li assigna a la Crítica en relació amb el seu objecte d'estudi —les obres artístiques— la de la seva *interpretació* i *valoració*.

Prest veiem, doncs, com justament, en lloc de remarcar les seves connexions amb altres disciplines, es tendeix a accentuar de forma preferent, la seva especialitat i autonomia, com si fos la Crítica d'Art ara la que reclamàs aquella espècie de tensió centrípeta, que ja vàrem constatar en la inicial configuració de l'Estètica com a disciplina filosòfica il·lustrada.

En realitat, també la Crítica —més enllà de qualsevol necessària definició— s'ha vist sotmesa a tensions centrífugues, no tan sols per les crisis de l'Estètica, sinó sobretot per la fragmentació de les Poètiques i la creixent mobilitat i hibridació de les manifestacions artístiques. De fet, la disseminació de les experiències estètiques, íntimament lligada a la multiplicitat de les pràctiques artístiques, influirà directament en les funcions reclamades a la Crítica d'Art, sense dubte cada vegada més àmplies i matisades.

Històricament la Crítica —després del seu naixement en relació amb els fenòmens dels Salons i a l'aparició del públic— anirà adequant les seves actituds i els seus coneixements. És el trànsit entre la figura de l'*amateur* a la del *connaisseur*. Això comporta —com tantes vegades s'ha insinuat— per anar elaborant i fundant els seus criteris, una posada al dia de, com a via immediata d'accés i valoració de les obres exposades, les quals varien periòdicament. A la vegada, ja des de la crisi oberta del classicisme, en imposar-se la dinàmica temporal moderna de la «recerca de la novetat», és evident així mateix per a la Crítica d'Art la necessitat creixent d'un ampli *coneixement del desenvolupament històric de l'art*. Però també serà imprescindible redefinir el que successivament es considera i ha de ser admès com a art, implicant-se en això les argumentacions i els *coneixements teòrics*, tan vinculats a determinats principis estètics.¹²

Tal reajustament progressiu d'actituds i coneixements, per part de la Crítica d'Art, suposa paral·lelament una major especificació de les seves funcions. I en tal sentit, per apropar-nos a una revisió de les *funcions institucionals de la Crítica*, recorrerem novament a determinades argumentacions de G. C. Argan: «El fet que en la present condició de la cultura, la Crítica sigui necessària en relació amb el mateix produir-se i afirmar-se de l'art, legitima la hipòtesi d'una espècie d'*incompletitud*, almenys, d'una no

¹¹ G. C. ARGAN, *Arte e Critica d'arte*. Edit. Laterza. Bari, 1984; pàgina 129. Es recopilen en aquest volum les veus «Arte» i «Critica d'Arte» redactades per l'autor per a l'*Enciclopedia del Novecento*, vol. I.

¹² FRANCISCO CALVO SERRALLER (ed.), *Los Espectáculos del Arte*. Edit. Tusquets. Barcelona, 1993. «La Crítica de Arte», pàgines 15/73.

immediata comunicabilitat de l'obra d'art: la Crítica duria a terme una *funció mitjancera*, establiria un pont a sobre del buit que s'ha arribat a crear entre els artistes i el públic, és a dir, entre els productors i els fruïdors dels valors artístics. Aquesta mediació seria tant més necessària en tant que es vol que l'art sigui accessible a tota la societat [...]. Però si la funció de la Crítica fos principalment explicativa i divulgativa no es justificaria [...] la seva recurrència a un «llenguatge especialitzat», on abunden abstruses argumentacions, que són, per a la major part del públic, hermètiques. Encara menys s'explicaria el perquè la Crítica [...] no es limita a interpretar i valorar el que ha estat fet i presentat com a art, sinó que directament participa en assumptes programàtics i polèmics de tendències i corrents, és a dir, en les Poètiques, mostrant així la seva preocupació per allò que s'està realitzant o intencionalment està encara en vies de dur-se a terme, és a dir, de les futures orientacions de l'art.»¹³

Ja d'entrada caldria constatar que la dita funció mitjancera, per part de la Crítica d'Art, comporta paral·lelament tant un evident caràcter *prospectiu* —una vegada que es mou en el pla de les intencionalitats— com també clarament *retrospectiu*—, ja que s'ocupa dels treballs ja realitzats. O el que, d'alguna manera ve a ser el mateix: la seva mediació no és tan sols *explicativa/divulgativa*, sinó també *fonamentadora* i fins i tot participativament promocional, estimulativa i promotora, al si del desenvolupament artístic.

Però seguim amb les argumentacions d'Argan: «Indubtablement —continua dient— la necessitat de la crítica depèn de la condició de crisi de l'art contemporani, de la seva dificultat per integrar-se en el sistema cultural a l'acte, de la ruptura de relacions que funcionalment vincula l'art a les altres activitats socials [...]. L'objectiu de la Crítica contemporània consisteix, doncs, substancialment a demostrar que el que és donat com a art és vertaderament tal, i que sent art es vincula orgànicament a d'altres activitats —no artístiques i fins i tot no estètiques—, inserint-se així en el sistema general de la cultura: això explica precisament el recurs a argumentacions bastant complexes i justifica el desenvolupament d'un llenguatge especialitzat [...]. Per això la crítica pot considerar-se com una prolongació o un tentacle amb el qual l'art intenta vincular-se a la societat, qualificant-se com una activitat no totalment discrepant o dissemblant respecte a les altres que la societat acredita com a productores de valors necessaris.»¹⁴

Novament, per tant, ens apareixen matisos distints per a aquella —sense dubte— àmplia «funció mitjancera de la crítica», tals com la de *legitimació* de l'objecte en tant que artístic o la de la seva correlativa inserció/integració en el sistema cultural.

En realitat el paper de mediació dut a terme virtualment per la crítica ens presenta múltiples facetes, en la mesura en què tal funció es desenvolupa al llarg de tot un arc de diversificades opcions, en principi no excloents entre si, sinó, més tost, fins i tot concomitants en el diversificat conjunt del quefer crític. I la seva respectiva especificació dependrà, concretament, dels elements entre els quals, en darrera instància, es faci de mitjancer (el públic, el mercat, el sistema cultural, tendències artístiques, opcions poètiques, valors...).

¹³ G. C. ARGAN, *op. cit.*, part II, capítol 1, pàgines 130-131.

¹⁴ G. C. ARGAN, *op. cit.*, pàgines 131-132.

En qualsevol cas, si en la inicial definició de la «Crítica d'Art», que hem pres com a punt de partida, recollia explícitament Argan dos fins principals com a constitutius del seu propi abast (la interpretació i la valoració de les obres d'art) bé estarà que puntualitzem que, d'algun mode, les dites funcions no són certament alienes a la pròpia «mediació» que ara, de forma global, estam comentant. I és que difícilment en la dinàmica del conjunt del quefer artístic es pot separar dràsticament l'abast i la mútua correlació existent entre les distintes funcions.

Però de fet, sí que consideram convenient puntualitzar entre el que podríem considerar —en relació amb la Crítica d'Art com a institució socialment reconeguda en el context del fet artístic— com a funcions «constitutives» de la mateixa Crítica, és a dir, les d'*interpretar* i *valorar* les distintes manifestacions artístiques, i aquelles altres funcions «regulatives» que així mateix vindrien eficaçment a incidir en aquest virtual abast mediador exercit per la Crítica.

Així darrere la funció global de la mediació (ja no entesa com a divulgació o educació del gust en relació amb el públic, ni tampoc en el sempre polèmic rol de publicitat indirecta respecte al mercat) podrien recollir-se aquelles modalitats regulatives esmentades anteriorment, seguint el decurs del text de G. C. Argan, i matisar com aquest paper mediador es resoluria en un ventall d'opcions tant prospectivament com retrospectivament, atenent, de manera estratègica, la *fonamentació* de poètiques o tendències, la *participació* de la crítica en la promoció, el recolzament i consolidació d'iniciatives i moviments artístics i així mateix la *legitimació* i *inserció* de les obres en el context cultural del moment.¹⁵

Tota una àmplia disseminació, doncs, de funcions que històricament han aflorat entorn a l'activitat de la Crítica d'Art i a les quals hauria d'afegir-se la mateixa *funció autoreflexiva* de la Crítica, entorn al seu propi quefer. I és justament on nosaltres hem acabat per instal·lar-nos en desplaçar-nos per les làbils fronteres de l'Estètica. Però no voldríem finalitzar aquest recorregut sense demanar-nos, almenys, pel nucli d'interseccions que constitueix justament el perfil epistemològic de l'estatut de la Crítica d'Art.¹⁶

En aquest sentit podríem intentar individualitzar l'àmbit de la Crítica, en tant que es tracta d'una pràctica dotada d'una relativa constància històrica i que podria ser substancialment reconduïble a una *activitat interpretant* que opera entorn a determinats eixos fonamentals, els quals es converteixen en els autèntics *moments* mediadors del seu desenvolupament, tal com han estat, amb encert, denominats per Filiberto Menna.¹⁷

¹⁵ Sens dubte, com és sabut, no han faltat veus que col·loquen certes funcions, entre les esmentades de la Crítica, directament contra les cordes, sobretot a l'hora de sotmetre a dur judici les seves —amb freqüència— «mediacions» en relació amb el sistema institucional de la cultura i del mercat, entenent-les unes vegades com a recurs d'assimilació i de neutralització en el si mateix del context cultural. Però aquestes qüestions ens durien molt més enllà del nostre tema.

¹⁶ Sense entrar, pel contrari, en la pluralitat d'estratègies metodològiques que el seu progressiu apropament a les Ciències Humanes ha generat, convertint-la, de fet, en una activitat *contaminada, heterodoxa i imprevisible* respecte de les seves premisses metodològiques.

¹⁷ FILIBERTO MENNA, *Crítica de la Crítica* [1980]. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Col·lecció Estètica & Crítica. València, 1997. Capítol IV.

Aquests «moments» podrien resumidament expressar-se segons l'estructuració següent:

a) L'existència d'un *moment teòric*, que comporta l'assumpció d'una sèrie de principis i instruments de caràcter generalment filosòfic i estètic, els quals permeten introduir, en la sèrie contínua i pràcticament il·limitada de dades que, en l'exercici de la Crítica, es barallen, els corresponents criteris de pertinença en vistes a la seva coordinada selecció i ordenació, així com a elaborar hipòtesis i models (de cara a una més rigorosa delimitació del propi camp d'indagació crític) i determinar, finalment, les oportunes metodologies d'intervenció en les investigacions corresponents, cada vegada més plenament interdisciplinàries.

De fet la crítica —en la mateixa possibilitat operativa i en la tasca de construir un discurs sobre les propostes artístiques— sent l'exigència d'assajar «bastiments» i elaborar constructes de fonamentació, allotjats com a base i punt de partida del seu propi quefer. El paper del moment teòric és, doncs, imprescindible a l'hora de delimitar les estratègies d'aproximació i de circumscriure el camp i la perspectiva d'anàlisi, legiti-mant fins i tot la sèrie d'objectes que conformen i constitueixen el seu univers de discurs.

b) El *moment històric* no és menys rellevant, podent assimilar-se, almenys en línies generals, a la contextualització diacrònica de les obres estudiades, ubicant-les en una posició precisa en l'interior d'un *continuum* temporal, explicitant les seves connexions i influències i definint, en definitiva, el possible grau de desviació en relació amb la norma vigent en el moment concret de la seva aparició, és a dir, respecte de les obres precedents i coetànies, així com la seva virtual incidència posterior, mostrant d'aquesta manera l'índex de «novetat» que comporten, referides sempre a l'esdevenidor històric global dels fenòmens artístics en el conjunt del qual s'enquadren.

Ambdós moments —l'històric i el teòric— són en realitat indispensables en tant que, cada un amb la seva respectiva incidència i orientació, contribueixen a desenvolupar i consolidar el sistema general de referències en què l'obra es defineix i es manifesta, gràcies al joc relacional de diferències i similituds.

Ara bé, com ens recorda Filiberto Menna, no es tracta d'*imposar* —des de la història o des de la teoria— un sentit a l'obra, sinó de facilitar, a partir de tals coordenades referencials, que el dit sentit pugui «aflorar», amb major fonamentació, directament de la proposta artística respectiva, cooperant així en tal atribució.

Caldria parlar, en qualsevol cas, d'una espècie de moviment pendular entre història i teoria, en relació amb el fet que —encara copresents ambdós moments— amb freqüència són alternativament dominants, un sobre l'altre, segons la concreta modalitat amb què la crítica, com a disciplina o com a opció personal, es desenvolupa, donant preponderància a una o altra vessant.

c) Un tercer engranatge, que amb freqüència es relega o oblida, estaria representat pel que podria qualificar-se com a *moment tècnic* i que d'algun mode englobaria el relatiu coneixement, per part del crític d'art, d'allò que fa referència a la sèrie de normes específiques, desenvolupament de processos, recursos tècnics i estratègies múltiples que tota producció artística —*mutatis mutandis*— suposa, com a *techné*, i que en conjunt suposa un cabal fonamental per comprendre, analitzar i «revisar» la complexa gènesi del programa de cada obra.

D'aquesta manera, el moment teòric, l'històric i el tècnic conformen una eficaç trilogia per al coneixement i la preparació immediata del quefer crític.

d) El moment decisiu —mai independent ni desvinculat, és clar, dels tres anteriors, en els quals d'alguna manera es recolza— seria, en realitat, el *moment avaluatiu*, que

implica una explícita declaració de valor i la formulació de la mateixa declaració en el corresponent «judici» per part del subjecte crític, que així s'hi implica de manera directa i es compromet personalment en la qüestió. Tal moment vindria a resumir, en si, el que ben podria qualificar-se com a genuïna «funció crítica», en el sentit propi i *fort* que comporta la dita expressió globalitzadora, recolzada en les respectives fonamentacions teòrica, tècnica i històrica.

En aquesta copresència i correlació de moments, podem afirmar que es perfila formalment l'estatut de la Crítica d'Art.

A més a més, tornant —per finalitzar— al fil conductor del nostre tema, es pot constatar com, a través de la incidència de tals moments, afloren de bell nou les relacions interdisciplinàries que manté la Crítica d'Art —entre d'altres— amb les Poètiques, la Història de l'Art o l'Estètica, al marge de les nombroses interconnexions metodològiques que inevitablement postula i desenvolupa, en el seu no menys disseminat quefer, amb altres nombroses ciències humanes.¹⁸

Les fronteres làbils no sols es presenten, doncs, en els contorns de l'Estètica.

¹⁸ Poden consultar-se al respecte, ACHILLE BONITO OLIVA (ed.). *Autonomia e Creatività della Critica*. Ed. Lerici. Roma, 1980. També en R. DE LA CALLE (coord.), *Reflexiones sobre la Critica de Arte*. IVAM. Generalitat Valenciana. València, 1990.

LA FILOSOFÍA EN LA EXIGENCIA DE PENSAR LAS ARTES

Luís Puelles Romero
Universidad de Málaga

«El estado inquieto y complicado del nuevo arte no es una casualidad debida a los caprichos del destino ni a un anhelo de novedad y arribismo de unos pocos artistas, como algunos inocentemente creen. Es, por el contrario, un estado fatal del espíritu humano que, regido por leyes matemáticamente fijas, tiene flujos y reflujos, de partidas y retornos y resurgimientos, como todos los elementos que se manifiestan en nuestro planeta. Un pueblo al principio de su existencia venera el mito y la leyenda, lo sorprendente, lo monstruoso, lo inexplicable, y se refugia en ello; con el paso del tiempo, madurando en una civilización, devasta las imágenes primitivas, las reduce, las plasma según las exigencias de su espíritu esclarecido y escribe su historia nacida de los mitos originarios. Una época europea como la nuestra que lleva en sí el peso grandísimo de tantas y tantas civilizaciones y la madurez de tantos períodos espirituales, es inevitable que produzca un arte que de alguna manera se parezca al de esas míticas inquietudes; tal arte surge por obra de aquellos pocos dotados de particular clarividencia y sensibilidad. Naturalmente semejante retorno llevará en sí los signos de las épocas gradualmente antecedentes, por lo cual el arte que nace será complicado y polimorfo en los diferentes aspectos de sus valoraciones espirituales. El arte nuevo no es, pues, una moda de los tiempos. Pero por otra parte es inútil creer como ciertos ilusos y ciertos utopistas que pueda redimir y regenerar a la humanidad; que pueda dar a la humanidad un nuevo sentido de la vida, una nueva religión. La humanidad es y será siempre lo que ya ha sido. Acepta y aceptará cada vez más este arte; llegará el día en que irá a los museos a mirarlo y a estudiarlo; un día hablará de él con naturalidad y desenvoltura como hace hoy con los modelos del arte más o menos remoto, pero que, detallados y catalogados, ya tienen su sitio y su pedestal fijo en los museos y en las bibliotecas del mundo».

Estas palabras, que podríamos leer haciendo de ellas un diagnóstico, o un acta notarial del umbral del siglo XX, fueron escritas en 1919 por Giorgio de Chirico, bajo el epígrafe elocuentemente titulado «Arte nuevo», contenido en un artículo titulado «Sobre el arte metafísico».¹ Dejemos que el eco de estas palabras resuene a lo largo de estas páginas.

¹ G. DE CHIRICO, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Librería Yerba, Murcia, 1990; pp. 38-39.

Hacia el final de su vida, Theodor W. Adorno dedicó sus últimos esfuerzos a la elaboración de una teoría estética en la que podríamos decir que se contiene la mayor parte del legado artístico y filosófico de la primera mitad del siglo XX. Desde esta especie de atalaya que es su *Teoría estética*, Adorno escribió en las primeras líneas: «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».²

La intelectualización seguida de forma creciente por el arte contemporáneo tiene su raíz en lo que comprenderé como *crisis de la evidencia*, o, diciéndolo de otro modo, como *pérdida de la naturalidad*. Como trataré de mostrar más adelante, la intelectualización arranca de la convicción de que lo que debe tener mayor relevancia para la comprensión o valoración de la obra artística es justamente lo que no es visible en ella; precisamente, lo que de ella requiere *ser interpretado*. El arte, como le ocurrirá a la concepción de la realidad, no podrá seguir siendo sin más aceptado o rechazado (o sea, «valorado» desde presupuestos de fidelidad a las reglas académicas), sino esencialmente *interpretado*. Y creo que es en el convulso periodo del entresiglos, esto es, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del novecientos, cuando se inaugura esta pérdida de la naturalidad, esta crisis de la evidencia, la sospecha frente a lo dado y los primeros atisbos de desorientación en la concepción y vivencia del mundo que venían rigiendo desde el surgimiento de la modernidad filosófica y científica en los siglos XVI-XVII. En una expresión conocida, Paul Ricoeur designó con acierto a Freud, Nietzsche y Marx como los «filósofos de la sospecha». En cada uno de ellos opera una versión específica de la sospecha dirigida al crédito de realidad que venía poseyendo la evidencia de la realidad recibida. Asistimos, por tanto, y esto es lo que quisiera retener para lo que sigue, a la *sospecha de la evidencia* (de lo recibido por la tradición con la «naturalidad de lo evidente»).

Enseguida volveremos a aquel periodo lleno de imperios caídos y jóvenes artistas que fue la Europa de 1900. Antes, quisiera esclarecer el significado que he querido dar al título de estas páginas: «La filosofía en la exigencia de pensar las artes». En una primera lectura podría creerse que se expresa en él la pertinencia, acaso novedosa, de que la filosofía se interese, deba interesarse, por las artes de su tiempo. Así, la filosofía se daría un objeto hasta ahora apenas atendido. Me permitiré una interpretación más perversa. No es que la filosofía se haya dado un nuevo objeto, al que cabría llamar arte o, como dicen los filósofos, «el arte». Su objeto de análisis sigue siendo el que siempre fue: esto es, *la realidad*. Es ésta la que ahora se ha confundido con el arte; y es éste el que ha obtenido el estatuto (ontológico) de la propia realidad. Diciéndolo de forma concisa: *El arte se ha hecho realidad*. Sin embargo, sí se aprecia un cambio mayor de lo que parece a simple vista: no se piensa ya sobre todo la vieja realidad de la metafísica, sino una realidad nueva (una «realidad artística»), «hecha» más que dada, producida más que ofrecida, atravesada de intervención humana. Como nunca antes, cuando la realidad era la vieja realidad «natural», ahora la realidad se ha vuelto ficción. *Ficción realizada*. La realidad es, inaugurándose así en el periodo reseñado, *obra*, producto, resultado.

Pero, a la vez, en el reverso de la configuración prometeica del mundo nacida en el Renacimiento, este saber moderno acerca del mundo, este saber hacer el mundo

² T. W. ADORNO, *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1986 (reimpr.); p. 9.

—haciendo de él que responda a nuestras representaciones, que se conduzca en la forma histórica del progreso, que se deje intervenir técnicamente rindiéndonos sus bienes—, este hacer del mundo la obra de lo humano, es indiscernible de un vértigo que irá cubriendo cada escena del final de siglo. El vértigo consistente en que sólo exista lo humanamente realizado: de que entonces el mundo no sea más que el reflejo antropomórfico de nuestra invención. El vértigo y el delirio y la lucidez provocados por la sospecha de que el mundo sólo sea una obra construida, una apariencia sujeta a arbitrariedad, el lanzamiento de dados que el hombre ejecuta creyendo que el resultado siempre pudo ser otro. El golpe, complejamente sofisticado, del azar. El vértigo suscitado por la sospecha de que acaso no quede nada más allá del cálculo de las subjetividades. (En una nota de 1913, se pregunta Marcel Duchamp: «¿Se pueden hacer obras que no sean obras de “arte”?»).

En lo que sigue daremos argumentos para aproximarnos a la tesis que aquí quisiera sostener, la cual se refiere a *cómo ha operado el arte de principios del siglo XX para hacerse realidad*. En el origen de las vanguardias no hay más empeño que el de hacer de las artes realidad. Y creo que aquí reside cuanto de novedad, cuanto de «moderno», cuanto de ruptura con las exigencias artísticas de los siglos anteriores, posee el arte producido por las vanguardias históricas. Lo moderno es que el arte es realidad; aún más, *arte real*, y no, en primera instancia, representación ilusionística de (la) realidad. Ésta es la condición común a todo el arte moderno. Por esto, porque es «realidad», deberá abandonar con decisión la vieja empresa de pretender ser «realista». Porque es realidad, es imposible que pueda seguir afirmándose en la ilusión de la ilusión, en el sueño de sólo parecerse a lo que no es. Porque es realidad, o, más precisamente, porque quiere hacerse realidad, se propondrá bajo las señas de identidad de la vieja realidad. Esto es, deberá «hacerse» procurando afectarnos como lo hace la realidad. (La realidad es lo que nos *afecta* en la forma determinada de hacernos creer que es real). De este modo, las artes de las primeras décadas del siglo XX se declaran como «radicales», «auténticas», «originales», «puras», «autónomas», atributos éstos predicados por la metafísica de la vieja realidad.

En un libro de especial interés para lo que venimos diciendo, *La revolución del arte moderno*, de Hans Sedlmayr, se precisa bien este componente ontológico del arte de inicios de siglo:

«Un fenómeno primario propio de los movimientos que preparan el “arte moderno” y, por así decirlo, le abonan el terreno, es el afán del arte y de todos los artistas de llegar a ser totalmente “puros”. Pureza no significa (...) más que la libre existencia de elementos o componentes de todas las demás artes: se trata, pues, de un concepto de pureza negativo, claramente químico, cuya peculiaridad es preciso determinar. En lugar de “puro”, podríamos también decir autárquico, autónomo, si bien de este último concepto supera ya al de pureza (...). Lo mejor será atribuir a esta tendencia el calificativo de “absoluta”, pues encierra dos importantes consideraciones acerca de ese afán de pureza: lo incondicional y el propio desligamiento».³

Arte puro, autónomo, absoluto (como se cree —o se creyó desde la tradición metafísica— que es la realidad). Arte puro que en la arquitectura traerá el rechazo

³ H. SEDLMAYR, *La revolución del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990; p. 19.

programático de la ornamentación (pensemos en Adolf Loos) y en la pintura, entre otros aspectos que pronto analizaremos, ciertos desnudos de Egon Schiele despojados de toda accidentalidad. Arte *puro* en al menos dos acepciones: 1) Afán de pureza para tratar de «ver claro» (insistente exigencia cuando se ha perdido la naturalidad de la evidencia) y 2) arte puro porque no pretende «aparentar» ser lo que no es (porque no es ilusionístico: el arte puro lo es porque deja de parecerse a la realidad).

Sin embargo, mirando despacio, se percibe una diferencia en este afán de pureza entre las dos realidades que venimos confrontando: la *vieja realidad de la metafísica* y la «nueva» *realidad artística*. En la realidad concebida por la metafísica *está* contenido lo que «el filósofo» apreciará como puro, radical, original, auténtico; el metafísico cree limitarse a descubrir lo que la realidad es: su tarea se ciñe a predicar características que pertenecen a la naturaleza interna de la realidad. Frente a esto, en la realidad artística, es ahora el autor-creador quien *pone* los atributos, quien crea los rasgos de realidad. El metafísico cree descubrir la realidad y el artista se da el cometido de crearla. El metafísico cree y el artista crea.

En la tarea moderna por la que la ficción reclama *hacerse real* (*realizarse*), la obra artística —la obra que es realidad— no debe olvidar un rasgo crucial: hacerse *resistente* a la interpretación. Hacerse resistente a la ilusión por la que se cree que su interpretación vendrá posibilitada por los procedimientos de interpretación de cualquier otra realidad. El artista moderno proclama incansable la incomprendibilidad de su obra: sólo así, haciéndose opaca al reconocimiento, podrá persistir como real. (Así lo creía Kandinsky en 1912: «En una palabra: no hay peor mal que la comprensión del arte (...) En nuestro caso, la resurrección vendrá de la no comprensión del arte».)⁴ Como la vieja realidad de los metafísicos, la realidad *es* sobre todo lo que no sabemos qué es; la nueva realidad deberá oponerse a su comprensión según procedimientos cognoscitivos aplicados a la realidad extra-artística.

Llegados a este punto, quisiera sugerir la confrontación entre dos «mundos» artísticos: el *mundo de la ilusión*, creado por la perspectiva renacentista y que se prolonga hasta el periodo al que nos venimos refiriendo, y el *mundo de la ficción realizada*, el del arte hecho realidad que se produce a lo largo del siglo XX (apartándose crecientemente de los medios expresivos de las llamadas bellas artes). Mientras que la poética de la ilusión falsifica, finge ser mundo, la ficción usurpa, ocupa, realiza. Mientras que la poética de la ilusión se satisface con la composición de un mundo representado, la pragmática de la ficción perseguirá un mundo realizado (es éste el que se hará objeto de la filosofía). Mientras que la poética de la ilusión se limita a componer bellas apariencias respecto de las cuales el mundo permanece inalterable (es por esto por lo que la poética de la ilusión es acusada de «burguesa» justamente por los autores de la vanguardia), el nuevo arte, el arte por el que la ficción se realiza, es constructor de mundo(s). Aquí reside una de las claves de la «crisis de la representación»: ésta no es otra que la crisis del ilusionismo nacido en la ingeniería de la perspectiva renacentista. Cuando «se pierde la ilusión» (y este periodo, en el tránsito entre los siglos XIX y XX, es propicio a la aparición de grandes «desilusionados» y, por tanto, de grandes irónicos)

⁴ W. KANDINSKY, «De la comprensión del arte», en *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Paidós, Barcelona, 1987; p. 38.

por la que se venía confiando en que la realidad respondiese a nuestras representaciones y, a la vez, que no sólo fuese nuestras representaciones.

La época en la que situamos estos comentarios es la de la «crisis de la representación». La reacción del arte a esta quiebra, a la fractura producida entre las palabras y las cosas, habrá de ser entonces la de *presentar (la) realidad*; o sea, la de *hacer presente*. Vuelve a nuestros ojos el componente de «modernidad», la cual no significa sino «actualidad», propia de las artes de las vanguardias. Así se aprecia en el «hacer presente» (en el presentar la realidad) que dan su misión a las primeros vaivenes de la llamada *pintura moderna*: Manet, el impresionismo, Cézanne y los cubistas.⁵

La *inadecuación* entre los signos creados para que el mundo se deje decir y, al otro lado, la radical irracionalidad del mundo (esta inadecuación queda advertida en el escrito de Nietzsche *Verdad y mentira en sentido extramoral* —«¿Concuerdan las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?»— y en la *Carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal) suscita en los diversos ámbitos de la cultura occidental la necesidad de *volver a hacer un mundo humano*. Si el positivismo del Círculo de Viena tratará de reforzar los medios de análisis racional y lingüístico de la realidad, si la técnica hará posible creernos dominar el espacio y el tiempo, el arte contribuirá *realizando la ficción*. Construyendo la ficción en la esperanza de *crear* prometeicamente un nuevo espejo a escala humana. La ficción realizada se cree ser el mundo humano.

En el esfuerzo por dar algunas claves acerca de cómo el arte de las primeras vanguardias *se hace realidad*, dedicaré el resto de este trabajo al análisis de cuatro conceptos que creo bien significativos de lo que ocurre en las filas de las vanguardias históricas y, también, en mayor o menor medida, de lo que se está produciendo en el ámbito más específico de la filosofía del entresiglos. Las cuatro palabras con las que me acercaré a la creación artística de la nueva realidad son: construccionismo (o, aludiendo a uno de los «ismos», «constructivismo»); perspectivismo; ficcionalismo y, por último, irracionalismo.

Antes de entrar en cada una de ellas quisiera anticipar lo que propongo como una consecuencia en la que convergen estas cuatro nociones: me refiero a la noción paradigmática de *versión*. O, lo que es lo mismo, «versiones». La apreciación del mundo que genera este periodo posee el rasgo identificador de su pluralidad; dinamitada la posibilidad de una realidad regida por la vigilancia del ojo divino, la realización de realidad llevada a cabo por el artista prometeico debe asumir la condición de la pluralidad de realidades. Construir la realidad significa construir *versiones múltiples de realidad*. Construir horizontes plurales de la ficción. Cuando el mundo debe ser construido, sólo puede serlo asumiéndose esta pluralidad. (Cuando no es así nos hallamos ante los diversos totalitarismos: donde el realismo dogmático excluye la pluralidad de las versiones de realidad).

⁵ Y, en un registro bien diferente, RENÉ MAGRITTE. Así, su obra *La tentación de lo imposible*, de 1928, sintetiza la tesis de «realización de la ficción» que nos está ocupando. En este cuadro se representa a un pintor (Magritte) mientras crea —pintándolo— el cuerpo desnudo de una mujer, motivo éste en el que coinciden el modelo y el motivo. En una fotografía del mismo año, el retratado *monsieur* Magritte simula pintar (construir) el cuerpo de su amada Georgette.

Construccionismo

Los orígenes del siglo XX se tensan entre dos tópicos: 1) todo se ha derrumbado; 2) todo está por construir. Entre ambos se sitúa la vanguardia, tantas veces incidiendo en el primero; programáticamente consagrándose al segundo.

Lejos de las poéticas de la *composición*, consistentes en reproducir formas reconocibles según ciertas reglas heredadas de la razón clásica; frente al arte de «componer-la-representación», la aurora del siglo XX se dará una nueva misión *poiética*, una nueva misión indiscernible de importantes componentes ideológicos: construir-la-realidad (otra vez, ahora, nosotros, ineludiblemente). Aquí la palabra «construcción» actúa en su doble acepción: como acción de construir y como resultado de esa operación. De este modo la vanguardia hace suya una poética «realizadora»; una poética por la que la ficción se haga realidad. El empeño prioritario de los *ismos* constructivistas consiste en «hacer estructuras», y no ya en recibir las estructuras dadas por el mundo. Se trata de crear el mundo. El artista es un constructor ingeniero de realidad. *Bauhaus* significa «casa de construcción». Este elemento de la vanguardia se advierte con claridad en cómo sus autores se autoproclaman autores del destino, creadores del porvenir, trabajadores de la utopía.

En el «Manifiesto Realista» de 1920, los artistas adscritos al constructivismo Gabo y Pevsner, escribían: «*La realización de nuestras percepciones del mundo, bajo las especies de espacio y tiempo, e ahí el único fin de nuestra creación plástica. Y no mediremos nuestras obras con el patrón de la belleza, ni las pesaremos en la balanza de la ternura y el sentimiento. El cable en la mano, la mirada exacta como una regla, el espíritu rígido como un compás, construiremos nuestra obra como el universo construye la suya, como el ingeniero hace un puente, el matemático sus fórmulas*». ⁶ Más sintéticamente, casi escrito en clave, El Lissitzky proclama en la misma fecha: «No a las visiones del mundo; sí a la realidad del mundo». ⁷ Y Paul Klee dice lo mismo en la primera frase, frecuentemente citada, de un escrito, también de 1920 («Confesión creativa»): «El arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible». ⁸

Sin embargo, esta poética de construcción del mundo ofrece un reverso también pavoroso: con ella se nos revela la certeza de que todo está por construir. Todo debe volver a hacerse. Es el rostro del nihilismo. En paralelo a los artistas del constructivismo, las pacientes histéricas de Freud también reaccionan a la exigencia de construir el mundo. Poseída por el vértigo y el delirio, la mujer histérica está apesada por un mundo alterado, incomunicable, ocupado enteramente por la ficción (de ella se dice que «vive en un mundo irreal»). Habiéndose perdido la estabilidad del sentido, la exigencia de construir asimila la posibilidad de construir sólo irrealidad. Al lado de Wittgenstein *construyendo* proposiciones sobre el sentido, junto a Loos *construyendo* una casa para Tristan Tzara, cerca de las muñecas *construidas* por Hans Bellmer, cerca de las *construcciones* habitables de Kurt Schwitters, el alienado construye la posibilidad de lo

⁶ Citado en A. GONZÁLEZ GARCÍA, F. CALVO SERALLER Y S. MARCHÁN FIZ, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999; p. 303.

⁷ *Ibidem*; p. 306.

⁸ *Ibidem*; p. 361.

irreal. Leamos la construcción de realidad realizada por una paciente de Freud, la señora Emmy de N. (Leamos, por tanto, la construcción de Freud, gran inventor de ficciones realizadas):

«16 de mayo. Ha dormido bien. Se queja aún de dolores en la cara, brazos y piernas; pero está contenta y de buen humor. Faradización de la pierna anestésica.

»Por la tarde. La encuentro muy sobresaltada. “Me alegro mucho de que venga usted. Estoy muy asustada”. Muestra todas las señales de espanto: “tic” y tartamudez. Antes de la hipnosis, le hago relatarme lo que le ha sucedido, y extendiendo hacia mí sus manos crispadas, en una magnífica personificación del terror, me dice: “estando en el jardín, una rata monstruosa ha saltado de repente por encima de mi mano, desapareciendo luego. Por todas partes surgían y desaparecían ratas y ratones (...) En los árboles había también muchos ratones. ¿No oye usted piafar a los caballos del circo? Ahí al lado se queja un señor. Debe tener dolores, de resultas de la operación. ¿Estoy quizá en Ruegen? Allí tenía una estufa parecida”. Perdida en la multitud de pensamientos que por su imaginación cruzaban, se esforzaba en fijar, en medio de la confusión, el presente. No sabe contestar a mis preguntas sobre cosas actuales; por ejemplo, a la de si sus hijas habían estado con ella».

Freud construye la interpretación de una construcción delirante. La construcción de un «mundo ficticio». La diferencia entre Emmy de N. y Franz Marc, entre Emmy de N. y Alfred Kubin, consiste en que Marc y Kubin pueden no creer en lo que creen; saben que están adoptando una determinada perspectiva sobre la realidad, elaborando un *cierto* estilo o versión de realidad. No les falta la perspectiva de la que carece la paciente de Freud.

Perspectivismo

En una conferencia pronunciada en Túnez en 1971 Michel Foucault atribuye a Manet haber sido el primero en multiplicar los puntos de vista posibles desde los que contemplar un cuadro: «Mientras que toda la pintura clásica, por su sistema de líneas y de perspectivas, consiste en asignar al espectador y al pintor un lugar preciso, fijo, inamovible, desde donde es visto el espectáculo, aquí, al contrario, (...) no es posible saber dónde se encontraba situado el pintor para pintar este cuadro como lo ha hecho y dónde deberíamos situarnos nosotros para ver el espectáculo (...) Manet ha usado la propiedad del cuadro de ser, no un espacio normativo cuya representación asigna al espectador un punto único desde donde mirar, sino un espacio en relación al cual podemos desplazarnos».⁹

Desde el punto de vista filosófico, el término «perspectivismo» fue acuñado por Gustav Teichmüller en 1882 para significar la posibilidad de considerar una cosa y, en general, el mundo desde diversos puntos de vista, todos ellos justificados, de tal modo que cada punto de vista ofrezca una perspectiva única y a la vez indispensable acerca del universo.

⁹ M. FOUCAULT, «La pintura de Manet», en *Er. Revista de Filosofía*, n. 22; p. 201.

En confrontación con el «precepto del percepto» impuesto por el orden de representación nacido en la perspectiva renacentista, por el que la «composición» se realiza desde el mejor de los puntos de vista posibles y, en correlación, debe ser contemplada desde un único punto de vista ideal, las artes del periodo al que nos venimos refiriendo, porque asisten a la pérdida de un mundo unitario, se caracterizan por adoptar visiones particulares, versiones parciales de lo real. Las artes de la vanguardia son *creadoras* de múltiples puntos de vista (versiones múltiples de realidad). Se impone, para estos autores, *adoptar posiciones*. Adoptando un punto de vista (parcial de la realidad), se ve «desde donde se mira». La proliferación de manifiestos y escritos programáticos supone la dilucidación del desde dónde se mira. De este modo la mirada pierde fijeza y, a la vez que gana la posibilidad de adoptar posiciones diversas, se vuelve «insegura». Es por esto por lo que los *ismos* son sobre todo tentativas de *interpretación*. Porque se sostienen en la conciencia de la parcialidad. El arte es un «desde donde» —*perspectiva*— y un «como» —*interpretación*. El arte es propuesta de modalidades de realidad. El arte es tener una posición y una proposición. Además, la conjunción en el punto de vista de la perspectiva y la interpretación define la carga ideológica de estos movimientos. La ideología es crear y creerse un punto de vista ofrecido en la forma de una propuesta. Así, el estilo es la ideología. Puesto que tales proposiciones se erigen sobre el cruzamiento de 1) ser versiones de realidad y 2) ser miradas parciales, la realidad será instaurada como una *transversión*, como un conjunto o configuración de versiones múltiples.

Esto trae al menos dos consecuencias que sólo apuntaré, una en lo que afecta a los espectadores y otra en relación a la especificidad de cada uno de los medios expresivos artísticos. Casi podríamos dar un tono coloquial a la expresión en la que se cree que «el arte nos da otros puntos de vista»: nos los da si damos crédito de realidad a la ficción; si imaginamos otras realidades a las que acudir abandonando nuestra perspectiva habitual. El sentimiento de empatía con la obra de arte que, bajo la noción de *einfhülung* («identificación»), aparece precisamente en esta época, de la mano de T. Lipps, sólo es posible a condición de creer en la posibilidad de adoptar otros puntos de vista, o lo que es lo mismo, otras vidas ajenas.

Respecto a cómo interviene la comprensión de la realidad como «transversión» en las poéticas particulares a cada dominio artístico de expresión, se hace pertinente tener en cuenta que es ahora cuando cada arte se afana en marcar su diferencia respecto a las demás. La pintura sólo quiere ser pintura, la música quiere no ser confundida con la literatura y la arquitectura, incidiendo en sus componentes de ingeniería, busca el perfil diferenciador de su identidad. Cada arte mostrará lo que sólo ella puede mostrar. Como una derivación del viejo lema de la «autonomía de las artes», y atendiendo a cuanto hay de «formalista» en esta expresión, cada arte es un «qué» absoluto por ser un «cómo» específico.

Ficcionalismo

Ha sido Nietzsche quien ha delatado el carácter de «inestabilidad» sobre el que se levanta la fe en el conocimiento. Desde sus primeros artículos hasta el volumen publicado póstumamente bajo el título de *La voluntad de poder*, el autor alemán ha insistido en la imposibilidad de dar tierra firme a lo que no es más que la infundamentación de la propia razón en su expresión del mundo. Así, en un escrito temprano y

verdaderamente esclarecedor acerca del espíritu del final de siglo, *Verdad y mentira en sentido extramoral*, redactado en 1873, escribe Nietzsche:

«Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas. Del mismo modo que el sonido configurado en la arena, la enigmática *x* de la cosa en sí se presenta en principio como impulso nervioso, después como figura, finalmente como sonido. Por tanto, en cualquier caso, el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico, y todo el material sobre el que, y a partir del cual, trabaja y construye el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, procede, si no de las nubes, en ningún caso de la esencia de las cosas».¹⁰

Nietzsche extiende el estatuto de ficción a los monumentos de la verdad por los que el hombre ha creído conocer lo que no era sino producto de su propia invención colectiva. Abriendo una zanja en la posibilidad por la que el lenguaje nombra y conoce el mundo, Nietzsche se pregunta «¿Qué es entonces la verdad?», para responder: «Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal».¹¹

No hay más que metáforas, aproximaciones a un sentido de estirpe humana que nada dice del mundo a excepción de nuestra propia necesidad de que el mundo exista y signifique. El vértigo que conlleva saber que la mirada dirigida al acantilado no se detendrá en el fondo no es, sin embargo, un motivo de espanto o tragedia, según Nietzsche. Más bien se abren así las posibilidades infinitas para poder seguir construyendo el sentido. Hacer de la verdad un vástago de la ficción es dar a la verdad carácter humano. La proclama de la ficción absoluta crea la posibilidad de *hacer* de nuevo el mundo.

Se aprecia entonces, dejándonos llevar por el acta de época que supone este escrito de Nietzsche, una convergencia entre el ámbito de las artes y el de la filosofía. El primero habrá de hacer la ficción, inaugurando así una realidad *por pensar*. (También las ciencias, la técnica, los movimientos políticos, etc., comparten este carácter atribuido a las artes: el de crear la ficción en la forma de realizar una nueva época). Por su parte, la filosofía se dará a pensar la ficción. Ambos se encuentran en una retórica de «humanización simbólica del mundo».

Sólo ahora, y en ningún momento anterior de la historia del arte, el arte consigue ser *símbolo de lo humano*. Sólo ahora posee la dimensión antropológica que en periodos pasados poseía el símbolo (de lo) divino. A partir de este momento el arte simboliza la presencia del hombre en «su» mundo. No significa a Dios ni significa ilustrando pasajes de las mitologías antiguas; tampoco significa el poder de los poderosos, sean reyes, burgueses renacentistas o cardenales barrocos. No significa nada ya existente porque se ha dado la misión de simbolizar la presencia de lo humano haciendo el mundo. La

¹⁰ F. NIETZSCHE, *Verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 1990; p. 23.

¹¹ *Ibidem*; p. 25.

dimensión simbólica de las nuevas artes muestra la tarea de la creación; de la creación como efecto del trabajo del hombre huérfano de Dios e impelido a hacer su mundo. Al fin, el arte de las vanguardias simboliza la creación humana de la realidad. El carácter simbólico del que se dota el arte desde justamente el simbolismo del final de siglo hasta al menos el Pop testimonia las claves de una simbólica atea, dada por lo humano a lo humano. Sin Dios y sin poder seguir creyendo en el viejo mundo de los viejos significados, el artista del arte nuevo se anuncia como un creador: creador del mundo y creador de los símbolos de este mundo original. El arte será de este modo el encuentro simbólico con nosotros mismos.

Irracionalismo

La crisis de la modernidad coincide con el momento en el que la desconfianza desde la cual se erige la identidad de la razón moderna se vuelve contra sí misma. El fin de siglo y las vanguardias darán predominio a la sospecha relativa a la racionalidad de la propia razón. La sospecha consistente en si la razón no es otra forma —la más depurada, la mejor camuflada y más sofisticada— de la irracionalidad.

El reverso de este paradigma supone la posibilidad de conceder cierta lógica a lo irracional, cierta legitimación y «puesta en alza» de ámbitos de la subjetividad hasta ahora consignados como ajenos a toda lógica, a cualquier motivación dotada de racionalidad. La arbitrariedad de la razón tiene su reverso en la razón de la arbitrariedad.

Respecto a la primera de estas dos sospechas, la que atiende a la arbitrariedad o contingencia o imposibilidad de fundamentación última de la razón, podrían mencionarse autores como Mondrian, Malevich, Schönberg o Loos. Con ellos nos encontramos en una mística de la pureza (de la razón «purificada» y no ya «razón pura»), casi una ascética, que hace gala de un acusado geometrismo pero ahora sólo posible adoptando procedimientos retóricos. La autorreferencialidad de la obra absoluta nacida con estos autores (y que hace de ella una construcción, la versión de un punto de vista y un entramado de ficcionalidad) es profundamente irónica en su relación con el postulado moderno de una razón universal. Lo que vemos en las cuadrículas de Mondrian, en los triángulos de Malevich o en la casa construida por Loos para Tristan Tzara, o en el derrumbamiento del sistema armónico tonal, es ajeno a las exigencias de una racionalidad universalista. Podrían ser —como lo son obra a obra— otras cuadrículas, otros triángulos, otras proyecciones espaciales arquitectónicas u otras proyecciones temporales musicales. Las propuestas artísticas de estos creadores son ajenas a las constricciones de la razón lógica.

Sin embargo, conservan de ella su retórica: se dan en la forma de ser indiferentes a los espectadores; experimentan nuevos procedimientos de realización del mundo formalizados mediante la retórica, la vieja retórica de la verdad. Hacen *como si* no necesitaran a los espectadores. Apartadas de las amables complacencias del arte del siglo XIX (me refiero a las poéticas del «reconocimiento»), la abstracción geométrica y sus afines requerirán de su destinatario el ejercicio de la interpretación. Pero no el de la interpretación practicada por la razón lógica sino por la razón estética. Interpretar la racionalidad interna de la obra concreta; interpretarla a sabiendas de que se ha vuelto irreductible a los parámetros universales de la razón cartesiana. El afán del matemático es otra forma del delirio: para extender sus conocimientos a través de una pizarra ha

debido sacrificar el acceso al mundo. Estos artistas son autores de grandes soledades, de grandes monumentos de racionalidad solos e inconmensurables. Las razones de Mondrian, Malevich, Schönberg o Loos son impensables.

A propósito de lo que he llamado «arbitrariedad de la razón», quisiera reparar en tres motivos en los que la razón, la ilusión del orden es sólo contingente y «aparente».

A) Los croquis de Duchamp preparatorios de sus grandes obras. Por ejemplo, uno de los proyectos trazados calculadoramente para *Neuf Moules Mâlic*, de entre 1914 y 1915, el titulado *Cimetière des Uniformes et Livrés n° 1* (1913). Se aprecia en el dibujo cuanto hay de arquitectura de la composición, de interrelación entre sus partes; lo que parece ser un elaborado ejercicio de racionalidad geométrica sólo es un riguroso capricho incapaz de fundarse más allá de sí mismo. También ahora la composición (o sea, las reglas de la armonía) ha sido vencida por la construcción (o sea, por la realización de un orden inventado).

Lo mismo ocurre con *Le Grand Verre* (1915-1923). Observando sus estudios preparatorios puede verse de qué manera la obra responde a lo que parece ser un extraño mecanismo de dinámica interna. Pero sólo estamos ante una parodia de la mecánica (como lo estamos ante las máquinas pintadas por Picabia o Max Ernst). Una parodia capaz de dar razón de sí pero no razón de la razón.

B) Cambiemos de contexto y visitemos la casa vienesa construida entre 1926 y 1928 por el arquitecto Paul Engelmann (discípulo de Loos) a las órdenes de un cliente bien especial: el filósofo L. Wittgenstein. Reparemos en ella atendiendo a un detalle quizá anecdótico. Se conoce la infatigable meticulosidad y afán de precisión con los que Wittgenstein afronta esta edificación en la que habría de vivir su hermana. Absolutamente todo fue rigurosamente meditado, calculado, sometido al contraste con otras posibilidades. Debió de ser así justamente porque la razón ha dejado de responder a causas necesarias. En el caso de la Casa Wittgenstein es especialmente elocuente cómo la razón se sostiene en el rigor de la objetividad: o sea, en el rigor arbitrario de la objetividad. La retórica de las formas puras, la exactitud —hasta el delirio y la extenuación— que se aplicó a los aspectos más nimios de la construcción, lo mismo que la desprovisión de todo ornamento son procedimientos retóricos o, diciéndolo de otro modo, *maneras* de objetivar «valores». En este sentido, la de Wittgenstein es una racionalidad amanerada, esteticista, poseída perversamente por sí misma en el vértigo de su colapso. La obsesión de Wittgenstein consiste en la pregunta por hasta dónde poder llegar con el lenguaje.

C) Vayamos a la tercera escena. Miremos la foto realizada por F. Glarner en 1944 de la mesa de trabajo de Mondrian en su taller de Nueva York. Sorprende la similitud con el orden perceptible en sus cuadros, pero, a la vez, pareciese delatar la contingencia de este orden. La disposición de los objetos sobre la mesa no responde a un orden dado necesario sino a la arbitrariedad de una «puesta en orden». Esta fotografía refleja la contingencia de cualquier composición. En esta mesa se descubre la patología del hombre estrictamente ordenado (parodiada una y otra vez por numerosos autores del siglo XX; pensemos, por ejemplo, en el *Auto de fe* de Elías Canetti).

Salgamos de estos comentarios sobre la irracionalidad de la razón para acudir a su reverso, a su complemento inverso y simétrico: el de la racionalidad de la sinrazón. Si aludíamos arriba a la mística de la pureza, ahora nos hallamos ante la mística de la fuerza. Nociones como las de energía, impulso, intensidad, fuerzas primarias... inundan los programas y declaraciones de otra de las vetas del arte del entresiglo: el fauvismo,

las pinturas de Kandinsky o el expresionismo pionero alemán tratan de validar un fondo irreductible (próximo a la versión nietzscheana de lo dionisiaco) sobre el que se levanta la obra de arte. Se postula una lógica de la fuerza, una ética de la obra sujeta al principio de la necesidad espiritual. El intenso componente de sensualismo del que estas obras arrancan las hace fundadoras de un nuevo mundo surgido ahora de las potencias de la sensación. Frente a una razón que se ha vuelto arbitraria e «insostenible», la experiencia del mundo se soporta en la vivencia de la sensación, encontrando en ella su causa o principio.

Para ir terminando, creo que vale la pena acudir a una carta dirigida por Kandinsky a Schönberg en la temprana fecha de 1911. Las palabras del pintor contienen las claves que he tratado de proponerles esta tarde: el arte como construcción, como versión, como ficción y como sospecha de la razón. Un arte en el que la ficción se hace realidad. Cometamos la indiscreción de leer una carta:

«En sus obras ha hecho Vd. realidad aquello que yo, de forma incierta desde luego, he estado buscando en la música con tanto anhelo. Ese caminar independiente de los propios destinos, de la vida propia de las distintas voces que hay en sus composiciones, es exactamente lo que también yo intento encontrar en la pintura. Actualmente existe una gran tendencia por encontrar la “NUEVA” armonía a través de caminos constructivos, mientras que lo rítmico se construye casi de forma geométrica. Pero mi sentir y mis aspiraciones sólo van parcialmente por ese camino.

»Es la construcción lo que le falta desesperadamente a la pintura de los últimos tiempos. Y es bueno que se busque. Sólo que yo pienso de forma distinta sobre el *modo* de la construcción.

Pienso que la armonía en nuestros días no hay que buscarla por la vía de lo “geométrico”, sino por lo directamente antigeométrico, ilógico. Y éste es el camino de las “disonancias en el arte [“], tanto en la pintura como en la música. Pues la disonancia actual de la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del “mañana”».¹²

Ser modernos significa creer en la creación de lo nuevo. La vanguardia creyó en la posibilidad de que el arte realizara el nuevo mundo haciéndolo habitable por el hombre. Sin Dios, la realidad cambió de manos. Estuvo entre finales del siglo XIX y finales de la vanguardia histórica en las manos de los artistas autores del mundo. Eran otros tiempos.

¹² A. SCHOENBERG, W. KANDINSKY, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Editorial, Madrid, 1993 (reimpr.); p. 17.

LAS RAZONES DEL ARTE

Gerard Vilar

Universitat Autònoma de Barcelona

Hay una obra de Félix González-Torres de 1991 consistente en dos típicos relojes de cocina colocados uno junto a otro y que marcan la horas sincronizadamente. A ello hay que añadirle el título de la misma que reza *Untitled (Perfect Lovers)*. La obra parece una boutade, una ocurrencia superficial. Unos podrían sostener que se trata de un ejemplo más de la banalidad del arte contemporáneo, de su alejamiento de los fines propios del arte, descubiertos a lo largo de los siglos y abandonados ahora por la superficialidad, el mero juego y la ocurrencia trivial. En lugar de la conexión con la razón y la verdad que los grandes clásicos de hace doscientos años creían ver en el arte, ahora tendríamos tan sólo entretenimiento y accidentalidad. Sin embargo, otros podrían argumentar que la obra de González-Torres es una versión contemporánea de una *vanitas* barroca. Las razones de esta obra no tendrían que ver con la mera ocurrencia, sino que tienen que ver con la caducidad de la vida, la dificultad o la imposibilidad de que los amantes vivan y mueran sincrónicamente, porque el artista la realizó después de que su amante muriera de SIDA, enfermedad de la que él moriría también pocos años después. Esta obra habla del amor y de la pareja, de lo bello que sería morir al unísono. Es un emblema y un recordatorio de la sentencia que consagra el matrimonio: «hasta que la muerte os separe». Su doble tic-tac evoca los latidos de los corazones de los amantes, el tiempo que fluye imparabile, la inevitabilidad de la separación de aquellos que amamos, los misterios de la vida humana y las perplejidades ante las formas del significado del arte. Todo ello se halla presente en esta obra, una obra que no está por debajo de una *vanitas* holandesa del siglo XVII.

Pero ¿cómo puede haber dos puntos de vista tan dispares acerca de la misma obra? ¿Cómo es posible que unos la vean como una manifestación más de las irracionalidades del mundo contemporáneo y otros como un ejemplo de la razón artística contemporánea? Permítanme unas consideraciones generales.

I

Un giro pragmático de la estética

El arte ha mantenido siempre relaciones difíciles con el concepto de razón. El título de esta conferencia puede parecer una provocación a todos aquellos que consideran que el de razón es un concepto opuesto al de arte o contradictorio con él. De un lado están los que se oponen a la dimensión sensible del arte en nombre de un concepto puro de razón. Desde que Platón alertara acerca de los peligros que encierra el doble alejamiento de la verdad en el que se encuentra el arte, relegándolo a «engaño» o «ilusión», éste ha sido entendido por algunos sobre todo como algo sospechoso y con frecuencia como reino de la confusión de los sentidos, peligroso estimulante de la sensualidad y, pues, reino de la irracionalidad por excelencia. La evolución del arte en el último siglo no parece haber contribuido a romper con esta mitología y con la desconfianza que, asentada entre el arte y la filosofía, ha perturbado durante toda la historia las relaciones entre ambos. Del otro lado se encuentran quienes entienden, a la inversa, que el de razón es un concepto metafísico y criptoteológico del que hay que prescindir por su vocación totalitaria, reductora y homogeneizadora. El arte no tendría que ver con la razón sino con la libertad radical, la innovación, la diferencia, lo heterogéneo, lo inconmensurable, la alteridad, lo irreductible e inclasificable. A quienes sostuvieran tal punto de vista yo les daría claramente la razón en la tesis de que había un viejo concepto de razón de esa naturaleza que hoy ya pocos defienden, y que la filosofía contemporánea no pretende ponerle al arte (ni a la ciencia) el dogal de esa clase de razón, sino que intenta reconocer las formas de racionalidad que puedan manifestarse en las prácticas artísticas y la recepción de las obras, lo que denominaré *razón sin fondo*, una forma de razón que flota en el flujo de los acontecimientos y los fenómenos pero que no conoce ni es fundamento último. Porque el mundo del arte contemporáneo, aun en su pluralismo caótico, no es un mundo de pura irracionalidad.

Decir esto puede parecer una banalidad, una afirmación puramente retórica en un mundo cultural como el presente en el que el arte ocupa un papel tan central y en torno al que se mueven tantos intereses y dineros. Pero lo cierto es que con frecuencia leemos u oímos en los medios de comunicación de mayor recepción la pregunta por la racionalidad del arte contemporáneo.¹ Un paseo por los distintos recintos de la última Documenta 11 (2002) o de la Bienal de Venecia podía inducir a pensar que, si no está dominado por la pura irracionalidad, el mundo del arte de hoy es lo más parecido al perfecto desorden y el imperio de la moda y la arbitrariedad. ¿Tienen alguna cosa que ver las esculturas de Juan Muñoz con las películas de Pere Portabella seleccionadas en representación de España? ¿Las películas de hace más de veinticinco años son arte representativo del siglo XXI? ¿Qué arte es el que sólo se hace accesible a quienes tienen una determinada identificación nacional? Si hay preguntas también puede haber respuestas, y si hay respuestas es que hay alguna clase de razones. Cada obra de arte, como bien dijera Hegel, «es esencialmente una pregunta, una interpelación a un pecho que resuena, una llamada a los ánimos y a los espíritus.»² El preguntar del arte es una de

¹ Por ejemplo, con pocos días de diferencia ha habido un programa de debate en el programa, «En camp contrari» de TV3 que se emite en el *prime time*, y el artículo «¿Es esto arte?» firmado por A. Zabalbeascoa en *El País Semanal* de 26 de enero de 2003. Ello, claro es, al tiempo que la feria Arco alcanza un nuevo récord de visitantes.

² G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, TW, Frankfurt: Suhrkamp, 1970, vol 13, p. 102.

sus razones, una de las manifestaciones de la compleja racionalidad manifiesta en el mundo que se articula y transforma continuamente en torno al fenómeno del arte. El oír el preguntar del arte, el reconocer las preguntas que nos plantea es otro elemento esencial de sus razones, aunque ese reconocimiento sea a veces difícil e, incluso, no se produzca.

Las dimensiones racionales del arte pueden rastrearse desde diversos polos de la esfera de lo estético: desde el lado de la recepción, desde el lado de la producción, desde el lado del objeto como forma simbólica y, por último, desde el lado del objeto y sus relaciones con el mundo social, económico o natural, y sus tradiciones. Así, se puede hablar de aspectos de la racionalidad del juicio estético, de la interpretación, de crítica de las tradiciones, de crítica moral o política, de racionalidad poética o creativa, de las funciones sociales, históricas, etc. Además, puesto que la mayor parte de los objetos estéticos —salvo los naturales— son artefactos producidos por nosotros, todos ellos son al mismo tiempo productos de alguna técnica que incluso puede ser altamente sofisticada como en el arte computacional, el netart, el serialismo musical o la fotografía contemporánea. No obstante reconocer esta pluralidad casi inagotable de las dimensiones de la racionalidad del arte y la experiencia estética, creo que son fundamentalmente tres las razones en liza, enunciadas enfáticamente, a saber: la razón comunicativa, la razón funcional y la razón creativa o poética. Por razón comunicativa entiendo las formas de racionalidad presentes tanto en la comunicación artística como en la comunicación sobre el arte. Ejemplos de la comunicación artística pueden ser la descripción artística de hechos, la valoración moral o política de ideas, actos o situaciones, así como la expresión de sentimientos; ejemplos de la comunicación sobre el arte son la crítica de arte o los juicios estéticos en general. Por razón funcional entiendo las formas de racionalidad presentes en las funciones instrumentales y compensatorias que el arte puede cumplir, como, por ejemplo, funciones terapéuticas, de entretenimiento y descarga, de dominación ideológica, de compensación de deficiencias en el ámbito de las necesidades. Por último, la expresión «razón poética» refiere la capacidad de abrir mundo del arte construyendo con los más variados e imprevisibles medios simbólicos nuevos espacios de sentido. En su jerga críptica Heidegger llamaba a eso *Her-vor-bringung des Seins*, producción del ser. Y eso es: creación del ser de los entes y ante todo del *Dasein*, del ser-humano, que es el tema del arte desde sus orígenes y sigue siéndolo hoy. Esta es tal vez la más alta y fundamental forma de razón que posee el ser humano, una manifestación de esa facultad de invención, creación e innovación sin la que seguramente no habríamos sido capaces de salir de la sabana africana, enfrentarnos a situaciones nuevas y darles respuestas nuevas.

Toda teoría estética y toda filosofía del arte deben explicar en qué consisten estas diferentes formas de razón y cómo se articulan entre sí. Mas adelante voy a intentar explicar con algunos argumentos y ejemplos la vía que hoy considero más prometedora para resolver este puzzle filosófico. Podría denominar esta vía «pragmatismo kantiano», una posición que prosigue con empeño una empresa filosófica iniciada por Kant hace dos siglos a favor de una estética filosófica y una filosofía del arte que no prescindan del concepto de razón o racionalidad sin el cual entiendo que no hay filosofía, pero que, al tiempo, reconoce el momento fundamental que representa el significado *junto* a la experiencia estética con sus momentos subjetivos y emocionales.

Dejando la terminología kantiana, la cuestión de cómo se acomoda lo estético en un concepto de razón comunicativa revisado y ampliado es uno de mis más evidentes intereses. Entiendo que el mundo del arte o el mundo en una perspectiva estética, es un

mundo de razones. En él toda creación, toda opinión, toda experiencia o explicación, valoración o interpretación son susceptibles de examen y discusión mediante argumentos, de ser dichos mediante razones, aunque sea completamente cierto que dichas razones tienen habitualmente una fuerza de convicción o fuerza vinculante mucho menor que el tipo de razones que blandimos en los discursos teóricos o en los discursos prácticos. Si el mundo estético es entonces un mundo de razones necesitamos una pragmática estética, algo de lo que hoy sólo tenemos retazos, atisbos y fragmentos, como en las obras filosóficas de Habermas, de Goodman, de Danto y otros.

La evolución del arte contemporáneo en los últimos veinte años ha planteado viejos interrogantes filosóficos a la luz de experiencias estéticas completamente nuevas. Cuando con la crisis de la filosofía del sujeto ilustrada la estética filosófica viró a principios del siglo XIX hacia la filosofía del arte, focalizándose en ésta en las reflexiones ejemplares de Schelling y Hegel, se abrió un periodo extraordinariamente fecundo para la reflexión en torno a la naturaleza del arte que nos ha dado las obras fundamentales de pensadores como Nietzsche, Lukács, Heidegger, Benjamin, Gadamer, Adorno, Goodman o Danto. Las obras de estos autores se pueden entender ante todo como respuestas a la pregunta ¿qué es una obra de arte (y qué debe ser)? La condición actual de la producción y la recepción artísticas, si embargo, aunque sin invalidar la vieja pregunta platónica sobre el arte, viene determinado por un hecho de gran alcance filosófico: cualquier cosa puede ser una obra de arte. Cualquier objeto, escenario, acción, omisión, imagen o concepto puede ser una obra de arte. Una pintura, una *performance*, una instalación, un silencio, un discurso, un detritus, un órgano u organismo vivo, muerto, digital, real o virtual puede ser una obra de arte. Por consiguiente, no sabemos a priori que aspecto debería tener una obra de arte, puesto que puede tener cualquiera. Si hay consenso acerca de este hecho, si un mismo «objeto», en condiciones de recepción diferentes, puede ser considerado, por ejemplo, como basura o como una obra de arte como tantas obras de J. Beuys o de Arman, entonces es que cualquier indagación sobre la naturaleza del arte en sentido tradicional (buscar sus propiedades, buscar su esencia, su definición) es probablemente una pérdida de tiempo, ya que el «objeto» como tal ha perdido esa *prioridad* que Adorno todavía le concedía. Lo que hay que indagar es qué hace que un objeto y acción cualquiera, en determinadas circunstancias, sea experimentada como una obra de arte. O, como decía Kant, sea mera «ocasión» para un juicio estético.

Dado este punto de partida, no parece absurdo afirmar que la reflexión sobre el arte está realizando un giro hacia las viejas cuestiones de la estética en sus orígenes cuando, a partir de su inauguración como disciplina filosófica con Baumgarten y culminando en el monumento teórico que es la *Crítica de la Facultad de Juzgar* de Kant, se ocupaba de las cuestiones de la racionalidad estética, de la experiencia, el juicio, el gusto, el genio, el sentido común, etc., que se ponían en el banco de pruebas de la crítica y el ejercicio de la facultad de juzgar las apariencias y sus formas. Si de lo que se trata es de comprender el arte contemporáneo, mi punto de partida es, pues, la afirmación de una rehabilitación del punto de vista de la estética frente al de la filosofía del arte tradicional. Ahora bien, ese planteamiento no puede hacerse cayendo por detrás de todo lo aprendido desde los tiempos de esplendor de la estética hace dos siglos. Si rechazamos por obsoleto el punto de vista de Kant, construido desde la perspectiva de un sujeto idéntico dotado de unas facultades puras que ejerce su capacidad de juicio «desinteresadamente» y «sin concepto» para producir juicios «universalmente» válidos a partir de los sentimientos

generados por la percepción de las «formas de una finalidad sin fin», y atendemos a todo cuanto hemos podido aprender en dos siglos sobre los límites de la subjetividad, su compleja constitución intersubjetiva, lingüística, etc., parece del todo realista la posibilidad de repensar de nuevo la teoría de la experiencia estética salvando todo cuanto sea salvable de la vieja estética kantiana.

Un posible enfoque fecundo de dicha teoría es el que me propongo abordar de modo sistemático en este proyecto filosófico que estoy procediendo a describir con botas de siete leguas. Se trata de un enfoque pragmático que, en la estela de pensadores como Dewey, Wittgenstein, Goodman, Habermas o Schusterman, intenta explicar cuándo hay arte, es decir, cuándo una forma simbólica es interpretada como un símbolo artístico. Así, una señal de tráfico, como ocurre con las oraciones, en un contexto pragmático puede significar una cosa —dirección prohibida, por ejemplo— y en otro contexto otra —acabemos con la civilización tecnológica, en una galería de arte—. ¿Qué es lo que hace que interpretemos el mismo signo como símbolos diferentes? Las condiciones pragmáticas. Los mismos hierros retorcidos contemplados en una chatarrería o en una galería de arte con una firma significan cosas distintas y, por supuesto, pueden tener una diferencia de precio abismal. Lo que propongo, es examinar lo que Danto ha denominado en alguna ocasión las razones del arte,³ aquello que hace que podamos contemplar como arte cualquier cosa, verlo con ojos nuevos y aprender nuevos significados, puesto que estoy convencido de que se trata de un proceso de experiencia racional. Así, habré de situarme frente a la teoría institucional del arte (Dickie), que pretende que arte es lo que las gentes del mundo del arte deciden que es arte. Si ello fuera así, se trataría de un mundo radicalmente arbitrario e irracional, cuando la experiencia nos dice que el mundo del arte es casi tan racional como el mundo de la ciencia o del derecho y muy a menudo mucho más que el de la moral. Eso, desde luego, también hay que interpretarlo en el sentido que esos otros mundos no son tan racionales como algunos pretenden.

Por tanto, no se trata en modo alguno de sacar del baúl de los recuerdos ni la teoría de Tingle-Immersion,⁴ como llamaba Goodman a la teoría clásica dieciochesca de la experiencia estética, ni lo bello y lo sublime, ni la razón pura, sino de hacer explícitas las formas de la razón sin fondo que están presentes en las obras que pretenden comunicar algo sobre algo, a las que interpretamos con la pretensión de decir algo válido sobre ellas, y sobre las que discutimos con otros acerca de cómo se deben interpretar y qué afirmaciones son más válidas que otras e, incluso, cuáles no son válidas en absoluto y son simplemente falsas. Por lo menos en las formas habituales de comunicación no se puede comprender ninguna forma de lenguaje o de comunicación simbólica sin conexión con las pretensiones de validez y el saber de las condiciones que hacen aceptable o no algo dicho, pretensiones y saber que son lo que convierte a cualquier enunciado, juicio o símbolo en algo comprensible o no. Tanto en el arte como en el lenguaje ordinario no se entiende nada de una obra de arte o de una oración si no compartimos mínimamente un lenguaje común y si no tenemos la menor idea de qué hace válido lo que dice. El mundo del arte, como sostiene Danto, es una atmósfera conceptual, un «discurso de razones» que se comparte con los artistas y con otros que integran el mundo del arte en

³ A. DANTO, *Beyond the Brillo Box*, Nueva York: F.G&S., 1992, pp. 5, 11, 38 ss.

⁴ N. GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, p. 122-123.

tanto que un mundo de razones. Desde luego, a menudo no se entiende nada de lo que dicen las obras de arte y nos relacionamos con ellas de un modo meramente «estético» en el sentido subjetivo o más o menos kantiano del término.⁵ Como cuando contemplamos obras de culturas extrañas de las que gozamos como formas sensibles que nos gustan en el plano sensible. Como nos puede gustar una instalación de Eulalia Valldosera en la que juega con luces, sombras, proyecciones de diapositivas, etc. Pero si no entendemos que esas obras nos hablan, respectivamente, de un episodio de la vida de Vishnú o de la crítica de la condición doméstica de la mujer contemporánea hemos fallado a la hora de entrar en el proceso de comunicación artística y hemos rebajado la obra a un objeto de goce. Todas las obras de arte pueden reducirse de este modo a meros objetos sensoriales o gastronómicos, como también se pueden reducir, aún más, a objetos utilitarios para sostener, tapar o dar calor, como cualquier otro objeto. Pero lo que distingue a las obras de arte es que dicen algo, que comunican algo de un modo especial, aun cuando el soporte de lo que dicen sea un objeto cualquiera y lo digan en un extraño lenguaje de enigmas y jeroglíficos.

Algunos como Danto creen, con razón, que todo ello hace que la filosofía del arte sea más actual que nunca. Que ahora se puede hacer por fin auténtica filosofía del arte porque cualquier cosa puede ser una obra de arte. Pero ello sería erróneo si el supuesto de fondo con el que seguimos pensando sigue siendo hegeliano porque creemos que se puede definir el arte, que éste tiene una esencia. Yo creo, en cambio, que en cierto sentido hay que volver a los orígenes baumgartianos, cuando la filosofía del arte era una parte de la estética y la experiencia estética era entendida como una forma de conocimiento especial. Todo ello ha de llevar en la dirección, no contemplada por Danto por su fijación hegeliana en combinar esencialismo e historicismo, de una teoría de la experiencia del arte que debe partir del presupuesto de que toda experiencia estética es una experiencia simbólica en la que nos hallamos frente a un símbolo simple o complejo que pretende comunicarnos algo, nos interpela y persigue dialogar con nosotros. Ese planteamiento fija, desde un punto de vista pragmático, la prioridad de la experiencia frente al objeto, pero sin reducción del objeto a mera ocasión. Por eso me gusta hablar metafóricamente de una estética del *reconocimiento*, de la que he dado ya algunos elementos en algunos escritos en los que sostengo que en el medio constrictivo de la intersubjetividad hay un lugar para la autonomía tanto de los individuos, sean receptores o creadores, cuanto de la soberanía de las obras.⁶

II

Pragmática de la comunicación artística

Si me lo permiten, en esta segunda parte de mi intervención, voy a proceder a poner algunos ejemplos y dar algunos argumentos del «giro pragmático» de la estética y la filosofía del arte a la que he apuntado en la primera parte de mi intervención. Para ello

⁵ Puramente kantiano en sentido estricto resulta imposible en la medida que no nos es accesible el «desinterés» kantiano ya que estamos «siempre ya» en un mundo de formas simbólicas que articula nuestra sensibilidad. En este sentido estricto, el gusto «puro» es una quimera.

⁶ G. VILAR, *El desorden estético*, Barcelona: Ideabooks, 2000.

discutiré la noción de comunicación en el mundo del arte entendido como un mundo de razones. A continuación intentaré decir algo acerca de la conexión entre las dimensiones comunicativa y poética de las razones del arte. En la última parte haré algunos comentarios sobre la crítica y la filosofía del arte.

Quienquiera que haya visitado alguna exposición reciente de arte contemporáneo se habrá encontrado con objetos, instalaciones o acciones que a menudo cuesta mucho distinguir como obras de arte y, aún más, apreciar en su significado. Nan Goldin, por ejemplo, una artista que ha realizado sobre todo fotografía desde los años setenta, nos presenta como obra de arte un terrible retrato de ella misma con el título *Nan One Month After Being Battered*, es decir, «Nan un mes después de ser apaleada». Es una fotografía de 1984 en la que vemos a la artista con los ojos amoratados, la cara inflada y una expresión de desamparo e indefensión que no puede dejar de conmovir. Parece querer compensar su humillación con el rojo intenso de su lápiz de labios, con unos grandes pendientes de plata y un voluminoso peinado parecido a una peluca. Pero inevitablemente uno se pregunta por qué esta fotografía es una obra de arte y las fotografías que encontramos casi cada día en las revistas y periódicos o que hacen los médicos forenses de mujeres maltratadas no lo son. Resulta igualmente ambiguo una cabeza de vaca encerrada dentro de una urna que se pudre lentamente consumida por centenares de moscas negras que depositan ahí sus huevos de los que luego salen gusanos que se alimentan hasta que ellos también acaban convirtiéndose en moscas en un largo ciclo, como en la obra *Thousand Years* del artista británico Damien Hirst; o las fotografías absolutamente cursis e infantiloides de niñas enfundadas en vestidos futuristas que sonríen como si se hubieran tomado un *tripi* de Fanta, como en las obras de la inefable Mariko Mori; o una obra o acción consistente en una cena en la que el artista Rirkrit Tiravanija cocina una sopa tailandesa para el público. Sin duda, parece que estos artistas contemporáneos quieren comunicar alguna cosa con sus obras o acciones, pero no es nada evidente en qué consiste esta comunicación frente a lo que había sido la comunicación artística en el pasado.

Hace una generación, T.W. Adorno, el filósofo del arte que mejor pensó el arte moderno desde su momento o lado negativo, podía afirmar convencido que «ninguna obra de arte debe describirse o explicarse mediante las categorías de la comunicación».⁷ Adorno hacía esta afirmación porque creía que esta sociedad dominada por el capitalismo y sus medios de control, administración, cosificación y alienación la única forma de resistencia que quedaba ante el dominio total del sistema sobre las conciencias de los individuos era el arte que, en lugar de entregarse al mercado y a la ideología dominante, se encerraba sobre sí mismo, volviéndose hermético y desagradable. Este arte, al ser antifuncional al sistema, inhumano y refractario a la comunicación, mantenía la llama de la libertad como pensaba Adorno de las obras de Beckett o de Schönberg. Pero después de la posmodernidad, en medio de este delta de incontables brazos y canales en el que el río del arte moderno se ha convertido, el punto de vista de Adorno ha perdido pie en la realidad por completo, pero tampoco puede decirse que con el triunfo del capitalismo se haya apagado completamente la luz de la libertad y la posibilidad de la diferencia o la noidentidad, como la denominaba. El arte ya no puede resistirse a la comunicación en

⁷ T.W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp, p. 167.

nombre de la utopía, sino que transforma los modos de comunicación en una sociedad dominada más que nunca por los medios de comunicación y el espectáculo. La relación entre el arte y la comunicación ha sido, por consiguiente, diferente en diferentes momentos históricos.

La comunicación en el arte tradicional

Las que hoy llamamos «artes visuales» han sido siempre, desde sus orígenes, tipos de comunicación. La verdad es que de los orígenes sabemos muy poco y es muy improbable que lleguemos a saber mucho más dada la escasez de los productos artísticos y de las culturas en cuyo seno éstos tenían sentido. Sólo nos han llegado algunas muestras que por azar han sobrevivido a la destructividad del tiempo y los elementos y que, probablemente, son de fecha relativamente avanzada respecto a lo que debieron ser sus orígenes en el alba de la especie. Normalmente las historias del arte empiezan con las pinturas rupestres, las agujas hechas con astas y las pequeñas «Venus» prehistóricas. Todos estos objetos representaban realidades humanas, naturales y quizá entidades mágicas que hoy nos resultan muy difíciles, si no imposibles, de reconstruir con una cierta seguridad. Sin embargo, fuera cual fuera el significado real de estos objetos, lo que parece incuestionable es que eran objetos simbólicos. En un sentido amplio, todo objeto simbólico es el sustituto de un ente al que se refiere y que sirve para comunicarse. Todo símbolo comunica algo a alguien. Esta estructura comunicativa también es característica de los lenguajes naturales: sistemas simbólicos de sonidos que sirven para comunicar una cosa a una persona. Por este motivo hablamos corrientemente de los lenguajes del arte⁸. Los lenguajes naturales y los lenguajes artísticos presuponen la misma capacidad simbolizadora. Así pues, no es del todo arriesgado, aunque sí difícil de probar, que las artes y el lenguaje se fueran desarrollando de forma paralela y que siempre hayan ido estrechamente ligados. El ojo fisiológico y el ojo interior de la mente articulado lingüísticamente han estado seguramente íntimamente unidos. Ver la figura totémica espeluznante y simultáneamente comprenderla como representación de un poder natural con nombre y una historia legendaria y mágica, es el modelo de la experiencia del arte en sus orígenes: la comunicación de un contenido espiritual dentro del horizonte de una determinada cultura. Como nosotros no tenemos la cultura que dio lugar a Altamira, sólo podemos especular sobre los contenidos espirituales que ese arte comunicaba, pero lo que sí sabemos es que había algo que se comunicaba a los miembros de esa cultura. Y de esta forma continuaron las cosas hasta no hace mucho tiempo.

Hasta hace aproximadamente un siglo, eso a lo que llamamos «arte» según las narraciones históricas comúnmente aceptadas, era una forma de comunicación relevante que, por ejemplo, vehiculaba conocimientos, cumplía funciones sociales importantes y era una manifestación superior de la capacidad creativa de los seres humanos. Se podía cuestionar la capacidad del arte como manifestación de conocimiento, plantear la necesidad de su subordinación a la religión o a la política o, contrariamente, defender su poder visionario y su libertad absoluta. Pero aún con independencia de que unos u otros

⁸ N. GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1976; N. GOODMAN, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990.

reconocieran sus pretensiones, nadie podía dudar de que estas pretensiones de razón estaban ahí planteadas en los frescos románicos de Sant Climent de Taüll, en la pintura renacentista o en general en todo el arte premoderno o tradicional. El arte hablaba en sus lenguajes comprensibles y hablar y escribir sobre las obras de arte no fue una tarea necesaria hasta bien entrado el siglo XVIII. Hoy los discursos sobre el arte del pasado no sólo reconocen estas razones antes expuestas —la razón comunicativa, la razón funcional y la razón creativa, para decirlo de una forma sintética aunque un poco inexacta—, sino que ellos mismos se han convertido en ciencia de la historia del arte, en iconología, en sociología y en psicología con sus propias pretensiones de razón. El Cristo crucificado del retablo d'Isenheim pintado por Grünewald sería un perfecto ejemplo de las razones del arte tradicional. Cualquier cristiano podía entender aquella obra, reconocer su función piadosa y litúrgica y reconocer la creatividad del artista. Sin duda se podía discrepar sobre si un Cristo pobre, llagado y sangriento era la representación más adecuada del Hijo en el Calvario y que el artista haya conseguido crear con éxito algo valioso. Esto mismo se debió cuestionar cuando Grünewald entregó su obra acabada al convento de monjes antoninos que se la había encargado, esto se ha discutido posteriormente y seguramente se continuará discutiendo en un futuro. De todas formas creo que se puede afirmar entre grandes matices que siempre se ha entendido Grünewald y se han contemplado sus razones, dando por supuesto que la comprensión en el arte es siempre un proceso abierto que no puede tener un punto final en una comprensión perfecta o acabada.

Aún así, ya en el Renacimiento se dieron signos de una complejidad de las cosas, un proceso que para el arte iría en aumento. La famosa *Alegoría de la primavera* de Botticelli fue un encargo político para un salón del palacio de los Médici. Éste no era un arte para todo el mundo. Para entender la obra de Botticelli no sólo era necesario estar entre los pocos privilegiados que tenía acceso al palacio, sino que también se tenía que haber leído al poeta Poliziano, tener conocimientos de filosofía neoplatónica, de mitología clásica, de iconología y de los objetivos propagandísticos de Lorenzo de Médici, objetivos que consistían también en utilizar el arte para fortalecer políticamente la ciudad de Florencia y enriquecer material y espiritualmente a sus ciudadanos. Esa obra de Botticelli no era obvia y comprensible para cualquiera y sus razones eran bastante oscuras. No es pues extraño que hasta que la iconología del siglo XX no pudo aplicar sus métodos de interpretación en esta obra, su significado originario había quedado sepultado bajo estratos de tiempo e ignorancia. Panofsky, Warburg, Wind, Gombrich y otros han restaurado este significado con un gran esfuerzo de inteligencia, de forma que hoy podemos gozar de esta obra no sólo como una «alegoría de la primavera» en general, sino que también podemos leer esta alegoría como un discurso de las bondades de la ciudad de Florencia como centro cultural, económico y político bajo los auspicios de la familia de los Médici. No obstante, el hecho de que se haya tardado tanto tiempo en restaurar este sentido a la obra de Botticelli es un signo inequívoco de que en esta y en otras obras de la época se abrió una primera grieta en la relación del arte con sus razones. Una grieta que acarreará vastas consecuencias porque, en primer lugar, se irá traduciendo poco a poco en eso que podemos llamar «la estetización del arte», que culminará en las teorías filosóficas de la Ilustración según las cuales lo que importa son los placeres de la imaginación, el desinterés y la ausencia de concepto y, en consecuencia, el hecho fundamental sería la forma autónoma y las propiedades que permiten generar o causar en el individuo experiencias «estéticas». Paralelamente, apareció el gusto como

capacidad universal del individuo libre para juzgar el arte y lo bello, es decir, apareció el gusto como forma de razón, pero de una razón muy problemática. Porque, en segundo lugar, la manera en que se concibió el gusto implicó la diferenciación entre el juicio estético y el juicio artístico, que había llegado a ser un lugar común. Podemos gozar de cualquier obra del pasado o del presente, de nuestra cultura o de cualquier otra sin atender para nada a su significado, la función para la que fue concebida o las intenciones de quien la creó. En resumen: sin entender nada de ella y sin prestar atención a sus razones. Y porque, en tercer lugar, esta diferenciación incluso resulta ser una oposición un poco paradójica: puedo entender perfectamente una obra de arte pero no por ello ha de complacerme. O, puede complacerme y simultáneamente rechazar lo que significa, comunica o explica.

Una de las cuestiones que más sorprendentes se podría formular de la siguiente manera: ¿es definitivo este divorcio que se inició en los albores del mundo moderno o podemos descubrir nuevas vías que conecten el arte con sus razones, para que la estética recupere el concepto y el gusto se reconcilie en alguna medida con el conocimiento, con el entendimiento? La respuesta inevitable es que, estrictamente, ésta es una diferenciación irreversible, pero esto no significa de ninguna manera que la estética y la filosofía del arte no tengan un enorme territorio en común, como el que tuvo en tiempos de Baumgarten y que luego se perdió con Kant, Hegel y las demás filosofías habidas hasta Heidegger y Adorno. Esta separación, que no llegó nunca al divorcio, entre la estética y la filosofía de arte fue sobre todo impulsada por la irrupción del arte moderno cuando, como es sabido, las cosas se complicaron aún más para la comunicación artística. Por su carácter innovador, experimental y crítico, el arte moderno tiende siempre a rechazar las formas tradicionales de razón que el arte siempre había tenido para buscar otras más nuevas e, incluso son frecuentes las posiciones extremistas que rechazan toda forma de razón comunicativa, o toda forma de función, o toda forma de creatividad. Arte que no quiere comunicar nada, arte que no quiere tener ninguna función ni ser signo de creatividad llegó a ser algo usual entre la Primera Guerra Mundial y la Guerra del Vietnam. Las Vanguardias llevaron su propia guerra entre guerras. Pero vistas las cosas desde el presente, cuando el arte moderno parece tan lejos de nosotros como el de los maestros renacentistas, todo se nos presenta con menos ardores guerreros y menos voluntades radicales de lo que se creyó en otros momentos. Hoy, alrededor de todo ese arte que nació con vocación antiinstitucional, hay un enorme complejo institucional de museos, fundaciones, galerías, coleccionistas, revistas, críticos y toda suerte de comisarios y funcionarios en el que se mueven millones de personas y millones de euros. No obstante, esta depotenciación de la fuerza subversiva del arte moderno y su integración en el sistema del mercado cultural no ha comportado necesariamente una simplificación de las cosas.

De lo moderno a lo contemporáneo

Puede ser que comprender el *Gernika* de Picasso sea relativamente sencillo, pero en el arte moderno eso es más una excepción que una regla. Era bien emblemática la posición de Clement Greenberg, el gran crítico de arte norteamericano de los cincuenta, cuando apelaba a la *Crítica del Juicio de Kant* como base filosófica más satisfactoria para la crítica de arte. Es decir, apelaba a una estética que sostenía que en el juicio de

gusto no se ha de reparar en ningún significado ni concepto, sólo en la forma y la estructura, la estética en la que el anteriormente citado divorcio entre juicio de gusto y juicio artístico era más completo. No menos emblemática es la célebre declaración de Frank Stella sobre que «el arte que se ve es el que se ve», invitando a prescindir de todo ejercicio de comprensión. Pero si a la vez esta posiciones fueran adaptadas coherentemente, entonces el arte no tendría nada que decirnos, se reduciría a un asunto de placeres y displaceres, meramente a las emociones y, además, según el conocido argumento de Arthur Danto, no podríamos reconocer la cartulina garabateada de un niño de una abstracción de los expresionista americanos, o cualquier caja metálica de una escultura minimalista.⁹ Las obras de arte tienen un significado que vehiculan en un objeto, instalación o acción. Las obras de arte contemporáneo son en general enunciados en un lenguaje desordenado.

Este es un punto de vista que está en contradicción con el supuesto que ha dominado durante unos cuantos siglos, que las categorías con las que se debía pensar el arte eran categorías de belleza y de la experiencia estética entendida como una reacción emocional a los estímulos que provienen de la obra. El arte contemporáneo normalmente no es bello y no se puede evaluar con los términos tradicionales. Eso no significa que la belleza haya desaparecido del arte. Sin duda siguen habiendo obras y artistas que buscan principalmente la belleza. De hecho, en el arte ningún descubrimiento temático, técnico o expresivo no se abandona nunca, sino que se suma e integra en los círculos concéntricos de la expansión de la esfera de lo artístico. Aún así, la belleza no es un tema dominante hoy y raramente lo es en los artistas contemporáneos, aunque lo fuera en alguno de los grandes modernos como Mark Rothko. Pero creo que incluso en estos la belleza se presenta no como una cosa de la que simplemente hay que gozar, sino como un significado. El arte contemporáneo está dominado por el significado, por la pretensión de comunicar contenidos espirituales normalmente de carácter reflexivo y exige de nosotros un esfuerzo de comprensión. En este sentido, el arte ha recuperado en cierta forma la relación con el significado que tenía antes de que en el Renacimiento las artes se convirtieran en «bellas artes» y se iniciara un periodo que duró quizá hasta los años cincuenta del siglo XX. Como en el Románico, en el que lo importante es el significado de Cristo o de los evangelistas representados en el cielo y no la «estética» de esta representación, que es algo completamente secundario, en las fotografías de Nan Goldin o Cindy Sherman, en las esculturas de Rachel Whiteread o Damien Hirst, o en las instalaciones de Eulalia Valllosera o Francesc Abad lo fundamental es lo que significan y no que sean bellas, que tengan cualidad o que sean sublimes. La liberación del corsé «estético» —sobre todo en el sentido restringido de la «belleza»— ha puesto a los artistas ante una situación de libertad desconocida en el arte del pasado. No obstante, para ser exactos, el arte ha alcanzado una libertad que tiene poco que ver con la situación del arte en el medievo. En algún caso, tendría más relación con el arte del mundo griego, cuando aún no había una función de ilustración de un libro, una revelación fijada textualmente como en el arte de época cristiana, sino que los poetas y los artistas eran los creadores de la religión, de los mitos griegos. No pretendo decir que actualmente

⁹ A. DANTO, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona: Paidós, 2002; A. DANTO, *La Madonna del futuro*, Barcelona: Paidós, 2002.

estemos en proceso de reinstaurar una «religión del arte», una pretensión romántica que nunca nos ha abandonado del todo, ni que principalmente los artistas tengan hoy la gran responsabilidad de mostrarnos el sentido del mundo y de la vida. Pero sí estoy convencido que el arte hoy tiene la tarea, esencial en toda cultura democrática, de desordenar todos los sentidos cosificados de nuestro mundo de la vida. Como ya he defendido en otro sitio,¹⁰ la tarea del arte hoy es introducir el caos en el orden. Ésta sería su «razón funcional» primaria. Se trata de una razón que surge de una necesidad de toda sociedad auténticamente democrática. El problema de la función o de la falta de función del arte es un viejo problema que nació con la estética filosófica y en el que ahora no nos podemos detener, pero todas las formas de autoritarismo y de totalitarismo han sido contrarias al arte libre. En una visión democrática radical como la que yo defiendo, el arte y la cultura estética en general son un tipo de garante pluralista y politeísta ante el monismo y monoteísmo de la esfera cultural de la ciencia y la tecnología, y ante la tendencia igualmente unificante y homogeneizadora de la cultura normativa moral y política. Ante todas ellas, la permanente afirmación de la pluralidad de las visiones del mundo, la multiplicidad de los lenguajes y el carácter abierto de las experiencias posibles es el auténtico contrapunto de la visión unificada que buscan por propia naturaleza tanto la cultura científica como la normativa. Éstas tratan de encontrar *la* verdadera descripción del universo y *el* sistema justo y correcto de normas y valores de convivencia universalmente válido. Para el arte hay infinitos mundos o infinitas maneras de ver el mundo y experimentarlo. No diré la obvia falsedad de que una buena cultura artística es imprescindible para formar un buen ciudadano de una sociedad democrática ideal. Por suerte o por desgracia, el arte no nos hace necesariamente mejores ciudadanos o mejores personas. Pero en cambio sí creo que un arte que se desarrolla en todas las direcciones es el arte de una sociedad democrática, aunque individualmente sus creadores o su público puedan ser monstruos. En este sentido, el arte de hoy es una parte fundamental del laboratorio en el que se gesta nuestro futuro.

La apertura de la apertura del mundo

Esta «razón funcional» primaria del arte tiene su fundamento en la naturaleza de la comunicación artística y del significado que nos ofrece. El arte hoy sobre todo nos comunica reflexivamente las posibilidades de sentido del mundo. No hace declaraciones afirmativas sobre el ser, sino sobre la pluralidad de las interpretaciones. No es un tipo de experiencia al lado de las otras, sino que es la experiencia de las posibilidades de la experiencia. La comunicación artística no es una forma de comunicación ordinaria y ordenada, sino una forma *extra-ordinaria* y *des-ordenada*. Intentaré explicar esto en términos no muy complicados filosóficamente. El modo de existencia de los seres humanos es el de estar siempre inmersos en el lenguaje y en sistemas simbólicos que preexistían y que son uno de los fundamentos del tejido social. Vivimos en un mundo articulado por estos lenguajes y sistemas simbólicos que determinan lo que vemos y pensamos. La hermenéutica dice que existimos siempre en una comprensión y que vivimos siempre

¹⁰ G. VILAR, *El desorden estético*, Barcelona: Idea Books, 2000.

interpretando. El arte es posible sólo dentro de un horizonte de significados y de formas simbólicas. La fotografía de Nan Goldin o la instalación de Dora García sólo son posibles en un mundo de sentido en el que hay fotografías e instalaciones, en el que hay ojos entrenados a ver ciertos símbolos e interpretar ciertas imágenes, ciertos objetos, ciertas metáforas y ciertas situaciones. Sólo sobre este fondo conocido y familiar donde ya nos encontramos y que compartimos podemos plantearnos la pregunta básica que nos hemos hecho siempre ante una obra de arte: «¿Qué significa esto?». Toda obra de arte se presenta con una pretensión de sentido. Como cualquier símbolo o cualquier enunciado, plantea «*siempre ya*» una pretensión de razón: la *inteligibilidad*. La «inteligibilidad», de hecho, no es una pretensión de validez como las demás (la verdad, lo justo, lo auténtico, etc.), puesto que los lenguajes nos sitúan siempre ya en una comprensión. Por consiguiente, cuando estamos en una determinada intelección del mundo la inteligibilidad no es propiamente una pretensión de validez. Pero en el caso del arte hablamos de pretensión porque no necesariamente estamos de lleno metidos en la comprensión previa de la obra, sino que hemos de dialogar con los nuevos significados que las obras nos proponen. La pretensión de inteligibilidad característica de las obras de arte se distingue porque se orienta no a lo que es o a lo que ha de ser pero que nos es ya familiar porque sabemos de que hablamos cuando discutimos sobre si es verdadero o correcto o no, sino que se orienta, como celebra un famoso verso de Hofmannsthal, a eso que no ha sido nunca dicho (o simbolizado), es decir, a la apertura de una inteligibilidad nueva en relación con lo existente, con la articulación de una nueva parcela en el mundo. Aún así, el mundo abierto por el arte no se caracteriza por su estabilidad de sentido, sino que éste resulta de un trabajo de comprensión, de reflexión y de interpretación que a menudo no deja de ser una constatación del carácter enigmático de las obras de arte, dicho sea con una expresión de Adorno.

Ciertamente, como apuntara Goodman, en algunos aspectos el arte y la ciencia no son tan diferentes, ya que ambos son maneras de hacer mundos. Sólo que en la ciencia la pretensión de inteligibilidad (p. e. «el corazón de la Vía Láctea es un agujero negro») va unida a una pretensión de verdad (o hay un agujero negro o no; miremos con el Hubble, etc.), mientras que la pretensión de inteligibilidad de las obras de arte o de la literatura (p.e., un verso como «mi corazón es un agujero negro» o una instalación consistente en una habitación completamente oscura, sin iluminación) se une a otro tipo de pretensión de validez como puede ser la belleza, la autenticidad, la subversión, la cualidad o la fuerza estética, que resultan de la articulación de su sentido en un juego de fuerzas entre el mundo objetivo, el mundo social y el mundo subjetivo de cada receptor, lugar y momento. Estas pretensiones de validez se pueden dirimir en un largo proceso en el que cada uno vota en un sentido. El verso puede parecerme cursi y la instalación carente de fuerza e interés. Pero quizá yo pertenezco a una minoría que no reconoce las pretensiones de estas obras, mientras que la mayoría sí que las reconoce y sus autores pasan a la historia del arte y la literatura y más adelante al canon de la sociedad futura. Todo este complejo de racionalidad se puede explicitar y desde Kant se ha estado intentando explicitar, aunque de manera insatisfactoria. Pero hoy estamos probando de hacer explícitas las formas de la razón sin fondo que están presentes en las obras en tanto que pretenden comunicar algo sobre algo, obras que interpretamos con la pretensión de decir alguna cosa válida sobre ellas y sobre las que discutimos con los demás sobre cómo se han de interpretar y qué afirmaciones son más válidas que otras, e incluso cuáles no son en absoluto válidas y resultan simplemente falsas.

Pero tal y como decía Platón respecto de la belleza en el primer libro de estética que se escribió, las cosas con el arte son difíciles. En general, no se puede comprender ninguna forma de lenguaje o de comunicación sin *a)* estar ya en el lenguaje en el que se produce la comunicación y *b)* sin algún tipo de conexión con las pretensiones de validez y el saber de las condiciones que hacen aceptable o no lo que se ha dicho. En el lenguaje natural, por ejemplo, una oración no se entiende si no sabemos qué hace aceptable o válido lo que se enuncia.¹¹ Así, si alguien me dice que su automóvil consume gasolina sin plomo, entiendo la frase porque sé en qué condiciones podría aceptar esta frase como verdadera (p.e., mirando qué modelo es, su manual de instrucciones, comprobando si efectivamente su propietario pone gasolina sin plomo, etc.). Si alguien me dice que el aborto es un crimen consistente en matar una persona indefensa, entiendo la oración porque sé en qué condiciones podría considerar este juicio como correcto (p. e., si consideráramos que el feto de pocas semanas es una persona, que el derecho de un adulto vivo no es preeminente sobre el de un mero proyecto de persona, que Dios lo manda, etc.). Cuando leemos en Heidegger una frase sobre los existencialistas y el mundo que munde, en general nadie que no haya estudiado a fondo Heidegger puede afirmar que ha entendido este enunciado porque no sabe en qué condiciones la consideraría válida o no y, por lo tanto, aceptable. En filosofía es característico que la inteligibilidad del discurso y las categorías se cuestione y que, entonces, la pretensión de inteligibilidad sea dirimida discursivamente en discusiones, artículos, libros y seminarios. Así pues, podemos llegar a la conclusión de que las categorías de sustancia o mónada, aunque tengan sentido, son inadecuadas para las pretensiones explicativas de la filosofía, nos conducen a malentendidos y nos engañan.

Ahora bien, ¿sucede con el arte algo parecido? También entendemos una obra de arte cuando sabemos qué hace aceptable o válido lo que dice. Evidentemente, no de la misma manera. Habitualmente nos acercamos a una obra de arte sin tener ni idea de en qué consiste su aceptabilidad. Sarah Lucas, una conocida artista británica actual, nos presentó en el espacio Tecla Sala de L' Hospitalet un viejo colchón sucio, en un lado habían dos melones y un cubo, en el otro dos naranjas y un pepino clavado entre ellas. Era fácil que alguien rápidamente se diera cuenta de que se trataba de una metáfora irónica sobre el sexo, sobre la visión de la mujer, etc. Igual que las metáforas del lenguaje natural, las metáforas visuales también hacen un uso anormal de los medios que emplean para decir algo nuevo sobre el fondo de lo ya conocido. Tan pronto he podido *reconocer* eso nuevo, ese uso nuevo de una forma, de un color, de unos objetos familiares, he empezado a *comprender* la obra, he reparado en su pretensión básica de inteligibilidad y, a partir de aquí, puedo emprender un largo camino de comprensión en el que puedo reparar en todas las razones de la obra que yo pueda reconocer. Puede que me equivoque en empezar a comprender la obra, pero quizá puedo reconocer el tipo de razones que alguien (por ejemplo un crítico) podría aducir para convencerme de que mi comprensión está equivocada.

Quizá yo interpreto que Lucas defiende que las mujeres son receptáculos destinados exclusivamente a ser llenados de pepinos, pero quizá también puedo aceptar que si

¹¹ Cf. J. HABERMAS, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus, 1987, vol. 1, p. 382 s.; J. HABERMAS, *Pensamiento postmetafísico*, Madrid: Taurus, cap. 5.

Victoria Combalia me explicara que esta comprensión mía estaba cien por cien equivocada por tal o cual razón, habré de cambiar de interpretación. O mejor aún, si me lo explicara la propia Sarah Lucas en persona, o en una publicación, o en un video tendré buenas razones para proceder a modificar mis presupuestos. Porque la comprensión es corregible en función de razones. Así, en la obra hay sus razones que dicen: «¡Escúchame! ¡Entiéndeme! ¡Interprétame! ¡Renueva tu lenguaje y tu visión!» El proceso de comprensión de la obra es abierto y seguramente inacabable, pero ésta se nos presenta con su pretensión de inteligibilidad abierta, con su pretensión de comunicar algo a alguien sobre otra cosa, sea lo que sea y a quien sea. Pero eso que comunica es sobre todo que en cada obra hay una «apertura de mundo», no sólo una «visión del mundo» sino también la visión de la pluralidad de las visiones del mundo. Por lo tanto, *para la validez de una obra de arte no es decisiva su «aceptabilidad», sino exclusivamente la actualidad de su perspectiva.* Una obra lograda no lo es por el hecho de que compartamos su manera de ver el mundo, sino en la medida en que nos permite discutir con ella. Esta sería su genuina pretensión de validez. Para entender una obra de arte, pues, tenemos que reconocer su pretensión de inteligibilidad, lo nuevo sobre lo conocido, la actualidad de la perspectiva que nos abre.

Si esto es así e interpreto correctamente las cosas entonces, el arte, por un lado, es un tipo de comunicación que tiene unas pretensiones de validez diferentes pero cercanas a otros tipos de comunicación. Unas pretensiones que tradicionalmente se habían presentado en términos de *belleza* o *armonía* y más recientemente *autenticidad*, *cualidad*, *fuerza* y otras que serían una pluralidad de algún modo equivalente a la verdad en la esfera teórica de las ciencias y la justicia, y el bien en la esfera de lo normativo. Ahora bien, por un lado el arte plantea una pretensión de sentido, se produce en él una apertura de mundo, como diríamos con Heidegger, con pretensiones de inteligibilidad. Aperturas de mundo las hay constantemente en muchos ámbitos de la ciencia, la política, la religión, etc. En este aspecto el arte no parece diferente a otros lugares en los que en abrir mundo se plantea una pretensión de inteligibilidad, como cuando un político propone reconocer un derecho universal en la reproducción de todo ser humano, o cuando un científico presenta por primera vez una teoría sobre los quarks. Heidegger llamó a esto *Lichtung* o *Unverborgenheit* («desocultación») en tanto que noción genuina de verdad de la que la verdad como correspondencia sería una noción derivada y secundaria. En este sentido, el arte se nos presenta primero como una pretensión de inteligibilidad (dice «¡préstame atención, que tengo sentido, compréndeme!») y después ya podremos ver cómo se relaciona este sentido con lo fáctico, lo normativo o lo estético (es decir, «¡después ya verás si soy bella, justa y verdadera!»). Los artistas, como los poetas, nos abren el mundo, pero esta apertura de mundo que se produce en el arte, y como ya hemos dicho anteriormente no es de la misma naturaleza que la que se produce en otras esferas como la ciencia y la moral. En la experiencia del arte se nos abren las posibilidades de la experiencia, se nos abre un mundo de mundos posibles. Así, la *cibachrome* de Nan Goldin a la que nos referíamos con anterioridad no es simplemente una obra que nos abra a la comprensión de la paliza que la señora Nan Goldin sufrió un día de 1984 por parte de su pareja, de la barbarie de la violencia masculina contra las mujeres y una imagen que puede ser quizá «fuerte», «interesante» o «provocadora», pero no es «bella» ni «armónica». La obra hace más que esto, nos abre a la comprensión de todas las apaleamientos que han sufrido y sufren las mujeres, a todos los abusos soportados por amor, por debilidad, por impotencia, por defender hijos, a las violencias futuras y al imperativo

de que no se repitan, al imperativo de escuchar a las víctimas, a la vulnerabilidad de la existencia, a la injusticia que domina la vida, a la simbólica reparación con una barra de carmín, a la pregunta de si seré yo la siguiente víctima o el siguiente verdugo. Todas estas posibilidades indeterminadas, todos estos elementos de sentido inestables, fluidos y no cosificados son lo que nos permite hablar de la «verdad» del arte (o de la literatura) como algo que tiene que ver con «lo humano», con el «esclarecimiento de la topografía del alma», con «los intereses más elevados del espíritu», con «el ser», etc.

Comprensión y mediación: críticos, curadores y filósofos

Si mi razonamiento hasta aquí es correcto, deberemos aceptar que la experiencia del arte se ha convertido en algo reflexivo y trabajoso. Raramente nos encontramos ya con un tipo de obra que simplemente contemplamos y nos place de manera pasiva. Es verdad que al arte le hemos pedido que nos plazca, que nos entretenga y nos consuele de las miserias de la existencia. Y hoy hay toda una industria dedicada a esta inquietud que tenemos. Con independencia de su origen, los desayunos de Renoir, los girasoles de Van Gogh y las bailarinas de Matisse son tan populares porque parece que de entrada nos hablen de la felicidad, el amor, la paz y la armonía que acostumbran a faltarnos en nuestra vida. Encajan bien en un comedor o sobre el sofá de la sala, porque refuerzan el sentido de seguridad y refugio del interior privado del hogar. Pero el arte contemporáneo en general no quiere saber nada del *luxe, calme et volupté* a la manera de Matisse. En plena restauración napoleónica, Hegel escribió que «el pensamiento y la reflexión se han extendido sobre el arte bello... lo que las obras de arte suscitan ahora en nosotros, además del goce inmediato, es el juicio, en tanto que sometemos a nuestra consideración pensante el contenido, el medio de la exposición de la obra de arte y la adecuación de ambos».¹² La reflexividad se ha convertido en una parte estructural de las obras, de su producción y de su recepción. Eso se ha traducido en el hecho de que los discursos sobre el arte sean hoy más importantes para éste que los discursos sobre el arte tradicional, que no necesita muchos comentarios. Además, también suelen ser discursos más difíciles, más complejos y, como señalábamos al principio profundizan la trinchera existente entre el gusto y el juicio artístico. Las obras, las instalaciones o las acciones artísticas contemporáneas suelen ir acompañadas de las reflexiones discursivas de los artistas que explican sobre qué son las obras, el porqué de como son y también acostumbran a dar pistas de cómo nos hemos de relacionar con ellas, aunque esto último siempre es algo de cada uno y no hay una única manera correcta de experimentar una obra concreta. Estos discursos de los artistas a veces son imprescindibles. De otra forma, no sabríamos de qué trata la obra. Otras veces son superfluos porque la obra se sostiene visualmente por ella misma, pero eso es raro. La figura del artista que es a la vez un teórico aparece en época de la Ilustración, cuando el arte alcanza su autonomía, es decir, su libertad respecto a las funciones tradicionales religiosas, morales, políticas y de representación, y empieza a ser necesario que el artista aclare el sentido de su labor y la función del arte en la nueva situación. En el arte contemporáneo esta necesidad de reflexión discursiva ha llevado al

¹² G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, TW, Frankfurt: Suhrkamp, 1970, vol. 13, pp. 24 ss.

paroxismo lo que ya empezaron a experimentar las generaciones de artistas en época de la Revolución Francesa y del Romanticismo. La cuestión es que si queremos entender las obras de Nan Goldin, de Damien Hirst o de Dora García hemos de hacer el esfuerzo de leer sus textos, las entrevistas publicadas o gravadas en vídeo o sus libros. De lo contrario, la comunicación artística resulta coja o fallida.

Por razones similares, además de las reflexiones discursivas de los artistas, hoy resultan muy importantes las reflexiones de los expertos, es decir, de los curadores de las exposiciones y de los críticos. También Hegel decía, en el mismo pasaje que citábamos hace un momento, que la ciencia del arte es en nuestra época una necesidad mucho más grande que en épocas en las que el arte garantizaba una satisfacción directa y completa. Incluso hay muchas personas que, como Arthur Danto, piensan que hoy no es posible la recepción de las obras de arte sin una filosofía que nos las permita identificar como tales, puesto que, desde el punto de vista visual, hoy una obra de arte puede tener cualquier aspecto o, dicho de otra forma, cualquier cosa puede ser una obra de arte. Muchas de las obras contemporáneas (y unas cuantas obras modernas) las identificamos sólo visualmente como arte porque se encuentran en un marco institucional donde se supone que sólo hay obras de arte, como una galería, un museo o una sala de exposiciones. Pero si encontráramos las mismas obras abandonadas en la calle o en un vertedero no sabríamos identificarlas como tal, algo que no hubiera pasado nunca con un Rembrandt o un Picasso. Danto sostiene que las podemos identificar como arte por sí mismas, y no sólo porque alguien haya decidido arbitrariamente que estén físicamente en un lugar institucionalmente adecuado, como tiende a defender la llamada «teoría institucional del arte».¹³ Ésta es una condición necesaria. Si no hubiera un mundo del arte entendido como un mero complejo institucional a su alrededor, éste no podría existir. Pero no es una condición suficiente para identificar y comprender el arte. Para esto hace falta una «atmósfera de teoría del arte, un conocimiento de la historia del arte».¹⁴ En un sentido estricto esta posición de Danto es falsa, pero en un sentido muy amplio la podemos considerar correcta en la medida que necesitamos un cierto arsenal de conceptos y un entrenamiento a ver arte contemporáneo, a saber relacionar lo que se nos propone con lo que sabemos del pasado, etc. Ahora bien, si pensamos en una teoría como una explicación general de lo que es una obra de arte y esperamos que cuando nos encontramos ante una supuesta obra la podremos subsumir como un caso particular de nuestra explicación general, entonces nunca tendremos una teoría de este tipo, porque el arte, por su naturaleza abierta, no se deja cerrar en un concepto. Aún así, lo que nos interesa es precisamente esta falta de encaje de las nuevas obras y el significado que les damos respecto a lo que sabemos. Nunca tendremos la teoría correcta para toda forma de arte, pero necesitamos teorías para ver mejor eso que no encaja y, por lo tanto, para ver hacia dónde y cómo hemos de modificar nuestras categorías y nuestros discursos. Esto es hoy más obvio, pues en esta tradición pluralista postmoderna parece que en el campo del arte domine el *any thing goes*. Tener una teoría del arte en el sentido fuerte de la palabra se

¹³ G. DICKIE, *The Art Circle: A theory of Art*, Nueva York: Haven, 1984. Un resumen actualizado de esta teoría se puede encontrar en G. DICKIE, «The Institutional Theory of Art», en N. CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, Madison: University of Winsconsin Press, 2000, p. 93-108.

¹⁴ A. C. DANTO, «The Artworld», *Journal of Philosophy*, 61 (1964), p. 580.

contradice con lo que sabemos de la naturaleza del arte contemporáneo, a pesar de que ésta misma es ya una tesis fuerte sobre el arte. Pero esto hace, además de apasionante, paradójica la tarea de los teóricos del arte contemporáneo, ya que hacen teoría sabiendo que están condenados a ser ridiculizados en el futuro. Antes de referirme a la filosofía del arte contemporáneo querría decir un par de cosas sobre los curadores o comisarios y sobre los críticos de arte.

La crítica de arte nació con las libertades modernas, e institucionalmente fue un elemento de constitución de la esfera de opinión pública de los individuos libres e iguales que ventilaban, mediante el uso público de la razón, las cuestiones del conocimiento, de la moral y la política y del arte. La emancipación del arte comportó que sus funciones y su naturaleza fuesen cada vez menos evidentes. Por lo tanto, se hizo necesaria la función de mediador del crítico que informaba, explicaba, interpretaba, orientaba y valoraba como experto las obras para un amplio público profano. En la últimas décadas esta tarea se ha hecho más imprescindible que nunca (en el arte igual que en cualquier otra manifestación cultural) dada la hipertrofia del mundo del arte. Sin los críticos no podríamos orientarnos bajo la permanente alud de exposiciones que las galerías, los museos, las fundaciones y las numerosas salas de exposiciones públicas nos ofrecen cada día del año en las grandes, medianas y pequeñas urbes de todo el mundo. Pero justamente, cuanto más importante es la función del crítico, más desorientado se encuentra éste en una encrucijada de caminos que conducen a direcciones diferentes. El crítico ha llegado al presente por dos caminos.¹⁵ Por un lado, el camino ilustrado de la crítica como explicación y evaluación inaugurada por Diderot y que, a través de Baudelaire, culmina en Greenberg y Fried. Por otro lado, el camino romántico de la crítica como contemplación de la obra, como interpretación constitutiva de ella y cumplimiento artístico a la manera de Friedrich Schlegel y Walter Benjamin. Ambos caminos, no obstante, han puesto siempre al público en una situación de subalternidad ante un crítico experto investido de una autoridad cultural e institucional que hoy no deja de resultar poco estética desde el punto de vista democrático, en una situación en que cualquiera es un artista y no hay teorías fuertes que puedan justificar la autoridad cognitiva del crítico, que hoy se nos aparece como alguien que hace unos servicios parecidos a un vendedor de coches usados o a un agente inmobiliario que ofrece su mercancía en un mundo en el que es raro encontrar una buena oportunidad y que sabemos que, diga lo que diga, está pensando sobre todo en sus intereses particulares y contingentes. La crítica hoy está en proceso de adaptarse a un público que quizá, más que su autoridad, requiere de ella instrumentos para hacer sus propias experiencias del arte y su propia crítica. Pero, en la medida que esto se puede hacer, socava la figura del crítico y se difumina la naturaleza de su tarea en una tercera figura del crítico como «animador», una figura más democrática que las anteriores, regidas por una relación vertical con el público.

En este contexto ha aparecido en los últimos quince años una nueva figura dentro el mundo del arte: el curador o comisario. En el pasado, el curador era el responsable del cuidado de una colección, aquél que la preservaba, la inventariaba, la autentificaba y hacía las nuevas adquisiciones. Pero en el mundo del arte de hoy el curador normalmente

¹⁵ Cf. G. VILAR, «L'origen de la crítica i el seu doble encuny. Un breu exercici de memòria», *Transversal*, 16 (2001), p. 21-26.

no tiene una colección que atender, sino que es «independiente», alguien a quien se le encarga puntualmente que preste sus cuidados a una exposición concreta, a una bienal o a una retrospectiva. Lo que caracteriza al curador contemporáneo es su creatividad. Normalmente, la exposición de la que se encarga un curador independiente es su propia obra de arte y nos propone que la juzguemos como un producto con un significado que hemos de comprender y juzgar con criterios análogos a los que ponemos en juego para comprender y juzgar las obras que contiene la exposición. Incluso hace pocos años que se han empezado a ofrecer, por ejemplo en el Bard College de Nueva York o en la escuela Eina de Barcelona, estudios curatoriales. Estos estudios no son específicamente ni de historia del arte ni de arte, sino de organización de exposiciones y de redacción de catálogos. Será sumamente interesante seguir la evolución no tanto de los curadores de edad que vienen de una formación curatorial tradicional y que se han adaptado a las nuevas situaciones, sino de los jóvenes que se han formado específicamente en esta nueva práctica dentro del mundo del arte contemporáneo.

El filósofo, que en general es una figura muy alejada del público y de la vida mundana característica del mundo del arte, se encuentra, como es propio de la filosofía en la modernidad (y en la postmodernidad y en la segunda modernidad),¹⁶ en un campo de fuerzas en el que un vector viene de la tradicional tarea de tratar de resolver ciertos problemas muy abstractos y generales, persistentes y quizá insolubles (¿qué es el arte? ¿qué es la belleza?), mientras que otro vector procede de la actualidad como una exigencia de interpretación del presente (¿cuál es el sentido de lo que pasa?). La filosofía del arte ha conocido, desde los tiempos de Schelling y Hegel un período esplendoroso con filosofías de importancia histórica universal como las de Schopenhauer, Nietzsche, Dewey, Benjamin, Heidegger y Adorno. Pero el arte contemporáneo nos ha puesto desafíos de gran envergadura para los que no tenemos herramientas suficientemente satisfactorias. La hermenéutica filosófica se metió en un callejón sin salida que no ha llevado a ninguna parte después de Gadamer. El postestructuralismo francés de Lyotard, Deleuze y Derrida no parece tener tampoco nada más que decir. La segunda generación de la teoría crítica no se ha ocupado del arte, sólo del lenguaje, la ética y la política. Como en otros campos de la filosofía, la única corriente que parecía prometer alguna cosa es el análisis filosófico que ha sabido hoy aunar en mayor o menor medida la tradición analítica de procedencia centroeuropea (Wittgenstein) con la única tradición genuinamente americana, es decir, con el pragmatismo. N. Goodman, A. Danto, N. Carroll y R. Shusterman nos dan hoy muchas pistas para seguir pensando qué es el arte a la vista de las nuevas manifestaciones artísticas que no encajan con lo que conocemos y que nos obligan a modificar nuestras categorías, nuestras suposiciones y nuestros argumentos, es decir, a la vista de la distancia entre la teoría y la experiencia. La filosofía siempre a ha tenido el problema que Hegel señalaba con la metáfora del búho: la filosofía, como el búho de Minerva, siempre emprende el vuelo en el crepúsculo, cuando el día ya ha pasado. Para la filosofía del arte contemporáneo, el desafío es intentar comprender el arte contemporáneo en general, al mismo tiempo que éste se produce y ve la luz. Parece muy difícil hacer esto sin una renovación importante de nuestro vocabulario. La filosofía del arte contemporáneo no podrá aportar grandes cosas a la

¹⁶ Cf. G. VILAR, «Una Segunda Modernidad», *Diálogo Filosófico* 52 (2002), pp.61-75.

solución del enigma del arte del presente sin ser ella misma creativa en el momento de reinventar y renovar el lenguaje con el que nos referimos a esto que hacen los artistas actuales. En este sentido, también en la filosofía se han de producir aperturas de mundo que nos permitan ver y pensar eso que hoy a penas vemos y nos cuesta pensar, o simplemente no podemos tan siquiera pensar, del arte contemporáneo. Para lograr hacer una buena filosofía del arte contemporáneo, es necesario poner en movimiento la fuerza literaria de la filosofía. Pero esto no deja de ser paradójico. La comunicación artística necesita hasta cierto punto la filosofía para funcionar con éxito, pero una filosofía que se ha de abrir a nuevas posibilidades de sentido es tan difícil en ella misma como su objeto. El arte contemporáneo y la filosofía del arte contemporáneo se iluminan mutuamente, pero no esperamos que se resuelva completamente el enigma. A Adorno le gustaba decir que las obras de arte, a la vez que nos ofrecen un significado, nos ocultan otro y por eso son como jeroglíficos que nunca llegaremos a descifrar del todo. Esto es, justamente, lo que da un valor irreducible al arte en un mundo en el que todo es instrumentalizable, dominable, conmensurable, igualable y homogeneizable. Eso siempre ha sido algo característico del modo de comunicación del gran arte de todos los tiempos y su gran razón. Ahora parece que se ha convertido en un rasgo general. La comunicación artística, por lo tanto, seguirá dando fe de que siguen existiendo misterios, eso heterogéneo y no idéntico en medio de aperturas de sentido imprevistas en las que podemos establecer diálogos que no sabemos dónde nos llevarán. Las razones del arte nos hablan así de una razón sin fondo.

Taula
núm. 38, 2004

COMUNICACIONS

FILOSOFÍA Y ARTE EN *RAYUELA*, ENTRE OTRAS COSAS

Horacio Alba

Universitat de les Illes Balears

RESUMEN: Este artículo es la continuación necesaria del aparecido en las «Jornades de filosofia 2000: crisi de la raó». ¹ Es ese *entre otras cosas*, es decir, la riqueza del texto cortazariano, lo que posibilita analizar otro aspecto importante de *Rayuela*, en concreto, y de la producción cortazariana, en general. Por lo tanto, este artículo no trata de ser un análisis pormenorizado de la relación que se establece en *Rayuela* entre arte y filosofía, sino que trata de mostrar cómo *Rayuela* es la culminación de un proceso que lleva a Cortázar desde el esteticismo de sus primeras obras poéticas hasta el compromiso con el hombre actual, y de cómo este cambio de posicionamiento intelectual tiene su correlato en su manera de hacer arte, de escribir y de vivir, naturalmente.

ABSTRACT: This article is the necessary continuation of a previous one appeared in «Jornades de filosofia 2000: crisi de la raó». There, the wealth of Cortazar's enables to analyze another important aspect of *Rayuela*. This article does not try to be a detailed analysis of the relation between art and philosophy, but tries to show how *Rayuela* is the culmination of a process that takes Cortázar from the aestheticism of its first poetic works to the commitment with the present man, and how this intellectual change of positioning has its correlate in its way to do art, to write and to live.

El hilo de Ariadna

La primera obra publicada por Julio Cortázar data del año 1934. Se trata de un poemario firmado con el seudónimo de Julio Denis y que lleva por título *Presencia*, un poemario que, junto a *Los reyes*, —poema dramático en el que se invierte del tema de Teseo y el minotauro, y que apareció en 1949— conforma lo que podríamos llamar la pre-historia de la producción cortazariana, etapa que ha sufrido las amargas críticas y censuras de su propio autor. ² Cortázar presenta en estas obras un lenguaje y una temática esteticista, *mallarmeano* llamará a su lenguaje en alguna ocasión. Poco se sabe de

¹ *Taula Quaderns de pensament* núm. 33-34 pág. 239-250 UIB 2001.

² Incluso en *Rayuela* se hace eco de esta autocrítica. Ver CORTÁZAR, 1996, 612.

Presencia, pero de Los reyes tenemos algunas referencias del propia autor y la misma obra nos puede decir bastante de lo que Cortázar pensaba sobre la literatura en el comienzo de su andadura literaria. Queremos acotar nuestro trabajo a la evolución que se produce en la obra cortazariana desde *Los Reyes* (1949) hasta *Rayuela* (1963) e intentar seguir ese hilo de Ariadna que Cortázar lanza en su poema dramatizado y que recoge ya plenamente en *Rayuela*. Por evidente cuestión de espacio y temática, no entraremos en el análisis de producción post-rayuelística.

Los reyes, como ya hemos dicho, es un poema dramático en el que el autor invierte el famoso episodio del Teseo y el minotauro. La inversión se hace a través de los roles de los personajes en el texto y su extrapolación a la realidad que representan. En *Los reyes* el minotauro pasa a ser el héroe y representa al poeta en la sociedad, de ahí su carácter extraño, mal visto y con el que hay que acabar dado su inutilidad. Por otro lado, Teseo sería el antihéroe ya que trata de acabar con el poeta convirtiéndose en el brazo ejecutor del establishment, de los poderes fácticos y pragmáticos que ven al poeta, al minotauro, como un elemento subversivo y peligroso para el *status quo* reinante. En general se trata de una visión idealista e idealizante de la figura del poeta, más tarde encarnado en el intelectual, y de las relaciones que se establecen en la sociedad, de cierto maniqueísmo infantil, pero que ya denota cierta preocupación de Cortázar por dichas relaciones, preocupaciones que se harán más explícitas a lo largo de sus novelas.

Por lo tanto ya tenemos lanzado el hilo de Ariadna que nos servirá de guía a través de la singladura literaria de Cortázar. La confrontación entre una realidad social hostil a ciertos elementos potencialmente subversivos que plantean otras posibilidades de vida o otra realidad posible. Por otra parte, dado el carácter hermético del lenguaje que Cortázar utiliza, parece ser que la tarea del héroe, del poeta es una tarea solitaria y destinada al fracaso dada la envergadura de la misión. Por eso *Los reyes*, como ya hemos dicho, no pasa de ser, siempre según la tesis que estamos planteando, una visión idealizada de un proyecto utópico. El primer paso ha sido dado.

Esfericidad, autarquía: los cuentos

Buena parte de la obra y la fama de Cortázar reside en su obra cuentística y, sobre todo, a sus tres primeros libros: *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956) y *Las armas secretas* (1959). Esta fase basa en ruptura temática y formal con respecto a sus obras anteriores, pero que un análisis perspicaz nos devolverá la realidad de subyace en la gran mayoría de los cuentos y que coincide más o menos claramente con lo ensayado en *Los Reyes*: la intuición, ya madura en este caso, de las otras realidades tras el reino de la necesidad.³

Los cambios formales son mucho más evidentes, se sustituye el diálogo dramático, en el que cada personaje es portavoz de sus ideas y mediante las cual se intensifica el antagonismo, por una serie de situaciones cotidianas, protagonizadas por personajes con los que todo lector puede identificarse. En cuanto al lenguaje, éste se acomoda a la nueva situación, a los nuevos personajes ofreciendo la verosimilitud necesaria para que la situación quede a la altura de la normalidad que se quiere combatir.

³ *Ibid.*

Desde el punto de vista temático, podemos decir que el *peso de la prueba* se traslada desde un choque frontal de intereses —los de Teseo y los del Minotauro— hacia la aparición elementos más sutiles, menos definidos, que aparentemente pueden ofrecerse como contradictorias, pero que los personajes asimilan con la mayor normalidad. De esta manera, Cortázar, por medio del comportamiento de sus personajes, permite la convivencia de dos realidades distintas sin ruptura ni enfrentamiento

Dos elementos, sin embargo, unen las dos fases que hemos descrito hasta el momento: por una parte, el autor intuye posibilidades infinitas en nuestra realidad cotidiana, y, por otra, la respuesta o la acción posible ante la misma por parte del autor. En ambas etapas Cortázar resuelve literariamente el enfrentamiento de la misma manera: manteniéndose al margen, no implicándose como autor, ya que le *parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que con el cuento mismo*.⁴ Esta no implicación la achaca Cortázar a su búsqueda de perfección formal a la hora de crear sus cuentos, a una especie de poética de la perfección que tan horaciana resuena. Si en *Los reyes* era su esteticismo formal, su lenguaje exquisito —muy acorde, sin duda alguna, con el tema elegido—, en los cuentos será un perfeccionamiento técnico cuyos elementos serán la *esfericidad* y la *autarquía* del cuento, elementos que Cortázar desarrolla teóricamente en *Del cuento breve y sus alrededores*.⁵

En cuanto a la *esfericidad* de los cuentos, Cortázar manifiesta en el texto que acabamos de señalar, que cuando escribe un cuento busca *instintivamente algo que sea de alguna manera ajeno a mi en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente*⁶ y que acaba dándole al relato la *autarquía* con respecto de su creador, autarquía que se ve aumentada por la utilización de narrador en tercera persona, lo que le da todo el protagonismo a los personajes. Por la tanto, según Cortázar el signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el *relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso*.

De este modo, el Cortázar escritor- persona, parece quedarse a este lado al no querer implicarse en un proceso que ya no reconoce como suyo o, en el mejor de los casos, parece no poder encontrar la vía de acceso a la otra/ s realidad/es que ha brindado a sus personajes. Esa misma vía es la que el Cortázar escritor-persona ensayará en *Los premios* y que le llevará hasta *Rayuela*, obra en la que el autor se encontrará y con la que se identificará plenamente. Con *Rayuela* finaliza Cortázar de manera coherente un proyecto humano y literario larvado y labrado durante más de veinticinco años.

El fiel de la balanza: *Los premios*⁷

Los premios, publicada en 1960, es la primera novela de Cortázar, y en ella podemos encontrar, por primera vez, gran parte de los elementos que llevamos analizando junto

⁴ CORTÁZAR, 1992, p. 45.

⁵ CORTÁZAR, 1992, pp. 42-55.

⁶ *Ibid.* p. 45.

⁷ En esta parte del proceso de su formación, CORTÁZAR no ha dejado de manifestar la importancia de su cambio de su perspectiva literaria a partir de la redacción *El perseguidor*, cuento incluido en el volumen *Las armas secretas* (1961). Por la importancia de este hecho ver ALBA, 2001, p. 246-247.

con otros que se presentan por primera vez. Este primer ensayo sienta los precedentes de lo que será la obra novelística posterior, elementos que a su vez han sido recolectados de su obra anterior tanto literaria como crítica,⁸ de lo que serán las nuevas preocupaciones estilísticas y filosóficas que tendrán como culminación *Rayuela*.

Por una parte, tenemos la aparición de personajes cercanos-vulgares los llama Cortázar desde la cita de Dostoievski que utiliza para enmarcar el libro-; tenemos una situación, a priori bastante común –el viaje en barco que los protagonista comparten; tenemos los elementos inquietantes que precipitan la situación hacia lo inesperado (la incógnita sobre el rumbo y el destino final del crucero, y la prohibición del acceso por parte del pasaje a cierta zona del barco) y descrita con cierta sencillez, como sucede en la mayoría de los cuentos; también tenemos la figura del proto-intelectual, Persio, que encarna y humaniza la figura del poeta, del Minotauro, contenida en *Los reyes*, pero que comparte con éste la intuición de una posible *transmutación de todos los valores*.

Por otra parte, encontramos una serie de elementos nuevos en el quehacer literario de Cortázar: la inclusión de una serie de monólogos, puestos en boca de Persio, que dejan entrever la voz, por primera vez, del autor, del Cortázar escritor y hombre. *Es evidente* –reconoce el mismo autor, *que, por debajo de los temas simbólicos, los arquetipos que me rondan se fueron abriendo paso*.⁹ Se trata, por lo tanto, de una primera apertura al mundo real por parte de Cortázar y de sus personajes, de una apertura hacia una realidad humana que necesita ser mejorada porque no parece satisfactoria para el común de los mortales. Atrás van quedando la *esfericidad*, la *autarquía*, el esteticismo y las torres de marfil. Se trata del comienzo de una búsqueda que no intentará cambiar el mundo, sino cambiar al hombre invitándolo a cambiarse por sí mismo. Desde el punto de vista estilístico, el cambio también se hace necesario. Cortázar respeta el lenguaje de todos y cada uno de los personajes,¹⁰ guarda el decoro de los mismos, pero se toma la libertad de insertar los monólogos de Persio antes mencionados. Por su parte, los monólogos de Persio-Cortázar cumplirá una serie de funciones que luego encontraremos en *Rayuela*, pero que en esta se vehicularán por medio un número mayor de recursos. La triple función de los monólogos de Persio son: 1) dejar entrever la voz del autor y sus preocupaciones como escritor y como ser humano s; 2) la necesidad de encontrar un lector-cómplice, un lector inteligente sea capaz de captar ese algo más que intenta ofrecer con su obra. Este tipo de lector es el que también solicitará para *Rayuela*; 3) romper con linealidad del relato, de los hechos tal-y-como-se-dan para insistir en otras posibilidades tanto filosóficas como literarias. La nota final de Cortázar a los premios describe a la perfección la función de los soliloquios de Persio y adelanta, a su vez, la las posibilidades de lo que los extra-narrativo puede aportar a novela y que podremos comprobar en *Rayuela*. Cortázar dice en su nota final: «Los soliloquios de Persio han perturbado a

⁸ No olvidemos que la producción crítica de CORTÁZAR forma una parte importante de su producción como escritor e intelectual. A partir de *Los premios*, los momentos teórico-críticos tomaran una importancia creciente en la obra cortazariana y que no dejaremos de señalar cuando lleguemos a *Rayuela*.

⁹ (Duran, 1981, p. 180).

¹⁰ Otro síntoma de cambio temático es el que invita a leer Los premios en clave político-histórica. No olvidemos que Cortázar se negó a publicar su novela *El examen* por motivos políticos ya que veía en ella reflejada una realidad político-social demasiado evidente con la Argentina del momento.

algunos amigos a quienes les gusta divertirse en línea recta. A su escándalo sólo puedo contestar que me fueron impuestos a lo largo del libro y en el orden en que aparecen, como una suerte de supervisión de lo que iba urdiendo o desatando a bordo. su lenguaje insinúa otra dimensión o, menos pedantesca, apunta a otros blancos. Jugando al sapo ocurre que después de cuatro tejos bien embocados, mandamos el quinto a la azotea; no es razón para...Ahí está: no es razón». ¹¹

Crítica a la diversión *en línea recta*, burlas a la razón, vigilancia de la novela sobre la novela...en fin, *Rayuela*.

Este libro es muchos libros

No nos engañemos, *Rayuela* no es muchos libros, pero es más que un libro. *Rayuela* es un libro que habla de sí mismo y que se crea o destruye ante nosotros si nos arriesgamos a leerlo tal y como Cortázar y su rayuel-o-matic¹² nos sugiere. *Rayuela* es más que un libro si nos atrevemos a ser cómplices del autor, ni nos atrevemos a desechar la diversión *en línea recta*, pero —paradoja— tendremos que seguir una línea recta, plagada de paradas, eso sí (Capítulos prescindibles) para llegar a la cabal o cabales comprensiones de la empresa en la que Cortázar se embarca y nos embarca.

Rayuela, como hemos dicho, es un libro que se lee del capítulo 1 al 56, pero que también se puede leer siguiendo el *Tablero de direcciones* que el autor nos presenta al principio de la novela. Si nos fijamos un poco, vemos que en ese tablero se respeta el orden original (1-56) pero que entre los capítulos se van intercalando los denominados *Capítulos prescindibles*, mientras que, sorpresa, desaparece el capítulo 55. Y es en esta posible lectura en la que Cortázar pone en marcha los mecanismos necesarios para mostrarnos ciertas inquietudes literarias y filosóficas que le dan a *Rayuela*¹³ la profundidad que no se alcanza con los dispositivos habituales que la novela tradicional utiliza y muestra su *retraso* con respecto a la experimentación en otros campos del arte cómo la pintura o el cine, por ejemplo. Este cambio de posicionamiento estético es la culminación de un proceso de apertura que lleva a Cortázar desde su hermetismo inicia (matizado, como también hemos señalado) hacía un compromiso con todo aquello que rodea y limita al hombre de su tiempo y que estéticamente se manifiesta mediante cierta experimentación acorde a los nuevos planteamientos metafísicos preocupan al autor. Y uno de los elementos más importantes en este aspecto son los capítulos prescindibles de *Rayuela*.

¹¹ CORTÁZAR, 1984, p. 414.

¹² CORTÁZAR, 1991, pp. 115-121.

¹³ También podemos encontrar juicios de carácter ético y estético en las conversaciones que se dan entre los personajes, sobre todo entre los miembros del *Club de la serpiente*, o los que se producen entre Traveler, Talita y Horacio en la segunda parte de la novela. Los comentarios citados se inscriben en métodos tradicionales, mientras que los capítulos prescindibles optan por vías menos ortodoxas.

Capítulos prescindibles, poética necesaria

Como ya hemos señalado, los capítulos intercalados —prescindibles para los lectores tradicionales— vendrán a cumplir la función a la de monólogos de Persio en *Los premios*, pero en *Rayuela* la variedad de la naturaleza de éstos y la finalidad es muy diferente por varios motivos. En primer lugar, los capítulos prescindibles de *Rayuela* están insertados únicamente en un de las posibles lecturas de *Rayuela*, mientras que los monólogos de Persio forman un todo con la obra, la única que se puede leer. Este hecho supone un paso adelante en la concepción literaria de Cortázar y que viene manifestada por una apertura al mundo, por su nueva conciencia con lo que le rodea.

En segundo lugar, la naturaleza, la temática y la forma de los de los capítulos prescindibles es mucho más variada que los monólogos de Persio ya que aquéllos están formados por recortes de prensa, poemas, citas de otros autores, conversaciones de los mismos personajes de la novela, pero sobre todo, y es esto lo que más nos interesa en este momento, por notas de un personaje, Morelli, sobre una novela que él mismo está intentado escribir y que puede coincidir con la que estamos leyendo, con *Rayuela*. En palabras de Horacio: «Inevitable que una parte de sus obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla».¹⁴

En *Rayuela* tenemos, por tanto, un personaje análogo a Persio que hace las veces de alter ego de Cortázar¹⁵ y por el que podemos ver como se crea la novela y los personajes¹⁶. Por su parte, Morelli se sitúa con respecto a Persio en un plano más meta-literario, más estético (con todas las implicaciones éticas y metafísicas que esto implica en la visión cortazariana, claro), realizando la misma función, pero de forma mucho más teórica, menos lírica y poética, por decirlo de alguna manera. El personaje de Morelli,¹⁷ nos ofrece con sus notas la posibilidad de ir viendo como sería el tipo de novela que el desearía llevar a cabo y que nosotros identificamos con *Rayuela*, la obra que estamos leyendo. Se trataría de una especie *Continuidad en los parques*,¹⁸ en la que lo leído por el protagonista y lo que sucede a su alrededor se fusionan, se entrecruzan, se superponen. Esta fusión de realidades, esa contigüidad-continuidad entre posibles planos de la realidad es lo que constantemente busca Cortázar para el ser humano. Es sobre esta ontología sobre la que descansa y experimenta la estética cortazariana, y es en las notas de Morelli en las que encontramos los tanteos ontológicos y sus correlatos estéticos a lo largo de *Rayuela*.

Las notas de Morelli¹⁹ están reservadas a los lectores cómplices, ya que únicamente llegamos a ellas a través de los *Capítulos prescindibles* (57-155) y siguiendo el orden del

¹⁴ CORTÁZAR, 1996. p. 612.

¹⁵ El otro sería Horacio Oliveira, naturalmente.

¹⁶ Un ejemplo clarísimo lo encontramos en el *capítulo prescindible* 74, capítulo en el que Morelli describe al tipo inconformista y que el lector cómplice no podrá dejar de identificar con Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela*, novela a la que pertenece el capítulo citado.

¹⁷ Ver ALBA, 2001, pp. 240-241.

¹⁸ Cuento de Cortázar incluido en *Las armas secretas* (Ver CORTÁZAR, 1998, pp. 291-293).

¹⁹ Como ya hemos adelantado en varias ocasiones nos detendremos en el análisis de una mínima parte de los *Capítulos prescindibles* en los que Morelli hace referencia a las posibilidades de la novela que está escribiendo y que se basa en la concepción ontológica que maneja. Ver 79, 91, 94, 95, 90, 99, 109, y 141.

Tablero de direcciones. En estas notas Morelli va poniendo de manifiesto las limitaciones de la novela actual y de su herramienta, el lenguaje, para describir las posibilidades que suele entrever en la realidad cotidiana y que recoge en esa plegaria en ese impotente «no podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado a mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz. irrupción de mi hacia lo otro o de lo otro hacia mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio». ²⁰ Está será la base sobre las que se levantan las quejas impotentes de Morelli-Cortázar y que quedan perfectamente expuestos en el capítulo 62:

— estructura necesariamente fragmentaria toda obra que pretenda ensayar las posibilidades mencionadas; *en un tiempo Morelli había pensado un libro que se quedo en notas sueltas*. ²¹

— eliminación de la psicología (*palabra con aire de vieja*) y de la causalidad mecanicista; centrarse en lo importante y eliminar los convencionalismos dejando actuar a los personajes a modo de *drama impersonal en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posterior como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo*. ²² Se trataría de la admisión de las otras posibilidades de comportamiento que hemos mencionado, del acceso a las otras realidades posibles y que en rayuela se manifiesta por la conducta absurda de algunos personajes como la Maga, prototipo de lo que Horacio y Cortázar andan buscando, y de cierto capítulos memorables por lo absurdo, como el famosísimo capítulo del tablón (Capítulo 41, el primero que escribió de *Rayuela*) o el no menos absurdo de Berthe Trépat (Capítulo 23).

— desconfianza en las palabras, más bien, en la concepción heredada y uso del lenguaje. Se trata de la consecuencia necesaria de lo criticado anteriormente ya que toda crítica es crítica del lenguaje, del discurso, del propio discurso. Por este motivo, cuando Morelli critica la posibilidad de llegar a otro homo que supere al homo sapiens, lleva a cabo la reflexión y la autocrítica del lenguaje como paso previo hacia el posible cambio. Esta crítica es, a su vez, la de la novela misma que intenta escribir, el la crítica de *Rayuela* a sí misma: «una búsqueda superior a nosotros mismos cómo individuos y que nos usa para sus fines, una oscura necesidad de evadir el estado de homo sapiens hacia...¿qué homo? Porque sapiens es también una vieja, vieja palabra, de esas que hay que lavar a fondo antes de pretender usarla con algún sentido». ²³

Si este capítulo ofrece muchas de las claves para entender las relaciones básicas que se establecen entre la filosofía y el arte en *Rayuela*, también sirve continuación del hilo de Ariadna del que hemos venido hablando. Porque si *Rayuela* es su propio cuaderno de bitácora también se convierte en la plataforma de la siguiente novela de su autor, ya que de las prescripciones y dificultades de *Rayuela*, de su capítulo 62, nace *62, modelo para armar* (1968), que tratará de llevar a cabo lo que Cortázar y Morelli no han sido capaces de conseguir en sus ¿respectivas? obras. Por eso *Rayuela* es una gran obra, *entre otras cosas*.

²⁰ CORTÁZAR, 1996, p. 520.

²¹ CORTÁZAR, 1996, p. 522.

²² CORTÁZAR, 1996, p. 523.

²³ CORTÁZAR, 1996, p. 524.

Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, J., *La isla final*, Ultramar, Serie Azul, Barcelona, 1978.
- ARONE, LYDIA, *Cortázar y la novela mándala*, Ed. F. Garcia Cambeiro, B. Aires, 1972.
- CORTÁZAR, JULIO, *Los premios*, Bruguera, Madrid, 1984.
- CORTÁZAR, JULIO, *Ultimo round*, Debate, Madrid, 1992.
- CORTÁZAR, JULIO, *Rayuela*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996.
- LASTRA, P. (Editor), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, 1981.

ENTRE FILOSOFIA I POESIA. EL CAS MONTAIGNE¹

Joan Lluís Llinàs Begon
Universitat de les Illes Balears

RESUM: En aquest escrit es reflexiona sobre la relació entre filosofia i poesia en els *Essais*. És per això que, en primer lloc, s'intenta determinar quina és la idea de filosofia que maneja Montaigne. L'estudi de l'ús del mot en els *Essais* reflecteix una idea de filosofia com a filosofia moral, lligada a l'objectiu de formació de si mateix. En segon lloc s'estudia el que diu sobre la poesia, mostrant quina idea en té, la seva diferència amb la prosa i la seva relació amb la filosofia. En tercer lloc, es relaciona la idea de filosofia de Montaigne amb la forma que ha de prendre la producció filosòfica. Així, si la filosofia ha de servir per formar el judici, ha de produir una escriptura que mogui a la reflexió sobre si. L'assaig, en el cas de Montaigne, és la forma literària escollida per dur a terme aquesta activitat. Un cop analitzat el terme *essai* es passa a fer una reflexió final sobre quin tipus de llibre són els *Essais*, i la seva relació amb la filosofia i la poesia, suggerint l'expressió «filosofia poètica».

ABSTRACT: This essay talks about the relationship between philosophy and poetry in the *Essais*. That is the reason why, first of all, I try to clarify the idea of philosophy that Montaigne uses. The analysis of the use of the word philosophy in the *Essais* reflects an idea of philosophy as moral philosophy, related to the selfeducation. Secondly, I study what Montaigne says about poetry, showing what he thought about it, its difference with prose and its connection with philosophy. Thirdly, I connect Montaigne's idea of philosophy with the shape philosophical writing has to achieve. Thus, if philosophy has to serve to make up judgement, it has to create a text that drives to self reflexion. In the case of Montaigne, the essay is the literary form which he chooses to carry out this activity. Once I have analysed the word *essai*, I have to make a final reflection on what type of book the *Essais* are, and its relationship to philosophy and poetry, suggesting the expression «poetical philosophy».

¹ Tres són els textos que orienten aquest escrit. En primer lloc, evidentment, els *Essais* de Montaigne, que és l'objecte on es produeix la reflexió. En segon lloc, el meu llibre sobre Montaigne (Llinàs Begon, J. L. *Educació, filosofia i escriptura en Montaigne*. Palma: UIB, 2001), on un dels temes transversals és el que aquí és tractat. I en tercer lloc, l'excel·lent escrit d'Adorno «El ensayo como forma». A *Notas de literatura*, Barcelona: Ariel, 1962, 11-36, trad. Manuel Sacristán de l'original *Noten zur Literatur*, que, malgrat que sigui prou diferent tant en estil com en contingut, és molt suggerent i ha esperonat la meua reflexió.

La relació entre filosofia i poesia s'ha plantejat des de molts punts de vista, dels quals em vull referir únicament a dos. En primer lloc, la discussió sobre si la poesia té un valor filosòfic i si el filòsof ha de tenir en compte el que s'anomena poesia filosòfica. En segon lloc, la qüestió del gènere filosòfic, si és possible fer una filosofia poètica que posseeixi tant de valor com el que pugui tenir un tractat de filosofia, qüestió aquesta que va lligada a la de quina mena de cosa és la filosofia. Són dos problemes molt amples i que evidentment no podem tractar aquí de manera exhaustiva, així que per tal de reflexionar ara sobre aquestes qüestions m'hi referiré dins el comentari a una sola obra, els *Essais* de Montaigne. Així doncs, procediré de la manera següent. En primer lloc, cal determinar de quina filosofia parlem, és a dir, esbrinar què diu Montaigne sobre la filosofia i si en conseqüència hom pot afirmar que els *Essais* són un llibre de filosofia. En segon lloc, farem el mateix amb la poesia, indicant quines són les idees de Montaigne sobre la poesia i com distingeix aquesta d'altres disciplines. Finalment, a partir de les consideracions anteriors, ens introduïrem en les característiques de l'assaig.

1. Durant l'Edat Mitjana la filosofia s'identificava amb les set arts liberals, suma total del saber. Aquesta tradició es manté parcialment al segle XVI. A la Universitat de París, la filosofia era una matèria prèvia que s'ensenyava a la Facultat d'Arts i servia de preparació per a estudis superiors. De les set arts liberals, la filosofia que s'ensenyava era el resultat del desenvolupament de la dialèctica (el curs de filosofia de la *Faculté des Arts* de Burdeus consistia en dialèctica i física aristotèlica), però el terme designava un conjunt més ampli d'activitats. Filosofia podia referir-se tant a doctrina cristiana com a ciència natural, com també a ètica. Montaigne utilitza el terme de moltes maneres diferents,² i en la majoria d'ocasions li dóna un matís negatiu, ja que en cap de les accepcions la filosofia no permet assolir el coneixement. Com a doctrina cristiana, la posició de Montaigne s'apropa al fideisme, ja que per ell no hi ha coneixement objectiu: la creença religiosa es basa en la fe, i precisament per això difícilment podem parlar de filosofia. De fet, Montaigne evita als *Essais*, referir-se a la doctrina cristiana com a filosofia, ja que entén aquesta com un conjunt d'opinions, i parlar del cristianisme com a filosofia li hauria pogut ocasionar problemes.

Més freqüent és la identificació de la filosofia amb la ciència natural. La filosofia és una activitat que pretén explicar el món i establir-se com un conjunt d'afirmacions veritables. Al capítol més conegut dels *Essais*, «Apologie de Raimond Sebond» (II, 12), Montaigne es dedica, entre altres coses, a rebaixar tota pretensió de la ciència i de la filosofia d'assolir la veritat. Encara que la ciència pugui ser útil per a la vida, ni accedeix a la veritat ni ens fa feliços. Ella mateixa ens mostra les seves limitacions, així ens mena als braços de la ignorància.³ La ciència tampoc no evita els mals,⁴ i això explica que els

² Vegeu STEVENS, LINTON C. «The meaning of "Philosophy" in the *Essais* of Montaigne». *Studies in Philology* (1965): 147-154.

³ «Apologie de Raimond Sebond», II, 12, 473a, 476a. Les referències als *Essais* es fan indicant en primer lloc el nom del capítol, llavors el número de llibre, el número de capítol, la pàgina, i finalment la lletra de referència de l'edició, fent servir l'edició *Montaigne. Oeuvres complètes*. Ed. D'A. Thibaudet et M. Rat. París: Gallimard, 1962. Els especialistes consideren tres capes principals designades cadascuna amb una lletra: la (a) comprèn l'edició de 1580 i les seves variants en les edicions de 1582 i 1587; la (b) comprèn els afegits de l'edició de 1588; i la (c) comprèn els afegits de l'exemplar de Burdeus i de l'edició pòstuma de 1595.

⁴ «Apologie de Raimond Sebond», II, 12, 466a.

«salvatges» d'Amèrica, malgrat que no posseeixin el coneixement científic i l'estructurada legislació europeus, visquin de manera més feliç i ordenada.⁵ La crítica a les ciències afecta, evidentment, llur mare, la metafísica, que fracassa en els seus intents d'anar més enllà i posseir el registre dels assumptes divins.⁶ I també afecta la lògica, que es perd en discussions fútils sobre paraules.⁷ La filosofia, en definitiva, quan pretén anar més enllà, quan és mer discurs abstracte que no proporciona cap fruit a l'home, esdevé poesia sofisticada.⁸

Finalment, la filosofia entesa com a ètica és la més valorada per Montaigne. Seguint la línia dels romans (Sèneca, Ciceró) i del que és potser el llibre més influent en l'Edat Mitjana, la *Consolació de la filosofia* de Boeci, considera que la filosofia que s'ocupa de la manera com cal conduir la nostra vida, que forma els costums,⁹ és la verdadera i natural filosofia.¹⁰ La filosofia ha de servir per formar judicis i costums, i per això es converteix en l'element central de l'educació. Va lligada al procés d'eclosió de la intel·ligència, i per això l'exalta en tant que ciència de la vida. La filosofia s'ha d'allotjar dins l'ànima perquè aquesta pugui acoblar-se amb èxit al cos i produir la virtut:

*«L'ame qui loge la philosophie doit, par sa santé, rendre sain encore le corps. Elle doit faire luire jusques au dehors son repos et son ayse; doit former à son moule le port exterieur, et l'armer par consequent d'une gratieuse fierté, d'un maintien actif et allegre, et d'une contenance contente et debonnaire.»*¹¹

És a dir, la filosofia té sentit en la mesura en què a través del coneixement de si produeix la felicitat. Però no és tan senzill, perquè la filosofia moral tal com en general es duu a terme en la seva època també fracassa. No tan sols perquè intenti vanament accedir a la veritat, sinó perquè es distancia de la vida humana, es produeix en un discurs escindit dels fets, que són en qualsevol cas més importants.¹² El fet, que és individual, sempre supera la paraula, que és igualadora, que elimina les diferències, que abstreu i, per tant, falsifica. La filosofia s'ha convertit en paraules artificioses, alienes a l'home, i d'això és en part responsable la submissió de la filosofia a la dialèctica, que ha dut a discussions banals, a paraules buides i a arguments confusos,¹³ que han donat lloc a una filosofia apariencial.¹⁴ Cal, doncs, que la filosofia entesa com a ètica no perdi el seu sentit de coneixement de si i d'aprendre a ben viure i ben morir i no caigui en les urpes de la dialèctica.

⁵ «Apologie de Raimond Sebond», II, 12, 477a.

⁶ «Apologie de Raimond Sebond», II, 12, 556a, i II, 12, 514b.

⁷ «Apologie de Raimond Sebond», II, 12, 528.

⁸ «Apologie de Raimond Sebond», II, 12, 518c.

⁹ «De la moderation», I, 30, 196a.

¹⁰ «De la solitude», I, 39, 242a.

¹¹ «L'ànima que allotja la filosofia ha de, per la seva salut, convertir en sa també el cos. Ha de lluir fins a fora el seu repòs i benestar; ha de formar al seu motlle el posat exterior, i en conseqüència armar-lo d'una graciosa dignitat, d'una actitud activa i alegre, i d'un aspecte content i bondadós.» «De l'institution des enfans», I, 26, 160a.

¹² Els discursos sobre l'amistat no poden igualar-se al fet de viure una autèntica amistat. «De l'amitié», I, 28, 192a.

¹³ «Apologie de Raymond Sebond», II, 12, 474a, 511b.

¹⁴ «De la ressemblance des enfans aux peres», II, 37, 739a.

2. Montaigne té en alta consideració la poesia. Ens diu que és, juntament amb la història, el seu *gibier*, la seva caça, allò que estima d'una particular inclinació.¹⁵ Ens diu també, quan comenta les seves lectures preferides i els seus procediments de lectura, que llegeix dos tipus d'obres:

*«Je ne cherche aux livres qu'à m'y donner du plaisir par un honneste amusement; ou si j'estudie, je n'y cherche que la science qui traicte de la connoissance de moy mesmes, et qui m'instruise à bien mourir et à bien vivre.»*¹⁶

Aquí trobam una primera distinció entre filosofia i poesia. Quan parla dels autors que li agraden més, que l'entretenen, parla de poetes: Virgili, Lucreci, Catul, Horaci. En canvi, en els llibres morals, on es mescla fruit al plaer, Sèneca i Plutarc són els preferits, i Montaigne llavors deixa de parlar de poesia.¹⁷ Perquè cerca el plaer en la lectura, és un gran amant de la poesia. Ens en diu que és l'original llenguatge dels déus,¹⁸ i potser per això té la capacitat de ferir-lo i transportar-lo.¹⁹ No és estrany, doncs, que afirmi:

*«Il est peu d'hommes adonez à la poësie, qui ne se gratifassent plus d'estre peres de l'Éneide que du plus beau garçon de Rome, et qui ne souffrissent plus aisément l'une perte que l'autre.»*²⁰

És un gènere que Montaigne reconeix no saber fer, però sí saber jutjar,²¹ i de fet per ell és més difícil apreciar la poesia que fer-ne.²² D'aquí que quan diu que és un expert en poesia hem d'entendre que Montaigne s'està alabant. Però alhora la poesia no és més que una de les ciències escrites per joc,²³ no és pròpiament informació sobre el món, no és una ciència. És, senzillament, un plaer. Però aquest no està renyit amb la utilitat. De fet, és interessant veure com fa servir la poesia en els *Essais*. Hi ha gairebé un milenar de citacions que provenen de poetes, i la major part tenen una funció ornamental. Però a vegades també fan que el lector vagi a cercar la font i hi contrasti el que ha escrit Montaigne. Les citacions poètiques, en aquest sentit, enriqueixen els *Essais* tant pel que fa a la seva bellesa com a la seva diversitat i profunditat interpretativa.

Així, ens trobam amb una actitud doble respecte de la poesia. D'una banda, és un art que és troba més a gust quan tracta un tema foll i desarreglat.²⁴ És adequat per a les dones, perquè és subtil, disfressat, plaent...²⁵ Però, també, la poesia és la dosi de follia

¹⁵ «De l'institution des enfans», I, 26, 144a.

¹⁶ «No cerc en els llibres més que em proporcionin plaer per un entreteniment honest; o bé si estudii, no hi cerc més que la ciència que tracta del coneixement de mi mateix, i que m'instrueixi a ben morir i ben viure», «Des livres», II, 10, 388a.

¹⁷ «Des livres», II, 10, 392a.

¹⁸ «De la vanité», III, 9, 974c.

¹⁹ «Du jeune Caton», I, 37, 228c.

²⁰ «Són pocs els homes dedicats a la poesia que no estiguessin més satisfets de ser pares de l'*Eneida* que del més bell infant de Roma, i que pateixin més fàcilment una pèrdua que l'altre.» «De l'affection des peres aux enfans», II, 8, 383a.

²¹ «De la praesomption», II, 17, 618a.

²² «Du jeune Caton», I, 37, 227c.

²³ «Apologie de Raimond Sebond», II, 12, 488c.

²⁴ «Vint et neuf sonnets d'Estienne de la Boetie», I, 29, 194a.

²⁵ «De trois commerces», III, 3, 801b.

que necessiten les ànimes excel·lents.²⁶ Precisament a causa del seu caire desarreglat, cal anar-hi en compte: pot dur als homes, com succeí amb Le Tasse, a la follia.²⁷ Paradoxalment, doncs, la follia de la poesia fa que ens l'haguem de prendre seriosament. D'altra banda, per tant, la poesia no es pot deixar en mans de qualsevol:

«*On peut faire le sot partout ailleurs, mais non en la Poësie.*»²⁸

Així, la de poeta és una professió més com la de gramàtic o jurista,²⁹ i la poesia en algun moment figura dins un llistat de ciències entre metafísica, la gramàtica o la matemàtica,³⁰ o en un altre llistat de ciències que basen llurs principis en unes altres.³¹ Dit d'una altra manera, Montaigne, mesclant la poesia amb distintes ciències, li atorga un caire idènticament seriós. És per això que no és fàcil fer-ne (Montaigne, com hem dit, reconeix el seu fracàs en aquest camp), com tampoc no és menys difícil conèixer-la.

Aquesta doble visió de la poesia, despreocupada i seriosa a l'ensens, fa que a l'hora d'atribuir-li un valor la posició de Montaigne no quedi clara. Al capítol sobre l'educació dels fills no figura la poesia com quelcom que s'hagi d'aprendre i sí, en canvi, la filosofia. Aquí la distinció entre poesia plaent i filosofia a més útil és palesa. Emperò, en aquest mateix capítol és on Montaigne afirma un cop més la seva predilecció per la poesia (I, 26, 144a) i on es defensa un tipus determinat de poesia, aquella en què hi ha una bona *inventio* i un bon judici. Quan això es produeix, no cal ser un bon versificador, car el poema romandrà, tanmateix, bell (I, 26, 170ab). De manera que la millor prosa és en certa manera poètica («De la vanité», III, 9, 973bc), ja que en ambdós casos el vigor, la força, la bellesa apareixen com a conseqüència d'un bon judici. És la persona que hi ha darrere la que en el fons fa un bon escriptor. Quan es mostra exercint el seu judici format, la producció és bella. I aleshores, poesia i prosa es confonen i és quan teologia, filosofia i poesia semblen esdevenir una sola cosa.

3. Si la filosofia és formació del judici, la producció filosòfica queda condicionada per aquesta idea. Montaigne llegeix els filòsofs que es proposen el coneixement de si: Sòcrates (a través de Plató i Xenofont), Plutarc i Sèneca. Si filosofar consisteix a aprendre a viure i a morir, consisteix a conèixer-se i regular-se un mateix, aleshores el filòsof que escriu ha de procurar adequar la seva escriptura a aquesta pretensió. En el cas de Montaigne, això es tradueix en llibre singular, els *Essais*. A «De l'institution des enfans», fa una declaració de principis de l'estil que prefereix.³² Un parlar *simple i naif*, és a dir natural. Però natural no vol dir de naixement o espontani, sinó que s'acorda amb la natura del subjecte, això és, que s'ha anat formant a partir dels nostres hàbits, sense afectació i que ja no suposa cap esforç. En un estil *simple i naif* els mots s'acorden amb les idees i surten com a quelcom propi del subjecte. Montaigne pretén naturalitzar l'art,

²⁶ «De l'yvrognerie», II, 2, 330a.

²⁷ «Apologie de Raimond Sebond», II, 12, 472a.

²⁸ «Hom pot fer el beneit per tot excepte en poesia.» «De la praesumption», II, 17, 618a.

²⁹ «Du repentir», III, 2, 782c.

³⁰ «Apologie de Raimond Sebond», II, 12, 488ac.

³¹ «Apologie de Raimond Sebond», II, 12, 522a.

³² «De l'institution des enfans», I, 26, 171ac. Pel que segueix, vegeu J. L. LLINÀS. *Educació, Filosofia i escriptura en Montaigne*. Palma: UIB, 2001, cap. 8.

vol que l'escriptura sigui part de l'èsser humà que l'efectua. És un parlar *tel sur le papier qu'à la bouche*, és a dir, es remarca el lligam entre la persona i el llenguatge. Si aquest ha de tenir com a tret distintiu ser part de qui l'empra, quan s'escriu s'ha de procurar que sigui talment com quan es parla, amb idèntica naturalitat. La paraula, quan surt de la boca en un moment determinat, encarna el subjecte que parla. En canvi, l'escrit forma part de la persona només secundàriament, ja que no permet la correcció immediata, no participa de la vivesa de l'oral. Montaigne cerca un estil en què l'escriptura elimini en la mesura possible el seu caire mortuori i tingui la mateixa vida que l'oral, la seva mateixa naturalitat. Un estil no afectat, descosit, desarreglat, que elimina el que és superflu: un estil que reflecteixi el subjecte que escriu, que no l'emmascaï darrere paraules grandiloqüents.

Aquest estil és el que cerca Montaigne quan escriu els *Essais*. I aquest estil natural és el que s'ha de cercar quan es fa filosofia. Recordem que es tracta de filosofia moral, i que els textos que serveixen per formar els costums, els textos morals, han de ser també bells, han de tenir força expressiva. Però també aquests discursos significatius, útils i bells, han de ser, per Montaigne, reflex del caràcter del seu autor, de manera que qui conegui el text conegui també qui l'ha escrit. La filosofia moral està dirigida cap al ben viure i morir, i això està lligat al coneixement de si. És per això que els seus preferits són Sèneca i Plutarc, ja que en ells l'estil els reflecteix, són naturals en el sentit que vol Montaigne, mentre que rebutja Ciceró, perquè precisament s'amaga darrere un llenguatge ostentós i massa elaborat.³³

Aquest estil, és clar, necessita una forma. En l'àmbit oral, generalment disposam d'un interlocutor amb qui s'efectua un diàleg. El diàleg és quelcom de viu, que es va fent en un procés d'escolta, correcció, pregunta i que alhora va fent el subjecte que hi participa. Però l'escriptura difícilment s'adequa a un diàleg viu, nota a faltar un interlocutor real, i això provoca que Montaigne, tot i la seva admiració pels diàlegs platònics,³⁴ rebutgi aquesta possibilitat. La carta podria ser una alternativa, en la mesura en què ofereix la possibilitat de moviment, però Montaigne no tenia, com era el cas de Sèneca, l'interlocutor concret que fa que la carta pugui ser sincera i no un mer artifici. De fet, en un afegit de l'exemplar de Burdeus, confessa que hauria escrit cartes si hagués trobat l'interlocutor adequat.³⁵ Descartats el diàleg i la lletra, ha de cercar una forma nova, i per això es posa a fer assaigs. Quina mena de coses fa Montaigne quan fa assaigs? Vegem primer l'etimologia del mot. *Essai* ve del llatí postclàssic *exegium*, que significa pesada, pes. En la França del segle XVI, *essai* significa exercici, preludi, temptativa, temptació, mostra de menjar. *Essaier* significa temptejar, verificar, tastar, posar a prova, emprendre, exposar-se al perill, pesar. Tot això sembla remetre a una certa casta d'experiència, però

³³ No vol dir que l'estil natural que proposa Montaigne no sigui elaborat. De fet, hi treballa molt, en el seu llibre. Es tracta d'aconseguir, a través de l'hàbit, de la quotidianitat, fer propi el llenguatge. És el temps el que fa que un mot, una expressió, flueixin naturalment, sense estridències. Però, a aquesta situació, no s'hi arriba espontàniament: cal un procés, semblant al del poeta que recerca, a poc a poc, un llenguatge senzill i pur.

³⁴ Vegeu F. KELLERMAN. «Montaigne, reader of Plato». *Comparative Literature* (1956): 307-322. També J. L. LLINÀS. «La presencia de Platón en los *Essais* de Montaigne», XI Congreso Nacional de Estudios Clásicos, Santiago de Compostela 2003 (en premsa).

³⁵ Respecte de l'adequació de l'estil de Montaigne a l'estil de lletres, vegeu J. BRODY. *Lectures de Montaigne*. Lexington: French Forum, 1982.

de què? Atès que el que l'interessa és viure i morir bé, i per això cal conèixer-se, l'experiència és experiència de si, assajar és assajar-se, posar-se a prova per tal de trobar l'harmonia desitjada. El títol del llibre no fa referència a una categoria literària, sinó a un mètode. En la primera edició, de 1580, el mot *essai* apareix cinc vegades, i només en un cas podria fer referència al llibre.³⁶ En dues ocasions parla dels *essais* de les seves facultats naturals i en les altres dues dels *essais* del seu judici.³⁷ Quan escriu, Montaigne s'exercita. El coneixement de si no s'obté a través d'una biografia, d'un relat de fets, sinó en un posar-se a prova, una anàlisi que duu a terme el judici. Però atès que el judici forma part del jo, cal que es mostri en el retrat de si tot el procés d'anàlisi, i no tan sols el resultat. Escriure filosofia, doncs, és escriure sobre si, mostrar-se exercint el seu judici, assajar-se. L'assaig és sempre quelcom de propi, d'aquí que Montaigne parli sovint en termes de rebaixament: fantasies, somnis, extravagàncies, quimeres, excrements. La insistència a rebaixar el llibre té a veure, entre altres consideracions, amb el fet que no vol donar a conèixer les coses, sinó ell mateix. No hi ha ciència en els *Essais* més que la ciència del jo, ciència del moviment,³⁸ i per això intenta no corregir els seus pensaments, sinó deixar que flueixin.³⁹ A través de l'assaig es constitueix un llibre que és reflex del seu autor, sempre un, malgrat la seva diversitat,⁴⁰ llibre inseparable de l'autor:

*«Icy, nous allons conformément et tout d'un train, mon livre et moy. Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage à part de l'ouvrier; icy, non: qui touche l'un, touche l'autre. Celuy qui en jugera sans le connoistre, se fera plus de tort qu'à moy; celuy qui l'aura conneu, m'a du tout satisfait.»*⁴¹

En un altre fragment, ens parla de llibre consubstancial al seu autor.⁴² La finalitat principal del llibre és que sigui seu, de manera que tothom el reconegui en el seu llibre i el seu llibre en ell,⁴³ però això no és un caprici, sinó que és la manera en què el llibre és més útil per a l'autor. Organitzar la vida, aprendre a ben viure i morir, aquest és l'objectiu de l'*essai*.

4. Tornem al nostre propòsit. Els *Essais* són un llibre de filosofia, en la mesura en què la filosofia és filosofia moral que persegueix el coneixement de si. La filosofia no pot ser un discurs que pretengui una veritat externa, un discurs sobre l'essència del món, sinó que ha de girar-se cap al subjecte i convertir-se en un exercici per a la formació del

³⁶ «Des vaines subtilitez», I, 54, 300.

³⁷ Respectivament, «De l'institution des enfans», I, 26, 145 i «Des livres», II, 10, 387; i «De Democritus et Heraclitus», I, 50, 289 i «De la praesomption», II, 17, 637.

³⁸ «Du repentir», III, 2, 782b.

³⁹ «De la ressemblance des enfans aux peres», II, 37, 505.

⁴⁰ «De la vanité», III, 9, 941c.

⁴¹ «Du repentir», III, 2, 783b.

⁴² «Du dementir», II, 18, 648c. Però també reconeix que el llibre és autònom. És com un fill, que una vegada produït esdevé més ric que allò que ha donat el seu progenitor. El llibre sap coses que el mateix Montaigne no sap, és diferent, i per això, tot i que qui en coneix un coneix l'altre, pot també recórrer el llibre com un estranger («De l'affection des peres aux enfans», II, 8, 383c).

⁴³ «Sur des vers de Vergile», III, 5, 853b.

jo. En els *Essais* es duu a terme aquest gir, de manera que l'únic tema del llibre és Michel de Montaigne. El discurs filosòfic viscut és un discurs del jo i sobre el jo. Parlar de la filosofia d'X significa doncs referir-se a la manera com és X i com viu, a la manera com s'estableix en ell la relació entre pensament, paraula i acció. El resultat d'això és que la filosofia produeix no ja un discurs d'afirmacions generals i de definicions, sinó un discurs individual. Assajar-se no és més que dur a terme aquest exercici de filosofar, que a la vegada forma l'individu. L'home, immers en canvis i en inestabilitat, és, malgrat tot, viu, i cerca com estar en el món, persegueix la felicitat. Aquesta és la tasca, mai acabada, de la filosofia.

Així doncs, l'assaig és una forma d'escriptura filosòfica, encara que parteixi del particular i del canvi. És, per tant, un llibre seriós, i per això Montaigne afirma que no li agrada que els seus assaigs serveixin de moble comú per a les dames.⁴⁴ Novament se suggereix la idea que abans apuntàvem: quan fem filosofia no fem poesia. La primera té a veure amb el fet de pensar, la segona amb el de sentir. La filosofia afegeix al plaer el fruit del coneixement de si, i per això quan fem o llegim filosofia estam estudiant, mentre que amb la poesia només ens entretenim. Emperò, no és tan senzill. En primer lloc, per Montaigne els dos àmbits són necessaris, i de fet a ell li agrada tant o més llegir poetes que moralistes. En segon lloc, no són compartiments estancs, de manera que sentir pot dur a pensar. No és estrany, doncs, que en un llibre que com hem dit és de filosofia hi hagi un milenar de citacions de poetes, que fan que una lectura plaent sigui alhora font de reflexió. La forma versificada dóna a les idees morals més concisió i força, i allò que amb la prosa analítica costa d'assimilar passa dolçament en un vers i pot donar lloc al pensament profund. Però alerta!: la poesia no és apta per a tothom. Com hem dit abans, en el capítol «De l'institution des enfans» (I, 26), on Montaigne efectua una sèrie de recomanacions per a l'educació dels fills, no hi figura la poesia com a part de l'ensenyament. Però, en canvi, el capítol està ple de consideracions sobre la poesia: al principi ens diu, com hem vist, que el transporta, més endavant parla de la manera com ha de ser la poesia bona i finalment ens parla de les seves lectures poètiques quan era infant. Recordem que, basant-nos precisament en aquest capítol, abans ens referíem al bon poeta com aquell que és capaç de reflectir el seu judici encara que no segueixi les regles de la poesia. Això vol dir que la poesia és més una conseqüència, un resultat, que no una preparació per a la formació de la persona. Hom pot llegir tota la poesia que vulgui, però com que no és una formadora específica de costums i humors, si hom vol formar-se, ha de llegir els escrits morals. D'altra banda, l'escriptura de si, l'assaig, és l'escriptura filosòfica per excel·lència. Hom no es forma escrivint poesia, però l'escriptura poètica bona, la que aprecia Montaigne, palesa que hi ha un autor que ha conreat la seva ànima.

En definitiva, a partir de les idees que té Montaigne de la filosofia i la poesia, observam que si bé els territoris es mantenen, les fronteres es dilueixen. La filosofia abandona la forma de tractat per endinsar-se en la subjectivitat i la reflexivitat; la poesia abandona la rima per endinsar-se en la concepció i el judici. Les característiques de la bona poesia són les de l'estil que li agrada a Montaigne i són les que pretén per als *Essais*: l'obra lligada a l'autor, les paraules lligades a la concepció, la matèria més important que la tècnica, l'escrit a peces descosides, la *inventio* més important que el que

⁴⁴ «Sur des vers de Vergile», III, 5, 825b.

l'embolica. Per tant, si bé poesia i filosofia estan clarament diferenciades, quan fem filosofia a l'estil de Montaigne, estam fent en certa manera una mena de filosofia poètica, ja que filosofia i poesia tenen el mateix mode de composició. Per això Plató i Plutarc són poètics, perquè hi apareix la bellesa. Aquesta és, tal vegada, una de les contribucions més significatives de Montaigne al gènere filosòfic: mostrar que la filosofia, quan és com ha de ser, és tan bella com ho pugui ser la poesia.

MODOS DE MIRAR: SANDER, TRILLO Y GURSKY

Esther Sánchez del Moral

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Se trata de un estudio sobre el mirar fotográfico en tres autores, August Sander, Miguel Trillo y Andreas Gursky precedido por el contexto que permite conciliar un mismo hilo conductor: la fotografía desvela la radical diferencia entre lo real, lo visible, lo visto, lo verdadero y una suerte de belleza que se muestra tan dispar como los propios autores. Este sustrato, qué sea lo real y si esto se reduce a lo visible, queda, gracias a la fotografía, desprendido del eje temporal que otras artes imponen al lector de imágenes. Aparece así la contemplación posible desde la libertad del sujeto.

ABSTRACT: We study here the work of three photographers, August Sander, Miguel Trillo and Andreas Gursky. First, we explain the context harmonizing the theme: the photography reveals the enormous difference between the real, the visible, the seen, the truthful, and a kind of beauty, so different for every author as the authors themselves are. This substratum, the meaning of the real and if it can be equaled to the visible, remains, thanks to the photography, detached from the temporal axis, to which other arts impose to the viewer. That's how appears the possibility of contemplation from the subject's freedom.

Mirar es como imaginar, como memorizar, en el sentido vago de que al mirar un objeto o una persona fotografiados siempre nos evoca un tiempo pasado que se hace presente en esa morada actual.

La postura del artista ante la realidad supone una intencionalidad y una actitud, que incide en la visión y en la realización artística que esa misma realidad suscita.

Lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de ningún reino de lo visible que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía. Tal vez la realidad, tantas veces confundida con lo visible, exista de forma autónoma, aunque éste ha sido siempre un tema muy controvertido. Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada tal vez no pueda renunciar a esa forma de existencia (visible y vista) que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella. Lo visible puede permanecer alternativamente iluminado u oculto, pero una vez aprehendido forma parte sustancial de nuestro medio de vida. Lo visto es un invento. Sin duda, uno de los inventos más formidables de los humanos... De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de visión y ensanchar así sus límites.

La cámara de televisión fue un gran hito en la historia de este deseo. La televisión nos permitió ver imágenes nunca vistas. Y empezamos a creer que la cámara, con su zoom y su macro, con sus planos generales y sus primerísimos planos, era el instrumento que realmente nos brindaba la verdad sobre lo real. Y el enamoramiento de la humanidad por la cámara no deja de crecer.

En una serie televisiva, Jhon Berger (crítico de arte) se atrevió a pasar la cámara por las salas de la National Gallery de Londres sin acompañarlas de ningún sonido, de ningún texto. El espectador se enfrentaba, de hecho, a su propia reacción: sorpresa, desconcierto, reconocimiento, catalogación..., consciencia de una respuesta única ante un estímulo emitido para un genérico espectador medio. El silencio de esas imágenes televisadas es más potente incluso que su forma o su color. Este silencio llena de luz el acto mismo de la contemplación. Se trata de un silencio necesario para que las pinturas hablen y el espectador pueda oír las y, al hacerlo, se oiga a sí mismo.

Es el espectador quien maneja el tiempo cuando mira en este sitio u otro, es quien controla su silencio. Pasar páginas de libros de arte es un acto voluntario de la persona que lee o mira; la televisión en cambio, no hace reos de las decisiones de otros. Un libro de fotografía puede ser visto una y mil veces y llegar a configurarse como un pasamanos para andar por las páginas sin letras y así almacenarlas en nuestra memoria.

¿Cuál es el secreto de mirar? ¿Dónde radica su renovada vigencia? Posiblemente en el tiempo en que está anclada su redacción. La inmutabilidad de la fotografía remite a ese tiempo presente que se manifiesta cuando la mirada del espectador se detiene ante una pintura y nota su atracción. Y lo hace provocando al lector hasta hacerle percibir qué le ocurre cuando mira.

El bagaje de lo visto y lo vivido en el proceso de civilización que acarreamos en nuestro modo de ver, de saber y de vivir es una de las parcelas de la contemporaneidad. Es el tema del pasado.

La vista llega antes que las palabras

Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas; en la Edad Media cuando la cultura sabía de la existencia del infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto de lo que significaba hoy.

Cuando se ama, la vista del ser amado tiene un carácter absoluto que ninguna palabra, ningún abrazo puede igualar: un carácter de absoluto que sólo el acto de hacer el amor puede alcanzar temporalmente.

Pero el hecho de que la vista llegue antes que el habla, y que las palabras nunca cubran por completo la acción de ver, no implica que ésta sea una pura reacción mecánica a ciertos estímulos. Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario. Como resultado de este acto, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestra mano. Tocar una mano es situarse en relación con ella. Siempre que miramos una cosa, establecemos una relación entre la cosa y nosotros mismos. Nuestra visión está siempre activa y en continuo movimiento. «Aprehendiendo» como resultado que las cosas se encuentran en un círculo cuyo centro es lo mirado y constituye lo que está presente para todos nosotros tal cual somos.

Poco después de poder ver, somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho

de que formamos parte del mundo visible. Si aceptamos que podemos ver aquella colina, en realidad postulamos al mismo tiempo que podemos ser vistos desde ella. La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado. «Y muchas veces el diálogo es un intento de verbalizar esto, un intento de explicar cómo, sea metafóricamente o literalmente, ves cosas, y un intento de descubrir cómo ve las cosas».

Cuando se presenta una imagen como obra de arte, la gente que la mira, está condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte: su educación cultural. La belleza, la verdad, el genio, el gusto..., muchas veces no se ajustan al mundo tal cual es. El mundo «tal -cual-es visto», entre otros, más que un puro hecho objetivo, incluye cierta conciencia. La historia constituye siempre la relación entre un presente y un pasado. En consecuencia, el miedo al presente lleva a la mistificación de los siglos anteriores. Hoy vemos el arte antiguo como nadie lo vio antes. Podemos ilustrar esta diferencia con el ejemplo de la perspectiva; ésta estaba sometida a una convención exclusiva del arte europeo y establecida por primera vez en el alto Renacimiento, que lo centra todo en el ojo observador; es como el haz luminoso de un faro pero en lugar de luz emitida hacia fuera tenemos apariencias que se desplazan hacia dentro.

Un director ruso de cine revolucionario, Dziga Vertov comentó en un artículo en 1923:¹

«Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, la máquina, os muestro un mundo del único modo que puedo verlo: Me libero hoy y para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Repto bajo ellos. Me mantengo a la altura de la boca de un caballo que corre. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo, la máquina que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas.

Libre de las fronteras del tiempo y del espacio, coordino cualesquiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo el mundo desconocido para vosotros.»

La cámara aislaba apariencias instantáneas y al hacerlo destruía la idea de que las imágenes eran atemporales o, en otras palabras, la cámara mostraba que el concepto de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual. Lo que veíamos dependía del lugar en que estábamos cuando lo veíamos. Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano, punto de fuga del infinito.

Con la cámara se demostraba al hombre que no era el centro. Antes, con el dibujo el hombre era el centro de la perspectiva del cuadro. Baste recordar los dibujos de personajes de Durero o Leonardo da Vinci. Con la invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres. Lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos.

La fotografía cambia el modo de ver. En otro tiempo la unicidad de todo cuadro formaba parte de la unicidad del lugar en que residía. A veces la pintura era transportable, pero nunca se la podía ver en dos lugares al mismo tiempo. La cámara destruye

¹ BERGER, JOHN, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 6ª edición. 2001 pág. 24.

la unicidad de la imagen. Y su significación se multiplica y se fragmenta en numerosas significaciones... Presta su significación a la significación de ellos.

Al sumar el tiempo presente del lector-espectador con la capacidad que tiene la obra de hacerse presente, no sólo se inaugura el presente continuo como registro temporal propio de la contemplación artística, sino que, además, decanta este modo verbal a favor del espectador. Las artes y la historia han sido durante tanto tiempo propiedad privada de los historiadores del arte, que los espectadores o bien se han recluso en su silencio o bien han desviado sus intereses hacia otros ámbitos.

Todavía hoy resulta invisible para muchos de los responsables del patrimonio artístico, su modo de proceder: la complejidad del texto con el lector-televidente desconocido, al que considera el verdadero destinatario de la pintura o fotografía.

Ese hombre de la calle que, cuando entra en un museo y se detiene frente a un cuadro, devuelve la tela al presente y posiblemente nota, como decía Borges, que «el presente está solo».²

Ante el «Arlequín con espejo» (Fig. 1) de Picasso, el visitante del museo se verá empujado por casi todo lo que haya podido oír y leer sobre el cuadro y pensar algo así: «Estoy frente a él». Puedo verlo. Este cuadro de Picasso es distinto de cualquier otro del mundo. El Museo Thyssen tiene el auténtico. Si miro este cuadro con la consiguiente atención, de algún modo podré ser capaz de percibir la autenticidad. El Arlequín de Picasso es él, el auténtico, y por tanto bello.

La transparencia interior. El ejemplo de Sander

En el grupo de los *artistas progresistas* de Colonia trabajaba August Sander, un fotógrafo más bien marginal. Su manera de operar no era representativa de la vanguardia.

En el círculo de artistas progresistas un historiador-coleccionista, Erich Stenger se expresaba en los términos siguientes:³

«La fotografía nos permite crear retratos que reproducen a los sujetos con una verdad absoluta, tanto física como psicológica. He partido de este principio, tras decirme que, si podemos crear retratos de sujetos que sean verdaderos, crearemos al mismo tiempo un espejo de la época en que viven esos sujetos (...) para estar en condiciones de dar un panorama representativo de nuestra época actual y de nuestro pueblo alemán, he agrupado esos clichés en colecciones, empezando por los campesinos y terminando por los representantes de la aristocracia del espíritu».

Pero ¿Qué les decía August Sander a sus retratados antes de fotografiarlos? y ¿cómo se lo decía para que todos lo creyeran por igual?

Todos ellos miran a la cámara con la misma expresión en los ojos. En la medida que hay diferencias, éstas son el resultado de la experiencia y el carácter del fotografiado. Lo comentábamos anteriormente. Lo verdadero y lo bello se unen. Se observó en la magnífica exposición que hubo de PHE02 en Madrid en la Fundación del BSH. Fue una

² BOSCH, EULÀLIA «El presente está sólo» Introducción al libro Modos de ver pág. 10.

³ VVAA, Historia de la fotografía Ed. Martínez Roca. Pág 142.

experiencia estética increíble. Que pudiéramos ver con nuestros propios ojos la verdadera foto positivada por Sander de los «tres campesinos» (Fig. 2), parecía inaudito. Las personas miraban y, volvían a mirar con la admiración y el asombro de contemplar la gran obra de un especialista, de un genio del retrato; los espectadores tardaban en despegarse de ella. ¡La habían visto todos tantas veces en catálogos, revistas!...

Consiguió cautivar por completo a la sala, les embobó. ¿Cómo de un hecho trivial, cotidiano, de tres chicos que pasean por un campo hace que la retina vuelva a descubrir después de tantos años algo inmortal? Suponemos que esto es lo que hace que en una obra de arte no pase por ella el tiempo y se haga atemporal.

Les diría sencillamente que sus retratos iban a pasar a la historia, y cuando se refería a la historia, lo haría de tal modo que su vanidad y su vergüenza se desvanecía, de forma que al mirar a la lente y utilizar un tiempo verbal histórico, se dirían a sí mismos: ¿así era yo? Sin embargo no podemos saberlo. Hemos de limitarnos a reconocer el carácter totalmente único de su obra, que él planteó con el título general de: «El hombre en el siglo XX».

Su único objetivo era plantear, encontrar en la región donde el mismo había nacido en 1876, arquetipos que representaran todas los tipos sociales, un atlas de personajes alemanes (Figs. 3, 4, 5). No buscó a la persona individual, sino a quien fuera representativo de diversas profesiones, de oficios o de negocios, así como a integrantes de grupos sociales y políticos. Como otros compañeros suyos de profesión, no le preocupaba la creatividad experimental. En 1929 se publicó el primero de una serie de veinte tomos bajo el título de «El rostro de nuestro tiempo» No aparecieron después otros tomos porque las incompatibilidades políticas de este material disgustaron al régimen nazi, lo que llevó a la destrucción de las placas correspondientes al libro y de otros 40.000 negativos.

Un salto de décadas: Miguel Trillo. Cuando los jóvenes descubren su mirada fronteriza

Miguel Trillo, tiene una trayectoria atípica: es filólogo y fotógrafo «no profesional». De día se dedica a los libros y las aulas, y los fines de semana o en las noches de conciertos, de una forma furtiva, va documentando con su cámara toda una época. La «Movida» de los 80-90 aquellos nostálgicos 80 tan recordados por sus contemporáneos.

Esther Sánchez — Miguel ¿Cuándo surge el encuentro con la cámara? ¿Fue fortuito o por el contrario, había una búsqueda de algo más?

Miguel Trillo — Se inició en 1972 en un escaparate de Ceuta. En mi familia no había tradición fotográfica (ni artística) y el hecho de comprar una cámara se consideraba algo que iba a ocasionar una serie de nuevos gastos prescindibles. Yo tenía 19 años y la cámara que me regaló mi madre (con el dinero de mi padre) costó quinientas pesetas y era malísima, aunque me duró cuatro años. En 1976 salté a una cámara réflex (regalo familiar de fin de carrera) y aprendí ese año a revelar en blanco y negro. Así acabé con mi etapa prehistórica. A partir de entonces pude presumir de negativos que se podían exponer. Por tanto, mi encuentro con la cámara no fue fortuito, sino producto de mi insistencia. Insisto, luego existo.

E.S. — ¿Has hecho compatibles tus clases con la fotografía? ¿Cómo comprimes el tiempo para poder realizar las dos cosas? Impartir clases en Bachillerato te habrá

ayudado a tratar más a la gente joven, conocer sus ilusiones, sus alegrías y penas, sus juergas,... en fin, que convives con el medio que plasmas con la cámara.

M.T. — Con la fotografía he reflejado el ocio juvenil. En cambio, las clases para mí han sido el no-ocio, es decir, lo que en la antigüedad se llamaba el nec-ocio, la forma de conseguir ingresos económicos. He sido casi siempre un poco esquizofrénico con mis dos actividades y pocas veces he fotografiado a los alumnos que he tenido, a no ser que haya habido algún músico entre ellos. Lo único que tienen en común mis dos ocupaciones es que trabajo con grupos de jóvenes, pero en direcciones contrapuestas. El sol y la luna no son planetas y en cambio coexisten en las alturas. Igual creo que sucede con mi actividad de profesor de Lengua y Literatura y la de fotógrafo: el sol, o sea, lo de profesor, me ha posibilitado una economía saneada que me ha permitido brillar en la noche, es decir, en la fotografía, que es como el lado nocturno de mi persona.

E.S. — ¿Cómo empezó la Movida? ¿Os conocíais todos? ¿Qué ambiente había entre los artistas?

M.T. — Comenzó con la noche, en el momento que la noche empezó a existir. Antes de la movida en Madrid no había salas de conciertos, las discotecas se llamaban boites y sus paredes eran como de terciopelo y por los rincones tenían plantas de plástico. Existía la ley de vagos y maleantes, la ley de peligrosidad social. Y los bares cerraban pronto, la música juvenil estaba en manos de una industria que sólo creía en la canción melódica, o en los cantautores. Es más, el look dominante era el del joven barbudo, sesudo y adulto que había renunciado a actitudes adolescentes. Recuerdo una conferencia del filósofo Aranguren en un Instituto de Bachillerato en la que comentó que cuando él era joven no existía el concepto de lo joven. Él, al igual que sus amigos, lo que querían era vestirse de adultos cuanto antes para poder comenzar a existir. Con los «progres» en la transición ocurrió desde otra óptica, algo parecido: volvían a negar «lo juvenil». Por eso he dicho en alguna ocasión que yo estaba más cerca del Londres del 77 que del París del 68, es decir, más cerca del «punk» que de la «progresía». Y la movida lo que hizo fue aglutinar a la primera generación en nuestro país de jóvenes en libertad con los díscolos de la generación anterior. Y se produjo una eclosión super-interesante y super-creativa. La noche se llenó de musas. (Fig. 6)

E.S. — Sabes moverte como pez en el agua en las callejuelas, los portones, los parques. No eres un extraño en la metrópoli, hasta podríamos decir que se te queda pequeña.

Pero esta búsqueda requiere un aprendizaje, un saberse perder como diría Walter Benjamin por las calles mirando aquello que otros no ven o son incapaces de ver. Pienso que has pisado las calles muchas veces, te apropiaste de ellas y así hiciste tu trabajo apasionante: Transmitirnos unas imágenes que no hubiéramos visto...

M.T. — Más que saberme perder, yo he aprendido a saber aparecer. Me acerco a las personas que quiero fotografiar «como si fuese por azar», esa persona ignora que la llevo observando un buen rato, que la llevo siguiendo, que voy preparando el momento oportuno para entrarle y pedirle si la puedo retratar. Me sé de memoria (por propia experiencia) cuando no es bueno atacar porque me va a decir un no seguro.

E.S. — Por lo que he leído, los historiadores tendrán que hacer referencia obligada a tu obra, pues plasmas los distintos arquetipos de jóvenes de ese momento. No conozco a ningún fotógrafo que lo haya hecho de esta forma. Cristina García Rodero se sumergió en los pueblos y tú en las ciudades, en el palpitar cotidiano de los personajes de la urbe. ¿Por qué los jóvenes y no todo el mundo como hizo Sander? Él quiso fotografiar desde su ciudad a todos los hombres del siglo XX.

M.T. — Quiso hacer un mapa, como del genoma humano, pero en país y en prototipos. Yo me he sentido más atraído por estereotipos juveniles de rebeldía: la célula conflictiva pero hermosa que es capaz de llevarse de calle a todo el organismo y hasta de llevarse a la tumba. La palabra tribu (urbana) ya de por sí tiene un connotación depredadora que me atrae. El joven cuando liga ¿acaso no está en una cacería? La ropa de las estéticas juveniles son colores de guerra, de una guerra incruenta y festiva donde la banda sonora la pone el espacio, un espacio concebido para unos cuerpos en crecimiento, es decir, adolescentes. Yo he ido con mi fotografía tejiendo un texto visual. De siempre he sido consciente de mi escritura. Y siempre he tenido presente a Barthes y a los estructuralistas (era la corriente lingüística de moda en mis tiempos de Facultad y ese poso ha ido saliendo en la foto). Y el haber sido consciente de estar haciendo un relato alejado del neorrealismo de los cincuenta o del fotoperiodismo español de la transición era lo que me daba fuerza. A mí las noticias no me interesaban. Era como si estuvieran escritas con otro alfabeto. Los fotógrafos de la movida éramos diferentes. Ahora con el paso del tiempo no es casual que aquellos fotógrafos sean hoy platos fuertes de la fotografía española, es decir, Alberto García Alix, Ouka Lele, Pablo Pérez Mínguez...

Y respecto al sector de los tradicionalistas (no lo digo con sentido peyorativo) es cierto que podían confundirse con lo que yo odiaba en aquel momento de la España rural, pero el tiempo es un buen boxeador y va dejando k.o a los que se apuntan a las modas y tienen poco que decir y mucho que repetir. Con los años fui viendo que en el otro grupo de foto costumbristas había unas obsesiones, una credibilidad, un apasionamiento que nos ponía en las mismas cuerdas. Y está claro que Cristina García Rodero es la reina de ese grupo.

E.S. — He observado que tienes muchas cosas en común con Sander, puede ser que para ti no sea tan evidente y esté confundida...

— Buscáis una sinceridad y veracidad en el retrato.

— «Fuera pastiches»

— Tenéis un concepto universal del hombre dentro de vuestro territorio.

— Conserváis la consciencia narrativa histórica.

— Manteneis una observación inmediata del personaje, carente de prejuicios, atrevida, y delicada. Al estilo de los tiempos.

— Sabéis captar la actitud de los personajes. Ellos son los protagonistas

— Buscáis proyectos ambiciosos.

— Uno de vuestros temas preferidos es la ciudad con sus bordes y límites y rarezas

— Habéis realizado un trabajo de gran calidad, limpio: donde ni sobra, ni falta nada.

(Fig. 7)

M.T. — Gracias por esa enumeración. Hay evidentes similitudes obsesivas y desde el punto de vista formal comparto su ausencia de manierismo, la mirada frontal, el hieratismo conceptual... Pero a veces me he visto muy diferente debido al color intenso de mis cibachromes (Diane Arbus o Larry Clark también los veía un poco lejanos) y a mi forma poco tradicional de exponer las fotos.

E.S. — Miguel ¿qué les dices a tus «modelos» cuando los fotografías? Podríamos decir que tienen la suficiente pantalla como para mirar o ser mirados con descaro y que manifiestan un desafío con su mirada? ¿Son descarados? Puede haber, creo que la hay, una cierta comunicación entre los jóvenes y tú.

M.T. — Ellos aportan el placer del cuerpo vestido, una forma de belleza convulsa. Cuando los fotografío estoy en su territorio, doy muestras de controlar ese terreno, lo

cual es para ellos una garantía. Y se entregan con satisfacción. Ellos son «fans» de una estrella y yo los convierto en la estrella. La foto que tendría que hacer al músico o al famoso se la hago a ellos. Y luego, cuando veo la foto en mi casa, me doy cuenta de cuánto han puesto de su parte, porque la fotografía me traspasa.

E.S. — Tus fotografías inauguraron una forma nueva de mirar: fotos en color expuestas sin cristal y passepartout, un verdadero «crak» con la fotografía clásica, en b/n y con marcos negros...

M.T. — En enero de 1982 expongo en la galería de arte Ovidio (entonces la más moderna de Madrid, junto con Buades) la exposición Pop Purrí: aquello era casi una instalación, tiras de maderas de colores surcando las dos salas y colocas fotos de los grupos en vivo de la nueva ola madrileña. Las maderas estaban forradas de acetato transparente y a la entrada de la galería en un escaparate que daba a la calle se proyectaban diapositivas del público de aquellos conciertos. En 1983 forro toda la sala Amadís con plástico negro y pego en ellos con cinta aislante de colores electro grafías en cuatricromía. La casa Canon acaba de traer a Madrid la primera fotocopiadora en color de estas características. En este caso invierto la película: lo que cuelgo son retratos del público y lo que proyecto son diapositivas de conciertos. Afortunadamente existía en aquel momento el programa de televisión La Edad de Oro de Paloma Chamorro, que realizó un bonito reportaje de la exposición-instalación. Y en 1992 en la galería Moriarty expongo la serie Souvenirs: planchas ovaladas de metacrilato con perfiles de goma negra a modos de marcos en los que he pegado cibachromes con retratos de jóvenes urbanos de pequeñas capitales de provincias españolas. A la entrada puse una tienda de «souvenirs» con postales, llaveros, platos, tazas de esas fotos. Había ironía en mi mensaje. La movida ya era un producto comercial y hasta «kitsch» que había llegado a todos los rincones de la otrora España atrasada. Y después de aquello empiezo con los sellos de correos y mis viajes por los jóvenes de los territorios bilingües de la Península Ibérica y alrededores (y con la guerra de Yugoslavia como telón de fondo). Son fotos más diurnas que nocturnas y el discurso puede que sea más político. El año que viene, que doy por acabado ese viaje ínter fronterizo de diez años, lo expondré en la galería H2O de Barcelona. Posiblemente sean mis quince minutos de fama «warholiana» a los que tiene derecho todo artista en vida.

E.S. — ¿La fotografía es una experiencia estética? ¿cambia tu actitud cuando terminas un reportaje? ¿Te llevas más de lo que has dado?

M.T. — La fotografía —y cualquier expresión artística— forma parte de tu experiencia. Nadie suda en una piel ajena. Yo cuando me miro para atrás, me veo en un rastro de rostros. Mi fotografía es el moco seco del rastro del caracol. Yo soy lento y obsesivo, repetitivo. Pero la concha de mi casa-archivo cada vez es capaz de segregar mejores sustancias que me van enriqueciendo y transformando.

E.S. — La música juega un papel importante en tu obra ¿por qué ese hilo conductor tan sonoro? (Fig. 8)

M.T. — Sin la música no habría existido mi fotografía. La radio (sobre todo Onda Dos y Radio 3 a finales de los setenta) me empujaron a la calle, a las calles del ritmo. La música entonces no tenía rostro. En televisión casi no aparecía aquello que te gustaba... y los vídeos clips estaban por llegar. Ahora es muy difícil pensar en blanco y negro. Entonces era lo habitual. La música de aquellas emisoras fue rupturista. Y el hacer color para mí era también una forma de concebir la ruptura con el pasado, con la estética de grano gordo de los concursos fotográficos o con la estética oscura de los llamados

fotógrafos de la Escuela de Madrid: posiblemente éstos eran mi generación anterior, como si fueran de la generación del 98, para mí como si fueran mis abuelos.

E.S. — Te gusta el ruido de la calle, los rótulos, semáforos, la noche. Gentes que van, vienen, se pierden, o se esconden en el gran anonimato del hombre de la multitud. ¿Te gustaría vivir en el campo?

M.T. — De día el campo me puede entretener, pero soy incapaz de refugiarme en la copa de un árbol al llegar la noche. No puedo jugar a ser un pájaro. Soy un urbanita y cuando se empiezan a iluminar los escaparates es cuando yo creo que las cosas comienzan a cobrar naturaleza propia. Un maniquí enamorado de la moda juvenil puede llegar a ponerme nervioso. Esa imagen estática la acerca a mi fotografía, ese estar tras un cristal... es lo que yo hago con mis retratados, situarlos al otro lado de mi lente para convertirlos en parte de mi imaginario, de mis fantasías.

E.S. — Después de leer visualmente tus dos últimos libros descubro un interior muy rico que renovado constantemente dentro del mismo género. Evolucionas con una estética de acuerdo con los tiempos que corren. Me uno a los piropos de Ciuco Gutiérrez y Rosa Olivares en tu obra «Similitudes»; ¡Agüita! Me dejó planchada, es un poema visual lleno de ternura, delicadeza, equilibrio. Transmites tu pasión por la vida en un constante cambio: una foto en Málaga, otra en la Habana; un momento aquí y otro allá..., me apropio de esto y desecho lo otro.

M.T. — No siempre se ha de escribir en prosa. Y no siempre se ha de ir de ensayista. El libro-catálogo Similitudes, con los prólogos de Ciuco Gutiérrez y Rosa Olivares, es un libro de un ensayista. En cambio, ¡Agüita! es un libro que carece de planteamientos eruditos. Es un libro de viajes. El título está sacado de la jerga juvenil del área metropolitana de Barcelona: es una exclamación que se traduciría por ¡Hala! Y esa interjección de sorpresa es la que yo he querido reflejar, pues son páginas, entre narrativas y poéticas, en las que he eliminado el prólogo y hasta las referencias curriculares. Nada se dice del autor. No hay textos, sino un continuo visual con lo líquido como referente. He odiado tanto esos libros de fotografía en los que en la portada aparecía más grande el nombre del escritor famoso que escribía el prólogo que el nombre del propio fotógrafo. Y luego dentro siempre las mismas vistas de las ciudades...

E.S. — El tema de la utopía me interesa mucho.

Pienso que la «utopía» es el «no lugar», lo que no tiene lugar y lo puede tener mañana. La utopía supone una idea de esperanza, un nuevo proyecto para el hombre.

De este «concepto ampliado» de utopía surge un hombre nuevo, capaz de superar la realidad más inmediata. Un hombre dotado de nuevos sentidos, capaz de mirar otras realidades, generador de lo que supone la integración del arte con la vida. El gesto artístico se integra así en el corazón del comportamiento cotidiano. Creo que tú estas dentro de este concepto, ¿o me equivoco...?

M.T. — Estoy de una manera no premeditada. En mis fotos es cierto que hay un «no lugar». No son identificables esos sitios que fotografío. Se saben que son espacios urbanos, pero no localizables, lo cual les resta credibilidad periodística, pero le suman posiblemente veracidad a esos retratados con los que compartía ese espacio, porque ganan al aislarlos de la masa en la que se encuentran. Convierto la calle, la discoteca, la sala de conciertos en mi plató. Creo un lugar personal al encuadrar ese espacio ya existente, que es heterogéneo, pero que yo recorto con la cámara. Y al situar allí al público que he elegido, estoy haciendo un acto artístico. Yo no busco ser objetivo, sino subjetivo. Y escojo la belleza como soporte de mis descripciones. Un retrato es mi

ejercicio descriptivo favorito. Forman los fotogramas de la película que me he inventado. Cuando la realidad se convierte en una obsesión acaba viviéndose como una ficción. Ahí está el placer de mi creación.

E.S. Termino con un extracto de Ciuco Gutiérrez que te describe con mucho acierto:

«Cuando Trillo fotografía es como si consiguiera parar por un instante el movimiento continuo, porque lo que realmente le interesa es la evolución, el movimiento constante de esos jóvenes que transgreden, que intentan cambiar el mundo y lo que les rodea de ese espacio vital en el que no hay lugar para mirar el pasado aunque sea por unos instantes, es como si quisiera formar parte del futuro en todo momento».

Andreas Gursky. Cuando el individuo se convierte en masa

Magnificado con su método de trabajo

Ante una pregunta realizada por Veit Görner a Andreas Gursky sobre el interés de cómo ordenaba sus estanterías en la librería contestó: «ordeno mis estanterías de forma extremadamente paradójica, lo que está en consonancia con mi estilo de vida. Soy una persona cuyo primer reflejo es analizar visualmente lo que me rodea, y eso me lleva a estar analizando mi entorno inmediato de forma permanente. En consecuencia, estoy continuamente ordenando cosas, clasificándolas, hasta conseguir que formen un todo. (...) Cuando no consigo estar a la altura de lo que exige la vida diaria, algo que me ocurre bastante a menudo, todos mis principios de orden salen por la ventana y se instala el caos».⁴

Más interesante es la división que realiza entre fotografía y «arte puro». Feldmann, Eggleston, Tillmans...por nombrar algunos, están todos en la sección de fotografía. Quizá esto tenga que ver con el hecho de que estuviera fascinado solo por algunas características específicas de la fotografía, como «fotogenia» o por lo que la gente llama «autenticidad» del medio. También puede deberse a que de niño tuvo una larga relación con la fotografía debido a que su habitación formaba parte del estudio de publicidad de sus padres.

La fotogenia, lo fotogénico, nos permite ver una foto con vida propia de forma superficial, no refleja exactamente el objeto real. Hay personas fotogénicas que suelen ser menos atractivas en la vida real que en una fotografía.

Un ejemplo nos puede aclarar esta cuestión: cuando repites una fotografía para mejorar un detalle particular, es fácil comprobar que la segunda no es tan buena como lo era la primera. Muchas de las decisiones que se toman de forma inconsciente acaban siendo las más acertadas, en cambio, las acertadas que se toman de forma subconsciente en el primer intento pueden resultar equivocadas cuando se repiten una segunda vez. Esto es la magia de la fotografía, tantas veces incomprensible a la razón humana...

Gursky comenta que los fotógrafos aficionados hacen fotos en pocos segundos, pero la utilización amateur de la cámara puede llevar, de forma no intencionada, a obtener las mejores fotografías. Esta técnica demuestra que su teoría sobre el «efecto sorpresa» es acertada.

⁴ *Arte y Parte*, nº 33, pág. 23.

La técnica de trabajo de Gursky, tiene un tema recurrente; este es, como la forma en que fotografiar algo se convierta en una imagen formalista. Pero las materias primas de su fotografía proceden de las fuentes más diversas. No sigue ningún método estricto para convertir una experiencia visual en una fotografía. Observa las circunstancias aparentemente coincidentes que no puede incluir en su concepto y reacciona espontáneamente ante ellas, sin saber si una fotografía así llegará a tener un significado. En estos casos guarda los negativos durante meses, incluso años.

Analicemos los distintos niveles de realidad en esta fotografía. Gursky experimentó que la disposición real de las zapatillas carecía de eficacia para ser una foto convincente. Necesitaba de eficacia visual, era muy banal, por esta razón le pareció interesante subrayar la dimensión simbólica de este fenómeno: el fetichismo de nuestro mundo material. Estuvo reflexionando varias semanas antes de regresar a Nueva York para fotografiar las zapatillas en una sala artificial, especialmente construida para este fin, antes de alinearlas en filas y crear laboriosamente un todo con la ayuda de las técnicas de procedimiento digital. Esta fotografía refleja una de las obsesiones de los noventa: las marcas.

Otra de sus características es, que no hay detalles arbitrarios en su obra. Desde el punto de vista formal, se entretienen en un sinfín de micro estructuras y macro estructuras interrelacionadas, determinadas por un principio de organización general. Unos microcosmos cerrados que gracias a la actitud distante que mantiene con él mismo, permite al espectador reconocer las ensambladuras que hacen que el sistema se mantenga en pie. Tal vez lo que más le interesa es la naturaleza de las cosas en general. Él lo suele llamar «estado total».

En sus paisajes de la década de los ochenta, por su tendencia a la abstracción, suele mostrar las figuras humanas desde atrás, por lo que el paisaje se observa «a través» de una segunda lente. No designa las actividades de una forma específica y por lo tanto no cuestionan lo que hacen en general. El resultado de la enorme distancia que existe entre la cámara y estas figuras es la pérdida de individualidad porque no le interesa el individuo en sí sino la especie humana y su entorno. Lo mismo sucede en su obra *Rhein* (Fig. 9). No le interesaba una vista infrecuente, casi pintoresca del Rhin, sino una visión lo más contemporánea posible del río. Paradójicamente esta vista del Rhin no se puede obtener in situ; fue necesaria la recreación ficticia para ofrecer la imagen precisa de un río moderno. Lo mismo le ocurrió cuando visitó más de setenta empresas industriales mundialmente conocidas. La mayoría tenían un aire socio-romántico que no esperaba. Buscaba una prueba visual de lo que pensaba que eran las zonas industriales asépticas. Si se hubiese sometido a estas empresas a un proceso sistemático de documentación, habiéramos creído retroceder a la era de la Revolución Industrial. Tras esta experiencia se dio cuenta de que la fotografía no era creíble y le resultó más fácil legitimar el procesamiento de la fotografía digital.

Cuando la mirada engaña

En el Parlamento alemán, un espacio público con el que estamos familiarizados, gracias a la televisión, Gursky está realizando fotografías (Fig. 10). Sugiere una visión idealizada de la sala circular de una asamblea y esto suscita interés sociológico desprovisto de romanticismo que estamos comentando. Sólo la posibilidad de mirar a

través de una segunda piel (vista del edificio del Parlamento desde fuera) transforma la forma circular arcaica de la sala de la asamblea en una figura misteriosa que convierte a sus miembros en un grupo muy extraño. La compleja estructura de la arquitectura se pone de manifiesto desde esta perspectiva debido a las numerosas líneas horizontales y verticales, que parecen estorbar. Este motivo ya ha mostrado su efectividad en otras fotografías como *Montparnasse u Hong Kong, o Shanghai Bank* (Fig. 11): hay motivos intemporales, carentes de espectacularidad, que sólo cobran relevancia cuando se observan desde un punto de vista contemporáneo. Cuando hablamos de una segunda fase, no sé esta refiriendo a una observación del mundo con ojos inocentes como si fuera la primera vez. No podemos ver cosas sin referirnos a las imágenes que se almacenan en nuestro cerebro. No podemos ver sin conocer.

Suponemos que es una visión consciente exenta de prejuicios del mundo la que nos hace pensar que es una visión desprovista de romanticismo. Gursky tiene la capacidad de distinguir las fotografías buenas de las imágenes que nos inundan a diario.

La masa, la aglomeración de cantidades de personas, es una de las obsesiones artísticas de Gursky, cuyas fotografías no son solamente de tamaños impensables antes de él, sino que además reflejan fragmentos de un mundo que se caracteriza por su enormidad, por la increíble aglomeración urbana humana comercial. En sus imágenes todo está magnificado, es el retrato de una sociedad antes de la crisis. Inevitablemente una fiesta elegida al parecer en estas fotografías debería ser el megaconcierto tecno, en sus diferentes posibilidades, que reúne miles de personas, englobados en esa especie de magma humano perdiendo toda clase de individualidad. Solamente sobresalen algunas marcas comerciales, signos contemporáneos que se nos antojan en algún momento excelentes restos arqueológicos para investigar la forma de vivir y de divertirse de una sociedad exagerada en todas sus expresiones.

Curiosamente, en las aglomeraciones características de las fotografías de Gursky, todo está ordenado, todo está regularizado, casi parece una puesta en escena por los colores y formas previamente estudiadas. Curioso el contraste entre este orden en la mirada del fotógrafo y el desorden natural de toda la naturaleza festiva, o ¿tal vez los jóvenes hayan aprendido a divertirse ordenadamente pero de forma masiva?

En las imágenes de la fiesta se nos ofrecen fragmentos de muchedumbres, paisajes humanos en los que no hay ni perspectiva ni posibilidad de individualizar un hecho, ni el lugar ni las personas que participan en él. La fotografía solo nos ofrece un fragmento de la totalidad, pero nos está informando desde su propia existencia, que lo que no vemos, lo que está fuera del marco es simplemente la repetición de lo que se nos enseña, que realmente no hay nada más digno de mencionar. Un retrato realista de las fiestas colectivas actuales.

Sus fotos nunca se conforman con ser una mera ilustración de la realidad; esto es especialmente evidente en sus fotos arquitectónicas de los hoteles de *Portman, Atlanta* y *Times Square (186x250,5 cm.)* (Fig. 12). En las imágenes de estos dos edificios publicadas en revistas de arquitectura, al omitir la atmósfera, tal y como observó Annelie Lütgens y crear un montaje fotográfico con dos fotografías tomadas desde distintos ángulos, ha realzado un aspecto específico de esta arquitectura. Podríamos ir más lejos y utilizando la palabra «estilizado»: Una realidad casi ficticia que un espectador no iniciado nunca percibiría. Los resultados no sólo son muy formalistas en su simetría y perspectiva, sino que también trabajan con motivos intrínsecos al arte, como es la visión desde arriba y desde abajo, la profundidad, etc. Que nos son familiares desde los «vertical stacks» de Donal Judd por ejemplo o los dibujos arquitectónicos de Piranesi.

El arte pictórico

Andreas no aborda de forma intencionada motivos intrínsecamente artísticos para volver a formularlos en términos modernos; en su opinión, un procedimiento relacionado con el contexto conduce a resultados bastante flojos, porque el enfoque calculado niega las leyes irracionales de la creación de una fotografía, la libertad necesaria. No obstante el paralelismo con los estilos históricos resultan evidentes en muchas de sus fotos, desde *Alexanderschlacht* de Albercht Altdorfer, que se puede vislumbrar en sus fotografías de las Bolsas, hasta *Ayamonte* o en sus más recientes fotografías como *Rhein*, que es una reminiscencia de Barnett Newman, y *Prada II*, que se puede comparar con la obra de Dan Flavin. En muchas entrevistas se habla del vocabulario formal generalmente válido para los artistas; quizá sería interesante por qué un artista que no es especialista como un historiador del arte, tiene acceso a ese vocabulario formal.

«Mi predilección por las estructuras claras es el resultado de mi deseo —quizás ilusorio— de dejar huella de las cosas y seguir aprehendiendo el mundo».⁵

Podríamos dejar un espacio abierto al lector para que pensara, utilizando la metáfora, que ningún cuadro o tapiz se hace con una pincelada o un sólo hilo: es la composición de distintos grosores, colores, tramas, longitudes,(...) la que lo determina; así, podríamos decir que los arquetipos de personas están formados por individuos únicos e indivisibles, aunque haya muchos iguales o de su estilo. La colectividad, la masa de personas en un concierto la forman joven a joven, chaval a chaval, persona a persona, hasta conseguir el macro grupo que aparece en las fotos.

Estos tres artistas que recorren el siglo XX y XXI buscando el hombre de su tiempo nos permiten reflexionar sobre cual es el significado de persona humana que tienen cada uno en su momento. En Sander, no quería que sus retratados le sonrieran, parecía mueca falsa; Trillo al plasmar el ambiente lúdico de los jóvenes españoles, ha fotografiado todas las tribus urbanas arriesgando en algunos momentos su piel. Gursky busca el anonimato, no al estilo Baudelaire «el espía» o Poe en su cuento del «Hombre de la multitud» sino que su investigación, se determina más en la técnica, en dar un aspecto renovado en la fotografía. A través del formato digital quiere plasmar la modernidad sin que haya un halo de connotación decimonónica.

La fotografía es otra forma aprender a entender y conocer el mundo, mirando por otra vertiente el brillo y el mate de la humanidad.

⁵ *Arte y Parte* nº 33, Andreas Gursky. Pág. 36.

Referencias bibliográficas

- VVAA. *Historia de la fotografía*. Ed. Alcor. Martínez Roca S.A., Barcelona.
- BEAUMONT, NEWHALL, *Historia de la fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- BERGER, JOHN, *Mirar*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- BERGER, JOHN, *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- FONTCUBERTA JOAN, *El beso de judas: fotografía y verdad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Revistas

- Arte y parte*, nº 33, «Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo» Andreas Gursky/Veit Görner págs. 23-36.
- Éxit* nº 3, Fuera de escena. «Fotografía y cine. Hibridaciones. La extraña pareja» de Domenèc Font págs. 16-31 y «Disparar fotos» de Win Wenders págs. 44-57.
- Éxit* nº 5, Esto es una fiesta. «Miguel Trillo» págs. 116-123.

<http://www.lavanguardia.es/web/20020213>

<http://www.lavanguardia.es/3405923.html>

<http://www.ucm.es/info/esp%C3%A9culo/n%C3%BAmero4/graffiti.html>

Periódico *La Vanguardia* del día 10-12-2001. «Almódovar, Sabina y Luis Alberto de Cuenca».

**ARISTÓTELES Y FEDERICO ZUCCARI.
UNA RENOVACIÓN ESTÉTICA
EN EL PRIMER MANIERISMO**

Macarena Moralejo

Centro Superior de Investigaciones Científicas

RESUMEN: En *L'Idée de' pittori, scultori e architetti* el pintor y teórico Manierista Federico Zuccari desarrolló e inspiró una innovadora teoría artística basada en la filosofía y la teología Greco-Romana y medieval. Discutiré en este trabajo las estrechas relaciones entre los escritos de Zuccari sobre arte y el movimiento nearistotélico del siglo XVI.

ABSTRACT: In *L'Idée de' pittori, scultori e architetti* the painter and Mannerist theoretician Federico Zuccari developed and inspired an innovative artistic theory based upon Graeco-Roman and medieval philosophy and theology. I shall discuss the close links between Zuccari's writings on art and the sixteenth-century Neo-Aristotelian movement.

[...] « Ma tornando al primo opuscolo dell'Idée de' pittori ecc., in esso più chiaramente, e per avventura un poco troppo si scorge, quanto lo Zuccheri fosse scienziato, e filosofo sottile e metafisico, ma fu disgrazia ch'egli visse in un secolo, in cui le discipline scolastiche, e i metodi e gerghi aristotelici avessero offuscate le menti degli studiosi; laonde anch'egli ha involto i suoi, peraltro giusti e acuti concetti, in gran parte nell'oscurità, e chi non vorrà logorare il cervello tra queste sottigliezze, non approvera forse la ristampa di questo scritto; ma molti altresì saranno quelli che rimarranno sodisfatti d'aver almeno appagata la lor curiosità di sapere che cosa era finalmente questa Idea de' pittori ecc., tanto rara e tanto nominata » [...].

Epistola de Giovanni Battista Bottari a Monsieur Mariette, Roma, 19 Abril 1768.¹

Se adjuntan dos ilustraciones (Figs. 13 y 14)

¹ BOTTARI G. B., *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, vol. VI, Carta XIV, pp. 48, ed. G. Silvestri, Milano, 1822.

La publicación de la *Idea de' pittori, scultori et architetti del Cavalier Federico Zuccaro* en la capital del Ducado de Saboya en 1607² determinó la definitiva ruptura con la tradicional impostación dogmática de la tratadística artística italiana a través de la valorización de la filosofía como fuente de entendimiento para el arte.³ Se verifica así un proceso de transición desde la tratadística concebida como guía técnica y pragmática a una concepción de los escritos artísticos como indagación filosófica y que a día de hoy se presenta como una temática de actualidad para la estética.

Al interés suscitado por esta novedosa obra en los cenáculos artísticos y culturales europeos entre los siglos XVII y XVIII, se unía su dificultad⁴ y la escasa disponibilidad de ejemplares para su lectura, hecho que acrecentó aún más la curiosidad de estudiosos como Giovanni Gaetano Bottari,⁵ noto erudito italiano y compilador de fuentes para la historia del arte a mediados del siglo XVIII.⁶

Bottari realizará junto con su amigo Mariette una exhaustiva búsqueda en las bibliotecas francesas e italianas con la única pretensión de recuperar tratados perdidos —caso de la infructuosa pesquisa de la *tavella* de *Giovan Battista Paggi*—⁷ o reeditar aquellas obras cuyo contenido revalorizaba la nobleza de las artes o elevaba la pintura a un acontecimiento estético de primera magnitud.

Este sistemático programa de valorización de las fuentes artísticas condujo a Giovanni Gaetano Bottari a la reedición en 1768 de *L'idea dei pittori, scultori et*

² Cfr. ZUCCARI F., *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, ed. Agostino Disserolio Torino, 1607.

³ Sobre la actividad de Federico Zuccari como filósofo y/o teórico de las artes se ha manifestado el profesor Strinati: [...] «*Federico Zuccari invece non può essere considerato un teorico d'arte in senso stretto. La sua è più propriamente una ricerca speculativa in cui viene coinvolto il problema estetico all'interno di un pensiero globale della realtà della coscienza. Come tale egli non ha insegnamenti pratici da imparare nè si prefigge di educare il gusto come scopo primario*» [...].

⁴ A propósito del oscurantismo del corpus estético de Federico Zuccari, David Summers señala: [...] «*Because Aristotele tends to be regarded as a medieval rather than a classical writer, because Scholasticism is the conventional counterpart to humanism, and because the ideas that define the modern world are believed to have arisen in opposition to both Aristotelianism and Scholasticism, Zuccaro's presentation is doubly opaque because it is neither easily understandable*» [...]. Cfr., Summers D., *The judgement of sense: Renaissance Naturalism and the rise of aesthetics*, Cambridge, 1987, pp. 283.

⁵ Véase PROSPERI VALENTI RODINO S., *Le lettere del Mariette a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana*, in *Paragone* 29, no. 339 (1978) pp. 35-63. Así mismo véase Chennevieres de P. y Montaiglon de A., *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes manuscrites sur les arts et les artistes*, en *Archives de l'art français*, 1853-1860, seis volúmenes.

⁶ GIOVANNI GAETANO BOTTARI (Firenze 1689 - Roma 1775). Autor del *Vocabolario della Crusca* (1729-1737), *Lezione sul Decameron* (1725-1764), una guía del Museo Capitolino (1741), los *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* (1759) y la ya mencionada *Lettere sulla scultura, pittura e architettura scritte dai piu celebri professori dal sec. XV al XVIII* (1754-1773).

⁷ La denominada *carta o tavella* de GIOVANNI BATTISTA PAGGI fue publicada en Génova en 1607 con el título *Diffinizione ossia divisione della pittura*. Paggi, amigo íntimo de Federico Zuccari, propuso una revisión de los textos artísticos de Gian Paolo Lomazzo cuya fama trascendió incluso a los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho. La noticia de la pérdida de la obra aparece por primera vez en *Le vite de pittori, scultori, ed architetti genovesi* de GIUSEPPE RATTI en 1768. El juicio estético sobre las artes de Paggi se ha conservado en el epistolario con su hermano Girolamo. Véase Barocchi P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, 1971, tomo I., pp. 190-219. Véase MORALEJO ORTEGA M., *Giovan Battista Paggi e Federico Zuccari: Un'amizicia fruttuosa*, Anuario de la Academia de España, 2002.

architetti,⁸ acontecimiento al que precede un dilatado epistolario con Monsieur Mariette sobre la conveniencia de reeditar o no, por primera vez desde su publicación en Turín en 1607, la obra de Zuccari. Una de estas misivas,⁹ que se presenta en este artículo como introducción al texto, refiere por primera vez, y no sin cierto recelo, la influencia del aristotelismo y la escolástica¹⁰ en la redacción de *L'Idée*, así como la dificultad de los conceptos filosóficos enunciados en la misma.¹¹

A la denostada capacidad de integración de la filosofía en el arte de Federico Zuccari, censurada incluso por un erudito como Bottari, se une, sin embargo, la gran innovación metodológica introducida por el italiano en su corpus estético con la elaboración de una sugestiva *teoría del disegno* que se proponía enriquecer la repetitiva concepción del dibujo como denominador común de la pintura, escultura y arquitectura. David Summers va más allá señalando como la definición de la pintura de Federico Zuccari trasciende el significado del arte humano como un paradigma para el pensamiento humano introduciendo ciertas temáticas sin precedentes en la literatura artística.¹²

Zuccari revisa en su tratado las definiciones del *disegno* dadas por compañeros de generación¹³ como Giorgio Vasari o Giovan Battista Armenini, transformando el sentido intrínseco del término y, al mismo tiempo, dotándolo de un dúplice significado con la división en: *disegno interno o idea (lo inmaterial)* —contenido del Libro I— y el *disegno esterno o forma, (lo material)* expuesto en el Libro II.

⁸ Cfr. BOTTARI G.B., *Raccolta di lettere pittoriche*, Stamperia di Marco Pagliarini, Roma, 1754-1773, vol. VI (1768), pp. 35 y ss. La obra de Federico Zuccari fue reeditada por el mismo autor en forma de separata en el mismo año. Deftle Heikamp ha reproducido en una edición facsimil la edición príncipe en el volumen *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, ed. Leo S. Olschki, Florencia, 1961 (se reproduce *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* y *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno...di Roma*, ed. Bartoli, Pavia, 1604). Esta última obra fue redactada por Romano Alberti, secretario de la Academia de San Lucas, a instancias, probablemente de Federico Zuccari, príncipe de la institución en la década de 1590. Por último, a la recopilación de textos del profesor Heikamp, se une la *Lettera a principi et signori amatori del Disegno*, de FEDERICO ZUCCARI publicada en la editorial de Francesco Osanna en la ciudad de Mantua en 1605.

La producción teórica de Federico Zuccari no ha sido traducida al castellano, a excepción de alguno de los fragmentos más significativos de su concepción sobre las artes en la obra *Renacimiento en Europa. Fuentes y documentos de la Historia del Arte*, volumen IV, pp. 328-339 y 357-365, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

Se señala la única edición crítica de *L'idea de' pittori...* junto con el *trattato della pittura* de GIOVAN PAOLO LOMAZZO en lengua rumana con el título *Manierism arta si teorie*, Bucarest, 1982.

⁹ Véase nota 1.

¹⁰ Resulta muy interesante a este respecto el acercamiento de Federico Zuccari a la doctrina teológica de San Anselmo sobre el *anima* de origen aristotélica: [...] «*così l'anima rationale e intieramente perfetta nelle sue operationi con le sudette potenze & facultà a se stessa unite. E questo nostro pensiero lo troviamo anco presso santo Anselmo nel libro della concordia della gratia del libero arbitrio cap. 19 ove egli dice le potenze esser nell'anima, come sono le membra nel corpo*. Cfr. ZUCCARI F., *L'idea...* Libro II, pp. 35. Igualmente San Anselmo ya señalaba en sus textos de Patrología como el pensamiento se puede concebir como una forma de hablar mental que precede a la lengua hablada» [...].

¹¹ No se analizan en este artículo ciertos aspectos marginales en la concepción de las artes de Federico Zuccari, tales como la pedagogía como método de enseñanza a los jóvenes pintores —tomada probablemente de la lectura de la *Ética Nicomaca* de Aristóteles— y cuestiones de carácter historiográfico descritas por el artista.

¹² SUMMERS D., *op.cit.*, pp. 287: [...] «*On the way to his definition of painting, Zuccaro raised the significance of human art as a paradigm for human thought in general—and at the same time raised many of our themes—to levels without real precedent in the literature of art*» [...].

El *disegno interno* se encuentra ya presente en el espíritu creativo del artista, re-creando un concepto formado en la conciencia humana (imaginación, sensación y memoria) precedentemente en la mente de Dios y los ángeles, cuya función es el conocimiento de cualquier cosa. Federico Zuccari dota a este *disegno interno* de las características de la *causa formal* y del *intelecto agente* de la filosofía aristotélica, vinculándolo con la presencia en el proceso de creación de la *scintilla della divinità* o resplandor divino. De esta forma, el *disegno interno* tiende a establecer un puente con la facultad de pensar y por consiguiente a satisfacer cualquier tipo de recreación de la imagen en la mente.¹⁴

Este método de análisis pretende demostrar el explícito poder que posee la reflexión teórica con anterioridad a su ejercitación práctica, estableciendo indirectamente el poder del intelecto en la pintura, superior a la propia ejecución de la obra de arte. Solo así, tiene sentido la exteriorización de la *idea* en la *forma* —utilizando el concepto aristotélico— o el denominado por Zuccari como *disegno esterno*¹⁵ que únicamente se produce si se cumple el paso precedente, es decir, la recreación del *exemplum* en la mente o, utilizando la terminología de Leonardo, la visión de la *pittura mentale*.

El estudio de este proceso de creación *in due tempi*¹⁶ y la adhesión a la visión aristotélica de la gnoseología que presenta el tratado con la discusión de la facultad cognoscitiva inherente al proceso creativo del arte, fue examinado por primera vez por Erwin Panofsky en su obra *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*,¹⁷ publicada en 1924.

¹³ Cfr., ZUCCARI F., *L'idea de' pittori, scultori ed architetti, capitolo XVII. Nel quale s'impugnano le diffinitioni del disegno da altri ed dotte per esser false & la vera si conferma*, Libro I, pp. 52, Torino, 1607. [...] «Il Vasari, per cominciare da lui, nelle sue vite de Pittori, Scultori & Architetti, così definisce questo Disegno. Il Disegno è un'apparente espressione, o dichiarazione del concetto, ch'era prima nell'animo, e di quello, ch s'era prima imaginato nella mente, e fabricato nell'idea.

Un certo Giovan Battista Armellino, dice, che il Disegno è una scienza di buona, e regolata proportionione nelle cose visibili con ordinato componimento [...].

Altri dissero essere ua facultà di determinare perfettamente le porportioni di quantità nelle cose visibili. Altri esser speculatione della mente con artificiosa industria dell'intelletto, col mettere in atto le sue cose conforme all'idea. Diffinitioni tutte tanto lontane dalla verità, quanto è la Terra dal Cielo» [...].

¹⁴ Cfr., ZUCCARI F., *Origine e progresso...*Pavia, 1604, pp. 21 : [...]«(Il disegno interno) fabrica città, ville, castelli, mostra il modo, dà la regola, fabrica gli istromenti per la guerra e per la pace, ordina gli eserciti, governa e mantiene reppubbliche e stati, dà modo e facultà di rompere e seminare la terra, racorre e conservare le biade, navigare il mare, circondare la terra»[...]. Con esta definición del *disegno interno* Zuccari demuestra poseer un saber enciclopédico demostrando que la elaboración de su teoría artística refrenda perfectamente cualquier actividad creativa del ser humano. Véase STRINATI C., *Studio sulla teorica d'arte primoseicentesca tra Manierismo e Barocco*

¹⁵ Debe señalarse una cierta dispersión en el significado intrínseco del *disegno esterno*, concebido por Federico Zuccari como consecuencia o producto del ingenio humano en cualquier campo, incluso el artista desafía el tradicional territorio de actuación de las artes denominando *disegno esterno* a la estrategia de un comandante militar en la batalla o en el asedio a una ciudad. Cfr., KIEFT G., *Zuccari, Scaligero e Panofsky*, in *Mitteilungen Der Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXIII Band, 1989, pp. 355- 367.

¹⁶ Se produce una analogía entre sendas divisiones del *disegno* y del *anima*. Esta división del *anima* en intelecto especulativo e intelecto práctico se encuentra también en textos contemporáneos. EBREO L., *Dialoghi d'amore*, Venecia, 1541; GELLI G., *I capricci del bottaio*, Florencia, 1546; PICCOLOMINI A., *Della institutione di tutta la vita dell'uomo*, Venecia, 1552 y POSSEVINO G.P., *Dialogo dell'honore*, Venecia, 1568. Cfr., QUITIGER F., *Artists and academies*, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, The Warburg Institute, University of London, 1995.

¹⁷ Cfr. PANOFSKY E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, ed. Cátedra, 1977.

Panofsky será el primero que refiere como la reiterada utilización del término *idea* por parte de Zuccari implica un conocimiento del concepto platónico pero reinterpretado por el italiano mediante una atenta lectura de la *Summa Theologicae* de Santo Tomás de Aquino. En este punto se plantea la divergencia con Panofsky, ya que éste interpreta imprecisamente el carácter innato de la *idea*, que ciertamente aparece en Platón, pero no es recogida por Federico Zuccari, quien además establece diversas tipologías de *disegno interno* en el proceso gnoseológico.¹⁸ Se configuran así dos entidades, la primera, el denominado *disegno interno speculativo*, o la capacidad mental de aprehensión del conocimiento y el *disegno interno pratico* entendido como el objeto del saber. Esta división aparece ya descrita en *De Anima* de Aristóteles como fielmente transcribe Federico Zuccari:¹⁹ [...] «*Però Aristotele conoscendo questa verità, disse, che l'anima nostra non tutta, cioè secondo tutte le parti, o virtù; ma secondo la parte superiore dell'intelletto, & origine, e luogo proprio delle forme spirituali rappresentanti tutte le cose; ma che però ella nella sua creazione non ha presso di se queste forme; ma per mezo de' sensi l'acquista, e la rassomiglia ad un ampio e polito quadro*» [...].

La habilidad de Federico Zuccari en la descripción del funcionamiento de la mente humana como una *tabula rasa*, —para Santo Tomás un «posible intelecto»— que adquiere el conocimiento a través de los sentidos, la distancia de las teorías platónicas reflejando no solamente el amplio conocimiento de uno de los conceptos básicos en la historia de la filosofía antigua y medieval (*la idea*), sino también la extraordinaria divulgación en el siglo XVI de una corriente de pensamiento que reinterpreta la *Poética*, *De Anima* y la *Metafísica* de Aristóteles estableciendo un paralelismo entre la *idea* (lo mental)²⁰ y la *imagen* (lo material).²¹

La revisión de la obra de Aristóteles en el periodo manierista,²² aplicada ésta al teatro, la poesía y las bellas artes se vincula —y esta circunstancia no fue tomada en

¹⁸ KIEFT G., *art.cit.* pp. 357. Kieft se muestra también contrario a la interpretación de Zuccari dada por Panofsky. Véase también el parecer de SERGIO ROSSI en *Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro* en *Storia dell'arte*, 1972, pp. 37-56.

¹⁹ Cfr. KIEFT G., *art. Cit.*, pp. 358:[...] «*Inoltre e importante sapere che nel De Anima Aristotele chiama eterna e immortale la parte intelletiva dell'anima, paragonandola alla luce che rende visibili in senso spirituale, e cioè conoscibili, le cose del mondo materiale. Aristotele non si pronuncia sull'origine di questa luce, ma per i suoi interpreti cristiani era naturalmente ovvio che quest'origine fosse Dio*» [...].

²⁰ Pomponazzi es uno de los filósofos del XVI que concibe la idea como imagen mental:[...] «*quoniam quantumcumque immateriale vel universale cognoscamus, semper nobis formamus aliquod idolum in cogitativa, in quo illud speculamur; ut et Divus Thomas ibidem dicit (Summa Theologiae, lib. 1. Art. 7, qu.84): modo tale idolum est quoddam singulare ut singulariter repraesentans, ratioque ad illud tendit[...]*». Cfr., POMPONAZZI P., *De immortalitate animae*, Bolonia, 1516, cap. XII.

²¹ Se trata del primer punto de alejamiento de Federico Zuccari respecto a Platón, para el segundo las ideas están fuera de la mente, son entidades ideales e impenetrables al ser humano, para el italiano, en cambio, las ideas se encuentran sólo en la mente humana. Aristóteles, *De anima*, Libro III, 7.431^a.

²² Cfr., MAHON D., *Studies in the Seicento Art Theory*, London, 1947, pp. 126: [...] «*as was pointed out by Professor Spingarn, such criticism had centred during the second half of the Cinquecento to a quite extraordinary degree round a single treatise, the Poetics of Aristotle, which enjoyed the status of holy writ for the enquirer into the nature of poetry. This almost universal acknowledgment of the authority of the Poetics did not however carry with it general agreement as to the interpretation of Aristotle ideas. Quite the reverse. Indeed the treatise came to be used as a sort of quarrelling from which the raw materials were drawn for a considerable variety of critical edifices, often clashing with each other, and sometimes getting pretty far from Aristotle in spite of that allegiance to him which was professed by the great majority of critics and*

consideración por Panofsky— con una tendencia estética nacida al amparo del movimiento reformista, que buscaba la conciliación entre aristotelismo y cristianismo y a la cual se adscribe totalmente Federico Zuccari.²³

La *Poética* de Aristóteles actúa como instrumento catalizador de un pensamiento estético que ya desde mediados del siglo XVI perseguía la una cierta codificación de las reglas artísticas a través de la imitación. Benedetto Varchi, es quizás con Vincenzo Danti,²⁴ el primer impulsor de este proceso, incluso en una publicación de contenido no explícitamente figurativo como la *Lezione della Poetica* publicada en 1553.²⁵

El Cardenal Paleotti, principal representante del grupo de tratadistas *moralistas* —utilizando la ambigua expresión de Schlosser y de la literatura artística posterior— utiliza la poética aristotélica en un contexto que reclamaba la codificación del proceso figurativo en beneficio de una instrumentalización pedagógica de las artes.

En este sentido, el texto de la *Poética* de Aristóteles se interpreta en un medio artístico pero no distorsiona su significado intrínseco, como ejemplifican algunos párrafos seleccionados del tratado del Cardenal Paleotti que señala: [...] «*essendo la pittura assomigliata alla poesia, che in un certo modo piglia regola da essa, dicendo Aristotele* (al margen se señala la *Poética* 2.) *che gli eccellenti pittori devono imitare gli eccellenti poeti*» [...].²⁶

La lectura de la *Poética* aristotélica y el conocimiento de los escritos sobre las artes de carácter moralizante —caso de Paleotti o Federico Borromeo— influyó notablemente en la redacción de *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*. La estrecha vinculación de Federico Zuccari con el entramado socio-cultural del movimiento reformista fue señalada por primera vez por Walter Friedländer, pero solo estudios más recientes han

commentators» [...]. Véase igualmente SPIGARN J. E., *A History of literary criticism on the Renaissance*, New York, 1899, pp. 16 and 136-47.

²³ Una interpretación semejante, pero que no alude directamente a Federico Zuccari como exponente se encuentra en KLANICZAY T., *La lotta antiaristotelica dei teorici del Manierismo in Tiziano e il manierismo europeo*, Milan, 1978. Se recuerda que uno de los más firmes defensores de la restauración de la *Poética* de Aristóteles- en contraposición con Francesco Patrizi- fue Torcuato Tasso. La admiración que sentía Zuccari por Tasso se tradujo en una pintura ejecutada por el primero a la muerte del segundo, como narra Bottari en su epistolario. Cfr., BOTTARI G.G., *op. cit.*, tomo V, pp. 80. Así mismo Torquato Tasso reflexiona sobre la *idea* diciendo: *Il concetto...è quasi un parlare interno*. Cfr. BATTISTI E., *L'antinascimento*, Milano, 1962, pp. 30. Véase también FRISENI T., *Aggiornamento sul ritratto di Torquato Tasso di Federico Zuccari*, in Bergomum, 1989, v. 84, n. 2, Aprile-Giugno, pp. 169-174.

²⁴ El escultor Vincenzo Danti, miembro como Federico Zuccari de la *Accademia del Disegno* de Florencia escribe su incompleto *Trattato delle perfette proporzioni* en 1567, vinculándolo ya el *disegno* con el ejercicio intelectual.

²⁵ Varchi cita el concepto de la imitación aristotélica en la poesía, que posteriormente teóricos como el Cardenal Paleotti proponen en sus escritos artísticos: [...] «*e adunque il fine del poeta far perfetta, e felice l'anima humana, e l'uffizio suo imitare, cioè fingere e rappresentare cose che rendono gli uomini buoni e virtuosi, e per conseguente felici*» [...].

²⁶ El párrafo seleccionado de la obra del Cardenal Paleotti será transcrito igualmente por Francisco Pacheco en su obra *El Arte de la Pintura*. Debe señalarse la trascendencia de los escritos aristotélicos en la tratadística manierista hispánica cuya interpretación —al menos en el caso de Pacheco— viene dada por la consulta de ediciones críticas de la obra de Aristóteles realizadas por miembros de la Compañía de Jesús.

subrayado la estrecha dependencia del italiano en materia pictórica y estética por los nuevos postulados católicos.²⁷

En este sentido, y tras haber analizado el grado de adhesión de los tratadistas de la Contrarreforma a los principios aristotélicos, resulta primordial establecer el método de aculturación utilizado por Federico Zuccari para la redacción de sus textos.

Ciertamente no resulta fácil, ni es mi propósito en esta sede, elaborar una lista de las obras que Zuccari pudo potencialmente haber consultado para la redacción de *L'Idée de pittori, scultori ed architetti*, sobre todo porque sólo se conoce el testamento de Federico²⁸ en el que no se alude a su biblioteca, ni se conserva una lista específica de los libros que estaban en su poder en 1609, año de su muerte. Además, Federico Zuccari, como otros escritores de tratados de su generación, no limitaba sus lecturas a un ámbito pictórico, al contrario, demuestra en sus escritos poseer un conocimiento extraordinario de la filosofía, la gramática, la teología o la poesía posiblemente inducido por amigos de estos sectores con los que intercambiaba libros.²⁹

En ocasiones, como ya hemos visto, se apropia de párrafos o frases ya enunciadas por Aristóteles o a Santo Tomás de Aquino, sus fuentes principales, mientras que en la mayor parte de su obra prefiere omitir sus referencias o simplemente realiza referencias superficiales a los textos filosóficos y artísticos utilizados.

Limitando aún más el campo de análisis a las ediciones críticas de Aristóteles que Federico Zuccari pudo haber consultado, descubrimos la convivencia estrecha del artista, durante toda su vida, con miembros de la Compañía de Jesús.

El artista, trabajo como pintor en las primeras empresas artísticas de la Compañía en Roma: la decoración de la iglesia de Santa Maria de la Anunciata, que ocupaba el solar de la actual iglesia de San Ignacio de Loyola y los frescos de la Capilla de los Ángeles en la iglesia de *Il Gesù*, la primera iglesia jesuítica del mundo. La relación de Zuccari con la Compañía se intensifica con la decisión de uno de sus hijos de entrar a formar parte de la Orden alrededor de 1600.

Los jesuitas fueron los autores, en la segunda mitad del siglo XVI, de las revisiones a los textos aristotélicos más leídos de Europa,³⁰ tema que solamente ha sido analizado parcialmente por el jesuita Charles Lohr en varios artículos publicados en ambiente anglosajón.³¹

²⁷ Cfr. FRIEDLÄNDER W., *The Academician and the Bohemian: Zuccari and Caravaggio*, *Gazette des Beaux Arts*, 33, 1948, pp. 27- 36 y MORALEJO ORTEGA M., *Teoría y academicismo en Federico Zuccari*, en *Academia*, 2001, n. 92/93, pp. 81-102.

²⁸ Cfr., KÖRTE W. *Der Palazzo Zuccari in Rome: sein freskenschmuck und seine Geschichte*, H. Keller, 1935.

²⁹ Desde mi punto de vista la etapa más fecunda para este intercambio se produce en los últimos ocho años de su vida (1601-1609) durante su recorrido por las cortes septentrionales italianas. A este respecto véase MORALEJO ORTEGA M., *Cherubino Ferrari y Federico Zuccari. Conceptos estéticos*, Academia de España, 2001 en donde se describen las relaciones de Zuccari en Mantua con Francisco Porbus, Cherubino Ferrari, Aurelio Corbellini y Claudio Monteverdi.

³⁰ Cfr., MORALEJO ORTEGA M., *La literatura artística del manierismo italiano y sus fuentes poético-teológicas*, Comité Español de Historia del Arte, Málaga, 2002 (actas en prensa).

³¹ Cfr. LOHR C., *Latin Aristotle Commentaries Renaissance authors*, Cambridge, 1978, pp. 458-461. Del mismo autor véase *Jesuit Aristotelianism and sixteenth-century Metaphysics in Paradosis, Studies in Memory of Edwin A. Quain*, New York, 1976, pp. 203-220 y *Les jésuites et l'aristotelisme du XVIe siècle, dans L. Giard, Les jésuites à la Renaissance*, pp. 79-91.

Esta circunstancia se constata con la revisión del testamento del pintor y tratadista Giovan Battista Paggi, amigo de Federico Zuccari y confidente estrecho durante su estancia en Florencia en el último tercio del siglo XVI. El inventario de libros de Paggi,³² publicado recientemente, proporciona datos muy importantes sobre la numerosa y multi-temática biblioteca del artista, estableciendo el arquetipo de lo que debía ser una librería de un artista culto en el manierismo. La selección de obras revela la preferencia de Paggi por las reediciones de Aristóteles, sobre todo aquellas escritas por jesuitas como el Cardenal Francisco de Toledo S. J, cordobés de nacimiento pero romano de adopción.³³

El predicamento del Padre Toledo en la Roma papal de finales del siglo XVI debió ser reconocido por el mundo eclesiástico y político, al menos, así lo demuestra la acogida de sus predicaciones y el éxito de sus revisiones a la obra aristotélica.³⁴

La repercusión de la obra de Toledo en la comunidad española establecida en Roma³⁵ es también importante, de hecho, el canónigo Pablo de Céspedes³⁶ —discípulo y amigo de Federico Zuccari— también poseía un ejemplar de una de las obras del Cardenal Toledo, cuya trayectoria y fama se extendió hasta Sevilla, ya que Francisco Pacheco también lo cita como una de sus fuentes.

Estos datos sobre la presencia de ediciones críticas a la obra de Aristóteles en las bibliotecas de artistas hispánicos e italianos revelan el compromiso con la revitalización de la literatura clásica e indudablemente el poder mediático que ejercían las autoridades eclesiásticas sobre las artes.

Y a modo de conclusión, o quizás como epílogo sirvan por su aguda y clarividente exposición las palabras del profesor Klaniczay citadas en su ensayo *La lotta antiaristotelica dei teorici del Manierismo: [...] «Solo la letteratura e l'arte del manierismo riuscì ad esponere ad un alto livello l'universo affettivo della crisi del tardo 500', il disorientamento dell'individuo liberato dal Rinascimento, la difesa convulsa dei diritti dello spirito e della bellezza, l'attaccamento agli ideali umanistici e la delusione che questi avevano finito per provocare. Il ruolo dell'arte non può, però essere limitato alla creazione di capolavori rinchiusi in un museo spirituale, accessibili solo a pochi detti. L'arte e la letteratura sono parte dell'attività quotidiana (...) e Aristotele ha dimostrato di essere la migliore guida» [...]*.³⁷

³² El testamento del tratadista y pintor, fechado el 15 de marzo de 1627 fue reproducido íntegramente en la tesis doctoral Cfr., MARSHALL LUKEHART P., *Contending ideals: The nobility of Giovan Battista Paggi and the Nobility of Painting*, Ann Arbor, Michigan, University of Microfilms. Baltimore /Md. John Hopkins. Univ. Phil. Diss. 1987, vol. II, pp. 460-489.

³³ Véase MORALEJO ORTEGA M., *Una nota manuscrita de Francisco de Toledo S.J. sobre la construcción de la iglesia de Il Gesù*, Archivo Español de Arte, Abril-Junio, t. LXXVI, n. 302, 2003, pp. 169-176.

³⁴ La obra *Introductio in dialecticam Aristotelis per Magistrum Franciscum Toletu Sacerdotem Societatis Iesu acPhilosophiae in Romano Societatis Collegio professorem* fue la primera publicación de un jesuita impresa en México en 1578. La trascendencia de esta edición en escritos artísticos publicados en Hispanoamérica, es, a día de hoy, una incognita. Cfr., SOMMERVOGEL C., *Bibliothèque d'écrivains de la Compagnie de Jésus*, vol. VIII, pp. 65.

³⁵ Cfr., DANDELET T.J., *La Roma española (1500-1700)*, ed. crítica letras de humanidad, 2001.

³⁶ RAMIREZ DE ARELLANO R., *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripción de sus obras*, Madrid, tip.de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.

³⁷ Cfr. KLANICZAY, *op. cit.*, 1978, Trad. *Solo la literatura y el arte del manierismo lograron exponer con un cierto nivel, el universo afectivo de la crisis de finales del XVI; la desorientación del individuo liberado del Renacimiento, la defensa convulsiva de los derechos del espíritu y de la belleza, la adhesión a los ideales humanísticos y la desilusión que éstos habían creado.El papel del arte no puede limitarse a la creación de obras maestras encerradas en un museo espiritual, accesibles solamente a unos pocos elegidos.El arte y la literatura forman parte de la actividad cotidiana (...) y Aristóteles ha demostrado ser la mejor guía.*

EL PROBLEMA DE LA INSPIRACIÓN EN EL PINTOR AMERICANO WILLIAM CONGDON

Nieves Acedo del Barrio

RESUMEN: La inspiración es un tema central en el arte, ya que de ella depende la originalidad o la novedad, tan vinculadas a la autenticidad o el valor. Estudiamos ésta en referencia a William Congdon (1912-1998), pintor de la Escuela de Nueva York que, dada la abundancia de sus escritos, presenta un particular interés en este aspecto. De hecho, el *don* ha centrado la mayor parte de los estudios sobre él. Al tratarlo no pretendemos, de ningún modo, deducir la valoración de su obra, que deberá partir de ella misma. Se toma pie de otros escritos que tratan el mismo tema y que ayudan a definir las distintas etapas por las que pasa Congdon. A saber: *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, *La obra maestra desconocida* de Balzac y *Poética musical* de Stravinsky. En los dos primeros casos, la búsqueda activa de la inspiración destruye el hacer artístico por abandono o sublimación del mismo. En el tercero, el propio autor profundiza en su creación basada en la especulación y el juego, demostrando una actitud pasiva ante la inspiración que permite su encuentro.

ABSTRACT: Inspiration is a key issue in art, originality or novelty —so close related to authenticity or quality— depend on it. We study inspiration in William Congdon (1912-1998), New York School painter that, given the plenty of his writing, presents a particular interest in this area. In fact, most of the studies on William Congdon have focused on his *gift*. Treating it, we do not aim to judge the quality of his work, this must come from the work itself. We base our study on other writings that deal with the same topic, which help to define the different periods Congdon went through. These are: *Death in Venice* by Thomas Mann, *The Unknown Masterpiece* by Balzac and *Musical Poetics* by Stravinsky. In the first two cases, the active search of inspiration ruins the artistic «doing» due to abandonment or sublimation of it. In the third case, the author himself goes deeply into his creation based on speculation and game, showing to the inspiration a passive attitude that allows the encounter.

La figura de William Congdon, (Providence 1912, Milán 1998), pintor americano, que desarrolló su obra entre Estados Unidos y Europa desde el final de la II Guerra Mundial hasta su muerte, desde el expresionismo de la Escuela de Nueva York, hasta el silencio oriental de sus monocromos, puede constituir, por la abundancia de sus escritos y el calado de sus reflexiones sobre su experiencia creativa, un punto de reflexión en torno al problema de la calidad en la obra de arte. Con frecuencia el pintor, una vez terminado el proceso de creación del cuadro, iniciaba un periodo en el que salía de sí mismo y se convertía en espectador para decidir la permanencia o destrucción de cada pintura. Muchas de sus reflexiones o vacilaciones quedan reflejadas en las páginas de su diario o en sus cartas. En sus escritos, hablar de la calidad de una obra de arte es hablar

de su existencia o no existencia como tal. Se limita a constatar si el cuadro «è o non è», y explica: «Il quadro non è fatto, è nato. Io partorisco ciò che ho ricevuto, come intuizione che urge a manifestarsi».¹ El ser o no ser bajo el que Congdon juzga sus obras radica en lo que cada pintura tiene de novedad, es decir, de origen desconocido, que le permite alzarse como objeto autónomo, independiente de su autor. Cabría preguntarse si esta forma de valoración del cuadro es válida para el crítico. Para que la novedad se pueda convertir en criterio, debería ser posible reconocerla. ¿Cómo accederemos a ella? Podemos buscarla en el objeto acabado e independiente, lo que corresponde al *connoisseur*; o bien, en la experiencia que el artista tiene de su propio acto de creación, pero esto último es inaccesible a nadie que no sea él mismo y pertenece a su subjetividad, por lo que no puede ser nunca criterio de calidad de la obra, sino, en todo caso, de autenticidad de la experiencia creativa. En este sentido, las declaraciones de nuestro artista no aportan mucho al crítico. Al centrarnos en este último aspecto en la persona de William Congdon, renunciamos a deducir de él cualquier juicio sobre su producción artística.² En las páginas que siguen, no se pretende indagar en el resbaladizo terreno de la psicología, en busca del origen de la obra de arte, sino simplemente iluminar, desde la experiencia narrada de un artista, un fenómeno tan universal y controvertido como es la inspiración.

A este respecto, incitará a la reflexión comprobar la confluencia de dos tradiciones contradictorias, una escéptica y otra idealista, en la vida del mismo personaje. En Congdon no se niegan la una a la otra, sino que se suceden y conjugan, lo que parece poner de manifiesto que ambas concepciones de la inspiración, aparentemente opuestas, tienen un nexo común que permanece aún en el ámbito de lo desconocido y que no se identifica con lo específico de ninguna de ellas.

Para mejor ilustrarlas, identificamos sendas tradiciones con los protagonistas de dos conocidas obras literarias que presentan interesantes paralelismos con la experiencia congdoniana: Aschenbach, de *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, para quien la inspiración no es posible sin la exaltación morbosa del sentimiento, y Frenhofer, de *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac, que contiene una mistificación de la teoría romántica del genio en sentido platónico. En ambas obras, los autores se detienen a diferenciar la maestría o la destreza de la genuina creatividad o genialidad, para lanzar a su personaje, poseedor de las primeras, en busca de las últimas. En las dos historias, el artista vive mientras vive su potencia creadora, y muere cuando la agota o la destruye.

William Congdon desarrolló su obra entre 1945 y 1989. Habitualmente, su trayectoria se divide en tres etapas:

— En los años cuarenta y cincuenta vive inmerso en la experiencia de la Escuela de Nueva York, con gran éxito de público y crítica.

— Los años sesenta y setenta, inmediatamente después de su conversión al catolicismo, suponen un largo periodo de crisis, muy controvertido para la crítica.

¹ Cfr. CONGDON, *Lettere a Belle*, Jaca Book, Milán, 1980, pp. 8 y ss.

² Antes bien, partimos del reconocimiento que de ella han hecho insignes críticos y cocedores del arte, como Clement Greenberg o Peggy Guggenheim para sus primeras obras; Giuseppe Mazzariol o Giulio Carlo Argán para las últimas.

— En los ochenta y primeros noventa, superada la crisis, se adentra por nuevos caminos que llevan a una total renovación de su pintura.

Cada una de estas tres etapas se corresponde con una actitud diferente hacia su capacidad artística, que, como veremos, él considera un don innato que se manifiesta en imprevisibles advenimientos. De hecho, para él la vida del artista, su trabajo, consiste en provocar estas *visitaciones*. La forma activa de procurarlas supone una interpretación de lo desconocido. Es en este ámbito donde el pensamiento y la actitud del artista evolucionan y fluctúa entre Aschenbach y Frenhofer, entre el escepticismo moderno y el idealismo clásico.

Como es sabido, la obra de Thomas Mann, mediante un modo que tiende a problematizar más que a aclarar, pone una vez más de manifiesto las contradicciones que presenta la teoría romántica del arte como forma de vida modélica. Su personaje parte de esos mismos planteamientos, cercanos a los de autores como Schafesbury, para quien «el hombre que merece verdaderamente el nombre de poeta, es un auténtico maestro o arquitecto de su especie».³ A partir de aquí, Mann muestra la debilidad de esta teoría moralizante haciendo descender a su personaje de la civilización a la barbarie, de la contención y el orden a lo grotesco. El camino de este descenso inevitable es, precisamente, la dificultad existencial de la inspiración. El protagonista de *La muerte en Venecia*, con su recorrido, va desentrañando la siguiente ecuación: el arte no *inspirado* cae en el vacío de la pericia o del formalismo, se convierte en mentira; la inspiración sólo puede nacer del amor a la belleza, y el amor está unido a la exaltación del sentimiento. De modo que el poeta, concluye, se encuentra siempre al borde del abismo. «Por más que a nuestro modo seamos héroes y guerreros virtuosos, en el fondo somos como las mujeres, pues lo que nos enaltece es la pasión, y nuestro deseo será siempre, forzosamente, amor: tal es nuestra satisfacción y nuestro oprobio»,⁴ termina afirmando.

La muerte en Venecia es la inmólación de la integridad física y psíquica del hombre en el altar de la belleza, representada en su fascinación y engañosa ambigüedad por la ciudad de la laguna.

Sin embargo, no se trata de indagar en la relación del arte con la vida, o las correspondencias que la ética pueda hallar en la estética. Interesa más bien el aislamiento del concepto de inspiración que implica el recorrido del personaje de Mann.

Aschenbach emprende el viaje en busca de un acicate para su domesticada sensibilidad que dé vida a sus obras, tanto tiempo dependientes del sufrimiento y del esfuerzo del trabajador infatigable. Corre en busca de un nuevo nervio, de la renovación. Y en Venecia se entrega a la contemplación enamorada de la perfección griega del muchacho Tadzio. En su presencia, como ante una musa, su espíritu exaltado se pone en disposición de alumbrar la obra: «la naturaleza se estremece de placer cuando el espíritu se inclina, reverente, ante la Belleza. Y súbitamente lo asaltó un deseo de escribir»,⁵ explica Mann.

La obra nace en un estado de exaltación tal que, «cuando Aschenbach puso a buen recaudo su trabajo y abandonó la playa, se sintió exhausto, interiormente derruido: era

³ Citado en LABRADA, *Estética*, Eunsa, Pamplona, 1998, p. 81.

⁴ THOMAS MANN, *La muerte en Venecia*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p. 142.

⁵ *Ibidem*, p. 97.

como si su conciencia lo estuviera inculcando después de una orgía». ⁶ Es el comienzo de la inmolación a la que aludíamos, que halla su justificación en la genialidad de la obra que ha nacido. El artista depende absolutamente de la gratuidad de estos nacimientos. Su acabamiento supone la muerte, la caída del artista por el precipicio de su propia pasión, que ha sido a la vez origen y término de su arte. En efecto, cuando Aschenbach concluye, «apesadumbrado, que la palabra sólo puede celebrar la belleza, no reproducirla», cuando deja de escribir, comienza a dejarse morir.

El periplo de Aschenbach, encarnación poética de un universal, halla una sorprendente correspondencia en el particular caso de Congdon en los años 50. También él hizo un recorrido de la *civilización* a la *barbarie*, en consonancia con tantos otros artistas de su generación, que le llevó al borde de la consumación. La huida de Congdon, primero del puritanismo de sus orígenes en Nueva Inglaterra, y después de la falsa satisfacción del éxito en el seno de la Escuela de Nueva York, le condujo a Venecia, en cuya belleza encontró una tabla de salvación que, dando vida a su arte le permitía aplazar su propia muerte. El resultado es una producción pictórica de reconocida calidad. Congdon, como Aschenbach, ceba sus sentidos en la equívoca y fascinante belleza de la vida en Venecia y la convierte en alimento y origen de su inspiración. Su trabajo creativo consiste en entregarse a la vivencia y a la embriagadora contemplación de cuanto le rodea. La imagen se va forjando en el inconsciente a través de la experiencia. Para *liberarla* no tiene inconveniente en crear estados mentales de semi-inconsciencia o de euforia, generalmente mediante el alcohol. Forja así un estilo de vida que arroja al artista en brazos de sus propias pasiones. Estas son, como en el caso de Aschenbach, alimento necesario y principio de muerte.

El mismo artista, en una fragmento de 1954 expresa la íntima relación de su modo de vida con su obra, cuyo nexos son los buscados momentos de inspiración: «I've always invited; & courted the marginal, tight-rope life I've lived; & each painting is a grabbing back to balance. I've justified my life, & accepted the price because of them. I don't work; they come & save me like angels». ⁷ Y en otra del mismo año: «But you'll never get a quiet me and my paintings too - the flame & the image do not arise out of serenity: of peace or of comfort. [...] I know, it is a tight-rope life, & so in my painting —I may fall off, but I will have left something substantial in my name— Of course I do fear my personal unbalance may increase & warp the wholeness of my paintings». ⁸

Efectivamente, mediados los años 50, las crisis creativas de Congdon van siendo cada vez más frecuentes. Su sensibilidad parece exhausta. La búsqueda de inspiración y de estímulo, canalizada a través de sus viajes, se hace urgente y desesperada. Sin momentos creativos su pintura está muerta, y sabe que si no hay pinturas que le justifiquen no puede vivir. La amenaza del suicidio es cada vez más frecuente.

En una carta de 1955 se hace la siguiente reflexión: «I always think - oh how awful if we have only a certain amount of love quantity in our center - a certain amount of capital - and that, instead of living on the interest of capital, the generation, radiation of

⁶ *Ibidem*, p. 98.

⁷ Carta a Bell Gardner, Venecia, 5-5-54. Los documentos que se citan están conservados en el archivo de la William G. Congdon Foundation, en Buccinasco, Milán.

⁸ Carta a Jim Ede, Asís, 14-4-54.

that love power, I have lived off & consumed capital itself, which does not regenerate [...] —I have let my sensibility rampantly intensify itself & feed on itself, so that I become the center of all the dramas of each day— Rilke was that way too —but I think it is the road to madness». ⁹ Y poco después añade: «Dangerous illusion that one's p[ain]t[in]g will give stability —stab[ility] is security— All it can do is to maintain enough equil[ibrium] so to continue the struggle —How I wander around with this lost & broken spirit— self-broken —condemned to this suicide among others in order to rise to the clean self heights where I create & see clearly. But each time I die?». ¹⁰

El punto extremo al que ha llegado queda claramente expresado en el siguiente fragmento: «What is irresponsible is to have so willfully bagged up my life that in order to have a pure birth I must go through scenes little short of suicide and not a bit short of madness and destruction, - suddenly disfiguring the painting in process and myself as well, literally knocking myself out to give birth by surprise». ¹¹

La obra de Balzac, como la de Mann, también supone un cuestionamiento más problemático que esclarecedor de las teorías del genio al uso en su tiempo. La Ilustración había convenido en considerarlo una capacidad innata que precisaba del trabajo —de la pericia adquirida— para desarrollarse y que se manifestaba en los momentos de entusiasmo. El Romanticismo, a esta consideración general, añadía el realce de la emoción y del sentimiento por encima de la claridad de la razón. Balzac asume en sus líneas generales el planteamiento común a su tiempo, y lo cuestiona partiendo de su propia experiencia.

Dore Ashton, en un célebre texto sobre Frenhofer, 12 muestra las fluctuaciones del autor tal como se desprenden de la comparación de las dos versiones que conocemos de La obra maestra desconocida. Del talento creativo del propio Balzac nace la insistencia en la importancia del modelo interior o de la intuición, la exploración obsesiva de Frenhofer de lo que llama su visión interior. Y en esto se pone de manifiesto la preocupación espiritual de Balzac que tanto le acerca al Congdon maduro.

En todas sus obras aparece de un modo o de otro la problemática del origen del arte, pero en la novela que nos ocupa, aparece la misma personificación de Balzac, acuciado por la duda, adelantándose a su propio tiempo y convirtiéndose en arquetipo del artista del siglo XX. En efecto, «Frenhofer, resulta reconocible para los pintores modernos que han ido más allá de las apariencias en busca de objetivos más elevados o más profundos que la mayoría de los artistas». ¹³ Entre ellos, William Congdon.

El pintor norteamericano que hemos visto al borde del suicidio, decidió su conversión al catolicismo en uno de los momentos de crisis creativa más agudos. A partir de entonces intentó un cambio en su práctica creativa para hacerla acorde con un modo de vida menos turbulento. Para ello, se dedicó a la introspección y a la revisión de sus propias convicciones. El resultado fue, por un lado, una intelectualización de su experiencia creativa, que intentaría hacer depender de motivaciones más espirituales que

⁹ Carta a Jim Ede, París, 24-22-55.

¹⁰ Carta a Jim Ede, Puebla, 16-2-55.

¹¹ Carta a Bell Gardner, Ciudad de Guatemala, 8-2-57.

¹² Dore Ashton, *Una fábula del arte moderno*, Taurus, Madrid, 2001.

¹³ *Ibidem*, p. 55.

pasionales. Paralelamente al esclarecimiento teórico de sus convicciones se dio, inevitablemente, una complicación de su actividad creativa que le llevó a una prolongada crisis. Esta vez no era su integridad o su vida física lo que estaba en peligro, pero su obra estuvo a punto de sucumbir. Perseguía una idea preconcebida de lo que debía ser que era incapaz de llevar a la práctica. Congdon, como Frenhofer, se ahogaba en la duda y no salía de la repetición obsesiva del mismo tema. Sus crucifixiones, alejadas de cualquier motivo natural, apoyadas en una suerte de visión interior que, sobre la tabla, adquiriría forma mediante violentos empastes de color casi abstractos, nos hacen pensar en la belleza ideal perseguida por el loco personaje de Balzac que termina en una informal maraña de trazos de color.

Frenhofer, por su entusiasmo y su entrega se ha convertido en mito y modelo para muchos artistas modernos. Pero es precisamente el motivo de su fracaso lo que sirve de espejo a Congdon. La raíz de su ruina, que se materializa en la duda, la enuncia Balzac por boca de uno de sus personajes: Frenhofer, explica Porbus al joven Poussin, «ha meditado profundamente sobre los colores, sobre la verdad absoluta de las líneas; mas a fuerza de investigaciones, ha llegado hasta a dudar del objeto mismo de ellas. En sus momentos de desesperación, pretende que el dibujo no existe, y que con trazos no se pueden hacer más que figuras geométricas [...]. En fin hay algo más cierto que todo esto, y es que la práctica y la observación lo son todo en un pintor, y que si el raciocinio y la poesía pugnan con los pinceles, se llega a la duda como ese buen hombre, que es tan loco como pintor. Pintor sublime, ha tenido la desgracia de nacer rico, lo cual le ha permitido divagar; ¡no le imitéis! ¡Trabajad! Los pintores no deben meditar sino con los pinceles en la mano».14

A partir de su conversión Congdon se retira de los circuitos habituales del arte. La nueva situación se ve facilitada por la herencia paterna y materna que prácticamente coinciden con su cambio de vida y que le permiten desentenderse de las ventas. Poco después comenzará la redacción de un diario que se convierte en soporte principal de su pensamiento. Sus páginas están recorridas de principio a fin por las fluctuaciones, las dudas, la búsqueda de inspiración, la nostalgia del pasado y los ascensos y mistificaciones de su actividad artística. Una pequeña muestra de 1965 puede ilustrar el tono general de estos años: «la pittura secondo le proprie passioni, e sollecitata dalle passioni non è più possibile per me. [...] Non posso più pescare nella morte per qualsiasi segno redentivo. Mi è disponibili ormai una sola via e la pittura non mi sarà data se non in quanto io aderisca, ami, e viva Gesù Cristo.»¹⁵ Pero días después añade: «Vino aumenta il quoziente del sé dell'artista, diventato co-soggetto dell'opera- e in caso mio: fin al punto che io vada avanti per tutto un pomeriggio, ricreando qualsiasi cosa che tocco [...] come se fosse un quadro. Così – godo questa creatività, nella quale c'è tutta la sensazione, l'auto-compiacenza senza la fatica. [...] È la masturbazione della propria creatività».¹⁶ En medio de esta dinámica, no logra superar su aridez: «L'io in me si ribella, vorrebbe staccarsi addirittura dall'oggetto, correre via da sé, e con tutto ciò che

¹⁴ HONORÉ DE BALZAC, *La obra maestra desconocida*, p. 257.

¹⁵ *Diario*, 18-11-65.

¹⁶ *Diario*, 22-11-65.

ha preso in sé (per distruggere). Per questo “non vedo più, ne dentro ne fuori” [...]. Non vedo fuori perché l'io si ribella, e non vedo dentro perché Dio non più permette». ¹⁷

En esta segunda etapa Congdon intenta explorar con la meditación las fuentes mismas de su inspiración. Pero sus interminables reflexiones o sus experiencias místicas no son la emoción de la que nace su pintura. Les falta el cuerpo. Sus sentidos permanecen sordos a todo estímulo. Y ante uno de sus cuadros de estos años, como ante La bella cortesana de Frenhofer, Porbus y Poussin podrían comentar: «Aquí acaba nuestro arte en la tierra», repuso Porbus tocando el lienzo. “Y de ahí va a perderse en los cielos”, replicó Poussin». ¹⁸

En dos declaraciones que distan entre sí más treinta años el pintor trata de explicar el proceso de creación de sus obras. Congdon habla en ambos textos de la experiencia de vida que supone el viaje, periodo previo, de adquisición de material o de alimento para pintar. En medio de la intensidad de sus experiencias, exteriores o interiores, visibles o invisibles, el artista recibe la imagen de un modo misterioso. Y aquí está el núcleo de su experiencia, en la gratuidad del don, que, según se deduce de sus declaraciones, permanece inalterable a lo largo de los años.

«All this» —declara en 1950 refiriéndose a la experiencia del viaje— «is a discipline for: any moment of excitement towards the subject is the prompting of an image sufficiently jelled to paint itself. My excitement is the image. My painting is the shape of the image, of my excitement, of my love, of my discovery. The conscious part of the painting is the preliminary period of acquaintanceship. When the image jells, I will be already painting. The actual doing of the painting is the least of it for me, this is no problem. [...] The image tells me when to begin; paints itself through me; tells me when it is concretized (when the p[ain]t[in]g is finished)».

Y de un modo muy similar en 1980, continúa un discurso sobre la memoria que sustituye al viaje afirmando: «Perché tu non dipingi se il quadro non è già nato dentro di te. L'immagine già vive in te. [...] viene fuori per via della memoria e... Io dipingo soltanto, non posso dipingere vedendo perché deve accadere la circostanza, la circostanza è quando accade, quando si concepisce l'immagine. Quando si concepisce l'immagine in te sei gravido, incinto e allora sei pronto secondo l'indicazione dell'immagine in te, a dipingere. [...] Così devo dipingere prima che io veda quel che sta accadendo. E non guardo, non faccio spia su quel che è il Mistero che sta nascendo, perché è il miracolo che sta accadendo. Quando è un vero quadro. [...] Quando accade questo dipende del quadro stesso non da me. Io posso soltanto confermare quel che il quadro mi comunica di sé e di quel che devo fare io per farlo realizzarsi». ¹⁹

Así describe el artista, casi balbuceando, lo que constituye el núcleo de su experiencia creativa. Explica la novedad que no tiene explicación, la gratuidad de un advenimiento. El artista es un siervo, un médium de la imagen que quiere nacer de su inconsciente o de las profundidades del misterio. En definitiva, de lo desconocido. La maestría o la capacidad del pintor es sólo materia prima fecundada por un acontecimiento o una emoción.

¹⁷ *Diario*, 26-11-65.

¹⁸ BALZAC, *op. cit.*, p. 266.

¹⁹ *Le mele di Cézanne*, entrevista a William Congdon filmada en 1992.

Pero la inspiración no se ha dejado domesticar, ni por la exasperación del sentimiento, ni por la mistificación. Permanece obstinada en el terreno de lo desconocido.

Y allí quedará cuando, en la última etapa de su obra, le sea dado un respiro a su creatividad y logre la renovación de su estilo. La paz que encuentra Congdon en sus últimos años tiene que ver con una rendición: renuncia, no sin ocasionales forcejeos, a la tentación de dominio de su propio arte y se abandona a las indicaciones de la musa, limitándose a cierto estado de servidumbre: cuando puede pintar, pinta, cuando no, trabaja sus medios.

En un artículo de 1982 el octogenario pintor recordaba las lecciones que, a propósito del tema que nos ocupa, había recibido de su entrañable amistad con Igor Stravinsky. En una entrevista publicada con el título «Il mio amico Igor compagno di mistero» reconocía: «Certo, il rapporto tra noi nasceva dallo stesso dono creativo»; y añadía: «Lui era vergine, e non sciupava il suo dono. E il suo dono era grandissimo, si può dire che l'ha quasi consumato. In lui tutto era obediencia a questo dono, senza egoismo».²⁰

De modo que, en la última etapa pictórica, Congdon sustituye la búsqueda activa de la inspiración, lo que ha llamado «la masturbación de la propia creatividad», por el trabajo, por la especulación en medio de la cual, con más o menos frecuencia, se concibe la obra. Parece así asumir la actitud clásica del mismo Stravinsky, que en su Poética musical, arremete contra cualquier tipo de romanticismo y gusta de provocar a su auditorio afirmando que: «el fenómeno musical no es sino un fenómeno de alta especulación».²¹

Al final de su recorrido artístico Congdon llegó adquirir un punto de vista muy similar, devolviendo la inspiración al misterio, a lo desconocido, a lo que no se puede nombrar. Y la tenemos que dejar allí, al margen de la reflexión. Y con ella la calidad, si su razón es la novedad.

Referencias bibliográficas

- ASHTON, D., *Una fábula del arte moderno*, Taurus, Madrid, 2001.
 BALZAC, H., de, *La obra maestra desconocida*, Barcelona, Luis Tasso.
 CONGDON, W., *Lettere a Belle*, Jaca Book, Milán, 1980.
 LABRADA, M. A., *Estética*, Eunsa, Pamplona, 1998.
 MANN, T., *La muerte en Venecia*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.

²⁰ *Il sabato*, 29.5/4.6.1982.

²¹ IGOR STRAVINSKY, *Poética musical*, Taurus, Madrid, 1989, p. 31.

CÍNICOS, DADÁS: UNA ACTITUD ANTE LA VIDA

Ana María Gómez Gonzalo

Universitat de les Illes Balears

RESUMEN: Decidieron romper deliberadamente con todos los valores y principios establecidos. Sus manifestaciones fueron prueba de espontaneidad, individualismo extremo, donde la ironía, la paradoja, el atrevimiento, el arte de la provocación como protesta y el compromiso con la nada actuaron como componentes habituales del nihilismo que les caracterizó. Si estas palabras salen por boca de un profesor de Filosofía griega, sin mencionar sujeto alguno, nos inclinaríamos a pensar que se está refiriendo a los Cínicos de la Grecia helenística. Pero si las mismas son pronunciadas por un profesor de Historia del Arte Contemporáneo es muy probable que nos esté hablando de Dadá. Ante ambas posibilidades la propuesta de esta comunicación es exponer una serie de paralelismos, de una actitud ante la vida, que en un momento de la Historia de la filosofía y de la Historia del Arte se ha proyectado a través de anécdotas, gestos, poemas, manifiestos o escenificaciones, que si en el caso de los Cínicos hay que remitirse a lo que cuenta Diógenes Laercio, en el caso de Dadá tenemos la suerte de contar con fuentes directas suficientes para saciar esta curiosidad.

ABSTRACT: They decided deliberately to break all the rules and established principles. Their signs were the evidence of spontaneity and extreme individualism where irony, paradox, boldness, the art of provocation as a protest and the commitment with nothingness, worked as regular ingredients of nihilism that they were noted for. If these statements were made by a Greek philosophy professor without mentioning a particular subject, we may think that they would be referred to the Cynics of the Hellenistic Greece. But if they were stated by a professor of Modern art, he would probably be talking about Dada. Under these circumstances, the main object of this communication is to expose a series of parallelisms of an attitude facing the life, that in a certain moment of the History of Philosophy and the History of Art has become apparent through anecdotes, signs, poems, manifest or plays that in the case of Cynics, you have to refer yourself to what Diogene Laertio relates, and in the case of Dada we have the privilege to count with enough direct sources in order to satisfy this curiosity.

Decir que los dadás adoptaron un modo de vida cínico no sería del todo correcto, a no ser que aceptemos una nueva imagen del cínico sustituyendo el viejo manto por un traje y en el más parecido de los casos por un extravagante disfraz de cartón; comiendo en plato, aunque en alguna ocasión haciendo uso de la nariz; o cambiando el barril de Diógenes por un local más o menos confortable donde llevaban a término sus expresiones. Pero en esta comunicación no trataré de hacer un análisis físico-formal de cínicos y dadás, sino de exponer diferentes correspondencias entre una actitud que se incluyó entre las filosofías helenísticas —como fue el Cinismo— y uno de los movimientos de vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX, Dadá.

Podemos decir que ambos comportamientos fueron la respuesta al cambio político social que se estaba produciendo, tanto en el mundo helenístico del siglo IV antes de Cristo, como en la Europa de principios del XX. Grecia había centrado su ideal de vida en la *polis*, en la que el individuo se compenetraba con los ideales comunitarios. Con el helenismo se produjo una expansión de la cultura griega, pero a la vez este modelo de organización social de la *polis* fue sustituido por la idea de imperio y monarquía universal en la que sólo decidían los funcionarios que estaban al servicio de la realeza de Alejandro Magno. Esta nueva situación produjo una crisis de valores ideológicos, morales y un individualismo tal, que el ciudadano necesitaba nuevos caminos que le condujeran a la felicidad. Las diferentes escuelas filosóficas de este período se centraron en buscar soluciones individuales para conseguir la felicidad individual al margen de la colectividad y de la *polis*, que había pasado a un segundo plano. Los cínicos se diferenciaron de las otras escuelas contemporáneas, no en el contenido sino en la forma, caracterizada por su radicalidad extrema, que bajo el lema de Diógenes — *los valores*— hicieron una constante crítica a instituciones tradicionales como familia, propiedad, religión o estado.

Por otra parte haciendo un viaje en el tiempo al primer cuarto del siglo XX, encontramos una Europa sumida en el caos producto de la Primera Guerra Mundial. Es en este momento cuando un grupo de artistas y escritores, descreídos de una sociedad a la que consideraban responsable de los estragos de la guerra, deciden romper deliberadamente con todos los valores y principios establecidos por ella —incluyendo los artísticos— y contestar a la sociedad que había posibilitado la irrupción de aquel monstruo. Como muestra de sus intenciones al propio movimiento lo llamarían Dadá, palabra que no significa nada: sólo un arte sin sentido podía reflejar el absurdo de una sociedad autodestructiva. Dadá iba a ser la opción más radical de las vanguardias de la misma manera que el Cinismo fue una de las manifestaciones más radicales de la filosofía.

Varios han sido los autores que han estudiado y han escrito sobre los cínicos, interpretando sus hechos y dichos, incluso han realizado un seguimiento de cómo ha evolucionado o cambiado el concepto de cínico a través de los siglos hasta llegar a la historia social más reciente, atribuyendo algún carácter de esta actitud a algunos movimientos contraculturales (*hippies, beatniks, punks*, etc), cuyas actitudes mostraban un malestar hacia las normas sociales y culturales establecidas. Pero si ha existido una actitud contracultural que ha conseguido acercarse más a la cínica helenística ha sido Dadá. De hecho Sloterdijk hace referencia a este movimiento como el primer neoquinismo del siglo XX,¹ al mismo tiempo que afirma su condición de acción filosófica. Una opinión a mi juicio muy acertada es la que señala Richter, militante dadá, cuando considera que *se pueden encontrar con facilidad tendencias y manifestaciones dadás en un pasado próximo o lejano, sin que por eso estemos obligados a usar el término Dadá.*²

¹ PETER SLOTERDIJK, *Crítica de la razón cínica*, editorial Siruela, Madrid, 2003, p. 563.

² HANS RICHTER, *Historia del dadaísmo*, Ediciones Nueva visión, Buenos Aires, 1973.

Del qué, cómo, cuándo y por qué DADÁ³

Sus primeras manifestaciones se producen en el *Cabaret Voltaire* de Zurich a partir de 1916, en torno a las figuras de Hugo Ball, artista alemán; Marcel Janco y Tristan Tzara, artista y poeta rumanos; Hans Arp, artista y poeta alsaciano; y Richard Huelsenbeck, escritor alemán. Todos ellos habían abandonado sus respectivos países huyendo de una guerra de la que no querían ser partícipes y Suiza, por su neutralidad, era el escenario perfecto de la no-guerra donde se fundirían estas diferentes personalidades. Un grupo heterogéneo de procedencia y antecedentes diversos, con caracteres a menudo incompatibles, fue el resultado de la suma de diversas concepciones individuales que a manera de *collage* cristalizó en la aparición de este colectivo bajo el denominador común de la unión por y para la contradicción y la provocación. Por primera vez en la historia del arte aparece un movimiento caracterizado por la doble vertiente de ser una tendencia anti-arte y a la vez, fenómeno espiritual.

Son diversas las autorías del nombre Dadá, de hecho, la paternidad del término dio pie a controversias posteriores, sobretudo entre los dadaístas Tristan Tzara y Richard Huelsenbeck, cuando Dadá se había convertido en un éxito mundial y contaba con focos en Nueva York, Berlín, Barcelona, Colonia, Hannover o París.⁴ Aún cuarenta años más tarde Richard Huelsenbeck en un alarde de autocrítica irónica sostenía que ésta había sido *la querrela de los Viejos Dadá*. De momento tomemos la declaración de Arp en una revista del movimiento de 1921: *Declaro por la presente que Tzara inventó la palabra Dadá el ocho de febrero de 1916 a las seis de la tarde... Ello ocurrió en el Café Terrasse de Zurich, mientras me llevaba un bollo a la fosa nasal izquierda. Estoy convencido de que esta palabra no tiene ninguna importancia y que sólo los imbéciles o profesores españoles pueden interesarse por los datos. Lo que a nosotros nos interesaba es el espíritu dadaísta, y todos nosotros éramos dadaístas antes de la existencia de Dadá*.⁵ El mismo Tzara en su *Manifiesto 1918* dejará claro que **DADÁ NO SIGNIFICA NADA**, que nació de una necesidad de independencia y de desconfianza para la humanidad.⁶ Esta

³ Los dadaístas encontraron varias acepciones a esta palabra: caballo de juguete en francés; doble afirmación en rumano; en los periódicos de la época salía que los negros *Krou* de África llamaban dadá al rabo de una vaca sagrada; en cierta región de Italia se llaman así a los dados y a la madre; también recibía este nombre la nodriza. En el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, sólo hace referencia al movimiento analizado en esta comunicación, dadaísmo.

⁴ Estos focos aparecieron después que los propios dadás pusieran fin al *Cabaret Voltaire* de Zurich en 1919. Huelsenbeck regresa a Berlín donde funda el *Club Dadá* junto a Haussman, Grosz, Baader y Heartfield. Dadá Alemania en todos sus focos se caracterizaría por su implicación políticamente y sus manifestaciones artísticas fueron instrumento de ataque al estado. El foco de París se formó a partir del encuentro de Tzara y Picabia en 1919, a los que se unieron Bretón, Soupault y Aragon, entre otros y tomaron la línea del *Cabaret Voltaire* zúriches. Francis Picabia y su revista *391* fue el enlace de varios focos dadás como Barcelona y Nueva York. En este último lugar había un grupo de artistas europeos que habían decidido alejarse de los ruidos de la guerra; en Nueva York tomaron conciencia dadá en 1919 cuando Picabia, que acababa de conocer a Tzara, exporta un espíritu de rechazo y provocación que coincidía con lo que ellos estaban haciendo desde hacía años. Picabia con sus dibujos de *máquinas estériles*, Duchamp con sus *ready-mades*, Man Ray con los *rayogramas* y Cravan con sus extrañas conferencias; habían llegado lejos en la provocación artística años antes que *Cabaret Voltaire* de Zurich proclamase este movimiento de la negación.

⁵ MARIO DE MICHELLI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid 2001, Editorial Alianza, p.132.

⁶ TRISTAN TZARA, *Siete manifiestos dadá*, Tusquets Editor, Barcelona, 1972, pp. 11-26.

palabra cuyo significado fue la falta de significado, era todo un ejemplo de la esencia de este iconoclasta movimiento, pero para ellos representaba un símbolo de rebelión, negación y libertad.

Entre cínicos y dadás se puede establecer una diferencia de forma aunque no de fondo. En lo que se refiere a los cínicos su propia sociedad les asignó el despectivo calificativo de *perrunos*, que ellos asumieron con mucha dignidad haciendo honor al nombre con su comportamiento franco y directo. Esta diferencia se justifica en que a los primeros les denominan y los segundos se autodenominan; pero de una manera o de otra podemos decir que en ambos casos eran actitudes activas y radicales de protesta, que negaban los valores establecidos por una sociedad que había fracasado cultivando un falso progreso, con lo cual lo social era el problema y no la solución. Si desde la filosofía, el cinismo helenístico mostraba una práctica moral capaz de guiar al individuo hacia la felicidad liberándolo de la angustia que le había producido la decadencia de la *polis*; desde la literatura y el arte, Dadá dio salida a la angustia producida por una sociedad burguesa que les había hecho conocer la miseria más absoluta del ser humano y que ambicionando representar el progreso lo único que consiguieron fue su propia destrucción.

De cómo llevaron a cabo su acción y qué les une a los cínicos

Tanto cínicos como dadás partieron de la libertad más radical, lo que se traduce en libertad de pensar, de acción y de palabra. Ambos movimientos se diferenciaron de sus contemporáneos por su extrema desvergüenza y la adopción de modos de vida y acciones que escandalizaban a sus respectivas sociedades. De hecho, uno de los principios vitales de Dadá era enardecer la opinión pública con un arte antiestético, provocando el escándalo en reuniones públicas y con frecuencia haciendo uso de la burla y el sarcasmo. Traducido al cinismo las acciones dadás eran una especie Diógenes entrando en el teatro cuando la gente salía, mostrando así su empeño en ir a contracorriente.⁷ Diógenes Laercio en su obra *Vidas de los filósofos más ilustres*, recoge anécdotas y sentencias de los cínicos y es así como se ha transmitido una parte importante de este legado filosófico, a través de acciones y no de doctrinas y teorías. Entendían la práctica filosófica más como un modo de vida que como una disciplina intelectual. En este aspecto pienso que hay cierta aproximación de los dadás hacia los cínicos. Partiendo de que los dadaístas, como artistas y escritores que eran, llevasen implícita una acción y nos haya quedado por ello un buen número de manifiestos, artículos y trabajos artísticos que han reivindicado su existencia; en esta acción, artística o literaria, también han reivindicado una actitud ante la vida, al menos durante los años en los que el movimiento duró. Pero al margen de su actividad también llevaron a cabo diferentes actividades para provocar el escándalo, por ejemplo difundir noticias falsas que provocasen la repulsa del público, como fue el caso del falso duelo entre Tzara y Arp, los dos líderes dadá, poniendo como testigo a un poeta respetable de Suiza, J. C. Heer. *Los lectores esperaban que uno de los dos duelistas saliese derrotado, o incluso ambos, pero al mismo tiempo no podían explicarse cómo este ilustre y reconocido poeta podía estar mezclado en esta*

⁷ DIÓGENES LAERCIO, *Vidas de filósofos ilustres*, VI 64.

excéntrica historia, con lo circunspecto y conservador que era. Al día siguiente los periódicos recibían una rectificación indignada del Sr. Heer, negando su participación en semejante ilegalidad a la que jamás se hubiera prestado. El mismo día aparecía una rectificación de la rectificación y para decepción de los lectores de Zurich —que estaban cansados de tanto Dadá— ninguno de los duelistas había sufrido daños, ambos habían disparado en la misma dirección contraria al blanco; y seguían sembrado la confusión añadiendo, que comprendían que una persona como el Sr. Heer no deseara verse mezclado oficialmente en los tempestuosos entredichos de la juventud, y con una reverencia cortés al honorable poeta, debían confirmar su presencia en calidad de testigo. Pues bien, la verdad es que el duelo no se había llevado a cabo y el Sr. Heer ni siquiera estaba en Zurich.

Los dadás hicieron suya la técnica de agitar, importunar, insultar deliberadamente al público, que cuanto más impasible se quedaba más elevaban éstos el grado de provocación. En cualquiera de los focos dadás se practicaban técnicas parecidas y según señala Richter: *finalmente se dieron cuenta que nada le agrada tanto al público como la burla, el desafío y los insultos.*⁸ Como era de esperar, tampoco quedaron libres de desafío y provocación los colegas ya consagrados, no había respeto por la edad, ni por la celebridad o el renombre —prueba de ello el caso del Sr. Heer—; e igual que el objetivo de Diógenes fue Platón, el objetivo de los dadaístas fueron los expresionistas alemanes,⁹ a los que consideraban artistas al servicio de la burguesía. De hecho Huelsenbeck hace un claro ataque en su libro *En avant Dada. El club Dadá de Berlín*.

Ni los cínicos ni los dadás ofrecieron un programa alternativo en sus protestas, Diógenes el cínico defiende un modo de vida asocial, reivindicando el individualismo extremo y la autarquía como medio para llegar a una libertad plena, la no dependencia de lo social que era amoral porque sólo podía sustentarse por el poder. Esta oposición incluso a la civilización, lo hace desde la naturaleza, simple y equilibrada. Simple en cuanto que cubre las necesidades primarias a cambio de nada, no somete la libertad a la tiranía de las convenciones y normas sociales; y equilibrada porque se opone a las clases sociales que son la consecuencia de las revueltas y falta de libertad. En estos aspectos, en los cuales los cínicos basan su filosofía de crítica a la civilización, tan dominada por la ley del más fuerte, los dadás también hicieron su personal aportación, por ejemplo, Ribemond-Dessaignes escribió en la publicación dadá 391 de marzo de 1917, un artículo titulado *Civilización*, donde con ironía y sarcasmo expone su opinión acerca de la misma. Comienza diciendo: *Está comprobado que el procedimiento más puro para*

⁸ *Op. cit.* H. RICHTER, pp. 72-73. Esta cita podría ser motivo de análisis a cerca de los medios de comunicación de masas cuando hacen uso de programas, donde parece triunfar la audiencia, en los que el público participa abucheando o aplaudiendo, *ladrando o moviendo el rabo* como perros domesticados, que dependiendo cómo se porten les premian con más o menos carnaza, en función del nivel de audiencia. ¿Sería utópico pensar que tras esta proliferación de estos *reality-show*, pueda haber un cerebro Dadá que nos alimente el ocio mostrándonos, como en un espejo, nuestras propias miserias?

⁹ El expresionismo era otro de los movimientos de vanguardia artística europea que dominó en Alemania entre los años 1905 y 1930 aproximadamente. En las representaciones se daba importancia a los sentimientos más íntimos del artista, que trasladaba a la obra de manera poco naturalista y angustiada la realidad del momento. Los dadás coinciden en el momento que este movimiento alcanzó su máxima expresión con los dos grupos alemanes Die Brücke y Der Blaue Reiter.

*demostrar amor al prójimo es comérselo.*¹⁰ Invito a leerlo y aunque el autor sea un dadaísta del foco de París, bien lo podría haber dicho Diógenes mientras comía en el ágora.

En cuanto a la teoría podríamos decir que tanto en cínicos como en dadás también existe cierta conexión: si los primeros identificaron su filosofía con el *acto de invalidar*, en los segundos su acción será *construir*. Aclararé esta propuesta acogiéndome a la explicación que proponen Bracht Branham y Goulet-Cazé,¹¹ cuando refieren el acto de *invalidar* como concepción de la filosofía cínica y cuyo antecedente fue el hecho que nos cuenta Diógenes Laercio en la vida de su homónimo de Sínope, sobre la invalidación de la moneda de curso. Diógenes en sus hazañas trataba de invalidar los falsos valores de la cultura dominante y en los actos de invalidación de cada ámbito de la actividad humana (política, religión, filosofía...) los cínicos se posicionaban de manera radical por ejemplo, cuando el sistema de las *poleis* estaba debilitándose, Diógenes apuntillaba considerándose cosmopolita,¹² ciudadano del mundo, negando tener ciudad, patria u hogar.¹³ La idea de los cínicos era invalidar todo valor social que pudiera ser un obstáculo para la libertad individual. En cuanto a la teoría en los dadás, si se quiere considerar teoría, sería el *acto de fabricar*. Nada más irreverente para el arte y la literatura, que negar el espíritu creativo del genio para afirmar la fabricación de objetos —que no obras— y poemas. Cuando surgió Dadá en el campo del arte ya se habían afirmado las principales vanguardias, lo que se llamaba arte dadaísta no era claramente definido ni enunciado como tendencia artística ya que, lo que hacían era una mezcla de los aspectos que más les apetecía de los movimientos consolidados. Pero había algo en sus manifestaciones artísticas que les diferenciaba de los otros movimientos de vanguardia y era precisamente no hacer uso del proceso de creación, la incoherencia estilística y la inexistencia de un módulo formal. Los dadás no creaban obras, sino que *fabricaban objetos* mediante el proceso del azar y negando el uso de la norma y la regla, lo cual suscitó gran polémica, no podía ser menos eran dadás. Los objetos de fabricación dadá estaban unidos al gusto por lo polémico y alejados de la pretensión de formar una estética, como sí habían hecho otros movimientos. En cierta manera, al igual que los cínicos, los dadás practicaban una *invalidación* de la estética, de las normas artísticas, literarias y sociales en general, porque como bien señala Sloterdijk, *los dadaístas tenían ante sí un arte de tipo esteticista que se usaba como medio de embellecimiento de la odiosa realidad burguesa y capitalista.*¹⁴ Como muestra de fabricación dadaísta valga el ejemplo de Tzara cuando propone *Para hacer un poema dadaísta:*¹⁵ *Coja un periódico. Coja unas tijeras. Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema. Recorte el artículo. Recorte enseguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalos en una bolsa. Agítela suavemente. Ahora saque cada recorte uno tras otro. Copie concienzudamente en el orden que hayan salido de la bolsa.*

¹⁰ ANGEL GONZÁLEZ GARCÍA y OTROS, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Ediciones Itsmo, Madrid 1999, pp. 240-241.

¹¹ BRACHT BRANHAM Y GOULET-CAZÉ, *Los Cínicos*, Ed. Seix Barral, Barcelona 2000.

¹² D. L., VI, 63.

¹³ D. L., VI, 38.

¹⁴ *Op. cit.*, P. Sloterdijk.

¹⁵ *Op. cit.*, T. Tzara, p. 50.

El poema se parecerá a usted. Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida por el vulgo.

Este proceder de los dadás se ha de interpretar como una aspiración a la verdad, sin someterse a las reglas políticas, morales, artísticas, literarias ... establecidas por una sociedad enemiga del hombre. Al igual que los cínicos, con novedosa retórica provocativa y burlesca, los dadás usaron sus *palabras en libertad*, manifiestos, fabricación de objetos y demás acciones, como gestos intransigentes, rotundos y exclusivos para enfrentarse a la mentalidad pequeño-burguesa, académica y reaccionaria, que se había apoderado incluso de los artistas que se creían de vanguardia.

La campaña de desvalorización y por qué no, invalidación de la obra de arte y de la poesía, la habían puesto en marcha los dadás con sus poemas en libertad y sus objetos fabricados, en los que el azar y no la inspiración, sería fuente de elaboración.

El final y la continuidad: a modo de conclusión

Dadá fue consciente de su final desde el momento que consideraban que una vez alcanzado el punto de saturación, si la experiencia se justificaba, su continuación hubiera sido la negación de su naturaleza más profunda. Este fue el motivo por el que *Cabaret Voltaire*, el nueve de abril de 1919, anunciaba el fin de las actividades dadás. Continuaron unos años más los focos que se habían formado después de Zurich. Berlín puso fin en 1920 montando una feria antológica Dadá, aunque continuaron algunas manifestaciones en Colonia y Hanover. El foco parisino continuó hasta 1923 que las controversias entre Tzara y Breton pusieron fin a Dadá; éste último había publicado un artículo en la revista *Littérature* que denotaba su alejamiento del movimiento invitando a abandonarlo.

Dadá fue efímero pero importante e influyente en otros movimientos posteriores de la Historia del Arte como surrealismo, *Pop Art*, incluso para manifestaciones artísticas más actuales como las instalaciones y *performance*.

Respecto a los Cínicos se presenta todo un recorrido por diferentes momentos de la Historia, desde el Imperio Romano hasta la época moderna han ido dejando huella, con su correspondiente dosis de transformación del concepto de Cínico en sus orígenes; ¿ha podido ser Dadá una huella más?. Después del ligero repaso en esta comunicación me atrevo a decir que al menos en mayor o menor medida —permítame Platón la expresión— participa de la idea de Cínicos en cuanto a: Crítica de los valores sociales establecidos; ruptura con las normas y las instituciones; concepción amoral y destructiva de la sociedad; radicalidad en sus prácticas y manifestaciones de protesta; consideración de lo social como el problema y la individualidad como mejor solución para llegar a la autarquía o autosuficiencia, que proporcione plena libertad y no haya de depender de una sociedad que con el engaño del *falso progreso* sea capaz de sumir al hombre a su más profunda angustia.

ANTONIO LÓPEZ: PINTOR METAFÍSICO

Joan Obrador

RESUMEN: Este artículo se inicia como un comentario cinematográfico a la película de Víctor Erice *El Sol del Membrillo*. En un primer momento se intenta descubrir la pretensión del cineasta y compararla con el quehacer del pintor: si nos encontramos ante una competencia entre el artista plástico y el cineasta para reproducir con la mayor fidelidad posible la *Realidad*, parece que Erice ganaría la partida. Pero en el texto se rechaza esta posible interpretación y se desarrolla una particular hermenéutica del *hiperrealismo* del pintor del Tomelloso. La tesis que se defiende es que la pintura de Antonio López bebe de la misma fuente metafísica que la afirmación nietzscheana sobre *el eterno retorno de lo mismo*.

ABSTRACT: This contribution begins with a commentary of Victor Erice's *El Sol del Membrillo*. Firstly, we try to discuss the intention of the film maker and compare it to the painter's. If we are in front of a competition between them to replicate the *Reality*, it seems that is Erice who wins the match. But here that conclusion is rejected, and a particular hermeneutic of the hiperrealism of Antonio López is developed, relating his work to the same metaphysical source as the nietzschean «eternal return».

No hay duda posible: si existe cine de «culto», Víctor Erice es uno de sus representantes más distinguidos. Su escueta filmografía, en treinta años sólo ha dirigido siete películas, tiene dos características esenciales para recibir dicho calificativo: en primer lugar, cada vez que Erice se coloca detrás de las cámaras construye una obra *significativa* (es decir, elabora cada una de sus películas con la consciencia de hacer una obra de arte) y, por otra parte, el director vasco no parece preocuparse por los índices de taquilla; más bien, parece dirigirse a una minoría de espectadores que todavía gustan del cine pausado... extremadamente lento. Su última película, *El Sol del Membrillo*, que ya ha cumplido diez años da fe de todo lo que se ha dicho hasta ahora.

La crítica cinematográfica, por regla general, interpretó esta película en clave de diálogo: con la elaboración de este documental, Antonio López y Víctor Erice mostraron una competencia entre sus respectivos lenguajes artísticos a la hora de realizar una fiel reproducción de la *realidad*. En esta lid, el cineasta triunfaría en la obsesión por reflejar la realidad *tal como es realmente*; porque la labor pictórica está condenada a un fracaso anticipado. Si deseamos plasmar sobre el lienzo un ser vivo, como es este caso, con extrema fidelidad, tenemos dos opciones: o realizamos nuestro trabajo a una velocidad de vértigo —cosa imposible para un pintor sincero— o, simplemente, nos estamos

planteando una tarea imposible de realizar: todo ser vivo, en cada instante sucesivo, deja de ser el ser que era en el instante anterior. Lógicamente, para que el paso del tiempo se deje sentir sólo hace falta un segundo. Pero, si lo que pretendemos no es sólo plasmar un árbol, sino que, además, deseamos plasmar la luz del sol matinal reflejada sobre el membrillo —con más concreción: la caída del sol otoñal sobre las hojas y los frutos amarillentos del membrillo que tengo ahora a la vista—; es evidente que el arte pictórico, por mucha que sea la pericia del pintor, está destinado a un fracaso anunciado. En contraposición, la película de celuloide no sólo puede captar el instante actual, sino que puede almacenar la memoria visual de todo el ciclo vital de cualquier ser vivo.

Si el resultado de esta justa era tan previsible desde el inicio, cabe preguntarse por qué razón A. López se prestó para semejante juego. Incluso, el cineasta se permite el divertimento de filmar a su propia cámara desde la misma posición que tanto le había costado alcanzar al pintor para encontrar el punto de vista ideal. Como si Erice nos quisiera decir: ¿si una cámara lo puede hacer de una manera tan sencilla, por que se esfuerza tanto el pintor?. Todo ello me ha conducido a explorar otra posibilidad: no es cierto que en este documental se produzca un diálogo entre dos artistas visuales diferentes (uno especialista en la plasmación del movimiento y el otro experto en la quietud), sino que el espectador contempla dos monólogos diferentes, sabiamente trenzados.

La motivación de Erice es doble: por un lado, mostrar, de manera meticulosa y en tiempo prácticamente real, el proceso creativo de uno de los exponentes más relevantes del hiperrealismo pictórico español. Por otro lado, pretende plasmar con toda crudeza el mundo donde se encuentra enclaustrado el artista y su producción. El estudio-jardín de Antonio López no se encuentra muy alejado de la pobreza, de la inmigración ilegal y de la drogadicción; además, la radio le porta al lado del sol de su membrillo las últimas noticias del ámbito nacional e internacional. Curiosamente, las dos noticias más audibles para el espectador son la condena de Amedo y Domínguez como responsables del GAL y, ¡quién lo iba a decir!, la inminencia de la I Guerra de Sadam Hussein-Bush padre. Para mostrar el mundo que no parece preocupar al artista, el director, de repente, lleva la cámara más allá del muro que rodea al extraordinario membrillo. Como si Erice, al hacer volar su cámara más allá, quisiera liberar al espectador, por momentos, del ambiente obsesivo que permite la aparición de toda obra de arte. Al creador cinematográfico le interesa la vida cotidiana de los vecinos, el Talgo que rompe el silencio creativo, las autovías que no duermen nunca, las nubes que destruyen la luz que desea capturar Antonio López... Pero, sobre todas las cosas, más allá de los muros siempre aparece Torrespaña, aquel gran ser mayestático que domina las noches de la inmensa mayoría. Siempre que el pintor descansa, cuando el sol ya no está presente y su trabajo ya no tiene sentido, la imponente torre que permite la transmisión de la señal de TV por todas partes, se ilumina y millones de españoles se sientan frente a su aparato para contemplar imágenes que no son más que un pálido recuerdo de la auténtica realidad que preocupa al artista. He de reconocer que el fotograma que más me sorprendió del *Sol del membrillo* es un anuncio de *Ligeresa* (¿o era *Artúa*?, en cualquier caso se trata de un tipo de margarinas que no engordan) ocupando el centro de la pantalla. ¿Si la TV es un pálido recuerdo de la realidad, qué permanece de ésta en los anuncios televisivos?.

Sin embargo, el artista vive ajeno a las preocupaciones del cineasta y de nosotros (la gente que sólo pretende vivir); porque él tiene una meta metafísica encomendada por su propio genio creador. En esta película, existen una serie de momentos fundamentales

para comprender su *obsesión hiperrealista*, en este sentido, todos los diálogos que mantiene Antonio López con su amigo Enrique Gran, también pintor, son muy importantes, pero hay un momento capital: cuando comentan *El Juicio Final* de Miguel Ángel. Después de una discusión bizantina sobre la edad del pintor en el momento de pintar el cuadro, Antonio pregunta a su amigo si él se creyó alguna vez la historia que aparece allí representada: nuestro mundo es algo secundario... lo que realmente es importante es el trasmundo invisible para los seres humanos vivos, que sólo podrán contemplar una vez muertos, y no todos... sólo tendrán el privilegio aquellos que hayan superado el Juicio que sobre su comportamiento hará la divinidad omnipotente. Enrique le contesta, en tono burlón, que él nunca se había creído aquella historia. Antonio mira la obra de Miguel Ángel y muestra una profunda incompreensión frente a una época que, a pesar de ser cuna del humanismo, todavía juzgaba con hostilidad los comportamientos más humanos de todos. Es en este instante cuando el creador pictórico nos da la guía definitiva para comprender su obsesión por capturar el sol del membrillo: si él quiere pintar el árbol que tiene *delante de sus ojos*, no aquél que podría imaginar o recordar, es porque tiene un profundo respeto, prácticamente religioso, para con el mundo inmediato que nos comunican nuestros sentidos. Por eso rechaza la técnica que emplean muchos pintores realistas: hacen una fotografía justo en el instante que el árbol recibe la luz que quieren plasmar y, a partir de la imagen artificial, replican la imagen natural. Es cierto, la fotografía le permite hacer una reproducción instantánea del árbol que tiene delante de sí, pero en el proceso mecánico se pierden datos sensoriales fundamentales para su proceso creador: la profundidad de campo, la textura de las hojas, el olor de los frutos... etcétera.

Alguien podría pensar que el pintor Antonio López intenta realizar una obra grandiosa y inmensamente bella pero, simplemente, inútil; porque el Ser es movimiento perpetuo, como aquel fuego heraclíteo que «se enciende y se apaga con medida» o aquel río, que inventó Platón, y donde nunca te puedes bañar dos veces. En este sentido, su hiperrealismo pictórico, se puede calificar como *metafísico*, porque lo que nos aportan nuestros sentidos es el cambio eterno y la quietud a la que él aspira sólo se nos hace visible a través de nuestra mente, y no hay ninguna posibilidad de que aquel instante en que la luz acaricia el membrillo sea eterno. Como vemos, nos encontramos en un ámbito metafísico absolutamente contrario al tradicional: la quietud a la que aspira el artista no tiene un carácter ideal o espiritual y, en absoluto, el pintor querría hacer visible el mundo de las ideas platónicas. El artista desea cristalizar, convertir en una imagen estática, unos datos sensoriales irrepetibles porque no dejan nunca de alterarse.

Cuando el otoño ya está a punto de finalizar y el invierno pide paso en el jardín, Antonio López llega al paroxismo en su intento por parar aquello que nunca se puede parar i substituye el pincel por el lápiz de carbón. La luz de media mañana que transformaba su membrillo en un árbol sobrenatural ya ha desaparecido, el viento y la lluvia le han arrancado las hojas más hermosas y han tirado al suelo los frutos más sensuales. La intensidad del verde y del amarillo dejan paso al marrón de putrefacción. El olor de vida se empieza a transformarse en el aroma azucarado de la muerte. En este momento, justo antes de que el árbol pierda todo su follaje, el artista decide fijar lo único que permanece estable: su estructura, la disposición espacial de las ramas y de las hojas que todavía no ha perdido. Una mañana cualquiera, después de haber protegido el membrillo contra las inclemencias otoñales, esconde su cuadro inacabado y hace el primer esbozo del árbol al carbón. Su pretensión ha cambiado substancialmente: ya no desea capturar

el sol del membrillo. En este instante el espectador podría pensar que el artista tiene, al fin, el triunfo al alcance de su mano; sin embargo, el paso del tiempo también modifica la estructura del árbol. Como última tentativa, Antonio López solicita ayuda a Enrique para que, valiéndose de un listón, sitúe en la posición inicial cada hoja y cada rama del árbol, y, de este modo, poder acabar el dibujo original, consiguiendo una fiel reproducción de la estructura del árbol en el mismo día en que empezó la segunda tentativa para fijar la realidad del pequeño membrillo. En el momento de colocar una hoja tal y como la desea su amigo, ni un centímetro más arriba o abajo, Enrique pronuncia unas palabras enigmáticas: «Si no fuese un trabajo tan serio podría resultar hasta cómico». Seguro que la obsesión hiperrealista de Antonio López puede resultar cómica para quien no entiende que su pintura es la mayor alabanza que un artista puede hacer al único mundo posible, aquel mundo que nunca es el mismo, pero que nos regala su eterna belleza en cada instante infinito. La obra de nuestro artista simplemente es tan importante porque sus cuadros son oraciones a las volátiles imágenes de nuestros sentidos, donde, por obra del creador, se hacen eternas a la vista de quienes degustan de sus lienzos.

Incluso, alguien podría creer que toda la energía desencadenada para producir su obra de arte, al no conseguir su meta, le conducirá irremediamente a la depresión; pero éste no puede ser nunca el resultado porque A. López acepta las reglas de la vida tal y como son. Cuando una clienta japonesa le recuerda que su trabajo está condenado irremisiblemente al fracaso, Antonio López le hace un gesto de simpatía y responde que no se puede tener todo. Si pretendo ser fiel, hasta el extremo, al mundo que me comunican mis sentidos, he de aceptar sin estridencias su inestabilidad esencial y, lo que podría parecer más grave, su finitud. La fidelidad del artista a aquello que nunca permanece estable es tan profunda que guarda obras inacabadas con el mismo cuidado que se merece la obra bien hecha, y lo hace a pesar de saber que nunca más podrá continuarlas porque el membrillo del próximo año no tendrá nada que ver con el que él empezó a pintar: ni su tamaño, ni su textura, ni la luz que le bañará será la misma que la de este año. Por eso, a pesar de tener una clara consciencia que el paso del tiempo le derrotará, prefiere pasarse días, semanas, incluso meses, a unos pocos metros de su árbol, para captar el instante único en que el sol de media mañana transforma su membrillo en una realidad irrepetible; infinitamente más valioso que cualquier trasmundo invisible. Porque nuestro pintor desea recrear la vida sobre el lienzo y, cuando María Moreno, su mujer, le hace un retrato simulando su sueño, o su muerte, le hace saber que, aunque respeta su trabajo de artista, no le gustan los cuadros que no muestran el vigor de la vida; aunque el espectador sólo puede intuir esta idea a partir de unas enigmáticas palabras que el pintor pronuncia en el momento de posar sobre la cama: «Ya sabes lo que opino sobre ese cuadro».

Durante la película Antonio López manifiesta su admiración por el mundo clásico griego dos veces: la primera, cuando comentan la obra de Miguel Ángel bajo la atenta mirada de la Venus de Milo; la segunda, cuando le dice a su mujer que el próximo viaje que harán será a Grecia. Esta obsesión por la patria de Fidias se debe a que entiende perfectamente que aquel pueblo alabó al único mundo posible, tanto en su arte como en su filosofía. La escultura, la arquitectura y la pintura griegas sólo aspiraron, con el máximo rigor posible, a reproducir este mundo que nos acoge ahora mismo, sin referirse nunca a un trasmundo que lo pueda minusvalorar. Es más, cuando los artistas griegos representan a sus divinidades, no intentan plasmar seres sobrenaturales, sino que proyectan en el

mármol, o en el bronce, medidas humanas; como si ellos hubiesen creído que no son los hombres quienes han de rendir tributo a las divinidades, sino que son ellas, si desean ser perfectas, las que deben mostrar las formas humanas mejor proporcionadas.

Esta admiración del pintor de Tomelloso por el clasicismo griego, produjo en mi análisis filosófico una repentina convicción: el hiperrealismo de Antonio López bebe de la misma fuente metafísica que la afirmación nietzscheana sobre «el eterno retorno de lo mismo». Se ha afirmado, especialmente a partir del análisis que realizó Heidegger de su metafísica, que «el eterno retorno de lo mismo» que anheló Nietzsche no constituye otra cosa que el postrero intento por substantivar el instante; es decir, conferir al río heraclíteo la misma consistencia óptica que posee la Idea platónica. Como si Zarathustra hubiese querido cerrar para siempre la dualidad metafísica occidental que portan el nombre de *Parménides* y *Heráclito*: gracias al «eterno retorno de lo mismo», el inestable fuego de cualquier instante, asume la permanencia y la consistencia del Ser de Parménides. Sí, este instante ya no existe... porque la simple sucesión de una letra lo borra; pero si este momento se repite eternamente igual a sí mismo, en nada se diferencia, por ejemplo, de la idea de esfera, o de cualquier otra Forma. Antonio López no es «filósofo», en el sentido estricto del término. Por eso, si él pretende afirmar el valor absoluto del río que nos posee, del instante que huye como la luz del membrillo, no le queda otra opción que ser extremadamente fiel a los datos de los sentidos —los colores, las texturas, los olores... que no son nunca los mismos— y plasmarlos sobre el lienzo con una meticolosidad matemática; hasta conseguir, gracias a sus manos demiúrgicas, que aquello que no es nunca igual a sí mismo parezca eterno. Esta es una de las constantes que presente es toda su obra; pueden comprobarlo en obras como «Almendro en flor» de 1974 o «Lirios y rosas» de 1980. Aunque, tal vez, su hiperrealismo urbano de los años 80: «Granvía» 1981 o «Madrid desde las Torres Blancas», requeriría otro tipo de análisis.

En este momento, no podemos olvidar que el creador del Zarathustra filosófico descubrió en el pueblo griego una explosión de vitalidad única, que afirmó rotundamente el valor de la finitud humana en todas sus manifestaciones culturales: arte, filosofía, tragedias... Por tanto, podemos afirmar que nuestro pintor y el filósofo alemán comparten la misma perspectiva en su juicio de la cultura clásica griega. Sin embargo, existe una sutil diferencia: mientras Nietzsche reivindicó el valor de los creadores presocráticos, nuestro pintor no hace ninguna gradación en el interior de la cultura griega antigua; todo su arte y toda su filosofía tendrían el mismo valor para él. Me pregunto qué reacción hubiese tenido Antonio López si, por arte de magia, se hubiese encontrado en el interior de la caverna platónica o si, en un salto histórico prodigioso, hubiese podido discutir con Sócrates y Glaucón el valor filosófico de la pintura en el décimo libro de *La república*. ¿Se hubiese intentado liberar como un segundo Sócrates o hubiese sido un vulgar sofista, afirmando que él era el mejor a la hora de descifrar las sombras proyectadas al fondo de la caverna?. Sospecho que hubiese huido de esta alternativa: ni hubiese intentado escapar hacia el exterior, ni hubiese discutido con los otros quien era el mejor reconociendo las sombras... antes bien, en actitud reflexiva y silenciosa, hubiese cogido sus herramientas y se hubiese puesto a trabajar; no sólo con la intención de hacer la copia más fiel de la sombra que tendría a la vista, sino que, gracias a su trabajo incansable, hubiese aspirado a reproducir sobre el lienzo no la sombra del fondo de la gruta, sino la auténtica realidad ideal que Sócrates encontró «fuera».

Por otro lado, según la ontología platónica, como sabemos todos, existen tres tipos de *mesas*, o *camas*, o *sillas*...: la Idea-forma, el objeto material y la reproducción

pictórica. Los dos primeros entes, dado que existen por ellos mismos, requieren lo que Sócrates llama *artífice* —es decir, creador—: las ideas, seres inmateriales y eternos, que constituyen las formas supremas que imitan todos los objetos materiales, sólo pueden haber sido creadas por algún dios. Los objetos particulares, aunque solamente son lo que son porque imitan las ideas, también poseen una realidad manifiesta y, por tanto, deben ser creadas por alguien que nombramos, con toda propiedad, con el término *artesano*. «Y el pintor, ¿es artífice y hacedor del mismo objeto?» - Se pregunta Sócrates. Glaucón le responde sin dilación: «Creo que se le debería llamar, más adecuadamente, imitador de aquello que los otros son artífices» (*República*, 597 e).

Por tanto, según la opinión de Sócrates y Glaucón, el pintor no es propiamente un artesano —él no produce ningún objeto— y forma parte de los peores ignorantes: los charlatanes y los imitadores. Porque «bien lejos de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es un mero fantasma. Así, decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y lo demás artesanos, sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen pintor, podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad» (*República*, 598 b-c). La conclusión platónica, o el prejuicio, que en este caso son equivalentes, es que la poesía —son tanto la pintura, la escritura lírica o dramática— no debe formar parte de la educación de los futuros gobernantes, porque ella no se preocupa de encontrar la verdad, sino que sólo aspira a hacer una copia de la copia. Y, el filósofo gobernante nunca debería darse por satisfecho con un tercer nivel de verdad-realidad; porque él debe aspirar a la contemplación directa del sol.

Tal vez, Antonio López hubiese rehuido nuevamente esta difícil disquisición, porque él sabe perfectamente que con sus pinceles sólo puede imitar aquello que se le manifiesta a través de sus sentidos. Y, muy posiblemente, le hubiese dado la razón a Platón: un futuro gobernante, en ningún caso, tiene por qué dominar las técnicas pictóricas, incluso puede ser un perfecto ignorante en todo aquello que llamamos Arte. Sin embargo, si el filósofo quiere que los futuros gobernantes se acerquen, poco a poco, a las ideas, y que a través de la contemplación de la belleza de este mundo sean capaces de comprender la idea suprema —el Bien—, sería bueno que los futuros gobernantes tuviesen a la vista las mejores obras de los grandes pintores... Cuadros como los suyos que, gracias a un esfuerzo sin límite, pretenden dar consistencia, una permanencia más duradera, a la belleza que siempre huye.

LA MATERIA Y LA CULPA

La materia artística en la solución del proceso creativo

Carmen González García
Universidad de Salamanca

RESUMEN: Sobre la base de unas consideraciones de orden histórico y conceptual que hacen pie en la cultura de los materiales, reparo en la constatación de que ya no hay materiales artísticos privilegiados ni materiales repugnantes para el arte y de que esta situación ha ensanchado el margen de la libertad artística. Examinó después las implicaciones de la idea de que la «materia es culpable», a través de un comentario de varios artistas que la han incorporado de manera explícita en sus creaciones artísticas y en sus reflexiones más teóricas. Ese trayecto de la mano de Henri Moore, Eva Hesse, Antony Gormley, Anselm Kiefer y Andrei Tarkovski, todos ellos autores para quienes el empleo de un determinado material representa una elección consciente y con un valor expresivo que tiene un significado personal y estético, nos pone sobre la pista del hecho de que la libertad del artista no sólo consiste en su absoluta disponibilidad sobre cualesquiera materiales, sino que radica paradójicamente en que no tiene elección. Cuando se compromete con un material, al artista sólo le es dado «acertar» porque ese compromiso nace de la certeza de que esa es la única forma de «alcanzar directamente las cosas».

ABSTRACT: In the present state of things there is not privileged or disgusting materials in art, and this situation brings with it the expansion of the artistic freedom line. The text inquires into the idea that «material is blameworthy». It comments how several artists have incorporated explicitly this idea in their artistic work and their writings. In the works of Henri Moore, Eva Hesse, Antony Gormley, Anselm Kiefer and Andrei Tarkovski, we find that use of certain material implies a conscious option with an expressive value and with a personal and aesthetic meaning. All of this suggest us that artist freedom is the possibility of his working with whatever material it may be, but paradoxically this freedom means also that there is no real alternative: When the artist chooses the materials, just at that moment there is only one way to reach directly the things, there is only one way to hit the mark.

I

Los estudios de teoría del arte tendieron tradicionalmente a alzaprimar las esencias y segregaciones espirituales de las obras, concentrando su interés en el origen de la creación artística o en el acabado de las implicaciones estéticas. En no pocas ocasiones la querencia por lo espiritual obviaba, cuando no desterraba, las referencias al lado material de las obras y a su trabajo procesual, como si las obras hubieran de quedar desvinculadas del carácter artesanal y liberadas del lado sucio que merma o lastima la

cualidad espiritual del arte. Otras veces el sustrato material y su tratamiento enmudecían tras la atención preferente por la obra de arte terminada y convenientemente situada en el contexto que le corresponda, como si lo único que importara fuera un resultado al margen de las vicisitudes del proceso y que el espectador accediera a una experiencia estética en torno al producto. Este hábito teórico se compagina con el tradicional confinamiento de ese trayecto tan vital para el artista, como es el proceso creativo, a los tratados y manuales de uso de materiales, centrados en el automatismo o en la mecánica del oficio y conocidos por los artistas como libros de *cocina*. En estos recetarios predominan siempre las descripciones técnicas y rara vez se encontrarán en ellos valoraciones subjetivas del uso de los materiales, lo cual viene indirectamente a apoyar la suposición de que si en algún momento el arte pierde su espiritualidad será achacable a un exceso de incidencia en su condición material.

En *La vie des formes* (1934), el historiador del arte Henri Focillon señala la indivisibilidad de espíritu y materia en la obra de arte y su recíproca dependencia en el origen, el proceso, la resolución y la recepción del espectador. Para Focillon, el proceso creativo entrelaza mente, material y técnica en una esfera, la de las formas, donde los artistas pueden superar las limitaciones de la circunstancia, del entorno y de los condicionamientos prescriptivos sobre los usos y aplicaciones del material. No es extraño que *La vie des formes* fuera apreciada como una defensa de la singularidad del arte y un manifiesto de la libertad artística.¹ Tampoco es extraño que sus consideraciones, más cinceladas en la sugerencia ensayística que en el compacto tratado teórico, se aproximen sin reservas a lo que verdaderamente interesa y preocupa a los artistas:² no sólo el origen de la obra de arte como idea, sino también la posibilidad formal de esa idea, una posibilidad que pasa ineludiblemente por otorgarle una condición material a la forma, y la feliz impertinencia de la materia, sin la cual la obra nunca llegará a ser lo que realmente desea ser.

Un aspecto del ensayo de Focillon permite adelantar el objetivo de esta comunicación. Su tercer capítulo, titulado «Las formas en la materia», comienza con esta sugerente explicación: «La forma no es más que una abstracción, una especulación del espíritu sobre la extensión reducida a la inteligibilidad geométrica, mientras no viva en la materia. Como el espacio de la vida, el espacio del arte no consiste en su propia figura esquemática, en su abreviación minuciosamente calculada. Aunque sea una ilusión muy extendida, el arte no es sólo una geometría fantástica o una topología más compleja. Está ligado al peso, a la densidad, a la luz, al color. El arte más ascético, el que intenta alcanzar con los medios más pobres y puros las regiones más desinteresadas del pensamiento y del sentimiento, no sólo está sostenido por la materia de la que quiere escapar, sino que se nutre de ella».³

¹ Véase el comentario de T.F. REESE sobre *La vie des formes* en su introducción a la obra G. KUBLER; *La configuración del tiempo*; Nerea, Madrid, 1988, p. 26. George Kubler fue discípulo de H. Focillon y seguidor en esta obra de sus ideas sobre la dinámica no lineal de las formas en la Historia del Arte y sobre las derivaciones de la interacción del material y la técnica en el proceso creativo.

² Focillon señala expresamente su intención de plantear los problemas bajo el mismo ángulo en que lo hace el artista, por ser esta la posición que él considera favorable para acceder al núcleo del problema. Por eso atiende a la obra de arte como proceso, dando igual importancia a todos los momentos de ese trayecto procesual. (H. FOCILLON; *La vida de las formas y elogio de la mano*; Xarait, Madrid, 1983, p. 41).

³ FOCILLON, HENRI; *op. cit.*; p. 37. Sobre esta idea, véase también la pág. 22.

Nuestra tradición occidental solía identificar en lo material el origen de una culpabilidad que hacía extensiva a toda expresión y creación humana. Si por *culpa* entendemos —tal como aconseja el diccionario— la responsabilidad, la causa de un suceso o la acción imputable a una persona, entonces podemos reivindicar la metáfora y decir que, en efecto, la materia es culpable. Pero su culpabilidad reside en que en ella se depositan muchas de las claves que harán que una obra de arte sea realmente lo que es. No es preciso atender en detalle a la evolución de los materiales y a su utilización en diversas manifestaciones artísticas que histórica y actualmente podemos apreciar, para entender que de los avances con los materiales ha dependido que se modifiquen las formas de hacer y, más aún, que la composición material tiene consecuencias definitivas sobre la obra de arte por las implicaciones constructivas que se derivan de suyo para el proceder creativo y, de modo más mediato, para las experiencias de la recepción estética.

La materia, en la medida que su estructura condiciona el proceso de trabajo, es culpable. No existe soporte inocente, cuanto menos porque cada material comporta sus riesgos. El material no es ni técnica ni ideológicamente inocuo. Los materiales que se emplean en el proceso de producción de una obra artística tienen gran importancia no sólo porque condicionan una técnica, sino porque además definen una forma de hacer arte. Con el cubismo sintético, por ejemplo, irrumpió la inclusión de elementos en el espacio de los cuadros que ya no estaban hechos sólo con pintura al óleo. Estos materiales también contribuían a la sintaxis de la imagen y redefinieron una manera de hacer arte. Desde entonces los cuadros empezaron a llenarse de otros muchos elementos, llegando en ocasiones a prescindir completamente de la pintura. Además, la renovación técnica que supuso la aparición y el manejo de las pinturas sintéticas, de los materiales industriales y de los derivados de los plásticos, los metales, etc. hizo que definitivamente se perdiera la posibilidad de definir con exactitud qué es o qué debería ser un cuadro en función de las características del material con que está hecho.

Hasta hace apenas un siglo era fácil distinguir los materiales que por sus cualidades se calificaban como nobles o artísticos. Una obra de arte podía ser considerada como tal siempre que estuviera trabajada dentro de ese espectro delimitado de posibilidades materiales. Y las innovaciones que sobrevenían en reacción a carencias padecidas en el trato directo de los artistas con los materiales se movían aún sobre esas bases definidas de antemano. Hoy día ya no hay materiales artísticos privilegiados ni, por tanto, materiales repugnantes para el arte. Ni la predisposición de la experiencia estética ni el valor artístico de las obras están condicionados por la supuesta nobleza del material utilizado, sino por el modo como éste se estructura y, cada vez más, por la mezcla plural de sus factores constituyentes. Indudablemente esto ha multiplicado las posibilidades del artista y ha impulsado la tendencia a la desfiguración de los géneros tradicionales y la aparición de la hibridación de géneros. En otro tiempo era fácil distinguir un cuadro de una escultura. Hoy, en ocasiones es imposible asignar un género a determinadas expresiones artísticas si nos guiamos por esa anticuada clasificación por el medio empleado y la manera de trabajarlo. Como señalara Roland Barthes, nos son necesarios otros nombres, ya que el cambio del material hace que el de pintura y escultura pronto dejen de servir. Barthes habla aquí de la crisis en la pintura iniciada por los *collages* y el *ready made*, crisis de la que se desprende una «acentuación de la naturaleza materialista del arte», entendiendo por materialista no el hecho de la materia en sí, sino «la infinitud de sus transformaciones».⁴

⁴ BARTHES, ROLAND; *Lo obvio y lo obtuso*; Paidós, Barcelona, 1995, p. 227.

II

La estructura interna de los materiales, que viene determinada por la manera natural en que éstos se reúnen para resistir y soportar las fuerzas de su medio ambiente, condiciona y a la vez favorece su tratamiento constructivo. En el caso de la madera, por ejemplo, su estructura viene fijada por la fibra, que es a su vez el factor que establece su forma, tanto originaria como modificada. Los artesanos que trabajaban la madera reconocían la cualidad estructural de esa materia y la utilizaban con ventaja adecuándola a sus fines. Aprovechaban las curvas naturales del árbol, las vetas y los nudos, trabajando en función de la naturaleza fibrosa para dar más resistencia a los productos que se fabricaban con este material.⁵ A esta fase en la que el artesano se había de acomodar a las caprichosas formas de la madera, para a su vez adaptarlas a sus fines, Enzo Manzini la denomina «fase de la complejidad soportada». A ella le siguen la «fase de la complejidad normalizada», que responde a la etapa industrial clásica y al advenimiento de la producción en serie, y finalmente la «fase de la complejidad gestionada», esto es, la fase actual que se caracteriza por una búsqueda de prestaciones y eficacia a toda costa y en la que para cada necesidad se inventa un material específico.⁶ Esta última fase, animada por el consumo, ha normalizado también la ubicuidad de los materiales de desecho y los procesos de su reciclaje. La renovación artística de lo matérico se ha comportado en no poca medida de modo parasitario dentro de ese trayecto más amplio de progresiva artificialidad, cuya periodización cabe asignar a los estadios premoderno, moderno y postmoderno de la cultura de los materiales.

Dado que nos movemos en ese último estadio, comprobamos que el arte del siglo XX ha sido el escenario de una extraordinaria evolución en el ámbito de los materiales. Esta auténtica «revolución silenciosa de los materiales», de nuevo en palabras de E. Manzini, no se ha debido sólo, aunque sí en gran medida, a un giro conceptual del pensamiento artístico; también hay que tener en cuenta las modificaciones en el entorno y las influencias de éstas sobre los artistas. Dicha revolución se caracteriza entre otras cosas por la continua aparición de elementos que ofrecen prestaciones muy determinadas que de inmediato permiten aplicaciones en diferentes campos. En ese contexto competitivo también los materiales antiguos, al ser susceptibles de tratamientos y combinaciones distintas a las tradicionales, han reaccionado ofreciendo otras prestaciones, de modo que finalmente los *nuevos materiales* abarcan en realidad todo el espectro de elementos. Al igual que todos los materiales —los nuevos y los antiguos con sus nuevas aplicaciones— se han convertido hoy día en contemporáneos, esto es, pueden ser utilizados simultánea o indistintamente de acuerdo con las necesidades de los artistas, también las fases de complejidad soportada, normalizada y gestionada pueden superponerse o convivir en el proceso creativo de los artistas y en sus relaciones con los materiales.

En comparación con las etapas previas, la situación de la cultura actual de los materiales tiene la evidente ventaja de ensanchar el margen de la libertad artística. Encontramos un ejemplo que evidencia cómo se hacen compatibles la plena conciencia de la relevancia de nuevos materiales con una actitud que invierte deliberadamente la

⁵ WILLIAMS, CHRISTOPHER; *Los orígenes de la forma*; Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p. 26.

⁶ MANZINI, ENZIO; *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*; Celeste, Madrid, 1992, p. 118-119. La siguiente cita de Manzini procede de la p. 117.

concepción artesanal en el proceso de trabajo de Henri Moore, al que ha prestado atención Rosalind Krauss en *Passages in modern sculpture* (1977). Podríamos hablar de una apropiación conceptual de la fase de complejidad soportada a la que ya se ha hecho alusión. Se sabe que Moore se dejaba guiar por las venas del mármol y los nudos de la madera, como si fueran un mapa natural que él seguía con sus herramientas cuando tallaba y trabajaba el bloque sólido. El propio Henry Moore expresa con claridad esta atención que asegura la «fidelidad» a la base material del resultado figurativo: «Todo material posee sus propias cualidades individuales. Sólo cuando el escultor trabaja directamente, cuando establece una relación activa con su material, puede el material tomar parte en la formación de una idea».⁷ Por su parte, Rosalind Krauss comenta este proceder en clave de una intencionalidad articulada desde dentro de la materia, como si el proceso creativo discurriera por cauces análogos a los del proceso orgánico.⁸ Veremos más adelante como en las obras de Eva Hesse se puede descifrar un asimiento conceptual de la materia que, lejos de acogerse a esa analogía orgánica, reivindica también el derecho propio de los materiales en la configuración de la obra.

Otras declaraciones sobre el empleo de determinados materiales, vertidas por artistas con plena conciencia de su libertad, nos advierten que se debe asociar la materia artística al proceso creativo si se quiere llegar al fondo de por qué un elemento material cualquiera adquiere de repente la cualidad de artístico. Pero antes de darles la palabra conviene apuntar, sin entrar en mayores detalles, que dicho proceso no es analizable desde la perspectiva de una metodología proyectual que parte de una necesidad para diseñar y construir eficazmente una solución que elimine un problema con el material más adecuado. A diferencia de tal método de proyecto, que construye una realidad para paliar una carencia siguiendo una serie de operaciones de orden lógico dictadas por la experiencia, el proceso creativo de la obra de arte parte —de manera más intuitiva— de una realidad que en cierto modo ya está ahí, pero que hace falta expresar adecuadamente. Si bien los dos procedimientos tienen en común entre otras cosas el que ambos necesitan una eficacia extrema en el uso de los materiales para concluir satisfactoriamente, sin embargo el proceso creativo del artista tiene que vérselas con algo que no se puede encontrar o comunicar de otra manera; tiene, en palabras de Gombrich, que «acertar» en esa «proporción en la que la cosa es como debe ser».⁹

En esta dirección apunta el artista británico Antony Gormley cuando declara: «Intento representar algo, tomar algo que ya existe y encontrar una manera de abrirlo».¹⁰ Este artista transforma objetos conocidos en objetos para la mente, trastoca su valor de

⁷ KRAUSS, ROSALIND E.; *Pasajes de la escultura moderna*; Akal, Madrid, 2002, p. 151.

⁸ «El aparente uso que H. Moore o Arp hicieron de la piedra erosionada o la madera toscamente tallada no tenía por finalidad presentar este material, sin transformación, al espectador de su obra... Querían establecer una analogía entre la lenta formación de los estratos de la roca o de las fibras de la madera y el crecimiento de la vida orgánica. Al utilizar la escultura para crear esta metáfora, estaban estableciendo el significado abstracto de su obra; estaban diciendo que, para el escultor, el proceso de creación de la forma es una meditación sobre la lógica del crecimiento orgánico» (KRAUSS, ROSALIND E.; *op. cit.*, p. 248).

⁹ GOMBRICH, E. H.; «El arte y los artistas», en *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*, Debate, Madrid, 1997, p. 74 y 75.

¹⁰ GORMLEY, ANTONY; *Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo*, Santiago de Compostela, 2002, p. 157 y ss.

uso por un valor estético o su inmediatez por un testimonio artístico, modificando sus propiedades y cualidades con un cambio en su composición material al recubrirlos de plomo. Entre tales objetos que se tornan material artístico está ante todo su propio cuerpo o, acaso, el rastro del paso de su cuerpo por la vida: «Me interesa la capacidad testimonial del arte y empiezo por lo que conozco, el trozo de mundo material en el que se inserta mi consciencia: mi cuerpo. E intento presentar ese trozo de material (ante mi mismo tanto como ante los demás) de forma que quede registrado su rastro».¹¹

Antony Gormley pertenece a un grupo de artistas que reivindica la libertad total del artista para elegir el vehículo más apropiado para su discurso, con una sensibilidad que está por encima de técnicas y soportes. Al ser preguntado por Enrique Juncosa sobre la razón del uso del plomo como materia artística en numerosas obras suyas, el escultor responde que eso es debido a que sus cualidades se asocian con la intencionalidad de su obra. En una de sus series, las cápsulas de plomo tóxico, neutral y aislante recubren por completo las formas de objetos cotidianos y, sobre todo, los espacios que su cuerpo ocupó en un momento concreto. Y, como en los moldes de figuras humanas que se han podido hacer a partir de los huecos de cuerpos encapsulados por la lava de Pompeya, en su serie de *Insiders* la intención del artista es hacer la escultura desde dentro, usando su cuerpo como material para llegar a lo que él llama «lo interno interiorizado». En este caso ya no se trata tanto de aislar la presencia como de constatarla y reforzarla. El núcleo concentrado de la huella del cuerpo y su paso por la vida no queda contenido o apresado en forma de aire bajo el revestimiento de un material protector a la vez que venenoso, sino que necesita ahora una materia resistente y compacta. En este caso, es el hierro el encargado de capturar esa dimensión matérica del tiempo vital detenido.

Uno de los artistas que más ha dado que hablar por su utilización de todo tipo de materiales es Anselm Kiefer. Pero tanto o más que su audacia en la elección de los materiales sorprende el tratamiento artístico al que los somete. Nada hay nuevo e impoluto en sus obras; todo aparece vulnerado y modificado, como si estuviéramos ante algo que ha sufrido formidables vicisitudes o que ha sido exhumado de entre los restos de una civilización sepultada y rescatado en su proceso de acumulación de tiempo.

Kiefer también recurre al plomo para apelar a ese estado de la «melancolía». Lo utiliza de forma regular desde mediados de los años ochenta, si bien aparece esporádicamente en algunas de sus obras desde 1976. De hecho, sus composiciones plúmbicas de libros, pinturas, esculturas e incluso vestimentas han convertido a dicho metal en una especie de marca que define buena parte de su trabajo.¹² En esto es comparable al uso del fieltro en Beuys. Para ambos autores, el empleo de un determinado material representa una elección consciente, con un valor expresivo que tiene un significado personal y estético. En Beuys, esta elección proviene de la conocida experiencia biográfica que determinó su vocación de artista. El plomo carece de tales resonancias

¹¹ GORMLEY, ANTONY; *Op. cit.* En respuesta a una incisiva apelación de E.H. Gombrich, Gormley se esfuerza por descifrar esa intención suya de atrapar el rastro corpóreo: «GOMBRICH. —You can't create what you breathe. Gormley.— No, but you can, I think, try to materialize the sensation of that inner space of the body, and that's what I hope that these large body forms are. They are in some way an attempt to realize embodiment, without really worrying too much about mimesis, about representation in a traditional way» (VV.AA.; *Antony Gormley*, Phaidon, London, 2000, p. 10).

¹² Véase ARASSE, DANIEL; *Anselm Kiefer*; Thames & Hudson Ltd., London, 2001, p. 224-247.

existenciales en Kiefer; más bien forma parte del proceso por el cual éste abandona la pintura de técnica tradicional para integrar en sus cuadros diversas clases de materiales que, en palabras de Kiefer, «*impose their own dramaturgy*». Su utilización provino inicialmente de sus cualidades técnicas y de las connotaciones melancólicas que ese material tenía para él. Vemos, pues, que el uso de un material está motivado por su naturaleza y por su definición cultural, en la cual la intencionalidad artística se amalgama con rasgos individualizados e incluso idiosincrásicos, y que ayuda a crear el sentido de la obra como un todo.

Andrei Tarkovski, probablemente el más materialista de los directores de cine, recopiló sus reflexiones estéticas bajo el título de *Esculpir en el tiempo*. El mismo nos explica el motivo del título: «Del mismo modo que un escultor adivina en su interior los contornos de su futura escultura sacando más tarde todo el bloque de mármol, de acuerdo con ese modelo, también el artista cinematográfico aparta del enorme e informe complejo de los hechos vitales todo lo innecesario, conservando sólo lo que será un elemento de su futura película, un momento imprescindible de la imagen artística, la imagen total».¹³

Para Tarkovski, ese informe complejo de hechos vitales es un «bloque de tiempo». De él trata de extraer la imagen artística total que, de forma autónoma, recoge lo absoluto, una imagen que fija la vivencia de lo interminable, aunque se exprese por medio de la limitación. El tiempo es su material artístico y la imagen total el acceso para el sentido del tacto de aquellos espectadores que aún no tienen atrofiada la capacidad para tocar con los ojos. Dado que está convencido de que «la idea fundamental del cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos», Tarkovski hace suya la creencia japonesa de «que es el tiempo en sí el que trae a la luz del día la esencia de las cosas». Y por eso el cineasta admira la profunda sabiduría que entiende la belleza como *saba*. Esta palabra nipona hace referencia a mugre, a costra, a rugosidad; «es la roña inimitable, el encanto de lo viejo, el sello, la pátina del tiempo». Este concepto transmite como pocos no sólo la sensación, sino también el depósito estético de la huella del paso del tiempo: «Un elemento así de la belleza, como “saba”, da cuerpo a la unión entre arte y naturaleza. En cierto sentido, los japoneses intentan con ello apropiarse del tiempo como una especie de material artístico».¹⁴ Las siete películas de Tarkovski dejan constancia de esta intuición sensible, pero existen particularmente escenas concretas de «Andrei Rublev», de «Sacrificio» y de «Stalker» en las que el artista se recrea en el aspecto matérico de los objetos, ralentizando nuestra mirada sobre la superficie ajada o la textura rugosa e imperfecta de maderas, pieles, utensilios o desechos, todos ellos trabajados por la acción lenta e inexorable del tiempo. Obtenemos una sensación parecida a la que abrigan las composiciones de Kiefer, en las que los materiales (orgánicos e inorgánicos) nunca se presentan límpidos y tersos, sino siempre en procesos degenerativos, expuestos, oxidados o marchitos.

Gormley se empeñaba en atrapar y materializar el rastro de su cuerpo, bien enfundando el aire que éste desplazaba o extrayendo del molde su instante férreo. Nada

¹³ TARKOVSKI, ANDEI; *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*; Rialp, Madrid, 1991, p. 84.

¹⁴ TARKOVSKI, ANDEI; *Op. cit.*; p. 79-80 y 84.

parece más opuesto a ese empeño, tanto en estilo como formalmente, que el «propósito escultórico» de Tarkovski. Sin embargo, en la máxima discrepancia se entreve una radical afinidad. El artista plástico quiere recoger el aire en un volumen, como si tratara de absorber el tiempo en el espacio; valiéndose de un montaje interno a la continuidad de la escena, el cineasta pretende dinamizar el espacio en el tiempo. Pero el arte de ambos se ajusta a la facticidad de una presencia. Y esto nos pone sobre la pista del hecho de que la libertad del artista no consiste en su absoluta disponibilidad sobre cualesquiera materiales, sino que, paradójicamente, radica en que no tiene elección. Cuando se compromete con un material para, por ejemplo, patentizar una presencia, ya sólo le es dado ese «acertar» que señalara Gombrich. No es que el artista elija si algo debe o no estar hecho de una materia determinada, sino que *sabe* que eso tiene que ser así, porque no podría ser de otro modo, porque es la única forma de alcanzar directamente las cosas.

III

La libertad que los artistas han alcanzado a lo largo del siglo XX con la ampliación del espectro de materiales y de las posibles actuaciones sobre ellos, la infinidad de las transformaciones de las que hablaba Barthes, tiene su contrapunto en el frecuente desconcierto de los espectadores cuando se encuentran ante creaciones del arte contemporáneo. Artista y espectador tienen con el material una relación muy diferente. Para el primero es aquello que le ayuda a sus fines, hasta el punto de que vive en ello. En cambio, el espectador se acerca al material en la obra acabada, usualmente en un contexto expositivo. La materia ordenada, domesticada o, si se prefiere, informada, es lo primero que le llega, a través de la percepción, y muchas de las primeras impresiones que se producen, incluso como juicios implícitos de agrado o desaprobación, son en buena medida responsabilidad de aquélla. En otras palabras, las cualidades de la materia intervienen desde el principio en la recepción e interpretación que se hace de la obra. Y dichas cualidades apreciadas en una obra de arte son significativas porque, una vez que la obra se da por concluida, entendemos, aunque sea vagamente, que sus efectos son intencionados. Pero no basta saber que algo es intencionado para comprenderlo.

A. C. Danto rescata un ejemplo que muestra a las claras esa divergencia entre la perspectiva del artista que tiene un grado de intimidad profundo con los registros de la materia que trabaja y la perspectiva del espectador que se la encuentra. El crítico del *Times*, Hilton Kramer, elaboró sobre la base de una mala interpretación del sentido compositivo de los materiales su crítica de la obra de Eva Hesse *Irregularidad Metronómica II*, expuesta en 1966 en la Galería Marilyn Fischbach de Nueva York en una colectiva organizada por Lucy Lippard bajo el título de «Eccentric Abstraction». Kramer cometió el error de considerar como soporte los tableros industriales que utilizó Eva Hesse, cuando realmente formaban parte de la obra y tenían como tal una carga significativa. Como no tuvo en cuenta la relación compositiva entre los alambres y los tableros, tampoco pudo apreciar la tensión deliberada que la artista conseguía con el empleo ideológico de esos materiales industriales tan diferentes.¹⁵

¹⁵ DANTO, ARTHUR C.; *Más allá de la caja de Brillo*; Akal, Madrid, 2003, p. 55.

Esta desorientación del crítico descansa, en el fondo, en una insuficiente apreciación de que la materia es acción. Atendiendo a la materia como medio en el proceso creativo del artista, se dan simultáneamente dos posibilidades. Por un lado, la materia es la realidad primaria de la que están hechas las cosas. La materia es un medio para un fin, algo que ofrece unas posibilidades de trabajo óptimas para conseguir unos objetivos artísticos. Según esta opción se utilizan determinados materiales porque son adecuados a la intención del artista. Pero por otro lado, la materia es también un medio en el que el artista está, habita y se mueve. En este caso no se trata sólo del objeto de su intención, sino de una especie de control interno o de un ambiente en el que desenvolverse, en el que respirar. Los materiales, estén ordenados o sin ordenar, son como una biosfera o microcosmos para el artista que vive rodeado de ellos. El artista redefine una y otra vez su relación con los materiales, modificándolos constantemente, reconfortado en ese espacio feliz que como tal le ofrece la posibilidad de ser considerado como *topofilia*.

APROXIMACIÓ A L'ART DES DE LA FILOSOFIA DE LES CIÈNCIES SOCIALS

Francesc Bibiloni Febrer
Universitat de les Illes Balears

RESUM: L'objectiu d'aquesta comunicació és comentar les aportacions de Jon Elster a l'estudi de la creació artística. L'autor parteix de l'anàlisi de l'activitat artística com una manifestació més de l'acció racional humana. Entre els criteris formals que l'acció racional revela n'hi ha tres que, per ell, tenen una incidència marcada en el camp artístic. És tracta de la intencionalitat, la maximització i les restriccions. El desenvolupament d'aquests conceptes ens permetrà introduir-nos en la concepció estètica elsteriana.

ABSTRACT: The aim of this article is to comment the contributions of Jon Elster to the study of the artistic creation. Elster starts from the analysis of the artistic activity as one display of the human rational action between others. Among formal criteria characteristics from the rational action, three of them are of special importance in aesthetics. They are intentionality, maximization and restrictions. The development of this three concepts will allow us to enter into Elster's aesthetics conception.

Introducció

Sembla que una de les aportacions més originals alhora que rigoroses en l'anàlisi metodològica de les ciències socials és la provinent del filòsof Jon Elster. A partir dels pressuposts de la teoria de l'elecció racional, el pensador noruec analitza els límits de la racionalitat instrumental i els mecanismes que hi actuen. Aquests límits, que sovint sembla que aboquen a la irracionalitat, són analitzats i interpretats rigorosament. Es tracta a la seva obra d'explorar el camí que condueix des del comportament racional a resultats paradoxalment irracionals.

Entre les característiques de l'enfocament elsterià destaquen per una banda la interdisciplinarietat que abasta gairebé la totalitat de les ciències socials (sociologia, psicologia, teoria política, economia, literatura i metodologia entre d'altres) i per altra la varietat dels seus temes (la justícia, les relacions laborals, les conductes addictives, les constitucions polítiques, la novel·la de Stendhal, la lògica de l'acció social, etc).

En una obra clàssica sobre teoria de l'art, R. G. Collingwood establí dos tipus d'aproximacions a la filosofia de l'art. La dels artistes amb una inclinació filosòfica, els que anomenava estètics artistes, i la dels filòsofs amb gust artístic, els que anomenava

estètics filòsofs. La contribució d'Elster al camp de la filosofia de l'art estaria inclosa en el segon tipus. Precisament la característica més destriable a l'estètica dels filòsofs, segons el teòric de l'art anglès, és basar-se en l'aplicació de criteris formals molt generals en comptes de la utilització de criteris materials més concrets.

L'objectiu d'aquesta comunicació és comentar les aportacions de Jon Elster a l'estudi de la creació artística. L'autor parteix de l'anàlisi de l'activitat artística com una manifestació més de l'acció racional humana. Entre els criteris formals que l'acció racional revela, n'hi ha tres que, per ell, tenen una incidència marcada en el camp artístic. Es tracta de la intencionalitat, la maximització i les restriccions. El desenvolupament d'aquests conceptes ens permetrà introduir-nos en la concepció estètica elsteriana.

I. Postulats metodològics

1r Explicació intencional de l'acció

La filosofia de les ciències socials que Elster propugna es basa en l'individualisme metodològic i rebutja l'ús del funcionalisme en la interpretació científica dels fets socials. La metodologia elsteriana parteix de l'anàlisi dels tres tipus d'explicació científica que defineix de la manera següent:

Explicació causal: consisteix a donar compte d'un fenomen a partir de la seva causa efectiva, que habitualment suposam que ha precedit temporalment el fenomen.

Explicació funcional: consisteix a donar compte d'un fenomen a partir de la seva, o les seves, conseqüències efectives. Efectes que suposam temporalment posteriors.

Explicació intencional: consisteix a donar compte d'un fenomen a partir de les seves conseqüències intencionades. El procés intencional es produeix en un període temporal anterior al fenomen que es tracta d'explicar. En aquesta modalitat explicativa, una varietat destacada és aquella que abasta els fenòmens susceptibles d'anàlitzar a partir de la racionalitat de les decisions que els han originats.

Dels tres tipus principals d'explicació a l'àmbit general del coneixement científic: la causal, la funcional i la intencional, Elster considera la darrera com la distintiva del científic social. Metodològicament la principal diferència entre les ciències socials i les ciències biològiques rau en la distinció entre l'explicació intencional, pròpia de les primeres, i l'explicació funcionalista, pròpia de les darreres.

La teoria de l'elecció racional o *rational choice theory* és el marc adequat, considera Elster, per a l'anàlisi científica de la intencionalitat característica de moltes de les accions dels agents socials. A partir de la introducció en la teoria econòmica del concepte d'utilitat marginal a finals del segle XIX, es produí en aquest camp de coneixement una veritable revolució científica que arribà a consolidar-se amb l'establiment dels principis bàsics de la teoria de jocs per Von Neumann i Morgenstern a meitat del segle passat. El paradigma d'elecció racional esdevingué així un model epistemològic de referència per a la recerca científica a les ciències socials.

2n El criteri de maximització

La teoria de l'elecció racional parteix de l'axioma següent: els agents racionals intenten sempre maximitzar els seus objectius. El criteri de maximització té dues

vessants: maximització global i maximització local. Elster presenta la maximització global com un diferencial bàsic antropològic que no es troba en altres espècies mitjançant la selecció natural amb la intensitat en què es troba en els humans. A *Ulysses and de Sirens* l'autor indica el següent:

«La conducta de maximització global a l'home s'explica mitjançant la seva capacitat per remetre's al futur i a la mera possibilitat. Pot triar la millor alternativa global, perquè és capaç de revisar totes les alternatives, totes les possibilitats futures» (Elster 1979, pàg. 16).

Per altra banda la maximització local, que és la que intervé en l'activitat artística, es dona també en moltes altres àrees. A *Sour Grapes*, l'autor assenyala que, especialment en el camp del disseny en general, els agents treballen la millora dels seus artefactes mitjançant processos de canvis parcials realitzats com a conseqüència del *feed-back* que la utilització continuada de l'artefacte aporta. Elster posa l'exemple concret del disseny de vaixells. Segons el filòsof, a partir de variacions accidentals en la construcció de vaixells, variacions que són seleccionades o rebutjades pels mateixos usuaris, s'arriba a un punt on el tipus d'embarcació és perfecte en una direcció determinada. S'ha arribat al punt on qualsevol modificació suposaria l'aparició de nous defectes que anul·larien els avantatges aconseguits. De fet, en gairebé tots els camps de disseny, es treballa a partir d'un prototipus inicial al qual es van realitzant de mica en mica petites modificacions fins a arribar a un punt d'equilibri que és el màxim local.

En un símil esportiu, podem posar l'exemple de l'esportista que practica triatló o pentatló com a exemple de recerca d'un màxim atlètic global, mentre que la pràctica del fondista que prepara la marató cercaria un màxim local.

3r Teoria de les restriccions

Juntament amb la idea de maximització, l'element cabdal que serveix a Elster per analitzar les creacions artístiques és el concepte de restricció. Aquest concepte de restricció, tan fruitós en la filosofia social elsteriana, té els seus orígens en la teoria matemàtica de l'optimització, que forma una part destacada de la teoria de jocs. La teoria de l'optimització analitza les tècniques per millorar o incrementar els valors de diverses quantitats numèriques que en la pràctica poden representar la temperatura en un indret determinat, la velocitat d'un mòbil, els pagaments d'un joc de cartes, els beneficis monetaris d'unes accions a la borsa, etc. Molts dels problemes de decisió poden ser matemàticament formulats com la maximització o minimització d'una funció subjecta a un sistema de restriccions.

L'aplicació del concepte de restricció a la gairebé totalitat dels àmbits socials mena Elster a realitzar una tipologia per caracteritzar-ne totes les varietats:

1. Restriccions perjudicials per a l'agent.
2. Restriccions beneficioses per a l'agent.
 - 2.1 Restriccions essencials: s'expliquen pels beneficis esperats per l'agent.
 - 2.1.1 Elegides exclusivament pel mateix agent.
 - 2.1.2 Elegides per l'agent, però provinents d'un altre o uns altres agents.
3. Restriccions accidentals: s'expliquen pels beneficis efectius sobre l'agent, encara que no han estat elegides per ell.

4t Recerca dels mecanismes socials

La familiaritat d'Elster amb la teoria matemàtica aplicada a l'àmbit econòmic, el porta a estendre aquests elements, i en particular els conceptes de maximització i restricció a altres àmbits on el pensador noruec considera que poden tenir una aplicació científicament productiva, des del camp de les ciències socials, per retre compte dels mecanismes que hi esdevenen.

Tanmateix la perspectiva escèptica elsteriana respecte del caràcter predictiu de les ciències socials es troba darrere la seva defensa de la noció de mecanisme. Si bé la meta de l'investigador en el camp social és la descoberta de lleis d'abast molt general, normalment s'ha de conformar a identificar els mecanismes que expliquen els efectes particulars que es produeixen. El mecanisme és una instància explicativa intermèdia entre les lleis generals i la pura descripció d'un fenomen particular. Tanmateix encara que els mecanismes no ens permeten preveure amb exactitud els comportaments dels agents, sí que ens permeten explicar-los i aclarir-los.

D'aquesta recerca de mecanismes que efectua Elster, en destacarem els relacionats amb les preferències dels subjectes:

a) Mecanisme de les preferències adaptatives. L'exemple clàssic és el que es relata a la fable de la raposa i el raïm, on enfront de la impossibilitat d'aconseguir la fruita, l'animal la descarta amb l'excusa que no està prou madura: el raïm encara és verd. L'anàlisi d'aquesta situació serveix a Elster per mostrar la intervenció d'un mecanisme general de formació de preferències adaptatives. Aquest mecanisme, basat en la reducció de la dissonància cognitiva, condueix el subjecte a adaptar-se a allò que es considera inevitable com una forma d'obtenció d'una sensació de major confort psíquic mitjançant l'eliminació dels elements conflictius de la situació.

b) Mecanisme de les preferències contraadaptatives. Es tracta del mecanisme contrari al cas anterior. En aquest cas la persona dirigeix les seves preferències cap a allò que no pot posseir. L'exemple més habitual són els infants que sempre desitgen les joguines que no tenen i que han vist a un altre nin, interès que perden en el precís moment en què algú benintencionadament els les regala. És el mecanisme que actua en aquelles persones que consideren sempre que l'herba de la gespa del veïnat és més verda que la pròpia. Naturalment, aquest és també el mecanisme que sovint desencadenen els missatges publicitaris destinats a estimular el sentiment que allò que no tenim és molt més desitjable que allò que tenim.

c) Mecanisme del precompromís. L'exemple paradigmàtic d'aquest mecanisme és la llegenda d'Ulisses i les sirenes. Elster se serveix d'Ulisses, el personatge protagonista de l'*Odissea* d'Homer, com a paradigma d'una situació on les restriccions representen un element de llibertat en comptes d'una pura i cega necessitat. Ulisses fermat al pal major del vaixell es troba constret, però la seva restricció és fruit d'una lliure elecció. Mitjançant la citació de l'episodi homèric, Elster mostra com mitjançant la utilització del mecanisme de precompromís, restringint el nombre d'alternatives, l'agent pot facilitar considerablement la consecució dels seus objectius.

Elster considera de manera general una acció com el resultat d'una elecció realitzada dins unes determinades restriccions. La concepció més intuïtiva sobre les limitacions de les decisions considera que l'elecció representa un factor de llibertat i les restriccions un factor de necessitat. La teoria elsteriana remarca que quan les restriccions són lliurement elegides, aleshores el factor de necessitat està dominat i lligat als objectius de l'agent.

El mecanisme del precompromís funciona en àmbits diferents de l'acció social: a l'àmbit intrapersonal, egonòmic, les restriccions racionalment assumides de la pròpia conducta poden conduir a la solució de molts de problemes d'addicció. A l'àmbit interpersonal, la unió matrimonial, especialment el matrimoni catòlic, implica una auto-restricció mútua per part d'ambdós contraents. A l'àmbit col·lectiu, les constitucions polítiques poden ser interpretades com a mecanismes de precompromís basades en restriccions lliurement acceptades pels diferents agents polítics.

II. Postulats de l'estètica elsteriana

1r L'obra d'art és una acció intencional

Encara que sigui a l'àmbit de l'economia on la teoria de l'elecció racional més arrelada es troba, aquesta modalitat d'explicació no és tan sols aplicable a les decisions dels agents econòmics. Pot ser un instrument adient per explicar decisions morals, polítiques o estètiques. Totes elles comparteixen un comú denominador: la intencionalitat. Així ho afirma Elster a *Sour Grapes*:

«Executar una obra d'art és una acció intencional, una sèrie d'eleccions guiades per un propòsit. En termes molt generals, el propòsit consisteix a condensar i conduir un cert aspecte específic de l'experiència humana dins la disciplina creada per un dispositiu tècnic» (Elster 1988, pàg. 115).

L'enfocament des de la intencionalitat permet a Elster incloure la conducta artística com una variant específica que es trobaria inclosa dins el camp de l'acció racional. És des d'aquesta pertinença a un àmbit comú que el pensador noruec aborda la problemàtica estètica. L'acció artística no es tracta com a element diferencial, sinó que és tractada en els seus lligams amb la resta d'accions intencionals que els humans duen a terme.

2n L'acció artística és maximitzadora

Elster analitza des d'un punt de vista general les eleccions que realitzen els creadors a la seva pràctica artística. El filòsof assenyala un criteri estètic formal per jutjar les obres d'art: la maximització. Allò que l'acció de creació artística persegueix és una maximització limitada.

«Suggeresc que la creació artística implica maximització amb certes limitacions, i que les bones obres d'art són màxims locals de qualsevol cosa que els artistes estan maximitzant [...]. Mantinc que la pràctica dels artistes pot ser compresa només a partir del supòsit que hi ha qualche cosa que estan intentant maximitzar, fer les coses com cal, i que la seva conducta en aquest sentit cau dins el camp general de l'acció racional» (Elster 1988, pàg. 116).

3r L'artista cerca un màxim local

Tanmateix si la maximització global és una característica específicament humana, en el camp de l'art, Elster recorre a la maximització local com a més ajustada a allò que

acostuma a ser el comportament artístic. En el cas de la pràctica artística la maximització global seria una mena de concepte buit que cal concretar i convertir en local.

«Un novel·lista, per exemple, no es pot proposar crear un màxim global, com el de la millor novel·la d'una certa classe [...]. Primer els artistes, de fet, persegueixen aconseguir un màxim, i després expliquen per què el màxim que ells cerquen ha de ser local, no global» (Elster 2000, pàg. 230).

La maximització com a horitzó de l'activitat artística es fa palesa segons Elster mitjançant dos elements característics en els agents:

1. L'ideal de plenitud. El significat d'aquest ideal consisteix en la creença que una obra d'art es pot jutjar pel criteri que no se li pot afegir ni restar cap element. Es tracta d'una totalitat completa, l'artista ha arribat a l'equilibri perfecte. En altres termes, ha aconseguit un màxim local. Aquesta sensació de màxim equilibri i plenitud que produeixen les grans obres d'art (una sonata de Mozart, una tragèdia de Shakespeare, etc.), és allò que al mateix temps en denota la qualitat maximitzadora.

2. La pràctica artesanal. Aquesta pràctica habitual en la majoria de creadors consisteix a experimentar mitjançant petites modificacions fins a arribar a concloure la tasca. Els aspectes de laboriositat i minuciositat que es troben en moltes pràctiques artístiques són necessaris per a la consecució i millora del producte final. En ocasions una llarga i minuciosa elaboració és el secret d'una gran obra artística. Es tracta d'una experimentació en el terreny d'allò que és possible per tal d'eliminar-ne totes les alternatives.

Aquesta mateixa maximització local que els artistes persegueixen es troba en molts àmbits diferents de l'estètic.

4t Components del valor estètic

La maximització del valor estètic obliga Elster a precisar els trets que defineixen aquest tipus de valor. El filòsof noruec analitza l'obra d'art a partir dels paràmetres següents:

1r Atemporalitat. El valor artístic d'una obra d'art no està supeditada exclusivament al moment històric en què fou creada o exposada al públic. Precisament aquesta és la condició que es considera que acompanya tots els clàssics. La seva vigència per sobre de la seva època. Aquest paràmetre no suposa que l'enfocament d'anàlisi d'una obra d'art hagi de ser atemporal. Per conèixer una obra d'art hem d'aprofundir en la seva temporalitat mentre que una qualitat de l'obra valuosa és transcendir la seva època de creació.

2n Internalisme. Aquest paràmetre assenyala l'opinió d'Elster respecte del fet que el millor jutge de l'obra d'art és un altre artista. Aquest fet és a causa que aquell que treballa en un camp artístic determinat té un criteri més desenvolupat que el profà per esbrinar el valor estètic d'una obra. De la mateixa manera que les comunitats científiques tradicionalment són els millors jutges de la labor d'un científic, les comunitats d'artistes practicants d'una mateixa disciplina són també aquells que tenen un criteri més qualificat de valoració.

3r Processualisme. Aquest paràmetre com a criteri de valor estètic és determinat pel postulat que per trobar allò que constitueix el valor estètic cal conèixer la pràctica real de l'artista, el procés que ha recorregut. Per tant, l'atribució dels criteris de valor no és una superposició aliena a la pràctica artística, molt al contrari, es tracta d'una

reconstrucció duta a terme a partir del desenvolupament de la tasca d'elaboració de l'obra.

Els paràmetres segon i tercer persegueixen establir una valoració des de la proximitat a la tasca de l'artista, mentre que el primer valora des de la llunyania. L'ordre dels paràmetres correspondria a un ordre lògic semblant al denominat context de justificació d'una teoria científica, mentre que l'ordre corresponent al context de descobriment seria l'invers: primer la pràctica artística determina el valor estètic, seguidament la comunitat artística jutja i, finalment, des de la llunyania històrica s'estableix una valoració de màxim abast. Tanmateix els paràmetres no s'oposen, sinó que resulten complementaris a l'hora d'extreure els valors estètics d'una obra.

5è L'artista enfronta un problema d'elecció

Quan un artista es proposa la creació d'una obra en qualsevol modalitat artística, se li planteja un problema d'elecció entre una infinitat de possibles configuracions. A més de la inesgotable varietat de temes, per a l'escriptor s'obri un univers il·limitat de mots, per al músic una allau de combinacions de notes i per al pintor un inexhaurible ventall de tècniques i cromatismes.

La mateixa elecció d'una determinada forma d'expressió ja exclou altres possibilitats externes: si es vol expressar un tema plàsticament, s'exclou la seva representació sonora, si es tracta d'expressar un assumpte amb paraules, sobren els pinzells, etc. Fins i tot es pot elegir integrar en una mateixa obra diverses modalitats com s'acostuma a donar en les instal·lacions artístiques. Tant si s'exclou com si s'integra, l'activitat artística planteja un problema d'elecció i de restriccions.

Elster adopta un punt de vista respecte de la creació artística que ell mateix qualifica de classicisme estètic. Es basa en la idea que l'art ha de menester restriccions per originar-se. Qualsevol expressió artística ha de menester adoptar unes formes determinades que suposen limitacions.

Es tracta per Elster d'un problema gairebé universal que enfronta tota creació artística i que suposa dos moments fonamentals. Un primer moment és l'elecció de restriccions que realitza l'artista quan opta per una modalitat tècnica determinada. Aquesta elecció comporta la imposició de limitacions a un conjunt viable que permet una infinitat de possibles configuracions. Per exemple el literat que decideix d'escriure en vers en comptes d'utilitzar la prosa narrativa. Aquesta situació comporta una important limitació dels mitjans expressius de l'agent.

En un segon moment es produeix l'elecció sota restriccions per part de l'autor de l'obra. Una vegada que ja s'ha reduït el conjunt viable amb el qual es treballa, l'artista ha d'elegir una configuració específica d'unitats elementals de la seva modalitat que constituïran l'obra concreta.

La tradició en totes les modalitats artístiques, indica Elster, marca unes limitacions formals respecte del desenvolupament de les creacions dels autors que poden ser acceptades o no per ells. Això permet classificar els artistes en dos grans grups que podem anomenar tradicionalistes i rupturistes.

Els tradicionalistes són els creadors que recullen i accepten el marc tradicional, com seria el cas de Mozart a la música. El perill d'aquest camí és dóna quan les limitacions formals esdevenen limitacions substancials respecte d'allò que es pot expressar. En aquest cas el seguiment de la tradició aboca a un escolasticisme buit.

Els rupturistes són els creadors que trenquen amb les limitacions de la tradició, ja que consideren que aquestes restringeixen d'una manera negativa les seves possibilitats expressives. El perill d'aquest camí es dona quan la ruptura amb la tradició està basada únicament en una equivocada recerca de l'originalitat.

6è Les restriccions són elements essencials de la pràctica artística

Seguint la tipologia de restriccions abans esmentada, indicarem exemples concrets de la pràctica artística on es reflecteixen:

Les restriccions perjudicials, encara que no són aquelles de què s'ocupa Elster, òbviament es donen en totes les modalitats artístiques. Per exemple, l'autor teatral que no aconsegueix que es representi la seva obra, el músic que no pot enregistrar les seves composicions, l'escriptor que no troba editor, el director de cinema que no troba productora, etc. Malauradament són molts els entrebancs i obstacles que troben totes les creacions artístiques.

Aquelles restriccions que interessin més Elster són les beneficioses. És tracta de limitacions que tenen com a efecte potenciar el valor estètic de l'obra d'art. N'hi ha de tres tipus diferents.

La restricció essencial exclusivament elegida per l'artista és exemplificada per Elster en el novel·lista francès Georges Perec. Aquest autor s'autoimposà reeixidament l'escriptura d'una obra sense utilitzar en cap mot la vocal «e». Aquest tipus de restricció és idiosincràtica, pròpia de l'agent que la utilitza.

La restricció essencial no elegida exclusivament per l'agent es presenta sovint quan un autor elegeix lliurement les convencions pròpies d'un gènere per realitzar la seva obra. Per exemple un músic que compon una sonata, un poeta que escriu un sonet, etc. En aquests casos es pot parlar de restriccions genèriques, pròpies del gènere artístic que l'artista lliurement elegeix.

Les restriccions accidentals són aquelles que l'artista es troba ja establertes i de les quals no pot fugir. Per exemple les gravacions primeres de jazz tenien unes limitacions tècniques temporals que no permetien una durada superior als tres minuts. Aquesta restricció va donar lloc a interpretacions musicals, com en els casos de Louis Armstrong i Ella Fitzgerald, clàssiques d'un valor molt superior a les que es realitzaren una vegada superada aquesta limitació. Es tractava de restriccions tècniques, imposades a l'artista des de fora per les circumstàncies del moment.

En el camp cinematogràfic una restricció accidental no tècnica que va tenir l'efecte inintencionat de produir algunes obres mestres del setè art fou la imposició de la censura cinematogràfica al llarg de prop de dues dècades als EUA. Les estrictes restriccions sobre els continguts que suposà el Codi de Producció de Hollywood foren en alguns casos un estímul a la creativitat dels guionistes i directors.

«Els directors cinematogràfics estaven restringits pel codi en tot allò relacionat amb la utilització de mitjans per a la representació de certs temes, assenyaladament els de caràcter sexual. Almenys en alguns casos, l'efecte de la restricció en comptes de disminuir el valor artístic de la posada en escena, el va augmentar» (Elster 2002, pàg. 255).

A l'Estat espanyol durant la forta censura l'època franquista succeí un fenomen semblant. Alguns directors de cinema, el cas paradigmàtic seria Carlos Saura,

aconseguiren el seu màxim artístic sorteiant els entrebancs de les limitacions polítiques i morals als continguts fílmics. Òbviament el propòsit del censor era ben llunyà de la potenciació de l'estètica cinematogràfica que obtingueren com a subproducte inintencionat del seu zel vigilant.

7è La creació artística es fonamenta en el precompromís

El mecanisme del precompromís, fonamentat en l'autorestricció, representa un paper essencial en la teorització elsteriana de les manifestacions artístiques.

«El precompromís juga un important paper a l'art. Mitjançant l'eliminació d'algunes de les seves opcions, els artistes es capaciten a si mateixos per concentrar-se millor en l'elecció a realitzar entre les que resten» (Elster 2002, pàg. 314).

La pràctica artística funciona sovint mitjançant una minimització d'alternatives. La reducció del conjunt viable de possibilitats en un conjunt més manejable per la seva simplificació a través de les restriccions permet l'obtenció de la maximització local que suposa l'obra acabada.

«A l'art sovint menys és més. Moltes vegades s'obté més profit de tenir menys opcions que de tenir-ne més [...]. L'individu pot treure profit de tenir menys opcions disponibles. Els artistes tenen necessitat de restriccions i l'elecció de les mateixes restriccions és en gran mesura arbitrària» (Elster 2000, pàg. 16).

Evidentment hi ha restriccions elegides per l'agent mitjançant un mecanisme de precompromís, com la utilització de la filmació en blanc i negre en un film actual, i d'altres que provenen de la necessitat, com era el cas dels films del primer terç del segle XX. En el darrer cas es tracta d'una restricció accidental de caràcter tècnic, mentre que en el primer cas mitjançant el mecanisme de precompromís una restricció accidental esdevé essencial. Tanmateix, bé sigui d'una manera intencionada, Woody Allen a *Manhattan*, o bé sigui d'una manera obligada, Fritz Lang a *Metropolis*, s'han produït moltes obres mestres del cinema mitjançant la restricció del color.

Fins i tot podem trobar moltes opinions d'autors de reconegut prestigi en el camp visual, tant fotogràfic com cinematogràfic, que defensen la restricció del color com a mitjà d'aprofundiment en el valor estètic d'una obra. Citarem l'explicació del director espanyol Fernando Trueba sobre aquesta qüestió:

«Per què aqueixa fascinació pel blanc i negre? Tothom la té. Pel color no hi ha hagut mai fascinació, només quan es va inventar la fotografia en color, el cinema en color o sorgiren les primeres televisions en color. El color és massa igual a la vida, en canvi, el blanc i negre està traduït a un altre llenguatge, com la pintura o la publicitat que cada vegada l'usa més» (*Diario de Mallorca*, 11 de juliol de 2002).

De fet hi ha pocs certàmens fotogràfics d'alçada que no tinguin entre les seves obres premiades algunes instantànies en blanc i negre. En el camp del còmic es dona habitualment el cas d'autors que voluntàriament refusen l'ús del color com a mitjà d'obtenció d'un grafisme de major qualitat.

El moviment cinematogràfic europeu d'avantguarda anomenat Dogma 95 representa una proposta de renovació de l'estètica fílmica que basa alguns dels seus postulats en el mecanisme elsterià del precompromís i l'autorestricció. Partint d'una postura crítica en-

front d'anteriors avantguardes, com la *nouvelle vague* dels anys seixanta, el Dogma 95 rebutja el cinema d'autor pel seu individualisme i fa una defensa del cinema com a art col·lectiu. Per eliminar l'individualisme autorial i el cinema basat en la creació d'il·lusions falses, aquest moviment proposa un decàleg que anomena «vot de castedat». Es tracta d'un conjunt de deu restriccions (rodatge en el lloc, so directe, càmera en mà, absència d'il·luminació suplementària, prohibició de filtres i trucs òptics, eliminació d'accions superficials [homicidis, ús d'armes, etc.], prohibició de manipulacions espacials i temporals, elusió dels films de gènere, format obligat en 35 mm, absència del nom del director en els crèdits) que tenen com a objectiu l'obtenció d'una maximització local: una veritable obra d'art cinematogràfic.

Referències bibliogràfiques

- CASAS, JOSÉ (ed.) (2000). *Las limitaciones del paradigma de la elección racional. Las ciencias sociales en la encrucijada*. Institució Alfons el Magnànim, València.
- COLLINGWOOD, R. G. (1978). *Los Principios del Arte*. Fondo de Cultura Económica, Mèxic.
- ELSTER, JON (2002). *Ulises desatado. Estudios sobre racionalidad, precompromiso y restricciones*. Gedisa, Barcelona.
- (1997). *Economics. Análisis de la interacción entre racionalidad, emoción, preferencias y normas sociales en la economía de la acción individual y sus desviaciones*. Gedisa, Barcelona.
- (1997). *El cambio tecnológico. Investigaciones sobre la racionalidad y la transformación social*. Gedisa, Barcelona.
- (1988). *Uvas amargas. Sobre la subversión de la racionalidad*. Ediciones Península, Barcelona.
- (1979). *Ulysses and the Sirens. Studies inrationality and irrationality*. Cambridge University Press. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- HJORT, M. and MACKENZIE, SCOTT (2003). *Purity and Provocation. Dogme 95*. The University of California Press.

REFLEXIÓN ESTÉTICA A PARTIR DE L. WITTGENSTEIN¹

Soraya Salinas Tainta

Universidad de Navarra

RESUMEN: Al principio se pensó que Ludwig Wittgenstein, en su *Tractatus* de 1921, estaba desterrando del ámbito del sentido —y por tanto del conocimiento— a la metafísica, como también a toda expresión valorativa: ética, estética y religiosa. Sin embargo, con el tiempo se ha caído en la cuenta de que lo que Wittgenstein hizo fue proponer la posibilidad de un modo de comprensión del mundo diferente a la explicación científica de los hechos. Este filósofo vienés fue capaz de advertir que los intereses del ser humano no se reducen a una reconstrucción o descripción racional y certera de los hechos, sino que en el universo humano hay una diversidad de formas de vida que escapan al criterio racional y que, sin embargo, le reportan una existencia más elevada y satisfactoria. En esas formas de vida —como en el arte— entra en juego aquello que da sentido a la vida, desde ellas se logra una mirada nueva sobre el mundo y sus acontecimientos particulares. En este sentido, Wittgenstein propone no sólo una perspectiva de la estética interesante, sino también una serie de conceptos que pueden ser herramientas útiles para una visión amplia e integradora en lo que respecta al arte hoy en día. Ambos serán los objetivos de la presente comunicación.

ABSTRACT: At the beginning it was thought that the *Tractatus* (1921) of Wittgenstein was rejected from the realm of sense —and therefore from realm of the knowledge— to metaphysics and, with it, all the valorative expressions like ethical, aesthetical and religious propositions. But what Wittgenstein really did was to propose the possibility of a different kind of comprehension of the world from the scientific explanation of facts. This philosopher warned that the interest and the problem of human being could not be reduced to a rational and actual description of events. On the contrary, the human world is constituted by a diversity of ways of living that scientific laws can not tackle with. From this ways of living —such as Art— the person has the possibility of giving sense to the world, to its existence. The person could have a new vision of the world and events, and they will be worthy. In this sense, Wittgenstein proposes an interesting perspective of Aesthetics. Besides he presents some concepts that could be useful tools to procure a wide and integrated vision related to Art nowadays. Both were the subjects of the present dissertation.

¹ Debo agradecer al Gobierno de Navarra y a la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra su apoyo durante los dos últimos años de trabajo, de los que esta comunicación es fruto.

En las primeras interpretaciones que se hicieron de la filosofía de Wittgenstein, se consideraba a éste como a un pensador positivista y antimetafísico. Hoy por hoy, todos los estudiosos de este filósofo admiten que dichas interpretaciones han quedado obsoletas y no hacen sino limitar su concepción filosófica.² Si se hace un sondeo de las investigaciones recientes sobre este autor se advierte que cada vez se ha ido dando más relevancia a temas que en principio parecían colaterales respecto del núcleo de su filosofía—es decir, respecto de los temas de lógica y lenguaje—. Así durante los últimos veinte años han sido recuperadas por ejemplo sus reflexiones sobre psicología, religión o estética.

En lo que respecta a la reflexión estética, Wittgenstein no hace un tratamiento sistemático de la misma. Sus ideas estéticas no aparecen en un único texto, sino que hay que rescatarlas de entre las notas de los seminarios y los apuntes que quedaron sin publicar tras su muerte. Normalmente su estética aparece intercalada entre otras materias: por ejemplo, en el primer periodo de su pensamiento (1914-1930) la estética está totalmente asociada a la reflexión ética (a lo místico); y en el segundo periodo (1930-1959) aparece combinada también con sus reflexiones sobre la psicología freudiana o la antropología de Frazer.

Hay que tener en cuenta que el estilo filosófico de Wittgenstein siempre trató de huir de maneras que pudieran llevar a una visión cerrada o estática. Por lo que el hecho de que en Wittgenstein la estética no tenga un tratamiento temático no significa que sea menos relevante que otras de sus ideas.

Precisamente, lo que trataré de destacar es la relevancia que tiene la perspectiva estética en la concepción filosófica de Wittgenstein. Ateniéndonos a los escritos, en más de una ocasión la estética aparece vinculada de manera especial a la filosofía. El propio Wittgenstein señaló la existencia de una semejanza entre ambas. Su colega Moore recuerda que en una ocasión dijo que los problemas filosóficos surgen al modo de una perplejidad y que, en este sentido, los problemas filosóficos se asemejan a los problemas estéticos.³ Esto es así porque las cuestiones estéticas como ¿por qué esto es bello? ¿por qué me conmueve esta música? aparecen en forma de perplejidad, esto es, como una duda o confusión que se caracteriza porque no se resuelve igual que un problema matemático, es decir, haciendo desaparecer definitivamente la incógnita. En la perplejidad estética la solución está en la disolución del problema, es decir, cuando el asunto deja de ser problemático —lo cual, por otro lado, no significa que deje de ser misterioso, de apalarnos o conmovernos—.

² Hay que tener en cuenta que, por una parte, el propio Wittgenstein negó las interpretaciones que los miembros del Círculo de Viena hicieron de su trabajo. Por otra parte, hay teorías que sostienen que Frege, la influencia más fuerte sobre Wittgenstein en sus primeros pasos, está más cerca de la filosofía idealista continental que del empirismo británico. Y finalmente, hay otras influencias reconocidas por Wittgenstein —teniendo en cuenta que éste no acostumbraba a reconocer sus fuentes— que también entroncan con la tradición continental moderna de cuño kantiano (en el ámbito científico Hertz y Boltzmann, y en el cultural Kraus o Loos).

³ «El problema filosófico es: “¿Qué es lo que me deja perplejo acerca de este asunto?”». «En este respecto dijo que la pregunta “¿Por qué nos impresiona?” se parece a las preguntas estéticas “¿Por qué es bello esto?” o “¿Por qué no sirve este contrabajo?”» Wittgenstein, 1993: 194 y 131 respectivamente.

Según Isidoro Reguera en Wittgenstein la estética se convierte en filosofía, en una metodología o crítica del lenguaje sobre el arte (cfr. WITTGENSTEIN 1966: 11-12; IV, § 1-2).

Debido a la semejanza que Wittgenstein apunta se puede afirmar que atendiendo a la concepción estética resultará más fácil comprender la naturaleza de los problemas filosóficos y el método para la resolución de los mismos. Este es un problema que siempre ha estado presente en la filosofía (el problema del método) y cuya solución, conviene adelantar, que para este filósofo consistirá en alejar a la filosofía de la tendencia cientificista que según él es incapaz de resolver las preguntas importantes para el ser humano: «Sentimos que aun cuando todas las posibles cuestiones científicas hayan recibido respuestas, nuestros problemas vitales todavía no se han rozado en lo más mínimo. [...] / La solución al problema de la vida se nota en la desaparición del problema».⁴

Tanto en el *Tractatus* como en su pensamiento posterior, la filosofía no es concebida como una ciencia, ni como una teoría o doctrina; sino más bien como una actividad de clarificación de los pensamientos y de la propia vida.⁵ Por lo tanto, la filosofía no consiste en un saber teórico, en instalarse en una doctrina desde la que proporcionar una explicación acabada sobre cómo son las cosas. Se trata de una cierta perspectiva o actitud para con el mundo; la filosofía consiste en saber mirar y ver las dificultades, en adoptar diferentes puntos de vista y ayudar a que la gente cambie de visión.⁶

Lo mismo sucede con la estética, que tampoco es una ciencia o una teoría sobre lo que es, lo que no es o lo que debe ser bello.⁷ La estética de Wittgenstein no es una estética al estilo tradicional, en el sentido de una teoría o poética del arte. Sino que, al igual que la filosofía, se trata más bien de una perspectiva, un modo de ver y de comprender los objetos⁸ que, según sus palabras, «nos obliga a adoptar la perspectiva correcta», implicando muchas veces un cambio de perspectiva, de actitud o de pensamiento.⁹ Wittgenstein afirma: «El trabajo filosófico —como en muchos aspectos sucede en la arquitectura— consiste, fundamentalmente, en trabajar sobre uno mismo. En la propia comprensión, en la manera de ver las cosas».¹⁰

De la propuesta estética de Wittgenstein hay que destacar dos características: por un lado, que es una propuesta con un trasfondo ético, y por otro lado, que tiene un carácter marcadamente anticientificista. Respecto a la primera característica hay que decir que todo el planteamiento filosófico de este autor es profundamente ético, está esencialmente ligado a la comprensión del sentido de la vida. De modo que todas sus reflexiones, sean del tema que sean, tienen un trasfondo ético que les da sentido. Esto se refleja claramente

⁴ WITTGENSTEIN, 1921: 6.52-6.521. Y en otro momento declara: «Los problemas científicos pueden interesarme, pero nunca apresarme realmente. Esto lo hacen sólo los problemas conceptuales y estéticos. En el fondo la solución de los problemas científicos me es indiferente, pero la de los otros problemas no» Wittgenstein, 1980: § 460.

⁵ Cfr. FANN, 1975: 17. También Bouveresse da un énfasis espacial al concepto de claridad en Wittgenstein en tanto que «sigue siendo (a lo largo de todo su pensamiento, con matices particulares) el fin de la filosofía y un fin en sí mismo» BOUVERESSE, 1993: 19. Cfr. WITTGENSTEIN, 1953: § 133 y cfr. WITTGENSTEIN, 1921: 4.112. y 4.116.

⁶ Cfr. WITTGENSTEIN, 1980: § 30 y ss, 252, 352, 414; y cfr. WITTGENSTEIN, 1966: II, § 6 y IV, § 10-11.

⁷ Cfr. WITTGENSTEIN 1966: II, § 1-5.

⁸ Es un ver el objeto con la totalidad como trasfondo de sentido; igual que al hacer filosofía Wittgenstein pretende ver al objeto en sus aspectos o relaciones con el todo (Cfr. WITTGENSTEIN, 1980: § 29-31).

⁹ WITTGENSTEIN, 1980: § 27.

¹⁰ WITTGENSTEIN, 1980: § 84.

en su estética, ya que para entenderla es inevitable atender a su relación con la ética. Concretamente en su primera época, Wittgenstein las concibe como análogas ya que ambas son trascendentales, ambas implican un acercamiento contemplativo a las cuestiones y buscan la felicidad. Veamos esta semejanza más detenidamente.

Para empezar ni los juicios estéticos ni los éticos son enunciados de hecho sino que son expresiones valorativas, es decir, no versan sobre los hechos del mundo —que son contingentes—, sino sobre lo que queda fuera del mundo, fuera del ámbito de lo fáctico y de lo expresable proposicionalmente. Por eso Wittgenstein afirma que la ética y la estética son trascendentales,¹¹ porque tratan de lo absoluto y necesario, y por tanto, de lo que da sentido al mundo.

Wittgenstein también expresa esto diciendo que tanto la ética como la estética implican una perspectiva *sub specie aeternitatis*, es decir, un punto de vista externo al mundo, independiente de las circunstancias o consecuencias espacio-temporales. Se trata de un punto de vista contemplativo, desde el que se ven los objetos en sus conexiones necesarias con la totalidad, en su necesidad.¹²

La esencia de lo artístico consiste básicamente en la adopción de un punto de vista contemplativo, de una mirada y actitud moral hacia el mundo. Esta parece ser la razón por la que, según Wittgenstein, el arte ayuda a que la vida sea más llevadera, a que merezca la pena: «lo hermoso es lo que hace feliz».¹³ La felicidad es para Wittgenstein el fin de la vida ética, y el arte también es un camino hacia la felicidad porque nos reconcilia con el mundo, da sentido a nuestra existencia (en tanto que ayuda a ver la necesidad de las cosas). En este sentido, con el arte se resuelve el problema de la vida, ya que éste ayuda a encontrar el camino o la manera de vivir en el mundo sin sentirlo como algo acabado. Es decir, a través del arte los objetos se muestran de tal forma al ser humano que éste se siente atraído a dar una respuesta, a aceptar o rechazar. El arte lleva a adoptar una actitud respecto del mundo, lleva a participar de un modo de vida en la que uno se siente cómodo, reconciliado con el mundo.¹⁴

La segunda característica que se mencionó de la propuesta estética de Wittgenstein es que es anticientificista —un signo también propio de su concepción filosófica general—. Con científicista me refiero al planteamiento que sólo considera como verdadero conocimiento el conocimiento cierto por causas, es decir el conocimiento científico-positivo. Desde bastante antes de la época en que vivió Wittgenstein, el éxito de ciencias positivas como la mecánica hizo que el método de éstas se erigiera en el único modo de abordar los problemas en todas las áreas del saber (como pasó por ejemplo en la psicología).¹⁵ Y las cuestiones que no pudieran ser explicadas de esa manera pasaban a considerarse como irracionales.

Wittgenstein sin embargo vino a reivindicar la inadecuación de dichas explicaciones causales, hipotético-deductivas, para ciertos ámbitos de la experiencia humana. Dichas

¹¹ Cfr. WITTGENSTEIN, 1921: 6.421.

¹² Cfr. WITTGENSTEIN, 1921: 6.45; cfr. WITTGENSTEIN, 1961: 7.10.16; cfr. WITTGENSTEIN, 1980: § 27. También es interesante ver el comentario de Tilghman al respecto (Cfr. TILGHMAN, 1991: 54).

¹³ Cfr. WITTGENSTEIN, 1961: 20.10.16 y 21.10.16.

¹⁴ Cfr. WITTGENSTEIN, 1966: I; cfr. WITTGENSTEIN, 1980: § 335, 289 y ss.

¹⁵ Cfr. WITTGENSTEIN, 1966: IV, § 1.

explicaciones eran inapropiadas precisamente para solventar los asuntos más relevantes de la existencia humana como las cuestiones del sentido a las que me referí anteriormente.

En varios momentos Wittgenstein define la explicación estética por oposición a las explicaciones de las ciencias experimentales (las explicaciones propiamente dichas). De ahí se pueden extraer algunas características del juicio estético frente al juicio de hecho: Mientras la ciencia nos induce a buscar causas para responder a los problemas, ante una impresión estética se buscan motivos, intenciones: «Dar una explicación causal de la pregunta “¿Por qué es agradable el olor de las rosas?” no eliminaría nuestra “perplejidad estética”». ¹⁶ No se trata tanto de identificar al mecanismo o legalidad que ha gobernado al sujeto, como de describir el proceso por el que se ha llegado hasta ahí. ¹⁷ Por lo tanto en estética no se busca la eficacia sino la finalidad que gobierna y hace inteligible la acción artística.

En lo que respecta a los resultados, las ciencias positivas aumentan el conocimiento y son capaces de predecir con éxito un fenómeno en tanto que dan con la ley, el mecanismo o la teoría que explica dicho fenómeno. Por su parte, el juicio estético tiene un valor meramente descriptivo. Al hablar de arte —lo mismo que de religión y de ética— no se hace un uso referencialista o enunciativo del lenguaje, sólo se pueden dar ejemplos, descripciones, hasta que caemos en la cuenta de lo que se tiene delante o de lo que se quiere mostrar.

Puesto que los juicios de valor ni se fundamentan ni se deducen de una teoría previa de los hechos, no se miden por su verdad o falsedad. ¹⁸ La corrección o no del juicio estético, el criterio que determina su validez objetiva no procede de una verificación externa, empírica, ni de la introspección subjetiva, sino de la satisfacción intrínseca de la acción. ¹⁹ Sabemos que estamos ante una buena razón porque nos persuade. ²⁰ El criterio más útil para determinar su veracidad no está tanto en el grado de racionalidad o de lógica del relato cuanto en su poder para atraernos, en su capacidad de gobernar nuestra visión e incluso cambiar nuestra vida. ²¹ Por ello este tipo de razonamientos tiene una firmeza que supera cualquier tipo de verificación o falsación: la «explicación» estética, al igual que la creencia religiosa, se muestra —con sus palabras— «no apelando a razones ordinarias para creer, sino más bien regulando toda una vida». ²²

¹⁶ WITTGENSTEIN, 1993: 129.

¹⁷ Cfr. WITTGENSTEIN, 1966: II, § 19; III, § 12-14. Con «motivo» o «por qué» Wittgenstein se refiere a la razón que justifica una acción; una razón que sin embargo no se caracteriza por su rigor o su exactitud. El motivo lo que hace es situarnos no tanto ante un mecanismo causal sino ante un modo de hacer las cosas, una forma de vida, en definitiva, ante una cultura.

¹⁸ Cfr. WITTGENSTEIN, 1967: 9 y 21; 1965: 49.

¹⁹ Cfr. WITTGENSTEIN, 1967: 13. Cfr. BOUVERESSE, 1993: 56-57.

²⁰ Este sería el acierto que ve Wittgenstein en el psicoanálisis de Freud: «estas explicaciones no predicen nada. Pero nos proporcionan una imagen con un atractivo especial. Lo importante es la actitud que manifiestan» WITTGENSTEIN, 1966: III, § 18. El psicoanálisis funciona (elimina el dolor o el miedo) en tanto que persuade. «Lo que estoy haciendo es también persuasión (...) que consideren el asunto de otra manera diferente» WITTGENSTEIN, 1966: III, § 35.

Que la satisfacción sirva de criterio para determinar la veracidad del juicio o acto estético no significa que Wittgenstein caiga en el relativismo (como advierte Bouveresse, 1993: 63): la validez de la explicación estética es intersubjetiva, civil, remite a un contexto más allá de lo dado y de lo individual.

²¹ Cfr. WITTGENSTEIN, 1966: 134-135.

²² WITTGENSTEIN, 1966: 130.

Otra diferencia entre la explicación científica y la estética es que la primera no logra la seguridad que racionalmente se espera de ella, porque es mera hipótesis, es decir, creación humana y, por tanto es contingente. Además, tampoco consigue satisfacer a nuestro espíritu respecto de las cuestiones místicas o valorativas. En este sentido, Wittgenstein pone de manifiesto la superstición racionalista que piensa que poder dar una explicación anula el efecto de perplejidad o misterio que algo deja en uno.²³ Mientras que en la «explicación» estética lo que sucede es que la satisfacción se da por sí misma en la acción; tanto el espíritu como el conocimiento quedan en calma, en armonía con el mundo. «Aquí sólo se puede describir y decir: “así es la vida humana”. [...] A quien lo intranquiliza el amor, una explicación hipotética no lo tranquiliza». Las acciones estéticas no se proponen alcanzar un efecto determinado sino una satisfacción plena, en este sentido, «más bien no se *propone* nada; actuamos así y entonces nos sentimos satisfechos».²⁴

Por último, mencionaremos algunos elementos metodológicos que Wittgenstein propone como alternativas a la explicación científica para solucionar la perplejidad.²⁵ Dichos elementos son por ejemplo: la representación perspicua o sinóptica (un tipo de descripción o presentación de los hechos en sus relaciones formales, gramaticales, y no meramente históricas, causales, externas),²⁶ las razones o descripciones suplementarias,²⁷ la sinopsis de trivialidades,²⁸ las comparaciones, ejemplos, símiles, analogías...²⁹ Todo ello puede ser más efectivo que dar una explicación racional.

Además, Wittgenstein insiste en que la comprensión de lo extraño, de lo que nos impacta, se basa en la referencia a lo instintivo humano, algo universal que tenemos por naturaleza. Por tanto, no necesitamos hacer hipótesis o especular para entender modos de vida ajenos.³⁰ Frente a la especulación Wittgenstein también reclama el uso de la imaginación o fantasía.³¹ La cual tiene la función de poner en orden y de unificar elementos diferentes, y de este modo ayuda a no quedarse en lo fáctico, en la gramática superficial. El principio que rige dicha facultad es el parecido formal, la semejanza o conexión formal-estructural, que a diferencia de las conexiones físicas, causales o externas, reside en la naturaleza interna de las acciones.³²

²³ Cfr. WITTGENSTEIN, 1967: 19.

²⁴ WITTGENSTEIN, 1967: 11-13.

²⁵ Cfr. WITTGENSTEIN 1967: 11, 23. Cfr. BOUVERESSE, 1993: 20-26.

²⁶ «Esta representación perspicua facilita el comprender, la comprensión, que consiste precisamente en que “vemos las conexiones”» WITTGENSTEIN, 1993: 178. Lo que funciona en el caso de la perplejidad estética, es el método de la contigüidad, poner una cosa al lado de la otra hasta verlas bajo el aspecto que muestran al ser vistas en todas sus conexiones, en su esencia.

²⁷ «Lo que la Estética intenta hacer es dar *razones* [...] que tienen “naturaleza de descripciones añadidas”: por ejemplo, se puede hacer ver a una persona qué es lo que Brahams quería decir mostrándole las distintas obras de Brahams, o comparándolo con un autor contemporáneo; y todo lo que hace la Estética es “atraer la atención a una cosa”, “colocar una cosa al lado de otra”» WITTGENSTEIN, 1993: 130.

²⁸ Cfr. WITTGENSTEIN, 1993: 138. También hay otros elementos como la percepción de las figuras ambiguas (WITTGENSTEIN, 1953: 451-481. Cfr. BOUVERESSE, 1993: 71-77).

²⁹ Cfr. WITTGENSTEIN, 1966: 99. Cfr. BOUVERESSE, 1993: 62-63.

³⁰ Cfr. WITTGENSTEIN, 1967: 19. «Nuestra perplejidad sobre por qué nos impresiona no disminuye al dar las causas a partir de las que surgió el festival, sino que disminuye al encontrar otros festivales parecidos: encontrarlos podría hacer que pareciera “natural”» WITTGENSTEIN, 1993: 131.

³¹ Cfr. WITTGENSTEIN, 1980: § 201; cfr. WITTGENSTEIN, 1967: 21.

³² Cfr. WITTGENSTEIN, 1967: 33.

Estos elementos forman parte del método que el propio Wittgenstein denominó «método antropológico»³³ para la filosofía. Su finalidad consiste en tener la suficiente apertura mental como para no caer en un pensamiento único, para no creer que la perspectiva o los criterios de uno son los únicos verdaderos y son aplicables universalmente. Se trata de ser capaz de cambiar de punto de vista, de imaginar las diferentes formas de expresión, los diferentes modos de actuar. La finalidad no es tanto dar con la esencia que los define como para advertir su variedad. «No existe ningún sistema en el que sea posible estudiar, en su pureza y esencia, lo que es la ética. Usamos el término ética para una variedad de sistemas y tal variedad es importante en filosofía. [...] La importancia de la variedad no reside tanto en fijar la mirada en una forma no adulterada como en mantenerse alejados de su búsqueda. Cuando afirma que todo juego del lenguaje o sistema de comunicación es “complejo” quiere decir que si tratamos de dotarlo de un sistema más perfecto y amplio [para su interpretación...] incurriremos en confusiones».³⁴

En conclusión, parece ser que en la perspectiva estética de Wittgenstein se encuentra una clave para entender su filosofía. No es cierto, ni mucho menos, que se pueda explicar toda su filosofía desde este punto de vista, pero sí que sirve para caer en la cuenta de por qué esa filosofía siempre ha sido unitaria y coherente, aun siendo un modo de pensar ante todos los ojos misterioso e incluso irresuelto en comparación con otros sistemas filosóficos.

Referencias bibliográficas³⁵

- BOUVERESSE, J. (1993): *Wittgenstein y la estética*, Guada Litografía, Valencia.
- FANN, K. T. (1975): *El concepto de filosofía en Wittgenstein*, Tecnos, Madrid.
- TILGHMAN, B. R. (1991): *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics: The View from Eternity*, University New York Press, Albany.
- WITTGENSTEIN, L. (1921): *Tractatus lógico-philosophicus*, Alianza, Madrid 2003.
- (1953): *Investigaciones filosóficas*, UNAM Editorial Crítica, Barcelona 1988.
- (1961): *Diario filosófico (1914-1916)*, Ariel, Barcelona 1982.
- (1965): *Conferencia sobre ética*. Con dos comentarios a la teoría del valor, Paidós, Barcelona 1990.
- (1966): *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicoanálisis y creencia religiosa*, Paidós, Barcelona 1992.
- (1967): *Comentarios sobre «La rama dorada»*, Universidad Autónoma de México, México 1997.
- (1980): *Aforismos. Cultura y valor*, Espasa Calpe, Madrid 1996.
- (1993): *Ocasiones filosóficas 1912-1951*, Cátedra Teorema, Madrid 1997.

³³ WITTGENSTEIN, 1965: 61.

³⁴ WITTGENSTEIN, 1965: 61-63.

³⁵ Los libros de Wittgenstein en el texto han sido citados por el año de la primera edición; mientras que como referencia bibliográfica aparecen en este apartado las ediciones castellanas cuyas traducciones han sido utilizadas.

ANALOGÍAS Y DIFERENCIAS EN EL PROCESO DEL DESCUBRIMIENTO CIENTÍFICO Y ARTÍSTICO

La tradición anglosajona

Paula Lizarraga Gutiérrez
Universidad de Navarra

RESUMEN: En esta comunicación pretendo plantear algunas cuestiones que me parecen centrales en un tema tan importante como es el de las fronteras entre el arte y la ciencia. En este sentido es el mundo anglosajón uno de los que más interés ha mostrado por estas cuestiones, pues ya desde la Ilustración son muchos los autores ingleses que se van a ocupar de dar consistencia científica a unas disciplinas —estética y teoría y crítica del arte— que hasta ese momento carecían del rigor sistemático del que gozaban ya las ciencias naturales o físicas.

Lo que haré en mi intervención es presentar un caso concreto; me voy a centrar en la figura de Roger Fry (teórico y crítico de arte inglés 1866-1934), ya que este autor presta una atención fundamental en sus planteamientos estéticos a la correlación entre la ciencia y el arte como modos de conocimiento, de aproximación al mundo o de descubrimiento de la realidad. Además, su método de acceso al arte, su «estética ha sido absolutamente práctica», y su sistema lo propone como una inducción provisional a partir de sus propias experiencias estéticas. En este sentido el planteamiento de Fry pone de manifiesto su evidente parentesco con las preocupaciones de otros autores como son Karl Popper, en el ámbito científico, y E.H.Gombrich, en el artístico. Autores de los que también haré mención en el transcurso de la intervención.

ABSTRACT: In this dissertation I would like to tackle with some issues that I consider important for this topic, such as the borders between Art and Science. The Anglo-Saxon culture has depicted a great interest in these issues, due to the fact that from Illustration many English authors tried to give a scientific foundation to Aesthetics, art Theory and Critics. In that moment those subjects lacked of the systematization and the rigour of Science.

I'm going to deal with Roger Fry (and english Art critic 1866-1934), because in this author's Aesthetical Theory we can observe the relation between Art and Science as a way of knowledge. And also as a way of approaching the world and discovering reality. Besides this, his analysing method, as he said «his Aesthetic has been absolutely practical». In this method he works with provisional inductions from his own aesthetical experiences.

Fry's working way is highly related to other authors worries such as Karl Popper, in the Scientific realm, and E.H. Gombrich in the Artistic one.

En esta comunicación pretendo apuntar algunas cuestiones que me parecen centrales en un tema tan importante como es el de las fronteras entre el arte y la ciencia. En el ámbito intelectual en el que me muevo, que es el de la estética y la teoría del arte, quizá es el mundo anglosajón el que más interés ha mostrado por estas cuestiones, pues desde la Ilustración son muchos los autores ingleses que se van a ocupar de dar consistencia científica a unas disciplinas —estética y teoría o filosofía del arte— que hasta ese momento carecían del rigor sistemático del que gozaban ya las ciencias naturales o físicas.

Es precisamente en este inicio del siglo XVIII, en el que el interés por las cuestiones estéticas y artísticas cobra gran importancia, también el momento en el que en el aspecto metódico se da un giro en el pensamiento de la ciencia natural, giro que representa el tránsito de Descartes a Newton. En un caso como en otro, por caminos diversos y con recursos intelectuales muy distintos, se persigue la misma finalidad. Se trata, tanto en la ciencia como en el arte, de emanciparse de la preponderancia absoluta de la deducción; hay que hacer sitio, no contra ella sino junto a ella, a los puros hechos, a los fenómenos, a la observación directa.

Es conocido por todos que el camino de Newton no es la pura deducción, sino el análisis. No comienza colocando determinados principios o conceptos generales para, a partir de ellos y por medio de deducciones abstractas llegar hasta el conocimiento de lo particular, de lo «fáctico»; su pensamiento se mueve en la dirección opuesta. Los fenómenos son lo dado y los principios lo inquirido. Este camino nos lleva, por lo tanto, no de los conceptos y principios a los fenómenos, sino al revés. La observación es lo dado, el dato; el principio y la ley lo buscado. Esta nueva jerarquía metódica, nacida en el siglo XVIII en el ámbito de las ciencias naturales, se va a mantener a lo largo de los siglos posteriores, desarrollándose y aplicándose en todos los campos del conocimiento humano.

Estas puntualizaciones de contexto iniciales pienso que aclaran los términos del título de mi intervención: «Analogías y diferencias en el proceso del descubrimiento científico y artístico. La tradición anglosajona»; tan solo unas palabras para explicar cuál será mi modo de proceder en esta exposición. Lo que haré es presentar un caso concreto; me voy a centrar en la figura y las ideas de Roger Fry (teórico y crítico de arte inglés 1866-1934), ya que este autor presta una atención fundamental en sus planteamientos estéticos a la relación entre la ciencia y el arte como modos de conocimiento, de aproximación al mundo o de descubrimiento de la realidad. Además, el método de acceso de Fry al arte, su «estética —como él mismo afirma— ha sido absolutamente práctica»,¹ y su sistema lo propone como una inducción provisional a partir de sus propias experiencias estéticas. En este sentido el planteamiento de Fry pone de manifiesto su evidente parentesco con las preocupaciones de otros autores, mucho más próximos a nosotros en el tiempo, como son Karl Popper, en el ámbito científico, y E. H. Gombrich, en el artístico. Autores de los que también hablaré en esta intervención.

El modo en el que Fry entiende el proceso artístico tiene un paralelismo con el método de la ciencia, y a la vez que analiza las operaciones intelectuales que se ponen en juego en ambas actividades, las vincula con un sentimiento de gozo o placer que se deriva de la realización de dichas actividades.

¹ FRY, R., (1920): *Vision and Design*, Chatto and Windus, Londres.

Este planteamiento —como mostraré al final de la exposición— está directamente relacionado con algunas de las ideas estéticas de la mejor tradición empírica inglesa del siglo XVIII, y en este sentido la crítica de Fry intenta resolver —desde la práctica— los problemas que la estética de la Ilustración formula para la modernidad.

La realidad estética, y la conmoción que ésta produce en Roger Fry, aparece íntimamente relacionada con el conocimiento intelectual de la realidad física, con el descubrimiento del mundo en última instancia. Esto determina el permanente interés que muestra durante toda su vida por las conexiones entre los métodos de la ciencia y los del arte. El planteamiento teórico que Fry hace de esta cuestión es capital para entender, no sólo su modo de acceso al arte, sino también la misma noción de arte que se descubre en su tarea crítica.

Roger Fry, en su acercamiento al arte, toma del proceso científico el talante empírico, que supone un proceso mental similar al del científico. Parte de la observación de los fenómenos, de lo dado, de la experiencia. De ahí se sigue el establecimiento de hipótesis, pues toda percepción sensorial es una hipótesis, ya que la inteligencia y los sentidos se anticipan tratando de dar significado a los estímulos. Es además riguroso en la comprobación de las percepciones, contrastando los datos con la realidad física del cuadro, y está dispuesto siempre a rectificar cuando una nueva experiencia estética así lo exige.

Es en estas cuestiones donde podemos establecer la conexión con la mejor tradición de la «crítica» continental que se continúa, en los escritores posteriores a Fry, a través de Gombrich y su diálogo con Popper. Pienso que es conocido por todos el modelo científico que propone Karl Popper. Tan sólo apuntaré aquí —ya que no puedo detenerme mucho más, algún aspecto fundamental de ese modelo que interesa más para aclarar el tema que nos ocupa.

Popper acuña la expresión «ensayo y error» para referirse al método de las ciencias. Toda ciencia consta de teorías generales que son refutadas al aparecer datos que no pueden incorporarse a éstas. La revolución que propone Popper consiste en defender que el criterio científico tiene que ser la falsación en lugar de la verificación con ejemplos que confirmen la teoría, como venía siendo hasta ahora; es decir, lo que hay que buscar son ejemplos concretos que la teoría no pueda incorporar, quedando por ello descartada y teniendo que elaborarse otra teoría más amplia.

Popper extiende este modelo a todo tipo de conocimiento. De este modo el mecanismo de «ensayo y error» se convierte en el motor del aumento del conocimiento de un individuo, de una especie, de una tradición científica o artística. A partir de aquí ese mecanismo se configura como el fundamento de una teoría de la percepción, una gnoseología, una teoría de la ciencia o una teoría del arte. Y esto último es lo que hace Gombrich al aplicar el mecanismo «ensayo y error» específicamente al arte.

El verdadero científico no busca la confirmación de sus hipótesis; está sobre todo al acecho de ejemplos contrarios. Una teoría que no puede chocar con nada no tiene contenido científico.²

² GOMBRICH, E. H. (1991): «Padre de la historia del arte», *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, Fondo de cultura económica, México D.F., p. 60.

Así Gombrich afirmará e intentará demostrar —sobre todo en su libro *Arte e ilusión*—³ que ese modo de funcionar la ciencia es aplicable a la historia de los descubrimientos visuales en arte.

Este punto de vista, que podríamos denominar dialéctico, aplicado a la teoría del arte que propone Gombrich, se podría resumir del siguiente modo: los sentidos proyectan una figura que luego confirman; la labor de componer un cuadro se convierte en «hacer y comparar», es decir, emborronar y juzgar; el aprendizaje del artista se logra con un cuadro tras otro, tras probar, fracasar y volverlo a intentar; el crecimiento de las tradiciones artísticas consiste en que, artista tras artista, se incorporan los logros obtenidos y se abandonan las líneas de investigación menos prometedoras.

Gombrich, en su empeño por comparar el arte y la ciencia, se sirve también de otro concepto acuñado por Karl Popper en su planteamiento. Es el concepto de Mundo 3 o «tercer mundo», con el que propone salvaguardar el conocimiento de consideraciones subjetivas.

Me gustaría hablarles aquí de unos textos debidos a mi amigo Karl Popper en los que este destaca la aparición de problemas en naturaleza y en historia como la aparición de lo que él llama un «tercer mundo que no es ni el mundo de las cosas o de los hechos ni el mundo de los sentimientos subjetivos». Y es que los problemas aportan soluciones, algunas mejores, otras peores, y algunas tal vez perfectas.⁴

El concepto de Mundo 3 le sirve a Gombrich para explicar que la historia del arte es la historia de las grandes obras y de los grandes maestros, y esto tiene en su teoría dos importantes consecuencias: la existencia de las valoraciones artísticas en la historia del arte con un sentido objetivo, y la respuesta a por qué el arte tiene una historia.

La historia del arte ha de valorar, tiene que distinguir entre obras buenas y menos buenas, pero dando razón de esa valoración; ha de mostrar por qué algo es bueno. Ver la historia del arte bajo la luz de Mundo 3 supone interpretarla como una historia de respuesta a problemas a los que los artistas han dado soluciones a veces buenas, y otras menos buenas. Los grandes artistas se han enfrentado con éxito a problemas objetivos, para los que a veces han dado con una solución perfecta. Este planteamiento de problemas y soluciones intenta eludir el subjetivismo propio de cualquier otro tipo de valoración. Y así, el valor cobra un aspecto objetivo.

En segundo lugar, el concepto de Mundo 3 ilustra por qué el arte tiene una historia. Existe un hilo de unión entre artistas y obras de diferentes períodos que es necesario encontrar para dar sentido a las obras concretas, y a su vez, estas obras configuran un proceso coherente y, sin embargo, libre.

Este enfoque permite ver las analogías entre la historia del arte y la historia de la ciencia, y resulta bastante eficaz. Las valoraciones que se hacen en la historia del arte se convierten —como ocurre en la ciencia— en una valoración de solución de problemas. Cada obra de arte es un intento; los grandes artistas son los que han conseguido la solución adecuada. La historia del arte es posible porque permite relatar el camino se-

³ GOMBRICH, E. H., (1959): *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford.

⁴ GOMBRICH, E. H. (1981): «Arte y autotranscendencia», *Ideales e ídolos*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 148.

guido por los artistas en busca de soluciones. La historia del arte puede verse, por tanto, como el progreso en la persecución de determinados objetivos. Y las grandes soluciones tienen un valor en sí mismas, a pesar de que hayan quedado pasadas de moda. En definitiva, la historia del arte es la historia de las grandes soluciones.

Este enfoque, que Gombrich llama «tecnológico», tiene la ventaja de alejarse de las valoraciones personales para centrarse en aspectos con una mayor apariencia de objetividad, a la vez que previene a la historia del arte de los planteamientos historicistas.

El artista procede, pues según Gombrich, como el científico, sometiendo a falsación su obra. Pero en una estética de efectos, como es la de Gombrich, no puede haber la misma seguridad que en la ciencia. El artista confía en que el efecto que la obra que está haciendo le produce a él mismo, será semejante al que produzca a los demás. Pero no es seguro. No puede confiar sino en su propia sensibilidad.

Con estas mínimas aclaraciones —y pido disculpas por la excesiva síntesis— volvamos al caso concreto que nos ocupa. Al enfrentarse con lo específico del método científico, Fry no sólo analiza cómo este pone en juego los dos hábitos intelectuales básicos (análisis y síntesis), sino también el gozo o el placer que acompaña a esta actividad intelectual.⁵ Y será éste precisamente el punto sobre el que gira su argumentación para establecer las analogías y diferencias entre el arte y la ciencia, atendiendo al papel fundamental que juega la sensibilidad a la hora de establecerse la especificidad del juicio estético. Como lo es también en el caso de Gombrich.

En cuanto a su concepción de la ciencia, Fry destaca cómo en la actividad intelectual de síntesis al enunciar una teoría científica se establecen una serie de relaciones entre los datos particulares aportados por la observación analítica, y esta actividad va acompañada de satisfacción ante la contemplación de esas relaciones.

Esta satisfacción es estética, ya que atiende a la perfección y complejidad de la unidad conseguida en la teoría. Pero el método científico no tiene su justificación en este valor estético. La teoría científica tiene su justificación en la verificabilidad, en la adecuación de la teoría con los hechos. Es cierto que el científico encuentra una satisfacción (estética) en el reconocimiento de esa concordancia, pero este valor estético tiene que venir reforzado por el valor veritativo de la teoría científica.

Dicho de otro modo, la justificación de una teoría científica se encuentra en su verificabilidad, y para que una teoría sea verdadera debe concordar con los hechos particulares. Es precisamente ese reconocimiento lo que añade valor estético a la teoría. Esto quiere decir por tanto que, la belleza es, en el caso de la actividad científica, un correlato o corolario de la verdad.

Veamos ahora las analogías y diferencias con el proceso artístico. En el arte la actividad de síntesis es más difícil de verificar, porque esa generalización, que consiste en el descubrimiento de la ley que rige las relaciones entre las partes, en el arte no está sostenida por relaciones lógicas, sino que se verifica de un modo inmediato a través de las sensaciones.

Como hemos visto, mientras que en la ciencia pueden aparecer factores emocionales, la mayor parte del proceso es rigurosamente lógico. Por el contrario, en el proceso del

⁵ Cfr. FRY, R., (1920): «Arte y ciencia», *Vision and Design*, o.c., pp. 83-86.

arte, el sentimiento no se puede abandonar en ningún momento. Se trata de un problema de sensibilidad, en el que ésta interviene a título propio. Para Fry «cada aspecto en el proceso del arte está acompañado, de forma inevitable, por el placer: no puede seguir adelante sin él».⁶

El proceso artístico es un proceso en el que las sensaciones juegan un papel conductor, hasta el punto de que se puede hablar de una lógica de las sensaciones (las premisas son sensaciones, y la conclusión a partir de ellas sólo la puede sacar alguien que esté en un estado emocional en relación con aquellas). Es un proceso de conocimiento, sin duda, con un orden y una ley que rige las relaciones entre las partes, pero tiene lugar a través de sensaciones, y va acompañado siempre de emoción.

Es ley en el arte la identidad de contenido y forma artística, el encuentro indiscernible entre lo que se expresa y la forma material de su expresión. La obra de arte surge en el momento en el que un contenido de expresión se anuncia indisolublemente ligado a una forma plástica. Lo propio y esencial del proceso artístico es, por tanto, la plena integración entre una idea, intuición o sentimiento, y una posible estructura de la materia artística: la profunda correspondencia entre las necesidades expresivas del artista y las posibilidades de estructuración de la materia. Ambos elementos se identifican, de tal modo que no se puede expresar aquella idea o sentimiento sino en la medida en que se configura una materia específica para tal necesidad, y no pudiendo configurarse esta materia sino en la medida en que se expresa aquella vivencia única para tal forma. El objeto artístico no es, por lo tanto, generalizable, mientras que la teoría científica sí lo es.

El carácter de particularidad propio de la materia explica que esas relaciones, orden o legalidad —que captadas por el entendimiento admiten la generalización—, en el arte aparezcan como irreductibles en cada objeto artístico. En el proceso científico hay un momento en el que el análisis de la particularidad permite la generalización, culminando en la enunciación de una ley. Sin embargo, en el arte el reconocimiento de su singularidad es precisamente la culminación del proceso. No se puede ir más allá sin alterar la naturaleza de cada obra: «Una armonía estética simplemente no existe sin un estado emocional. La armonía no es verdadera —para usar nuestra analogía— a menos que se siente con emoción»⁷ (una armonía en música no puede percibirla una persona que simplemente escucha con atención las notas que la componen; sólo se puede reconocer cuando las relaciones de unas notas con otras están acompañadas de emociones).

Por otra parte, Fry advierte una distinción en el placer que se da en la ciencia y el que se produce en el arte. La satisfacción (gozo, placer) que obtiene la mente en la actividad científica es definitiva y procede del reconocimiento de una secuencia causal. Cuando preguntamos el por qué de un hecho que no entendemos, la mente está en un estado de inquietud o perplejidad. Al conocer las causas de ese hecho la inquietud desaparece, la mente se queda en paz con respecto a esa cuestión. Y en ese momento se obtiene una emoción placentera definitiva. Ese placer no se puede repetir una vez satisfecha la inquietud intelectual ($2+2=4$).

Pero, ¿por qué la contemplación de una obra de arte va acompañada siempre de una renovación del placer? Por que en la contemplación de una obra de arte preguntamos

⁶ *Idem.*, p. 85.

⁷ *Idem.*

continuamente por qué, y continuamente obtenemos respuestas; porque las respuestas no son definitivas. El orden artístico reclama la variación. El acto repetido de conocimiento viene acompañado de una sucesión de momentos de placer. De ahí que Fry hable del arte como fuente continua de placer, y de que las obras de arte prolongan este proceso de un modo ilimitado.

La razón última de esta verdad es que en el arte las respuestas a las preguntas no se dan en términos de lógica intelectual, sino en términos de lógica de las sensaciones. La inteligibilidad artística viene dada en términos de medida, de grado, de cualidad, no en términos conceptuales o ideas. Las respuestas del artista apelan a nuestro sentido de la proporción o de la armonía, es decir, a relaciones formales significativas. Ese orden tiene una lógica, unas medidas, unos ritmos, que son marcados por la sensibilidad. Es la sensibilidad la que capta el valor de esas relaciones y la que discrimina. Aquí el término sensibilidad lo podemos traducir por imaginación, y más concretamente, Fry se refiere a ese tipo de imaginación formal en su uso constructivo al que llama «capacidad de organización imaginativa» (sería un uso de la imaginación más alto que el de la simple imaginación eidética, y hablaríamos de la imaginación simbólica).

Roger Fry se plantea el arte como proceso de formalización de emociones. Todo su intento de esclarecer el arte se concentra en esta tesis: el artista busca formalizar emociones. Para ello es preciso que se distancie de esas emociones, que las contemple y las aprehenda para poderlas expresar plásticamente. El problema de la crítica o de la recepción consiste en la capacidad de recorrer y verificar ese proceso, de manera que al recrearlo, la propia subjetividad (sus emociones) siga el ritmo marcado por el artista en la obra y capte el sentido de esas relaciones.

Fry es consciente de que el seguimiento de este proceso en su análisis y explicación puede desvirtuar la unidad de la creación artística, pues estos procesos transcurren en la mente del artista a través de una intermediación sensible, que resulta de algún modo irreducible a la lógica del discurso. Pero sin embargo, ensaya una explicación de este proceso.

El primer paso consiste en despojar a los objetos de la naturaleza, de todas sus características particulares, a través de las que normalmente aprehendemos su concreta existencia. Así estos objetos de la naturaleza son reducidos a puros elementos de espacio y volumen. En ese mundo abstracto son coordinados y organizados por la inteligencia sensible del artista, y logran así una consistencia lógica (la lógica de las sensaciones). Estas abstracciones son devueltas al mundo concreto de las cosas reales, no para devolverles sus particularidades específicas, sino para ser expresadas en una textura, en una materia plástica.

En este proceso de ida y vuelta —de lo sensible a lo inteligible, y de nuevo a lo sensible—, el artista consigue una imbricación perfecta entre estos dos estadios: en el cuadro, los objetos ya convertidos en abstracciones guardan su inteligibilidad, su atractivo para el entendimiento, y a la vez, al estar expresados en una textura concreta y variada, recuperan esa realidad de evidencias sensibles, que no se hace presente en la abstracción intelectual.

Decía al comienzo que me centraría en la relación que aparece en el planteamiento estético de Roger Fry entre el arte y la ciencia como modos de conocimiento.

Hemos visto como para Roger Fry el proceso artístico tiene un paralelismo con el método de la ciencia, y a la vez que analiza las operaciones intelectuales que se ponen en juego en ambas actividades, las vincula con la sensibilidad.

Este planteamiento está relacionado con algunas de las ideas estéticas de la tradición empírica inglesa, y en este sentido la crítica de Fry intenta resolver desde la práctica —desde el análisis de los cuadros— los problemas que plantea la estética de la Ilustración.

En el planteamiento estético de Fry la sensibilidad juega un papel fundamental en el proceso y la experiencia del arte, y en este sentido está dentro de la tradición inglesa. Sin embargo, Fry se separa de los empiristas en la importancia que para ellos tiene la psicología como método de acceso a lo bello, pues en esa exaltación del psicologismo, el método se acaba confundiendo con el objeto de estudio. Y a su vez, en ese distanciamiento del empirismo anticipa algunos de los planteamientos del racionalismo crítico continental, permitiendo la conexión con Gombrich en su diálogo con Popper.

La estética empirista se interesa directamente por el sujeto artístico, cuyo estado mental quiere conocer y describir valiéndose de métodos también científicos. Lo que atrae en definitiva la atención de los empiristas es la totalidad del proceso psíquico en que se verifica la vivencia de la obra de arte. Pero para llegar a hacer patente este proceso dejan de lado la obra, y no atienden a su forma plástica, sino únicamente a la recepción y al gozo que produce. Como afirma Cassirer en *Filosofía de la Ilustración*: «La estética empirista trata de señalar y fijar el modo de la captación estética (...) La cuestión estética se centra en la conducta artística: la impresión que la obra de arte produce en el espectador y el juicio con que trata de fijarla para él y para los demás» (Cassirer, 1932: p. 327).

La teoría de Roger Fry atendiendo —como hemos visto— al papel que juega el sentimiento en el proceso artístico, no se decanta en un planteamiento psicológico, porque en él el método no se confunde con el objeto. Nunca abandona la realidad de la obra de arte, porque sólo ante la percepción de la obra se le revelará el arte como el ámbito de la inteligibilidad de lo sensible, y es en este ámbito donde puede indagar para esclarecer el paso del mundo de la naturaleza al mundo del arte, pasando de la contemplación a la expresión, en un intento por hacer más nítidas las fronteras entre la ciencia y el arte.

POSIBLES APLICACIONES DE LA ESTÉTICA SOFISTA DE PROTÁGORAS A NUESTRO TIEMPO

Ilia Galán

Universidad Carlos III de Madrid

RESUMEN: La filosofía de Protágoras ha sido muy estudiada desde la perspectiva filosófica. En especial, desde el punto de vista de Platón y Aristóteles, generalmente atendiendo a los aspectos del relativismo antropológico o individualista con el que aparece en los manuales. Sin embargo, caben otras lecturas de este autor, en especial las que se refieren a la estética. Aquí es un autor muy poco estudiado en parte porque algunas traducciones omiten el término «ta kalá», las cosas bellas o la belleza. Precisamente un análisis sobre estos textos puede esclarecer problemas de máxima actualidad, como la visión institucional respecto a lo que es o no arte y a lo que puede o no entrar en los museos o ser susceptible de subvenciones. Un análisis en profundidad de lo que Protágoras brevemente dice puede ser máximamente actual para nuestros problemas estéticos.

ABSTRACT: Protagoras' philosophy has been very studied from the philosophical perspective. Especially, from Plato's point of view and Aristotle, generally assisting the aspects of the anthropological relativism or individualist with which appears in the manuals. However, they fit this author's readings, especially those that refer to the aesthetics. Here he is a very little author studied partly because some translations omit the term «ta kalá», the beautiful things or the beauty. In fact an analysis on these texts can clarify problems of maximum present time, as the institutional vision regarding what is or non art and to what can or not to enter in the museums or susceptible being of grants. An analysis in depth of that that Protagoras shortly says it can be maximumly current for our aesthetic problems.

Si las llamativas revoluciones artísticas del siglo XX han conmocionado con razón la reflexión estética actual y aún seguimos viviendo continuamente de la herencia de las vanguardias clásicas y sus reelaboraciones, atentos a los últimos escándalos y a las posibles repercusiones de las nuevas tecnologías, parece natural cierto abandono de los autores clásicos para dedicarse a los apremiantes desafíos del presente y del inmediato futuro.

Sin embargo, aunque hayamos experimentado las transformaciones de distintas concepciones acerca de lo bello, lo sublime, el arte o la estetización de lo cotidiano, por ejemplo, en la medida en que sigue habiendo seres humanos dotados de facultades intelectuales apenas distintas de aquéllas que ejercieron Sócrates, Protágoras, Gorgias,

Hippias o Platón, y en la medida en que hoy queda mayormente asumido, desde Kant, que la subjetividad es fundamental y clave en la percepción estética, cabe pensar que muchas cuestiones no han variado en la historia de la humanidad, y que algunas argumentaciones son igualmente tan valiosas entonces como hoy. Si el sujeto humano es más o menos el mismo, por mucho que hayan variado los objetos y aun las concepciones del arte; sus facultades mentales siguen siendo las mismas —sólo aumentados los sentidos por los inventos técnicos: microscopios, rayos X, etc.—, y por tanto, por mucha diferenciación educativa, económica, climática, etc., que haya y pueda condicionar nuestros modos de pensar, se da una unidad en la especie, genética, a la que sólo afectan matices circunstanciales; nos amamos, morimos, asesinamos, gozamos y sufrimos como en el siglo X antes de Cristo, aunque las formas de hacerlo hayan cambiado en algunos casos.

Ahora bien, la génesis de la estética contemporánea, desde Baumgarten, pero más todavía desde Addison y Burke, y sobre todo a partir de Kant, es la que, comprensiblemente, ha reclamado más cantidad de estudios e investigaciones a fin de, por el camino, desarrollando nuestra genealogía ideológica o conceptual, descubrir por qué estamos donde estamos, hallar claves para desbrozar el caos y, en definitiva, explicar nuestro mundo artístico o estético. E incluso, tal vez, con la esperanza de poder hallar algunas posibles soluciones a sus problemas.

Este relativo olvido de los clásicos de nuestro pensamiento a la hora de investigar en materias estéticas, especialmente llamativo en autores de la Roma Clásica o de la Edad Media, e incluso cabría decir que desde el siglo IV antes de Cristo al siglo XVII, es decir, en torno a un milenio de nuestra historia del pensamiento, no impide acudir al tesoro conceptual a veces oculto en nuestro patrimonio filosófico y, desempolvando textos, enfrentarlos al presente, como quien desenterrara unas joyas del pasado para vestir las con trajes actuales; o como un pirata que acudiese a un galeón recién abordado a tomar sólo lo que le interesa dejando el resto a los eruditos o al mar del conocimiento de la humanidad. Pero no se trata sólo de tomar adornos y adaptar textos al presente sino de intentar que nos resulten útiles para ver y tal vez incluso responder a los problemas actuales.

De los fragmentos que conservamos acerca de las doctrinas de Protágoras, en boca de otros autores, difícilmente podemos extraer, en rigor, una idea con una aceptable exactitud acerca de lo que realmente pensaba. Salvo en las muchas coincidencias, como, por ejemplo, la célebre afirmación de que el hombre es la medida de todas las cosas, no tenemos más que frases interpretadas de distintas formas. Incluso es discutible que fuera discípulo o seguidor de Demócrito. Así que contamos con la fragmentación —en este caso no intencionada por su parte— del pensamiento del autor, debida a la desaparición de sus obras que ya en vida fueron condenadas y quemadas; parece que incluso tuvo que huir, hallando así la muerte en un naufragio, por sus ideas, sobre todo las que se refieren al escepticismo acerca de la existencia de los dioses. Sin embargo, poco importa esto para el filósofo que busca o pretende indagar en los entresijos de las verdades últimas o, en su defecto, los argumentos más defendibles para construir un pensamiento y hacer frente al mundo y a nuestro mundo.

De lo que nos ha llegado sobre el pensamiento de Protágoras hay muchas coincidencias con lo que hoy también pensamos, e incluso su sociedad, más libre y democrática de las que hasta entonces eran conocidas, se asemeja mucho a la nuestra en los mismos problemas que Platón le criticara y otros hoy alaban: el relativismo, el caos, la demagogia de los cargos electos, etc.

La visión relativista propia de la sofística y, en especial, de Protágoras, nos sitúa en el mismo mundo en que vivimos hoy, en especial en Occidente, donde el relativismo cultural, filosófico, y en particular, el relativismo estético —así como el axiológico en todo lo que no atente a los derechos humanos— es compartido por buena parte de la ciudadanía, en contraste con los valores imperantes de la más reciente tradición cultural de cada una de nuestras naciones occidentales. En especial, en los medios de comunicación de masas y en los entornos académicos se observa la aceptación del relativismo estético ante la falta de consenso, no sólo en el vulgo, sino también entre los expertos, y en especial, ante la enorme divergencia de pareceres, o lo que podría ser entendido como más grave, la falta de criterios firmes para hablar acerca de arte o de estética. La vivencia generalizada del mundo de las artes, muy especialmente en las artes plásticas, es de cierto caos con tendencias, sin embargo, academicistas, al estilo de las viejas vanguardias. La literatura hace décadas que vive al margen de lo que las vanguardias puedan o no significar, asumiendo el pasado pero sin pretender nuevas revoluciones estéticas, y en música todavía no se han asumido plenamente las vanguardias clásicas y la atonalidad, cuando ya se empieza a volver a modos anteriores de composición. Esta sensación de caos se ve especialmente magnificada por los escándalos que con cierta asiduidad emergen ante la opinión pública (obras políticamente muy incorrectas, no sólo blasfemas o pornográficas sino que usan cadáveres humanos —von Hagen, Hirst y otros—, excrementos, etc.). A los ojos de muchos se da una disolución de la frontera entre lo que es y no es arte, con el consiguiente peligro implícito para las instituciones que viven de un arte oficial.

Especialmente significativo es este tipo de polémicas cuando se trata de recibir subvenciones públicas o de ser expuestas públicamente ante una población que mayoritariamente lo rechaza y costea en los impuestos, exigiendo de sus gobiernos algo más acorde a sus votantes, y a que desarrollen otro tipo de cultura. Así pues se crea, con posterioridad a las luchas de la vanguardia por establecer sus criterios una revuelta popular contra aquéllas pero ahora más bien vistas como retaguardia y tradición a veces no del todo asimilada o asumida, en lucha así con los que defienden la libertad creadora y las supuestas vanguardias sucesivas en aras de un hipotético futuro donde serían ya comprendidas, aunque los incapacitados ciudadanos del presente, torpes mentalmente, no lo entiendan ni lo acepten, a juzgar por los presuntos vanguardistas, aunque vivan en la retaguardia. Así se esgrime que ejemplos varios hay de genios que, desde el Romanticismo no fueron comprendidos y hoy estimamos mayoritariamente de un modo positivo; así, se supone, estos supuestos incomprendidos son tratados como posibles genios kantianos que impondrían la norma al arte futuro y no tienen por qué seguir ninguna. Se complica esto al confundirse a menudo los criterios de los expertos (profesores de arte, académicos, críticos y artistas) como elitistas enfrentándose a criterios democráticos; ante la falta de criterios firmes no queda sino aceptar la pluralidad o seguir el criterio de la mayoría, por elección; así, si no con la verdad, al menos con el gusto se decantaría a gusto de los demás y no sólo de unos pocos. No en vano dijo ya Kant, esgrimen algunos como argumento, que si en la percepción artística no tiene relevancia el concepto, de nada serviría la acumulación conceptual de los expertos frente a la mayoría ígnara, pues para gustar no es menester saber por conceptos; olvidando, tal vez, que hay otros modos de conocimiento que exceden o anteceden al concepto (experiencia sensible, intuición, etc.), aunque no puedan vertebrarse claramente mediante lenguajes o sintaxis de lógicos elementales.

Para ello puede ser muy útil revisar la sofística, y no en vano le dedica Hegel numerosas páginas en sus «Lecciones sobre la Historia de la Filosofía»: «Por lo que se refiere al *contenido*, el punto de vista de los sofistas contrasta con el de Sócrates y Platón, quienes fueron los primeros en proclamar lo bello, lo bueno, lo verdadero y lo justo como fin y destino del individuo; los sofistas, en cambio, no reconocen aún esto como el fin último del hombre, con lo cual éste queda a merced de la *arbitrariedad*.»¹ Y es que para Protágoras el fin del hombre es él mismo, ya que lo exterior gira en torno a él, tanto las nociones de virtud o vicio como la percepción de belleza o fealdad.

Cuando Protágoras habla de que «el hombre es medida de todas las cosas»² se han hecho varias interpretaciones, e incluso el mismo Platón hace dos diferentes según se lea el *Teeteto* o el *Protágoras*, hasta el punto de que Copleston las considera en buena parte incompatibles.³ Pero, en lo referente a la estética, su relativismo considerado desde el siglo XXI puede resultarnos especialmente esclarecedor.

Si se trata del hombre en cuanto especie parece hoy más evidente para muchos y sumamente aceptable, pues científicamente sabemos hoy que no tenemos la misma visión que la de los perros o las abejas, por ejemplo, ni gustamos igual de cosas y objetos, ni en la atracción erótica suele ser igual la «belleza» para de unos y otros, suponiendo que los animales adviertan la belleza como tal o sean capaces de experiencia estética y por tanto de trascender el momento sensible. La filosofía kantiana también apoya esta concepción, que se da en todos los campos perceptivos, visual, auditivo, etc. Tendríamos diferentes modos de categorizar el mundo, de filtrar lo sensible y de ordenarlo y entenderlo, aunque haya muchas similitudes también, debidas a nuestra común herencia genética. De hecho también Hegel lo interpreta kantianamente, cuando trata esto con el contexto de edades o estados de vigilia o sueño, es decir individualmente: «El punto de vista de Kant sólo se distingue de éste en cuanto sitúa la relatividad en el yo, no en la esencia objetiva. El fenómeno es, según él, algo así como un impulso exterior, un algo desconocido que sólo va determinándose a través de nuestras sensaciones. Aunque exista un fundamento objetivo que nos lleva a llamar a una cosa fría y a la otra caliente, podemos afirmar que, aun siendo necesariamente distintas entre sí, esas cosas, el calor y el frío sólo son lo que son por medio de nuestras sensaciones.»⁴ Si esto es kantiano, salvo en que se reduce a lo individual, la interpretación del hombre como especie o género parece completamente kantiana. Como especies animales habría (caso de haber varias estéticas) diferentes percepciones de lo estético, lo bello, lo artístico según cada especie.

O una sola estética, no compartida por los que no son humanos; pues tal vez pudiéramos definir al ser humano más que como en la aristotélica definición de animal racional —muchas veces no lo es, y algunos nunca—, como animal capaz en su madurez de experiencia estética plena, entendiendo así la captación de algo que puede ser entendido como símbolo y que por tanto trasciende lo dado. No en vano, la distinción

¹ G. W. F. HEGEL, *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, págs. 22-23.

² PLATÓN, *Cratilo*, 385 e. ; ARISTÓTELES, *Metafísica*, XI, 6, 1062b 12; SEXTO EMPÍRICO, *Esbozos pirrónicos*, I, 216-219.

³ F. COPLESTON, *Historia de la Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1984, vol. I, XIII, 1, págs. 101-103.

⁴ G. W. F. HEGEL, *Op. Cit.*, p. 32-33.

hombre-primate (bestia) por parte de los antropólogos se ha establecido con claridad siempre que en unos restos arqueológicos se han hallado manifestaciones artísticas o religiosas, y no tanto por el simple uso de útiles, que algunos animales logran también hoy (v. gr. piedras el alimoche o ramas y piedras, etc., chimpancés...). La constatación de obras arquitectónicas (nidos de aves, colmenas, termiteros...) aun siendo muy complejas en su elaboración por parte de animales, estaría motivada fundamentalmente más por necesidades prácticas, de abrigo, defensa, etc., que por un gusto estético, y por determinación genética o, en su caso, parcialmente transmitido en algunas especies superiores (los chimpancés con «cultura» que transmiten a sus descendientes mientras otras comunidades de la misma especie no la tienen aprendida, como el hecho de comer termitas chupando una ramita por la que se encaraman los insectos, etc.) Asimismo, los adornos en el entorno del nido realizados por el pájaro jardinero de Indonesia, como ciertos bailes y cantos, estarían fundamentalmente destinados no tanto a la creación artística sino a un modo eminente de atracción sexual o reconocimiento, de deslumbramiento, etc. Ligado sobre todo a una función práctica, lo cual no elimina cierto gusto por algunas configuraciones espaciales, de color o sonoras en los animales.

En cualquier caso, es patente que el hombre es capaz de una estética propia y, aunque guste la belleza de un tigre, no suele ser ésta, por ejemplo, como la que eróticamente le suele proporcionar un miembro apetecido de su propia especie, que al varón no suele seducir la hembra del mono ni al revés, salvo excepciones o circunstancias especiales.

Otro modo de entender que el hombre es medida de todas las cosas es el de que cada sociedad o cultura, cada *polis*, filtra y ordena a su propia manera el conocimiento y los valores morales o estéticos. Hoy también lo vemos mayoritariamente como evidente; tanto de unos países a otros como de ciudades y épocas, unas comunidades humanas y otras perciben de modo diferente lo estético y lo que es o no arte, así como sus valores específicos. Depende ya del grado de relativismo cultural que haya más o menos consenso en esta manera de ver; que todo sea relativo es un extremo y el otro el propio de las visiones dogmáticas o etnocéntricas. Ahora bien, tanto la globalización actual como el hecho de que conocemos y estimamos obras arquitectónicas, sonoras, iconográficas, etc., de culturas y épocas muy distantes hace posible pensar revisar este relativismo que así queda aminorado. La noción de autores clásicos en literatura o música, etc., o de hitos de la historia del arte, permite hallar manifestaciones artísticas que tocarían por sus formas y temas un algo común a buena parte de los humanos en su dimensión estética por cuanto alcanza a individuos muy distintos en el espacio y el tiempo y aun culturalmente muy heterogéneos. En esta línea indagativa se encuentra Platón, más que Sócrates, con un afán de hallar unos valores fijos y universales tanto en la verdad como en la bondad o la belleza, y para ello estaba como fundamento su metafísica, que, desde el momento en que no es compartida, nos hace replantear los fundamentos de tales criterios, si los hay, aunque no sean clara y distintamente. Así Platón entendió el arte como copia del ideal, y cayó en una objetualización extrema, curiosamente amparada en la idea, en lo racional, donde se daría también una máxima objetividad perceptiva, para los sabios al menos; es decir, para los que perciben adecuadamente y no se dejan engañar por lo sensible. La principal objeción hoy a este planteamiento se da en que, después de Kant, hay casi un general consenso al admitir que, aunque haya objetos y aun admitiendo por algunos cierta objetividad en la valoración de lo artístico y en la experiencia estética, la clave de esa experiencia estética, por mucho que pueda ser de alguna manera parcialmente transmitida, está sobre todo en

el sujeto contemplador —puede ser activo, creador de imágenes— o receptor, que recrea o construye en sí lo que de fuera le llega en cuanto estético.

Aquí nos hallamos ya con la tercera posibilidad hermenéutica de la famosa frase de Protágoras; la del relativismo individualista. Según es cada uno, por psicología, educación, nivel económico, edad, etc., se percibe de unos modos u otros, valroa estéticamente unos objetos u otros. Para él las cosas en cuanto son bellas pueden diferir respecto a otros, en cuanto que para éstos no son, no tienen relevancia o importancia y no les afectan, de modo que son casi como si no existen, por cuanto no reparan en ellas. Es experiencia generalizada esta divergencia, Hume ya se asombraba de ella y por ello fundaba lo estético en un ámbito cercano al sentimiento, pero más evidente resulta todavía hoy ante la pluralidad y variedad tan extrema e incluso contradictoria de manifestaciones y corrientes artísticas, así como de sus justificaciones, definiciones y poéticas. Pero ello no quita que también haya muchos puntos en común con nuestros semejantes, y con ello volveríamos al debate platónico, por mucho que no sea necesario admitir tales metafísicas para hallar cierto consenso, tal vez a lo Habermas, entre los hablantes, si es que se escuchan y quieren escucharse.

Con esta multidimensionalidad perceptiva hallamos, como dice Hegel, un contexto natural para el pensamiento: «lo que primero llama la atención en un hombre o en un pueblo culto es el arte con que sabe expresarse o presentar los objetos desde muchos puntos de vista. Para el hombre inculto resulta incómodo tener trato con estos hombres que saben abordar y exponer fácilmente todos los aspectos de un problema».⁵ Y es en este sentido en el que Hegel ve en Protágoras no a un embaucador o a un maestro culto sino a un profundo pensador que reflexionó sobre las determinaciones fundamentales.⁶

¿Es entonces la ciudad —la sociedad en su conjunto más o menos consensuado— la que ha de sancionar qué es bello o feo, apto o no para merecer un lugar en un museo? Protágoras parece decir, según lo que en su boca pone Platón:⁷ «los oradores buenos y sabios logran que las ciudades crean justo lo que es beneficioso, en lugar de nocivo, para ellas. Porque lo que a cada ciudad parece justo y bello, lo es efectivamente para ella, en tanto sea valorado como tal. Ahora bien, el sabio, en lugar de las opiniones particulares que resultan nocivas para los ciudadanos, logra que parezcan y sean buenas aquellas otras que son beneficiosas.»

Por un lado propone que sean los oradores buenos y sabios, es decir, los políticos e intelectuales bienintencionados y virtuosos, que no sólo buscan el beneficio personal sino el de la sociedad en su conjunto, los que designan lo que es bueno y malo para todos, y por tanto lo bello y feo. El criterio habría que dejarlo, según esto, en manos de los buenos expertos —los expertos malvados podrían decidir en función no de lo que ven o creen sino de oscuros y particulares intereses: por ejemplo por criterios comerciales interesados o de ascenso al poder, demagogia, comodidad para no enfrentarse a alguien, etc. (véase lo que sucede a veces con los críticos de arte que no desean enfrentarse a un autor o a cierto público, por ejemplo, o a ciertas galerías...). Lo que, motivado por sus

⁵ *Ibidem*, p. 15.

⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁷ PLATÓN, *Teeteto*, 167b.

oradores (periodistas, profesores, críticos, políticos, filósofos y, en general, todos los que tienen acceso a la tribuna pública) piensa una sociedad que es bello o no, así es para ella; para cada sociedad tales percepciones se dan así, si no contrasta con alguna sociedad que estime de modo contrario, y los valores que no estima no tienen relevancia, entidad, para ella. Lo mismo que para el que no gusta ni se entera ni enterarse quiere de ciertos partidos de fútbol es como si para él, en cierto modo, no existieran, en la medida en que tampoco le afecten. Pero Protágoras confía mucho en la elite pensadora y docente o que comunica a los demás ciudadanos su parecer, en los intelectuales, lo mismo que confiaba en exceso Platón para que los sabios o filósofos gobernarán su República ideal, como si el conocimiento no pudiera ser independiente de las acciones torcidas. En Platón, sin embargo, tiene más justificación por seguir la ética socrática, según la cual no hay verdadero saber sin bondad; el malvado en el fondo es poco listo, y lo mismo para el acceso a lo bello o la caída en la fealdad.

El relativismo de Protágoras se resuelve, sin embargo, en una cuestión de hecho, y es que las comunidades humanas, con distintos criterios y modos de ver lo bueno y malo, lo feo y bello, son regidas por la opinión de sus oradores, de los que tienen la palabra pública —¿aunque estén manipulados por algún poder silencioso?—. Es decir, a la hora de ver qué es o no arte, el museo lo diría, o mejor, más que la institución, los medios de opinión pública, los medios de comunicación de masas; periódicos, con críticos y comentaristas, televisiones y academias con profesores, etc. Punto de vista nada lejano del que en la actualidad suponen algunos defensores de que el arte es lo que está en un museo, por ejemplo, en un institucionalismo llamativamente o paradójicamente distante del espíritu anti-institucional y revolucionario de las primeras vanguardias de las que éstas no son sino hijos o nietos. Protágoras considera que el sabio sabe también mostrar como bueno lo adecuado a todos y no sólo según opiniones particulares o grupos de presión. Las artes desarrolladas en una sociedad concreta tendrían su propia normatividad, y es en este sentido que dice Hegel acerca de la mentalidad sofista: «Además, la enseñanza de la música y la gimnasia contribuye a poner a raya la arbitrariedad y el capricho, a conducirse con sujeción a leyes y a reglas, lo mismo que la lectura de los poetas, la cual inculca también estas enseñanzas. Y cuando el hombre sale de la órbita de esta instrucción, es para entrar en la de la organización política de un Estado que contribuye, asimismo, a guiar a todos los ciudadanos por los caminos de la conducta justa y el orden; por donde llegamos a la conclusión de que la virtud política es un resultado de la educación recibida por el hombre desde su temprana juventud.»⁹ Y esto se da según sea un Estado u otro, sin saber cuál es mejor, a priori, pero puede llevar curiosamente a una posición incómoda para nuestra mentalidad actual, todavía heredera del espíritu revolucionario del Romanticismo y de la idea de libertad, así lo señala Copleston:¹⁰ «El Estado o la comunidad ciudadana, y no el individuo, sería en este caso el determinante de la ley; pero el carácter relativo de los juicios éticos concretos y de las determinaciones particulares del *nomos* seguiría dándose.» Para ello estaría la educación a fin de conducir al Estado hacia mejores leyes. «Por lo tanto, mientras a primera vista la doctrina “relativista” de Protágoras puede parecer de intenciones revolucionarias,

⁹ G. W. F. HEGEL, *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁰ F. COPLESTON, *Op. Cit.*, p. 102.

acaba por ser un instrumento de apoyo a la tradición y la autoridad. Ningún código es “más verdadero que otro”; por consiguiente, no alces tu opinión particular contra la ley del Estado.»¹¹ Y es que el relativismo, como en política y en ética, puede conducir a una sacralización de lo institucional, y lo estamos viendo en arte. La máxima libertad conduciría a la tiranía, como en los momentos de anarquía revolucionaria surge un despótico Napoleón. Curiosamente, la arbitrariedad humana sería más opresiva que la determinación y necesidad de una naturaleza firme diversamente moldeable según los autores y contempladores.

Pero este acto, en el fondo, es un acto de pretendida adecuación intersubjetiva, y no referida a un objeto, ya que también señala Platón¹² cómo los seguidores de Protágoras sostienen que no existe por naturaleza justicia o injusticia, piedad o impiedad y, cabría inferir, por el contexto, ni lo bello ni lo feo en sí mismo. Todo objeto es en cuanto tal susceptible de valoraciones opuestas; el cuchillo puede ser bueno para el que corta la carne que va a comer y malo para el que con éste es asesinado, etc. Estaría en la subjetividad tal valoración pero, eso sí, inducida y mantenida por la opinión general, pues no existen por naturaleza ni en un lugar especial de esencias tales nociones, que tampoco son puras, sino que «aquello que parece bien a la opinión pública se vuelva verdadero, desde el momento mismo en que se profesa dicha opinión y mientras se mantenga como tal».¹³

Ahora bien, los objetos tienen algo que decir, y no se puede cortar carne con una pluma ni pintar con la sola mirada. Al margen de la necesidad de retomar el objeto cual objeto, cabría añadir que podría tal subjetivismo, cuando se extiende la mirada a las diversas sociedades, como un caleidoscopio, o como múltiples puntos de vista a lo Ortega y Gasset, con su perspectivismo, donde cada perspectiva tendría su valor, su verdad más o menos parcial, pero desde una posición objetiva, donde también entraría lo externo al sujeto, el nóumeno. Cada sociedad o cultura tendría sus valores propios y su percepción de lo bello y lo feo, de lo sublime y de lo artístico, pero hoy hallamos en el seno de Occidente asentado el multiculturalismo, de forma que hallamos muchas sociedades en una sola, y éstas culturas se mezclan y confunden, no tienen límites definidos. Ahora bien, al igual que cuando se extiende la mirada a las diversas concepciones éticas se reservan unos puntos elementales como inamovibles, por ejemplo, los derechos humanos, el respeto, la tolerancia y la libertad individual, en las democracias modernas, también en lo estético y artístico, al contemplar la diversidad de propuestas, cabe hallar sus puntos de contacto y aun valores comunes; que una obra de arte diga algo al espectador, que sugiera, etc. Ciertamente es que los límites entre justo e injusto, belleza y fealdad no son claros. Y es que en lo más profundo del universo parece darse más la confusión y cierto caos, más todavía en lo humano, y, como dimensión eminente, en la percepción estética, que, aunque cristalina y contundente en ocasiones, no excluye lo que la rodea, su contexto como oscuridad o misterio. Como si el mundo fuera más que seres independientes, esencias que se distinguen entre sí, una confusión entre unos y otros.

¹¹ *Ibidem*, p. 103.

¹² PLATÓN, *Op. Cit.*, 172b.

¹³ *Ibidem*.

Si todo es arte o puede serlo, da igual qué objetos y su tratamiento, no lo es todo para todos igualmente significativo ni relevante y hay grados. Que lo determinen los «oradores», como señala ingenuamente la reflexión atribuida a Protágoras, puede ser en parte, pues sabemos que los sabios también se equivocan, y en arte han sido eminentes académicos y críticos, es decir, los grandes expertos, los que han errado con grandes autores (véanse las terribles críticas o el desdén e indiferencia que sufrieron autores como Schubert, Berlioz, Hölderlin de parte de Goethe, Bruckner, van Gogh y los impresionistas, Kafka, Ravel, Stravinsky y los creadores del futurismo, el dadá, el surrealismo, etc.) Admitir de modo eminente el criterio de los sabios no tiene por qué excluir un pensar crítico que lo ponga también entre paréntesis pues no hay grupos humanos sin intereses de grupo, mafias, favores debidos y pasiones humanas que afectan a la elite, como incluso defiende Baudelaire que ha de juzgar el crítico, pasionalmente, ajeno a una objetividad a su juicio imposible, renunciando totalmente a ella, aunque suponiendo, de fondo, que algo común es posible encontrar.

Sin embargo, parece necesario reconciliarlos de algún modo. Hay algo de objeto, en cuanto hallamos obras de arte; es decir, existen los noúmenos del arte, y por tanto una dimensión objetiva del arte y es susceptible incluso de estudios científicos, en cuanto adquiere unas dimensiones sensibles y es comparable y hasta mensurable (rasgos externos de una obra, ver si es innovadora o no, sus seguidores, su colorido, variedad de matices, textura, oficio en la aplicación de técnicas, etc. Sobre todo es esto apto para un análisis formal de las obras). Y de ahí cabría una relativa universalidad, como la que permite análisis y estudios de obras en las universidades. Por mucho que podamos hacer una lectura de la obra de modo abierto, a la U. Eco, también hallamos, como él, acerca de los límites de la interpretación, algunos argumentos que tienen más peso frente a otros, del mismo modo que hay obras con más profundidad o categoría que otras y cada uno escoge y selecciona jerárquicamente, lo mismo que las instituciones. En ese ámbito hallaríamos la noción de clásicos, aunque ajena a criterios taxonómicos, propios más de la física que de la biología y menos de las llamadas ciencias humanas.

De otro lado, la constatada y fundamental presencia del elemento subjetivo, la preeminencia innegable del sujeto tanto en el creador (pese a los intentos de un objetivismo puro y aleatorio que no evita la voluntad de poner eso o lo otro como relevante) y del espectador donde se da el fenómeno artístico y el estético. Pero no niega esto ciertas posibilidades de intersubjetividad, en un contexto móvil donde los textos son relativos entre sí y se transforman unos en otros. Pero pueden, más o menos, leerse. Cabría incluso admitir jerarquías de valores estéticos, si bien móviles y elásticas, pues se establecen de hecho, cada vez que se seleccionan textos para una edición, se hace un programa de conciertos o se pone en una exposición unos cuadros y no otros, lo mismo que cuando en un volumen de historia del arte se colocan unos nombres y obras dejando relegados a otros.

Si en la biología, por ejemplo, en las plantas ya cuesta distinguir unas de otras, con los híbridos sobre todo, sobre todo en herbáceos y hongos, cuánto más en lo que suele caracterizarse como más espiritual, en el arte y la experiencia estética.

Así pues, son necesarios ambos mundos, el objetivo y el subjetivo, pues se funden y confunden; el criterio de la valoración popular y democrática junto al de los sabios u oradores, en un relativo e inestable, móvil, consenso; donde no hay exactitudes, como tampoco las hay ni puede, al parecer, haberlas, en el amor humano y nadie se escandaliza por ello.

REPRESENTACIÓ I INTENCIONALITAT: QUÈ POT SER REPRESENTAT VISUALMENT?

Antoni Gomila

Universitat de les Illes Balears

RESUM: Desacreditada la teoria tradicional de la semblança com a base de la representació visual, no es pot dir que hagi estat substituïda per una nova teoria hegemònica. En particular, la teoria convencionalista de Goodman dista de ser acceptable, en tant que tracta de la mateixa manera un dibuix d'una calavera amb ossos que representa una calavera i uns ossos, que el que representa un vaixell pirata, o simplement, perill. Una alternativa més elaborada, la de Richard Wollheim, es basa en el fenomen psicològic de «veure com», de la percepció significativa d'aspectes, elaborat per Wittgenstein. En la comunicació intentaré argumentar que aquesta proposta resulta insatisfactòria, perquè no dóna cap paper a la comprensió intencional de la imatge com a base de la representació. Dit d'una altra manera, el contingut representacional d'una imatge depèn de quina intenció atribuïm a la que l'ha produïda. Aquest plantejament té implicacions de llarg abast sobre el que pot ser representat visualment: no tan sols propietats pròpiament «visuals», sinó també propietats intencionals, psicològiques.

ABSTRACT: Discredited the traditional theory of resemblance as an account of visual representation, it has not been substituted by a new, hegemonic, theory. In particular, conventionalism à la Goodman has failed to get such a status, since it cannot distinguish a picture of a cranium and bones that represents a cranium and bones, from a picture of a cranium and bones that represents a pirate ship or, more simply, danger. A more elaborate alternative is that of Richard Wollheim, that adopts as its starting point the psychological phenomenon of «seeing as», the meaningful perception of aspects, uncovered by the late Wittgenstein. In the paper, I will contend that this proposal is also unsatisfactory in that it comes short to account for the role that the intentional understanding of the picture plays in making of a picture a representation. In other words, the representational content of a picture depends upon which intention we attribute to its making. This intentionalist approach to visual representation has long-ranging consequences about what can be visually represented.

1. Durant molt de temps, l'explicació com és que un dibuix d'un arbre representa un arbre ha estat molt clara i directa: perquè el dibuix i l'arbre s'assemblen. Òbviament no són iguals, tenen propietats ben diferents, però s'assemblen almenys en un aspecte, que és el crucial per a la qüestió de la representació: s'assemblen en el fet que generen experiències visuals semblants. La imatge d'un arbre —sigui bidimensional o cinematogràfica— és d'un arbre, aquest és el seu contingut representacional, allò que representa, en virtut que la visió del dibuix i la visió directa de l'arbre s'assemblen. Aquesta concepció ha estat denominada la concepció de «l'ull innocent».

Aquesta teoria de la semblança era el corollari natural de l'existència d'un punt fix sensorial, Allò Donat al subjecte, previ a la seva activitat, amb la funció de determinar el contingut intencional de l'experiència. Aquesta concepció implicava una metafísica de les aparences, d'una ampla influència històrica, la noció central de la qual és la noció d'un camp visual com a pla bidimensional, els continguts del qual són accessibles no conceptualment (sensorialment, qualitativament, «sense data», imatges, sensacions...). Així, s'obre la possibilitat que el contingut sensorial del camp visual causat per un objecte i per una imatge s'assemblin, de manera que es pugui dir, per tant, que la imatge representa visualment l'objecte (Fig. 15).

Aquesta és una concepció molt més arrelada del que es pugui pensar a primera vista. Per posar-la de manifest resulta útil aplicar el que denomin «test del Greco»: és conegut que es varen atribuir les seves figures allargades característiques al seu suposat astigmatisme. Però aquesta hipòtesi es va rebatre des del fet que, encara que hagués estat astigmàtic, hauria pintat les figures normals, no allargades, ja que l'astigmatisme hauria afectat també la seva visió de les figures pintades i, per tant, hauria compensat el seu defecte visual. I doncs bé, el test consisteix a demanar al lector: qui té raó?

Si el lector opta per una de les dues hipòtesis, aleshores és que manifesta l'acceptació implícita de la concepció de «l'ull innocent», la idea que el Greco treballava amb l'objectiu de produir imatges que li causassin la mateixa experiència visual —en aquest sentit d'estimulació sensorial en el camp visual bidimensional— que la cosa real que intentava representar. És a dir, es manifesta l'acceptació implícita de la teoria de la semblança.

2. Contra aquesta concepció tradicional s'han dirigit nombroses crítiques, entre d'altres, per part de Richard Wollheim. El nucli de l'atac a la concepció de «l'ull innocent» és el reconeixement que la representació visual no és pur veure, sinó que implica una percepció significativa, és a dir, l'exercici d'una competència conceptual, un veure que tal i tal.¹ Per dir-ho amb termes més carregats filosòficament, en la representació visual l'experiència perceptiva està infradeterminada per les «dades dels sentits», per l'estimulació retinal, o qualsevol nivell bàsic objectiu que es pretengui definit per fixar el contingut de l'experiència. Aquest contingut no es fixa en aquest nivell bàsic, sinó com a resultat de l'activitat intencional del subjecte que exerceix les seves competències conceptuais. Per això és que l'experiència perceptiva és una experiència significativa. L'exemple més senzill contra la concepció tradicional, posat de manifest per Wittgenstein, són les figures ambigües (conill-ànnera, el cub de Necker, etc.).² L'argumentació es dirigeix a mostrar que el contingut representacional no depèn ni s'esgota en l'estimulació retinal del camp visual.

3. L'alternativa proposada a la teoria de la semblança, impulsada sobretot per Goodman, és una teoria convencionalista de la representació, segons la qual les imatges

¹ Les fites d'aquests atacs a la teoria de la semblança són els clàssics *Art and Illusion*, de GOMBRICH, i *The languages of art*, de GOODMAN.

² WITTGENSTEIN, 1953, 2a part, XI.

són símbols (en el sentit de la classificació de Peirce), igual que les paraules; és a dir, no representen allò que representen en virtut del seu contingut visual, sinó en virtut de la seva inserció en un sistema simbòlic de representació, que fixa relacions tan convencionals entre signe i representat com les que es donen entre les paraules i els seus significats. Aquesta alternativa suposa de fet, però, liquidar la mateixa noció d'imatge, de representació figurativa, en la mesura en què no deixa espai per distingir entre la manera en què un dibuix d'una calavera i uns ossos representa una calavera i uns ossos, i la manera en què una calavera i uns ossos poden representar un vaixell pirata, o simplement, l'advertència d'un perill. Sense entrar a discutir el tema a fons, sembla difícil d'acceptar que la relació representacional sigui del mateix tipus en tots dos casos; per tant, com a mínim, abans de rebutjar la distinció entre representació icònica i simbòlica, sembla raonable mirar de trobar una altra manera de substanciar-la.

Encara més quan tenim en compte el fet que les imatges poden esdevenir símbols (el cas del vaixell pirata il·lustra de fet aquesta possibilitat, com també el peix entre els cristians primitius, o la creu entre els actuals), resulta clar que la teoria convencionalista no pot ser tota la veritat. Com a mínim, aquest procés indica que la teoria convencionalista es veu abocada a un regrés, perquè el significat convencional d'una imatge no pot començar per si mateix, necessita aprofitar-se de les seves propietats visuals, d'una manera diferent a la manera com les paraules no parteixen de les seves propietats fonètiques (en el *Cràtil*, Plató posa en boca de Sòcrates tota una especulació sobre la manera com podria sostenir-se precisament això del llenguatge).

Aquest procés de simbolització de signes inicialment icònics és molt important i de llarg abast: es dona en els gests, en els llenguatges de senyes, en les caricatures, en les claus visuals que apareixen en els mapes, en els pictogrames de la senyalística... Ens pot donar la clau per entendre com es determina el contingut representacional prescindint de la noció de semblança. Un bon exemple, i poc conegut, és la proposta d'un llenguatge visual universal de Neurath (Fig. 16).

En aquest procés de simbolització la representació visual es transforma en la direcció de la simplificació, la deformació, l'amplificació dels aspectes més conspicus i l'abstracció. En etologia, aquest procés, que afecta els senyals comunicatius animals, s'anomena ritualització, i té els mateixos efectes. Ara bé, és important deixar clar que aquest procés d'esquematització de la imatge es dona en el pla icònic, no simbòlic. És a dir, per si mateix no basta per convertir la imatge en símbol. Picasso ens proporciona un bon exemple d'investigació d'aquest procés d'esquematització del contingut visual fins al punt que pugui ser reconegut perceptivament, en una sèrie d'onze gravats de l'any 1945 (Fig. 17).

Per expressar-ho kantianament, el que demostra aquest procés, que no s'ha de confondre amb la simbolització de les imatges, perquè justament n'és condició prèvia i independent, és que l'experiència perceptiva que genera la visió d'una imatge no està determinada, passivament, a la manera dels empiristes, per l'estimulació sensorial que afecta el camp visual, sinó que està mediada per l'accés a una descripció estructural, l'esquema, associat al concepte abstracte que dona contingut intencional a l'experiència.

4. La proposta de Richard Wollheim se centra a posar de manifest aquesta activitat subjectiva en la percepció significativa. En efecte, Wollheim s'ha caracteritzat, entre moltes altres aportacions de gran valor i interès, per cercar una via alternativa a la

dicotomia semblança-convencionalitat.³ Segons la seva proposta, la representació visual consisteix a percebre simultàniament els dos aspectes de la figura, com a objecte físic concret, i com a figura d'alguna cosa, de tal manera que l'espectador capta el contingut visual de la figura quan es dóna la «felicitat» o «èxit» (en el sentit de la teoria dels actes de parla d'Austin-Searle) que l'experiència fenomènica de l'espectador, aquesta experiència de «veure en» el quadre determinat contingut figuratiu, coincideixi amb la intenció representacional de l'autor. És a dir, l'experiència visual significativa de l'espectador és estrictament visual, és veure tal i tal cosa en la imatge, mediada, per tant, pel coneixement i els esquemes mentals, però no està mediada per l'atribució d'una intenció a l'autor de la imatge. A *Painting as an art*, Wollheim ho afirma explícitament: «There is no reason why the recognition of the intention of the artist has to play a role in this causal concatenation. The experience of the spectator has to concur with the intention of the artist, but this does not have to happen through its knowledge» (Wollheim 1990, pàg. 121-122).

Ara bé, el reconeixement del procés d'esquematzació, com a procés psicològic implicat en la percepció, ens permet donar compte d'un dels vessants de la crítica a la teoria de la semblança (que hi pot haver representació sense semblança), però ens queda encara l'altre vessant de la crítica, que il·lustrava la figura de l'ànnera-conill: l'ambigüitat. De fet, tota figura és intrínsecament ambigua, com a mínim entre una fixació concreta o general del seu contingut representacional, i, fins i tot si és la concreta, entre els molts membres de la classe d'objectes que comparteixen la «semblança familiar». Per altra part, una teoria de la representació visual ha de donar compte també de la possibilitat de la representació errònia i la representació inepta: un dibuix d'una moto pot representar la classe de les motos en general, o una moto en particular, però no necessàriament algunes a les quals s'assembla, perquè no està gaire ben feta, fins al punt que, en realitat, pot ser un dibuix d'una bicicleta i no d'una moto, encara que s'assembli més a una moto (Fig. 18).

Per tant, ens cal alguna cosa més per entendre la naturalesa de les representacions visuals, alguna cosa més del que Wollheim ens aporta. A mi em sembla que la clau està a reconèixer que la consideració d'un objecte com a representació depèn de la seva consideració com un artefacte, com el producte d'una intenció. Aquesta consideració en darrer terme teleològica també fa un paper en la fixació del contingut representacional de les figures. Aquest és el punt en què estic en desacord amb Wollheim, en què em sembla que cal anar més enllà.

5. Una manera d'avançar és considerar un exemple d'un tipus d'imatge figurativa elaborada per mitjans tecnològics (Fig. 19).

En aquest cas, per poder veure aquesta figura com una representació visual del flux sanguini en certes regions del cervell, cal saber com s'ha generat aquesta representació; cal partir d'una hipòtesi causal sobre la seva producció per poder veure-hi un contingut representacional, per poder veure la imatge com a representacional.

³ Les referències centrals de la contribució de WOLLHEIM en aquest tema són *Art and its objects* i *Painting as an art*.

És interessant notar que aquesta observació dóna una justificació addicional al rebuig de Wollheim a considerar els «trompe-l'oeil» com a representacions visuals, en la mesura en què tenen èxit en provocar la il·lusió: si l'espectador cau en l'engany, no les veu com a representacions visuals, i per tant, no activa la seva percepció d'aspectes. Des del nostre punt de vista, igualment, aquestes imatges no són representacions visuals, perquè no són considerades com a dissenyades per representar. Igualment un ca pot «creure» que una imatge de dimensions naturals d'un col·lega és un ca real, però això no prova que els cans entenguin la naturalesa de la representació visual. En resum, per veure un objecte com a representació visual, segons la present proposta, cal que l'espectador li assigni una intenció, de la qual deriva el contingut representacional de la figura en tant que objecte.

La millor manera que se m'acudeix per demostrar aquesta afirmació és recórrer el camí que segueixen els infants fins a adquirir la comprensió representacional —un procés que ha rebut força atenció per part dels psicòlegs, de Piaget ençà, en el que es coneix com el desenvolupament de la funció simbòlica, la capacitat de prendre una cosa per una altra. Molt simplificadament, el que aquest procés mostra és que no és fins que els infants adopten una perspectiva intencional cap als dibuixos que en comprenen el caràcter representacional.

Així, quan els infants tenen un any, no entenen els dibuixos com a representacions de res; de fet, la seva conducta revela confusió sobre el seu estatus. Aquests infants sovint agafen els dibuixos com si volguessin prendre l'objecte representat (per exemple, un infant va intentar posar-se una sabata dibuixada). Cap al segon any de vida s'acaba la confusió i comença un fenomen extraordinari: els infants comencen a denominar els dibuixos, en un procés que esdevindrà una de les formes més robustes d'adquirir coneixement sobre el món. Com que és clar que una ovella real i una ovella dibuixada tenen propietats ben diferents (una bela i l'altra no, una té llana i l'altra no, una menja herba i l'altra no, etc.), aleshores és inevitable demanar-se quin principi segueixen els infants per agrupar-les sota la mateixa denominació. La resposta es basa en el que hem vist abans: l'adquisició d'un esquema, d'una descripció estructural, que permet prescindir, anar més enllà, de la semblança sensorial.

Als tres anys, finalment, els nins entenen les representacions, quan desenvolupen el que els psicòlegs denominen una teoria de la ment, la comprensió intencionalista de conductes i objectes, per bé que inicialment aquesta comprensió sigui incompleta (tenen dificultats amb les dobles intencions, amb l'engany...). Això es manifesta a través dels seus propis dibuixos, que comencen a fer-se figuratius. Malgrat la manca de semblança amb allò que se suposa que representen, els seus dibuixos són de papà, mamà o Cueta (el nostre ca). Si voleu fer enrabiar un infant, no hi ha res més fàcil que dir-li que el que ell considera el dibuix d'un ca és un moix.

Però disposam de proves experimentals que indiquen el pes de l'atribució intencional en la fixació del contingut representacional. Per exemple, en un estudi es va preparar un dibuix entremig d'una cullera i una forqueta. L'experimentador tenia al davant una cullera i una forqueta i feia veure que en volia dibuixar una; en realitat, treia dissimuladament el dibuix preparat. Aleshores es demanava als infants què havia dibuixat. Més del noranta per cent dels nins varen respondre segons la intenció que atribuïen a l'adult, a partir de les mirades que li havien vist fer.

En un altre estudi es varen utilitzar dibuixos que no s'assemblassin a res, es deia als infants que havien estat dibuixats per un al·lot amb el braç romput, que es va esforçar per fer bons dibuixos. El primer parell se suposava que era un dibuix d'una aranya i d'un arbre, i els de baix, tres porcs i un pollastre (Fig. 20).

Els infants havien de dir quin era quin, i tant els de tres com els de quatre anys varen donar la resposta que el lector suposa en la major part (els de quatre, un poc millor).

Ara bé, en aquestes edats comença la comprensió de les representacions visuals, però no és completa. Per exemple, els infants tenen dificultat per entendre que les imatges poden entrar en conflicte amb la realitat. En un experiment, es feia una foto d'una pepa asseguda. Després, posaven la pepa en una caseta. Quan li demanaven a l'infant on estava la pepa en la foto, els de quatre anys responien que a la casa. En qualsevol cas, el punt important és que els infants ens mostren clarament que la comprensió de les imatges com a representacions visuals en pressuposa la comprensió intencional, com a producte d'una intenció representacional, que compta, i molt, en la conformació de l'experiència visual significativa. Em sembla que la prova més intuïtiva que en tenim, com a adults, és la importància que pot tenir el títol per a la comprensió d'una obra pictòrica, en la mesura en què pot donar pistes en aquest procés d'atribució intencional que fixa allò que veiem en el quadre, el seu contingut representacional (i encara més, si n'hi hem de veure o no).

6. Em sembla que hi ha bones raons, per tant, per sostenir que allò que una imatge representa (per a nosaltres) depèn de quina intenció atribuïm en la producció de la imatge a l'autor, tenint en compte, a més, que molt sovint la millor indicació de què disposam d'aquesta intenció és la mateixa figura, allò que veiem, en tant que objecte. Aquesta atribució, de tota manera, és implícita, i no té cap garantia de correcció. Això vol dir, primer, que reconèixer un objecte com a representació visual pressuposa veure'l com a fruit d'una intenció representacional; i segon, que podem estar equivocats en l'atribució intencional implícita que fem a l'autor sobre el que volia representar, però el que veiem en la imatge, el contingut visual de la imatge per a nosaltres, depèn d'aquesta atribució. D'aquí se segueixen tres coses: que una mateixa imatge pot representar coses diferents per a diferents espectadors; que només es consideren representacionals les imatges que són reconegudes com a intencionals; i tercer, que les intencions de l'autor no esgoten el contingut representacional d'una imatge.

Hi ha encara una darrera conseqüència, de llarg abast, d'aquesta proposta, relativa al que pot ser representat visualment. Enfront de la concepció tradicional, que restringeix la representació visual a les propietats visuals enteses com a sensacions del camp visual, aquesta proposta intencionalista de la representació implica que pot ser representat visualment tot allò que pot figurar en el contingut d'una intenció representacional: també emocions, relacions causals, etc., que, per tant, poden ser vistes en el sentit de percebre significativament aquests aspectes de la figura.

Referències

- GOMBRICH, E. (1959, 1969): *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. Princeton UP, Princeton.
- GOODMAN, N. (1967, 1976): *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Hackett, Indianapolis.
- WITTGENSTEIN, L. (1953): *Philosophical investigations*. B. Blackwell, Oxford.
- WOLLHEIM, R. (1968, 1980): *Art and its objects*. Cambridge UP, Cambridge.
- (1984): *Painting as an art*. Princeton UP, Princeton.

EL ESTILO Y LO CONVENCIONAL EN EL SIGNIFICADO DE LA IMAGEN

Ana García Varas

Universidad de Salamanca

RESUMEN: La idea de estilo y su desarrollo en la historia del arte constituye uno de los elementos fundamentales para el estudio filosófico del sentido convencional de la imagen. Ante la ambigüedad que por lo general caracteriza el uso de dicha idea, el siguiente texto expone dos significados fundamentales de la misma, así como las consecuencias de esta diferenciación para la comprensión del concepto de convención.

ABSTRACT: The idea of style and its development in the history of art is one of the basic elements of the philosophical study about the image's conventional meaning. Given the extended ambiguous use of this idea, the following text defines two different senses for it, and the consequences that this differentiation has for the understanding of convention.

El carácter convencional de la representación, así como la inserción de ésta en un sistema de reglas y su relación con una historia de las imágenes es una de las ideas más elaboradas, discutidas y estudiadas a lo largo del siglo XX. Dicha idea ha sido considerada clave en un amplia serie de ámbitos teóricos para plantear cuestiones como la codificación del significado de la imagen o la relación que ésta tiene con la realidad, tal y como hacen, por ejemplo, Panovsky desde la iconología, Goodman y Eco desde la semiótica, o Arnheim desde la psicología. La propia práctica artística tematiza estas cuestiones de formas muy diversas: desde las obras cubistas o los cuadros de Magritte, hasta las fotografías de Cindy Sherman o los retratos de Thomas Ruff encontramos numerosas imágenes que ponen en escena muchas de tales convenciones, haciendo que las mismas o su inversión explícita sean parte básica del sentido de la obra. Además, en los últimos años, autores como Régie Durand¹ hacen hincapié en que, frente a lo sucedido en los años setenta, en los cuales, a través de los conceptos de huella y de índice, se defendía la ausencia de estilo en la imagen, «los artistas de las últimas décadas com-

¹ Cfr. DURAND, R. (1998): *El tiempo de la imagen*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 86-90.

prendieron que no existía una imagen bruta, una imagen sin estilo» y sin convenciones, y esto marca de forma definitiva sus obras.

Dentro de la historia del arte, el estudio de lo convencional está íntimamente ligado al desarrollo de la noción de estilo, desarrollo que tiene lugar fundamentalmente desde el siglo XIX, pero que se caracteriza por una notable ambigüedad y vaguedad en el uso de dicha noción. Así, en numerosas ocasiones el debate sobre los estilos artísticos se ha visto ensombrecido por una serie de presupuestos no explicitados que han provocado un entendimiento demasiado limitado entre defensores y detractores de las ideas de convención y de estilo en los sistemas icónicos, y por ello, nuestro objetivo aquí es realizar una serie de distinciones y definiciones más concretas sobre las cuales articular adecuadamente dichos conceptos.

El estilo, a decir del fotógrafo Michael Freeman,² es uno de los términos más útiles de la fotografía artística, y, en general, del arte, precisamente por la vaguedad con la que comúnmente se utiliza. Dentro de su obra encontramos una primera definición de estilo: «el estilo no es sino la manera en que un fotógrafo [o en su caso un artista] trabaja, una serie de constantes de sus imágenes por medio de las cuales puede, con un poco de suerte, ser identificado».³ Desarrollará esta idea en torno a dos núcleos principales, núcleos desde los cuales, en principio, se pretende aclarar qué son realmente estas «constantes» de las imágenes: por un lado, el fotógrafo tiene a su disposición diversas posibilidades técnicas entre las que podría elegir para crear una «forma de construcción de imágenes» peculiar, forma que delinearía su estilo y le sería atribuida como marca propia; por otro lado, el segundo elemento de identificación de la obra de un artista sería el motivo, lo que Susan Sontag llama «la obsesión temática»: casi todos los fotógrafos, subraya Freeman, se especializan en mayor o menor grado, sea porque les atrae un lugar o una situación, sea porque se desenvuelven particularmente bien con un motivo determinado.

Establecer sobre estas bases el sentido de la noción de estilo y pretender desde las mismas comprender cómo dicha noción determina la obra de distintos autores parece ciertamente simplista, pues tal proceder olvida y elimina elementos importantes presentes en ese primer y vago concepto al que hacíamos referencia al comienzo. Esto parece entender también Freeman cuando, al final de su obra, acaba afirmando que más allá de recursos técnicos y motivos recurrentes, «el estilo es una sensibilidad visual frente al motivo que está frente a la cámara, sea cual sea ese motivo; una sensibilidad que invita a estudiarlo, a explorarlo, y a reflexionar sobre él».⁴

Necesitamos, por lo tanto, otra definición más exacta y más completa de estilo. En su *Conceptos fundamentales de arte*, José María Faerna define estilo como «el conjunto de rasgos formales cuya aparición constante y combinada se considera característica de la obra de un artista, de una escuela artística o de un periodo determinado de la historia del arte».⁵ Estos «rasgos formales característicos» habrían estado relacionados con el estilo desde los orígenes del término, pues el significado de la palabra *stylos* en griego y

² Cfr. FREEMAN, M. (1986): *El estilo en la fotografía*. H. Blume Ediciones, Madrid, 140.

³ *Ibid.*, 148.

⁴ *Ibid.*, 161.

⁵ FAERNA, J. M. y A. GÓMEZ CEDILLO (2000): *Conceptos fundamentales de arte*. Alianza, Madrid, 65.

stilus en latín era el punzón utilizado para escribir sobre tablillas enceradas, cuyo manejo particular por cada escribano daba lugar a una caligrafía peculiar.

Meyer Schapiro ofrece así mismo en su ensayo clásico sobre este concepto una definición de estilo en sintonía con la de Faerna, pero especificando un poco más los rasgos en cuestión: afirma que «por estilo entiendo la *forma* constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes— que se da en el arte de un individuo o un grupo».⁶ Tenemos así que tales rasgos serían la forma, los elementos, las cualidades y la expresión que se repetirían en un ámbito, sea éste el conjunto de obras de un individuo, de un periodo, de una nación, etc. Como vemos, son rasgos aún demasiado vagos: como él mismo reconoce, los estilos no se definen por una enumeración de características dadas, es decir, carecemos de una lista de estos rasgos que nos permitiera delimitar exactamente qué es el estilo.

Por el contrario, lo que tenemos son definiciones de estilos concretos y diferentes en los que se especificarán su tiempo y lugar, su autor o autores, y especialmente la relación histórica que mantiene con otros estilos, pues éste es un concepto propio de la historia del arte, esencial en el estudio de la misma, y cuyo significado ha sido cincelado y determinado fundamentalmente por su utilización en tal campo.

Cuando la historia del arte empieza a consolidarse como disciplina académica a mediados del siglo XIX, los criterios de estilo son los que priman a la hora de acotar periodos sobre los que construir el discurso historiográfico. En esta época, la idea de vincular estilos de un periodo con distintos tipos de ornamentación fue lugar común. Prácticamente todo libro conducía al estudiante a través de los repertorios de formas asociadas con el adorno clásico, bizantino, gótico o renacentista, para permitirle diseñar fachadas de edificios, interiores o mobiliarios en cualquiera de los estilos del periodo favorecidos por las exigencias y modas cambiantes.

Aquí, los estilos arquitectónicos figuran en vanguardia y tienden a determinar las formas del mobiliario y de sus complementos de modo muy directo. Órdenes clásicos y elementos subsidiarios de los mismos eran aplicados a diferentes muebles, convirtiendo así a éstos en edificios metafóricos. Y lo mismo sucedía en los mobiliarios góticos, con sus arcadas ciegas que sugieren ventanas. Como cabía esperar, las mismas dificultades que van a surgir en este contexto para otorgar una cierta cohesión a todas estas configuraciones llamaron la atención sobre el hecho de que en el estilo hay algo más que un mero repertorio de formas.

El propio Viollet le Duc afirma en su obra *Diccionario de arquitectura razonada*: «no podemos adoptar el estilo de los griegos porque no somos atenienses. No podemos recuperar el estilo de nuestros antecesores medievales, porque los tiempos han seguido su curso. Todo cuanto podemos hacer es aceptar la manera de los griegos o de los maestros medievales; en otras palabras, hacer pastiche. En cambio, debemos hacer lo que ellos hicieron, o, por lo menos, proceder como procedieron ellos, es decir, penetrar en los principios verdaderos en los que ellos penetraron. Y si hacemos esto, nuestras obras tendrán estilo sin que tengamos que buscarlo».

Viollet le Duc entendía que la restauración de construcciones y las recuperaciones de estilos antiguos no eran sino pastiche, y que el auténtico estilo de su época habría de ser

⁶ SCHAPIRO, M. (1982): *Style, artiste et société*. Gallimard, Paris, 71.

perfilado mediante la penetración en lo que él llama «los principios verdaderos» de la misma. Busca así, en primer lugar, demostrar la necesaria conclusión lógica de todo gran estilo, al igual que hiciera Alois Riegl en su obra *Cuestiones de estilo*. Dice le Duc: «el estilo es una especie de emanación de formas. Allí donde una población de artistas y artesanos se encuentra profundamente imbuida de los principios lógicos (...), el estilo se ofrece en todas las obras salidas de las manos del hombre, desde el recipiente más ordinario hasta el monumento más exaltado».

En segundo lugar, según le Duc, tal cohesión pertenece y caracteriza a una época. Esta misma noción de coherencia interna en un periodo determinado será la utilizada ya en el siglo XX por Erwin Panovsky: en los años 30 las cuestiones de estilo serán un tema central en la historia del arte, y él pronuncia en 1934 una conferencia que lleva por título «¿Qué es el barroco?».⁷ En ella, al igual que años más tarde en su obra *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*,⁸ pretende mostrar las modalidades formales que en un tiempo y un lugar determinados eran comunes a todas las obras de arte, buscando una lógica y una estructura unitaria propia de las mismas.

Panovsky concibe el estilo y su desarrollo en términos dialécticos, a partir de una dicotomía subyacente. Esta dicotomía, ya presente en el arte del Renacimiento y con la que llegará a explicar el del Barroco, consistía, por una parte, en un renovado interés por la Antigüedad, y por otra, en un marcado interés no clásico en el naturalismo. Ambos opuestos van a ser reconciliados en el Barroco, al igual que lo fueron en el Renacimiento, pero ahora la reconciliación se realiza de forma consciente. Y es esta reconciliación la marca, el sello, del estilo del Barroco.

Vemos por tanto que Panovsky pretende definir una unidad que el conjunto de obras de un momento manifestaría, y que configuraría, según él, el estilo característico del mismo. Tal esquema va a ser repetido en sus estudios sobre el estilo del cine y sobre el estilo de la nación británica, estudios recogidos en dos artículos que llevan por nombre «El estilo y el medio en la imagen cinematográfica»⁹ y «Los antecedentes ideológicos del radiador del Rolls-Royce».¹⁰ En el primero de ellos intenta localizar esa estructura unitaria que, en este caso, no correspondería a una época, sino a un medio concreto, el cine, y a las determinaciones materiales del mismo. En el segundo, hará lo mismo refiriéndose a una nación, dando aquí un giro a una idea que él mismo había visto convertirse en especialmente mortal: la definición del carácter inherente a una cultura nacional milenaria, el «genio» de un pueblo.

Ya Wölfflin, en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*¹¹ había ejercitado su talento interpretativo en la elaboración de fisionomías nacionales, y afirmaba: «basta un momento de reflexión para comprender que en los diferentes estilos pre-valetientes en un país queda un elemento común a todos ellos y que brota del suelo, de

⁷ PANOVSKY, E.: «¿Qué es el barroco?», en Panovsky, E. (2000): *Sobre el estilo*. Paidós, Barcelona.

⁸ Cfr. PANOVSKY, E. (1986): *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. La Piqueta, Madrid.

⁹ PANOVSKY, E. (1947): «Style and Medium in the Motion Picture», *Critique. A Review of Contemporary Art* 1, 5-28.

¹⁰ PANOVSKY, E.: «Los antecedentes ideológicos del radiador del Rolls-Royce» en Panovsky, E. (2000): *Sobre el estilo*. Paidós, Barcelona.

¹¹ WÖLFFLIN, H. (1997): *Conceptos fundamentales de la historia del arte, 1600-1750*. Espasa-Calpe, Madrid.

la raza, de modo que el barroco italiano, por ejemplo, no sólo difiere del Renacimiento italiano, sino que también se le asemeja». Panovsky, cuando en los años 60 presenta su artículo, por supuesto no habla de raza, pero sí busca esa íntima coherencia en un «fundamento» común. Esta raíz común se presenta de nuevo en una «antinomía de principios opuestos», que ahora se define en términos de una «emocionalidad romántica» por un lado, y un «severo racionalismo» por otro, opuestos que estructuran el carácter esencial de la cultura inglesa, y que de nuevo, al igual que sucedía en el Barroco, determinan el estilo en cuestión, y con ello un cierto carácter de las obras de arte británicas.

Por otro lado, algunos años antes de la aparición de estos estudios y defensas de la noción de estilo que realiza Panovsky, Adolf Loos presenta una satírica crítica a la misma, abogando por su «represión» y desaparición tanto en toda construcción arquitectónica como en cualquier objeto visual. En 1907 publica «Mi escuela de construcción», donde afirma: «en lugar del modo de construir enseñado en nuestras Escuelas Superiores, que en parte consiste en la adaptación de estilos de construcción pasados a nuestras necesidades actuales y, en parte, se halla orientado a la búsqueda de un estilo nuevo, quiero imponer mi enseñanza: [rechazar toda idea de estilo y dedicarme a la] tradición».¹²

Loos identifica y asimila la idea de estilo a la de ornamento, a la de adorno superfluo, y por ello, la considera una característica y una causa de la decadencia tanto del arte como de la sociedad en general. En 1908, en su obra «Ornamento y delito» dirá: «la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento de todo objeto»; y más adelante se pregunta: «¿carecerá nuestra época de un estilo propio?». Responde: «con estilo se quería significar ornamento. Por tanto dije: ¡No lloréis! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos».¹³ Esta completa eliminación del valor ornamental, que él llamará valor estilístico, de la arquitectura equivale a abolir todo elemento superficial que se añadiría a la construcción pura y simple: en esta situación, la tarea del arquitecto quedaría reducida a organizar lógicamente la forma, sin tener en ningún caso que adornarla.

Esta idea de estilo es la que aparece así mismo en un texto de Le Corbusier de 1923 que lleva por título «La estética del ingeniero, arquitectura». Aquí, Le Corbusier afirma que «los estilos son una mentira»,¹⁴ «si uno se coloca de cara al pasado, se ve que los estilos ya no existen para nosotros (...), que ha habido una revolución».¹⁵ Este plural en la palabra «estilos» hace referencia para él a la profusión de adornos característicos de distintos estilos con los que eran diseñados, como veíamos, tanto edificios como muebles unos años antes, y que, en su opinión, eran un síntoma de una degeneración en la cultura.

¹² Loos, A. (1994): «Mi escuela de construcción», en Montaner, J. M. y J. Olivares (ed) (1994): *Textos de arquitectura de la modernidad*. Nerea, Madrid.

¹³ Loos, A. (1994): «Ornamento y delito», en Montaner, J. M. y J. Olivares (ed) (1994): *Textos de arquitectura de la modernidad*. Nerea, Madrid.

¹⁴ LE CORBUSIER, (1994) : «La estética del ingeniero, arquitectura», en Montaner, J. M. y J. Olivares (ed) (1994): *Textos de arquitectura de la modernidad*. Nerea, Madrid, 179.

¹⁵ *Ibid*, p. 181.

Tenemos por tanto dos significados principales del término estilo, que se cruzan en los textos de diferentes autores y con ello determinan enfrentamientos y discusiones con frecuencia vacíos, significados que encontrarán su paralelo en el concepto de convención. Por un lado, el estilo es considerado el conjunto de ornamentos que caracterizarán el grupo de obras en cuestión, motivos que se repetirán en diferentes objetos, y que identificarán a los mismos como pertenecientes a dicho grupo, sea éste referido a una época, a un entorno social o a la producción de un individuo concreto. Es decir, esta idea de estilo vendría definida por una serie de contenidos dados, los ornamentos, serie que podría ser, al menos en principio, enumerada para cada uno de los estilos.

Tal noción sería la vigente en los repertorios de estilo del siglo XIX, cuya finalidad, como se dijo, era permitir diseñar obras que reunieran las características del Barroco, del Renacimiento, o del estilo gótico, por ejemplo, y esto lo hacían recogiendo en serie distintos ornamentos propios de cada periodo. Así mismo, como acabamos de ver, esta es la idea presente en los textos y las críticas de Adolf Loos y Le Corbusier.

Por otro lado, el significado de «estilo» que encontrábamos en los textos de Panovsky, Viollet le Duc o Riegl está referido a una noción de concordancia interna de todas las manifestaciones artísticas en cuestión, que serían la expresión de determinados factores epocales, sociales o materiales. Esta noción, como vemos, no sería definida por un conjunto posible de contenidos, sino formalmente, a través de la concordancia, cohesión o coherencia de las mencionadas manifestaciones.

Por otro lado, en este segundo significado mencionado, hemos de continuar con las distinciones, pues la idea de que diferentes obras expresan unas condiciones históricas, sociales, materiales, etc., puede ser entendida de dos maneras. En primer lugar, tal expresión puede hacer referencia al hecho de que el arte, o mejor, las obras en concreto de las que se trata, manifiestan un espíritu determinado, epocal, nacional, etc. (que con frecuencia ha sido entendido como *Espíritu*), un sentido previo a ellas, que definiría su estilo y les otorgaría significado. En segundo lugar, puede que aquello que exprese el objeto en cuestión no sea más que las determinaciones en las que toda obra, necesariamente, está inscrita: está inscrita en un medio, en un momento histórico concreto, y en un contexto socio-cultural dado, y aquí, las determinaciones no responden a un espíritu, a un significado previo.

Estas diferenciaciones nos ayudan a esclarecer el significado del concepto de convención. De forma paralela a como el estilo fue considerado un repertorio de adornos, con frecuencia se asocia a la idea de convención una serie de contenidos, de reglas explícitas y concretas que determinan el comportamiento o funcionamiento de algo, y si el ámbito en cuestión carece de ellas, parece carecer por tanto de elementos convencionales, es decir, parece estar dispuesto de forma natural.

Por otro lado, la convención ha sido con frecuencia interpretada como la expresión consciente de un sentir común a una época, de una forma de comportamiento que define el «espíritu» de un momento, y que recibe su valor de configurar tal expresión. De acuerdo con la segunda diferenciación que hacíamos a este respecto, esto podría implicar una relación de las convenciones con un ente abstracto como sería el «espíritu de época». Tal y como sucede con el estilo, si hemos de reconocer que una representación está determinada por un cierto «espíritu de un momento» por el hecho de afirmar que es convencional, tal afirmación sería poco menos que imposible, y sin duda refutable con bastante facilidad.

Sin embargo, si por el contrario atendemos a la segunda de las posibilidades que más arriba planteábamos, tendremos que lo convencional está referido a aquellas características de un signo que revelan su inscripción histórica, social, cultural.... Así, en este caso, afirmar que un sistema de representación es convencional significaría sin más que tal sistema está inscrito en un entorno histórico y cultural, lo cual es tan obvio que no sería negado ni siquiera en la explicación más naturalista de la imagen. Es decir, esta concepción es tan amplia que deja sin contenido importante al concepto de convención.

Por otra parte, en el primero de los casos, identificar convenciones y una serie de contenidos dados, implicaría que afirmar que un sistema de representación es convencional sería asumir que el mismo define los significados de las imágenes de forma discreta, uno a uno, arbitrariamente y sin un método general de sentido; es decir, las convenciones serían entendidas como un conjunto de *elementos* que se repiten en todas las obras de un periodo, una nación, un estilo, etc., definiendo así *la* representación en ese lugar. Tal idea, claro está hace inservible el concepto de convención al menos en nuestro contexto, pues no podría caracterizarse como convencional ningún sistema de representación interesante. Ahora bien, si consideramos que dicha serie de contenidos no son elementos aislados, sino que conforman el vocabulario de un lenguaje con sentido, lenguaje constituido por convenciones, esto es, si en lugar de identificar lo convencional con el conjunto de elementos concretos, lo identificamos con el sistema de reglas que da lugar a estos elementos, encontramos una idea mucho más interesante y fructífera de convención.

Afirmar que el significado de las imágenes es convencional no quiere decir que para establecer el mismo debamos determinar uno a uno (de forma arbitraria) el sentido de cada representación según el modelo de los nombres en el lenguaje verbal (tal y como sucede por ejemplo en el caso de la iconología).¹⁶ Tampoco implica Espiritu alguno, ni se refiere únicamente a que las imágenes pertenecen al mundo histórico y cultural del hombre: lo importante a este respecto es si tal pertenencia *determina* de forma fundamental su significado y *cómo* pertenecen a ese mundo. Todo ello se reúne al tomar en consideración el hecho de que es el lenguaje de las imágenes el que es convencional: existe un método general convencional, un sistema, de determinación de significado para la imagen, un lenguaje, que está en continuidad con otras formas culturales de expresión en un entorno histórico y material.

¹⁶ Cfr. BOEHM, G. (1978): «Zu einer Hermeneutik des Bildes» en Gadamer. H.G. (ed) (1978): *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.

HACIA UN ARTE DESTERRITORIALIZADO

La influencia de Internet en el proceso de globalización del arte

Iñigo Sarriugarte Gómez

Universidad del País Vasco

PALABRAS CLAVE: globalización, desterritorialización, Internet, arte.

RESUMEN: Los procesos de globalización planetaria en todos los campos del conocimiento, así como en las relaciones sociales y políticas son un hecho asumido y cotidiano, a pesar de la constante emanación de filosofías cercanas al concepto de «vida local», entendido este término como la verdadera extensión de una existencia social, que gracias a los vínculos con lo físico, continúa existiendo también en nuestro mundo globalizado. No obstante, las nuevas tecnologías aplicadas al arte y, en especial, Internet enfatizan este proceso de homogeneización artística, produciendo nuevas terminologías, como arte desterritorializado o transfronterizo, que constatan la falta de arraigadas influencias locales que influyan decisivamente en las propuestas artísticas.

Esta desterritorialización artística genera pautas comunes y globales en las distintas experiencias de los artistas, lo que significa un proceso imparable hacia un desarrollo globalizado del arte. Evidentemente, se siguen encontrando diferencias locales, pero esta homogeneización resulta cada vez más patente, siendo un ejemplo de ello las propuestas realizadas dentro del net.art, donde los artistas se alejan de sus pautas más localistas y asumen lenguajes totalmente híbridos y enraizados en las posibilidades tecnológicas del medio.

KEYWORDS: globalization, dis-territoriality, Internet, art.

ABSTRACT: The processes of planetary globalization in all fields of knowledge, as well as in social and politic relations, are a daily phenomenon. Nevertheless we find continuous philosophies in relation to the concept «local life». This term means the real reach of our social existence. Thanks to links with the physic environment the «local life» continues existing in our planet. The new technologies applied to art, specially Internet, promote the process of artistic globalization, creating new concepts, like art of dis-territoriality. These new concepts prove the lack of established local influences that modify decisively the art works.

This art of dis-territoriality produces global rules in the different artistic experiences, meaning an unstoppable process towards a global development of art. Even though there are local differences this homogeneity is clearer, being an example of this the net.art. In this new artistic modality the artists move away from the local proposals, taking on languages totality hybrids and based on technology possibilities.

1. Estado actual del fenómeno de la globalización

Los orígenes de este fenómeno se pueden encontrar dentro de la tradición ilustrada y romántica. Esta primera es desarrollada por Voltaire y Kant, donde se insiste en el sentido de universalidad y con ella en la razón y la naturaleza iguales para todos los hombres. No obstante, bajo esta visión, se sigue considerando a la cultura europea superior al resto, ya que se la supone más desarrollada por la razón. La segunda visión cultural, apoyada por Rousseau y Johann G. Herder, discute el universalismo y valora la diversidad de culturas. Los conceptos de universalidad y progreso se impusieron durante el siglo XIX y con ellos la visión ilustrada, conllevando una serie de resultados, por ejemplo, la cultura es una, única y universal.

De acuerdo a los planteamientos de Fred Halliday (2001: 60), la globalización denota tres aspectos: una reducción de las barreras entre sociedades y estados, un incremento de la homogeneidad de las sociedades y los estados y un incremento del volumen de las interacciones entre sociedades. A colofón de esto mismo, en la actualidad, hay dos grandes procesos globales enlazados con el capitalismo transnacional (Fajardo, en página web, sin fecha): uno que se asume como estrategia económica y tecnológica para expandir sus macroempresas, apropiándose, en general, de los recursos de los países pobres, y el otro que proyecta una red de imaginarios, tanto individuales como colectivos, a través de las industrias culturales. Los dos modelos tratan de conectarse y ampliar su radio de acción, proyectando el desequilibrio de «dominancia y dominados», en vez de una verdadera homogeneización igualitaria a nivel de beneficios. Esta globalización generada por los mercados financieros y la liberalización del intercambio de bienes y servicios afecta notablemente a la estructuras del mundo cultural.

Bajo esta programación globalizadora, la cultura se adentra en un mayor mestizaje, de hecho, el discurso ya no se centra tanto en debatir el origen de las culturas, sino su proceso de adaptación a una cultura globalizada. Desde los años 80, los estudios sobre cultura actual hablan con claridad de sociedades multiculturales, pluriétnicas e interculturales.

El problema radica que nuevamente esta cultura globalizada viene marcada por el mundo occidental, siendo todavía un legado de aquellas visiones ilustradas y románticas. Ahora, no se aboga por una cultura superior asentada en la lógica y la razón, sino en una cultura superior que invade culturalmente a otras, gracias a su envidiable status económico.

En determinados círculos, se recurre a la Teoría de la complejidad (Waldrop, 1993), incidiendo en lo regional, lo autóctono y especialmente en la mitología personal como auto-defensa ante el magma homogeneizador de una cultura única. Según esta teoría, la realidad no obedece a sistemas de funcionamiento simples, sino que está determinada por causas múltiples que interactúan y producen sistemas complicados y diversos. La reacción producida por la globalización es el incremento del interés por lo particular, al generarse en los individuos una angustia ante la posibilidad de que desaparezca toda su realidad como seres humanos individuales. Destacar la singularidad ante la homogeneización es una buena pauta para mantener la identidad cultural y local, buscando de este modo la razón del «hombre diferente». Ante esta disyuntiva social y para evitar discusiones bizantinas, Renato Ortiz (en página web, sin fecha) afirma que lo que principalmente debemos anotar y observar es que la «modernidad-mundo» impulsa de manera continua el movimiento de desterritorialización hacia fuera de las fronteras nacionales, acelerando las condiciones de movilidad y desencaje.

El desarrollo de la globalización ha generado cambios paulatinos en los países en vías de desarrollo: aumento de la presencia de las industrias electrónicas de comunicación frente las formas tradicionales de producción y circulación cultural; consumos culturales con equipamientos públicos, que tienden paulatinamente a los soportes electrónicos (Internet); disminución del protagonismo de las culturas locales, regionales y nacionales, que son integradas en circuitos transnacionales. En este sentido, las culturas locales irrumpen en el mercado global seleccionadas y resemantizadas con criterios de gestión descontextualizados.

Como hemos comentado anteriormente, la globalización mantiene una clara conexión con el capitalismo transnacional. En este sentido, tanto la industria cultural como las distintas actividades artísticas se correlacionan con las lógicas de este último capitalismo. El tema de la industria cultural fue ya abordado en los años 40 por Adorno y Horkheimer, revelando como el capitalismo dominaba la cultura de masas, con el objetivo de administrar, controlar y producir formas superficiales de cultura consumible. Es en el seno del capitalismo transnacional y bajo la mirada de la globalización, donde nuevamente se promueve el control de todas las formas de conflicto, heterogeneidad y particularidad de la esfera cultural. (Stevenson, 1995: 53-54)

2. El surgimiento de un nuevo concepto: la desterritorialización

La globalización unifica y conecta diferentes culturas, superando barreras y fronteras culturales, que parecían infranqueables. Evidentemente, la extensión de lo imaginario cultural dentro de las culturas nacionales se debe observar bajo la categoría de la desterritorialización de las sociedades. Una buena parte de los actuales sistemas físicos, económicos e imaginarios se han fragmentado, produciendo una amplia expansión cultural, por este motivo, se puede hablar de referencias culturales desterritorializadas (Ortiz, 1998: 37) y de fragmentación de identidades culturales nacionales.

Bajo esta categoría, el concepto de mundialización traspasa el territorio nacional y local, generando territorios de gran movilidad y capacidad para el desplazamiento de un imaginario cultural a otro. Este fenómeno social se enlaza perfectamente con una paulatina desintegración cultural de lo local.

El término «desterritorialización» designa lo que sería una pérdida de la relación natural de la cultura con los territorios geográfico-sociales. Esta noción conlleva que la cultura globalizada sea híbrida y mestiza, debido a que el intercambio es cada vez más intenso, de esta manera, se indica que la disolución diferencial entre culturas y lugares viene acompañada de una compenetración que produce nuevas y complejas formas de cultura híbrida.

La tendencia hacia una cultura desterritorializada se ve impulsada por la existencia de un único sistema económico: el capitalismo transnacional, que genera un imaginario colectivo internacional. No obstante, parece ser que la cultura seguirá siendo un residuo para la legitimidad política y una fuente de residuo conflictivo, a modo de fricción para la competición entre las diversas culturas con el propósito de asumir mayores cotas de poder en los estados. (Halliday, 2001: 123) Teoría esta que da una visión muy alejada de la supuesta homogeneización cultural que se nos viene vendiendo. Ciertamente, la cultura sigue siendo una forma de control y una herramienta de diferenciación y dominación. (Stevenson, 1995: 125-126)

En cualquier caso, se observa el fomento de una desterritorialización geocultural, que se potencia bajo la creación de una serie de redes e interconexiones de los procesos de producción, consumo de imaginarios y productos simbólicos, que en muchos casos viene impulsado por Internet.

3. Globalización e Internet

Nos encontramos en sociedades de servicios que se apoyan con total claridad en tecnologías electrónicas, procesamiento de datos, realidad virtual, Infobahn o cualquier otro medio interactivo, cuyo máximo exponente articulador suele ser Internet (la red de redes). Todos estos medios tienen un carácter transnacional y fomentan la expresión de la desterritorialización y globalización cultural, así como la alteración y cambios de costumbres en la población. (Schwoch, White, Reilly, 1992: 101-120)

Los análisis de los entornos culturales abandonan anteriores puntos de vista como los planteados por la antropología clásica y la sociología de la cultura. Las tendencias actuales tienden hacia la desterritorialización del mercado cultural, donde la competencia se realiza en base al desarrollo tecnológico. En este sentido, Internet y los diferentes medios tecnológicos de comunicación inciden notablemente en el proceso de deslocalización cultural del planeta. Esta homogeneización de la cultura de masas se ve fortalecida por las posibilidades aplicativas de Internet, generando y proyectando continuamente un imaginario cultural que pretende asentarse en todos los lugares.

Internet facilita una cultura globalizada de carácter homogeneizante, pero no impide que se presenten particularidades culturales de cada región o territorio en su temática. En este sentido, las nuevas tecnologías (Internet), junto con los mass media, producen una reconfiguración del espacio internacional, donde se dan cita procesos de transnacionalización o desterritorialización, con la emergencia de identidades culturales nuevas. Las nuevas tecnologías están cambiando y reconfigurando paulatinamente nuevos ámbitos culturales para dejar de lado el tratamiento del discurso dominante, pero esto de hecho puede ser una tapadera más, ya que el ciberespacio también es un modo de expansión para ciertas formas de imperialismo. (Schiller, 2002: 117-132)

Internet genera numerosos efectos sobre la sociedad, provocando nuevas sociabilidades y agregaciones de individuos, es decir, sociedades de afiliación más que de pertenencia. En este sentido, está abriendo nuevos territorios. La red perfectamente puede ser una herramienta más de la globalización, de hecho, traspasa límites, fronteras, deconstruye los entramados más estabilizados del orden. Indudablemente, nos encontramos en una época de rápidos cambios. A este respecto, Jean-Claude Guédon afirma que «Internet no determina nada; Internet dibuja un campo de batalla en el que tenemos que aprender a evolucionar y en el que debemos aprender a resistir. La historia de Internet, a este respecto, me parece perfectamente reveladora, y es una historia que está en marcha, que no ha terminado, todavía no sabemos el desenlace.» (Guédon, 2002: 60)

4. Arte desterritorializado

Un ejemplo de arte desterritorializado serían algunas de las últimas producciones que hemos encontrado en la pasada edición de la Documenta. Además de ser una

legitimización internacional para los distintos artistas participantes, ha resultado un escaparate para observar el efecto globalizador en el arte. Esta muestra ha sido comisariada por el crítico de arte y curador nigeriano Okwui Enwezor, fundador de la Bienal de Johannesburgo y analista de los diferentes lazos entre la globalización y el arte actual. Propuso la realización de la Documenta XI en torno a un arte caracterizado por lo globalizado y lo postcolonial, siendo una parte fundamental de este objetivo la obra de creadores africanos.

Esta última edición de Documenta se asume bajo el paraguas de un arte desterritorializado, donde las experiencias se desplazan de un lado a otro y las influencias y exportaciones artísticas se asumen con total mestizaje. El arte, como cualquier otro factor cultural, se enmarca bajo una globalización de soportes y lenguajes, que puede ser diferenciado bajo el planteamiento temático, pero aún así este puede ser abordado por personas que en principio nada tienen que ver con el entramado cultural del propio territorio, siendo su temática una condición del influjo de los medios de comunicación. Este es el caso del film del israelí Eyan Sivan, residente en París, que muestra el genocidio rwandés, con un montaje donde se observan archivos históricos junto con el sonido de emisiones de radio incitando a la masacre de los Tutsis. Un tema que no mantiene ningún origen cultural con el autor, pero que sumido bajo el efecto impactante de las imágenes abordadas en la sociedad de la información le invita a abordar esta problemática. Cualquier artista trabaja con temas e imágenes de culturas y políticas que en principio no tienen nada que ver con su propia realidad local, a no ser por las propias conexiones globalizadoras, que hacen del planeta un único lugar.

El fenómeno de la globalización se ha visto apoyado por los postulados del posmodernismo, lo que ha permitido una creación híbrida y transversal, derrumbando fronteras discursivas y géneros artísticos, diluyendo límites entre arte culto y arte de masas, generando una cultura más de acompañamiento y mestizaje que de antagonismo. Pero, a su vez, es bajo este paraguas de la globalización cuando más se escucha el sentir de las culturas minoritarias, hasta ahora silenciadas en lo que Craig Owens (1985: 95-96) venía a definir como el dominio de la representación occidental.

El artista debe aceptar la innovación de sus tradiciones, desde un punto de vista novedoso y productivo, aceptando la propia desterritorialización, como principio de ruptura de toda frontera.

A pesar de este nuevo cauce de posibilidades futuras, no podemos olvidar que la cultura del arte resulta uno de los campos más productivos para el postcapitalismo. Resulta curioso que el arte liberado de la moral, del peso de la religión y la metafísica tradicional, gracias al Iluminismo moderno, se vea en la actualidad imbuido por el flujo y los dictámenes del mercado transnacional.

El destino del arte está relacionado con el proceso evolutivo de las nuevas tecnologías. De esta manera, con el paso de la técnica (p. ej. la pintura) a la tecnología (p.ej. la fotografía) y luego a la neo-tecnología (p. ej. la imagen de síntesis), se observa la continua marginalización de determinadas actividades del creador y el usuario. En este sentido, José Luis Brea (2002) afirma que «grandes cambios flotan en los aires del horizonte, cambios que no dejan nada intacto. Los primeros y más perceptibles se han producido al nivel de los soportes, de los mismos lenguajes y la propia producción artística. Basta acercarse a cualquier exposición o evento colectivo de arte convencional, digamos “no electrónico”, para encontrarse con una pléyade de realizaciones que han sustituido el lienzo por la pantalla electrónica o la fotografía digital.»

Las nuevas tecnologías rompen con toda categoría tradicional del pensamiento sobre el arte, delineando todo un nuevo campo de lo estético: un trabajo más colectivo, interactivo y procesual. La regeneración evolutiva de estos medios conlleva la atracción de la constante innovación y transformación de nuestros propios conocimientos.

En este nuevo mundo de la red, el arte como cualquier otra condición de expresión y comunicación mantiene su rigor bajo una nueva orbe de posibilidades técnicas. Si aceptamos la condición de que la interiorización es mayor en esta nueva sala de la creación, también debemos asumir a su vez la necesidad de una mayor interacción. Para Roy Ascott (1996: 11), «el término arte está demasiado lleno de significados que le han sido impuestos por el romanticismo, el clasicismo y naturalmente el modernismo y está demasiado anclado en la noción de creador individual y de espectador reactivo en lugar de interactivo como para determinar lo que hacemos».

La necesidad de interacción es primordial si no se busca el aislamiento comunicativo, aspecto fundamental en el arte desterritorializado. Esta es la regla de comunicación para los que conviven con los medios cibernéticos. La interactividad convierte al espectador pasivo en participante activo, ya que la necesidad de ser el protagonista se presenta de una manera más urgente.

La hibridez constitutiva del medio tecnológico genera la posibilidad de nuevos cruces y de ahí la apertura de nuevas aplicaciones y recursos operativos. Esta hibridez produce mayores posibilidades funcionales, produciéndose un campo multidisciplinar. Como afirma Mario Costa (1997: 12) se debe «liquidar la noción de una categoría general del arte y poner en su lugar una multiplicidad discontinua de disciplinas individuales, cada una sustancialmente diferente de las demás y enraizada en una tecno/lógica específica.»

La hibridez se conjunta con la noción de síntesis, ya que esta posibilidad amplifica las posibilidades de resolución en una misma unidad. El cruzamiento de medios se asume en una estructura organizativa de coordinación y conjunción de valores resolutivos, no obstante, todos estos requieren de una agrupación racionalizada entre todos sus órganos, es decir, se busca que estos elementos, a pesar de su valor unívoco, mantengan unas pautas de consonancia y familiarización interdisciplinar, con el objetivo de prolongar las posibilidades multiaplicacionales.

El concepto de Internet con libre acceso a todo el mundo como baluarte de ideas, pensamientos y trabajos artísticos se ha convertido en un fiel reflejo de nuestra globalizada sociedad, siendo a su vez un trampolín para nuevas formas de expresión artística. No obstante, debemos decir que en esta expansión globalizadora quedan fuera todos aquellos que no tienen estos medios y recursos tecnológicos.

El panorama de la cultura histórico-territorial se debe analizar en un entorno tecnológico de carácter multimedia y multicontextual caracterizado por la desterritorialización, fenómeno generado por los distintos medios de comunicación, las telecomunicaciones y las nuevas tecnologías informáticas en pro de una cultura mass mediática.

5. Últimas reflexiones

La globalización resulta un fenómeno que cada vez tiende a asentarse con más naturalidad, a pesar de la teorías de la diferencia y otras visiones que plantean la desaceleración de su vertiginoso desarrollo. Esta forma de vida, nos guste o no, viene

marcada por intereses económicos, que influyen de manera decisiva en el marco cultural, articulando las distintas maneras de asumir y ofertar la cultura, forzando fluctuaciones entre dominancia y supervivencia, entre homologación y diferencia.

Su extensión y afianzamiento evidentemente viene determinado por las posibilidades que ofertan las nuevas tecnologías, entre ellas especialmente Internet. El proyecto de sociedad futura viene marcado por este entramado tecnológico, quedando sus diferentes formas de expresión cultural claramente correlacionadas con los nuevos mecanismos neo-tecnológicos.

La historia de Internet no ha finalizado, más bien debemos afirmar que ya ha empezado a dar sus primeros resultados, pero el camino va a ser largo y los cambios, derivaciones, transformaciones y alteraciones serán continuos y paulatinos. Internet permite el uso de herramientas comunes, lo que agiliza el intercambio de información y crea corrientes de pensamiento, que abogan por constantes cambios.

Esta mundialización de cauces y afluentes comunicativos permite que hablemos de un arte desterritorializado, donde se superan fronteras, formas de pensamiento estáticas, es decir, todo se dirige, con mayor o menor intensidad hacia un territorio de carácter más global, donde las peculiaridades y diferencias culturales tienden a disgregarse paulatinamente. Igualmente, el arte tiende hacia unos parámetros que se alimentan de la interacción mundial, donde las influencias son continuas y determinantes, lo que genera una serie de propuestas híbridas, claramente enfrascadas en las nuevas tecnologías.

Las nuevas tecnologías, entre ellas especialmente Internet, han apostado de manera decidida por un cambio planetario, de acuerdo a intereses claramente prescritos. En este sentido, no se trata de posicionarse en una tecnofobia o una tecnolatría, sino de afrontar el futuro con el convencimiento del cambio inevitable, pero sin perder aquellas pautas de libertad social e individual, necesarias para la pervivencia del libre pensar.

Referencias bibliográficas

- ASCOTT, R. (1996): «El retorno a la naturaleza II». Zehar, nº 31.
- BREA, J. L. (2002): «El Arte del Futuro», en <<http://laferrer.tabira.org/archivos/000377.html>>, 26 de diciembre.
- COSTA, MARIO. (1997): «Estética, técnica, tecnologías» en *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, Associació de Cultura Contemporània L'Angelot y Goethe-Institut Barcelona. Barcelona.
- FAJARDO FAJARDO, C. (sin fecha): «El arte y la cultura en las esferas globales y mundializadas», en <www.ucm.es/info/especulo/numero17/global.html>
- GUÉDON, JEAN-CLAUDE. (2002): «Las guerras de Internet» en Ramonet, Ignacio (ed.) *La post-televisión. Multimedia, Internet y globalización económica*, Icaria, Barcelona.
- HALLIDAY, F. (2001): *The World at 2000. Perils and Promises*, Palgrave, Hampshire.
- ORTIZ, R. (sin fecha): «La modernidad-mundo. Nuevos referentes para la construcción de las identidades colectivas», en <www.innovarium.com/CulturaPopular/mundo.htm>
- ORTIZ, R. (1998): *Otro territorio*, Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá.
- OWENS, C. (1985): «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo», en Foster, H. (ed.): *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona.
- SCHILLER, H. (2002): «El ciberespacio. Nueva arma del imperialismo» en Ramonet, Ignacio (ed.) *La post-televisión. Multimedia, Internet y globalización económica*, Icaria, Barcelona.

- SCHWOCH, J. i alt (1992): «Learning the Electronic Life», en *Media Knowledge. Readings in Popular Culture, Pedagogy and Critical Citizenship*, State University of New York Press, New York.
- STEVENSON, N. (1995): *Understanding Media Cultures. Social Theory and Mass Communication*, Sage Publications, London.
- WALDROP, M. (1993): *Complexity: The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*, Touchstone Book-Simon & Schuster, New York.

DE L'ART COM A ALLIBERACIÓ A L'ART COM A CURACIÓ I SALVACIÓ DE L'ÀNIMA

M. Mercè Domínguez Regueira

RESUM: Les investigacions de Carl G. Jung han permès clarificar el procés de generació de l'obra d'art: el si-mateix ens parla des de l'inconscient a través dels símbols que l'artista plasma en la seva obra, per aquest motiu la psicologia analítica considera l'art com una forma privilegiada d'autoconeixement, no tan sols de l'individu, sinó de tota la Humanitat.

ABSTRACT: Jung's researches have succeeded to enlighten the artistic work generation process: the Self speaks to us from the unconscious through the symbols that artists mould in their works, that's why analytic psychology regards art as a unique form of self-knowledge, not only regarding the individual, but the whole mankind.

Sigmund Freud (1856-1936) i Carl G. Jung (1875-1961) marquen l'inici d'una reflexió i anàlisi de l'esdeveniment artístic des de la realitat de l'inconscient. L'art ens revela un camí vers aquest món desconegut, reprimat o ignorat que, malgrat tot, pugna per ser i mostrar-se. L'artista viu aquesta dualitat entre allò conegut com a conscient i allò que, encara ignot i desconegut, emergeix de la seva psique. L'esforç creador consistirà, doncs, a donar-li forma, expressió i una possible contenció per poder conscienciar-lo i fer-lo intel·ligible. És evident que tractar de l'art des de la perspectiva psicològica planteja una sèrie d'interrogants que moltes vegades es consideren irresolubles objectivament i que sovint generen confusions recalcitrants, la clarificació de les quals passa per establir una necessària demarcació epistemològica.

Així doncs, situant-nos ja en la relació art-psicologia, podem demanar-nos, per exemple: quina posició és l'adequada per a un psicòleg quan es refereix a una obra artística? Està capacitat un psicòleg per definir o delimitar el que és i el que no és art? I si ho està, quins criteris ha de seguir? Pot la psicologia explicar l'obra d'art i fer-la comprensible? I si pot, com? Reduint-la a les vivències personals, il·lusions, repressions o frustracions de l'artista? I en cas que això fos afirmatiu, són els quadres de Toulouse Lautrec només el reflex d'un acomplexat bevedor d'absenta que s'envoltava de prostitutes o *Cims borrascosos* redueix el seu significat a la pobra vida sexual de les germanes Brönte? O tal vegada s'aclareix millor el missatge artístic cercant les patologies que

l'explicarien? I aleshores, el ser Kafka un neuròtic depressiu o Camille Claudel una histèrica o el tarannà obsessiu de Beethoven o el sofriment esquizofrènic de Hölderlin, ens ajuden a saber més sobre les seves obres o sobre l'art en general? Quan algú es refereix als condicionaments educatius i ideològics o a l'aprenentatge tècnic i moral està fent més justícia a l'obra d'art? I si això és cert, el puntillisme de Seurac, per exemple, es queda tan sols en la influència de les investigacions sobre la percepció o la poesia de Teresa de Jesús o Joan de la Creu respon només a la religiositat de l'època? Són, potser, les limitacions físiques o l'herència genètica o el coeficient intel·lectual de l'autor o autora les claus de l'obra artística? I si la resposta és afirmativa, podem deduir-ne que l'originalitat del Greco és deguda únicament al seu problema visual o és necessari calcular el coeficient intel·lectual de Mozart o de Leonardo da Vinci per comprendre millor les seves obres? És aquí, en l'oceà d'aquests interrogants, on les tesis defensades des de la perspectiva junguiana són de gran ajuda per establir aquesta tan necessària demarcació epistemològica de la psicologia estudiant el fenomen artístic.

A la primera qüestió, que tracta del posicionament, qüestió bàsica i fonamental en el procés d'investigació i anàlisi, Jung s'apropa a l'art amb el màxim respecte i no accepta que el psicòleg sigui ningú per definir o explicar què és l'art, ja que l'objectiu de la psicologia és el coneixement i investigació de l'estructura i el funcionament de la psique humana. El psicòleg no és un setciència que pugui exercir de jutge departint o afirmant sentenciosament quelcom com a artístic o no i ni de bon tros accepta que pugui realitzar-se un reduccionisme tal que identifiqui l'obra d'art amb qualsevol producte reducible als condicionants psíquics conscients o inconscients. Ara bé, segons Jung, si la psicologia actua amb respecte o fins i tot amb tota l'admiració i la humilitat que el fet de situar-se davant l'esdeveniment artístic mereix, pot apropar-se molt millor al procés de creació. Això és important, perquè aquest procés de creació sí que pot ser objecte d'investigació i coneixement: «La Psicologia sobre l'art es limitarà al procés psíquic de l'activitat artística i no arribarà mai a l'essència més íntima de l'art mateix.»¹ La definició del que és l'art només pot realitzar-se des de l'Estètica o la Filosofia de l'Art.

En la qüestió artística Jung es diferencia de Freud en alguns aspectes prou rellevants:

a) Freud considera l'obra artística com si fos qualsevol símptoma, Jung defèn que és un símbol.

b) La vida personal de l'artista, segons Jung, no explica, ni encara tractada d'una forma psicoanalítica, la seva obra.

c) Freud té una metodologia de causes eficients i Jung teleològica —causes finals.

d) Freud es queda només en l'inconscient personal com l'origen del quefer i el producte artístic, Jung, en canvi, transcendeix l'esfera personal i cerca en l'inconscient col·lectiu la resposta a la creativitat artística.

Què significa que una obra d'art sigui un símbol i no un símptoma? Jung entén que el símbol és allò que expressa alguna vivència, que encara no pot ser conceptualitzada ni definida lingüísticament d'una forma conscient. Dir que l'art és un símbol i no un símptoma és trencar amb la relació causa-efecte del reduccionisme freudià, que equipara l'activitat artística a un estat alterat de consciència —neuròtic o psicòtic— i rebutjar, per

¹ JUNG, CARL G. (1995). *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, pàg. 76. Walter Verlag, Düsseldorf.

tant, que pugui ser explicada en paràmetres propis de la patologia mental. Des de la perspectiva de la psicoanàlisi ortodoxa l'artista deixaria de ser-ho en ser guarit de la seva malaltia i viuria, després, d'una forma més adaptada a les normes socials de la comunitat de pertinença.

Tota desadaptació urgiria, doncs, una intervenció psicoanalítica a fi de generar una homeostasi i readaptació al grup social. Ara bé, encara en el cas que sigui cert que l'artista fos veritablement un desadaptat, no tots els desadaptats són artistes: ni la sociopatia de Jean Genet és la clau de la seva poesia o del seu teatre, ni la paranoia pot explicar els contes de Stephen King, ni una crisi d'identitat els escrits de Samuel Beckett. Pensar això seria caure en un reduccionisme absurd i totalment inacceptable, seria igualar alguna cosa qualitativament tan diferent com el treball artístic i una conducta malaltissa, perquè «una obra d'art no és un símptoma, sinó una genuïna creació». L'artista té una vida personal similar a la de tots els altres individus de l'espècie, amb tot el que això implica: defectes, limitacions, trastorns psíquics, complexos..., però és evident que no tots els éssers humans arriben a ser² artistes. Què els fa diferents, llavors? Quin procés conscient o inconscient sorgeix dins aquestes persones que els condueix a pintar un *Guernika*, escolpir un *David*, escriure una *Novena Simfonia*, imaginar un *Quixot* o construir una *Sagrada Família*? Quin procés tan especial és, aleshores, crear o produir l'art?

Des d'un punt de vista conscient, l'artista té una imatge o una idea que elabora i expressa gràcies a una tècnica prèviament apresada treballant amb uns materials: paraules, sons, colors, textures... No obstant això, hi ha tot un procés psíquic intern, inconscient que el mou a fer-ho, similar al que després ens commourà a nosaltres durant la contemplació de la seva obra.

Si l'experiència estètica mou i commou, és perquè hi ha alguna cosa inconscient de l'autor i de l'espectador que permet una comunicació que transcendeix més enllà de tots els codis lingüístics establerts. Com s'explicaria, doncs, aquest fet des de la psicologia profunda?

Per començar, Jung parla de l'existència d'un complex autònom inconscient com a desencadenant de la necessitat creativa. Un complex no és ni més ni menys que una vivència de gran càrrega afectiva que associa al seu voltant certes situacions, imatges o paraules i que actua com si d'un remolí es tractàs, de forma tal que quan alguna d'aquestes situacions, imatges o paraules apareix, apareix també el complex que impul·leix a actuar. Certament els complexos expliquen els comportaments anormals, però també el comportament artístic, que, encara que sent anormal, no és patològic. Quina diferència hi ha, doncs, entre un pertorbat i un artista? Senzillament la distinció està en el fet que el malalt sofreix la destrucció i paralització psíquica mentre que l'artista és capaç de crear i recrear la vida i la realitat en la seva obra, àdhuc quan la moneda de cobrament és també la destructivitat, perquè si bé Modigliani o Santiago Russinyol foren uns addictes als opiacis o Adouls Huxley utilitzà per col·locar-se l'LSD o encara que Edgar Allan Poe fou alcohòlic o Virginia Wolf se suïcidà, les seves conductes per si mateixes no explicaran mai que hagin estat artistes, perquè hi ha molts drogoaddictes, alcohòlics i suïcides que no arribaran a ser-ho mai. És més, suportar la càrrega emocional d'un

² JUNG, CARL G. (1995). *Die Dynamik des Unbewußten*, pàg. 402 Walter Verlag, Düsseldorf.

complex autònom sent capaç de donar-li forma i expressar-lo sense que per això destrueixi la personalitat, viure allò numinós d'algunes grans obres sense sucumbir en la pèrdua del jo, quan la numinositat de l'arquetip es manifesta des de l'inconscient amb la seva força atropelladora, és en si ja tota una heroïcitat.

Així, doncs, fins ara, sabem que, segons la perspectiva de la psicologia analítica, els artistes són propulsats cap a la seva activitat per un complex autònom inconscient que desitja manifestar-se simbòlicament: «L'energia creativa és més forta que l'ésser humà».³ L'obra d'art final serà el símbol que sintetitza i cateteritza tota la força d'aquesta vivència inconscient. Ara bé, com tot símbol, entén Jung que l'obra d'art ha de tenir una finalitat, però, cap on apunta la seva finalitat?

Per trobar una resposta que tal vegada ens ajudi a entendre més la concepció junguiana sobre l'art, recordarem l'herència vitalista que Jung recull de Schopenhauer, que considerava que «no tan sols la filosofia, sinó també les belles arts treballaven a fons per resoldre el problema de l'existència».⁴ Schopenhauer postulava que l'art ens allibera, bé que sigui momentàniament, de l'esclavitud d'aquesta fosca força metafísica que és la voluntat de viure. Per Schopenhauer, l'art ens col·loca com a éssers lliures que contempen les formes universals i perfectes, més enllà de les coses del món que estan subjectes a la voluntat. En l'experiència estètica es troba, doncs, per fi aquesta no-voluntat i és, consegüentment, una experiència, encara que efímera, de la possibilitat d'alliberament de l'esperit. En certa manera, l'art en la concepció junguiana també és un alliberament: l'artista creador s'allibera de la tensió emocional inconscient que procedeix de les parts més profundes de la seva psique, com si de força metafísica es tractàs, i que es dona quan el complex autònom es desencadena. Aleshores l'artista és i no és ell, valgui la paradoxa, o sigui, experimenta en si mateix la tensió dialèctica, la mateixa oposició del seu ésser i viu l'enantiodromia, utilitzant el vocabulari junguà. En aquesta lluita inconscient, que pot traduir-se exteriorment com a mal humor, inestabilitat emocional, enuig, malenconia, etc., es lliura una gran batalla i si el jo de l'artista surt vencedor i aconsegueix mantenir la tensió sense sucumbir, aleshores, encara sense saber-ho, tot el seu ésser sofreix una transformació i o bé s'identifica amb la seva obra, prenent-la com a meta i objectiu de la seva vida —objectiu que pot sovint fer-se exclusiu en detriment d'altres necessitats afectives o físiques, intentant controlar el seu treball i cercant la perfecció fins al màxim, com acostumava a fer Juan Ramón Jiménez amb la seva poesia—, o bé es perd en la seva obra i es deixa dur per l'explosió d'imatges més o menys embastades que brollen del seu inconscient, com podia fer el Dalí de l'etapa surrealista. Però, què succeeix quan un artista no ho aconsegueix? Simplement es torna boig o se suïcida: Antonin Artaud, Virginia Wolff poden exemplificar un semblant fracàs del jo, tanmateix aquest final tràgic també el comparteixen amb uns altres éssers humans que igual que ells no varen poder o no varen saber solucionar un problema que els sorprengué com alguna cosa urgentment vital, perquè, i això és summament important, l'artista sent la urgència d'aquesta expressió. En conseqüència, la realització de l'obra

³ JUNG, CARL G. (1995). *Über die Entwicklung der Persönlichkeit*, pàg. 133 Walter Verlag, Düsseldorf.

⁴ SCHOPENHAUER, ARTHUR (2001) *Die Welt als Wille und Vorstellung* II§461 Infosoftware, Berlín.

allibera, encara que només sigui momentàniament, l'artista de la bogeria i el salva de la mort.⁵ Jung opina que tots els artistes tenen una espècie de *daimon* que en cert moment els posseeix i domina i al qual s'enfronten, bé intentant contenir-lo dins unes formes predeterminades, esquemes, estructures o models, per tal de no desbordar-se, bé lliurant-s'hi per conèixer-lo i definir-lo. Fer una cosa o l'altra depèn de les característiques temperamentals —tipològiques i de funcions cognitives— de la persona creadora en aquest moment de la seva vida.

I ara cal plantejar-nos d'on prové la força, l'arravatament, el *daimon* hipnotitzador?, a qui serveix? o qui estructura i dirigeix l'obra? Respecte de la font de la qual brolla aquesta força, no és el jo, perquè el jo normalment pertany a la consciència i encara que sigui el subjecte conscient el que viu l'experiència estètica creativa i/o contemplativa de l'obra, l'energia propulsora del símbol sorgeix d'un pla inconscient que Jung anomena el si-mateix. El si-mateix és el centre inconscient de la psique que unifica i estructura tots els nostres processos conscients i inconscients i produeix en determinats moments de la vida de l'artista aquesta necessitat, que trasllada, gràcies a la seva funció simbòlica, a l'exterior. Així emergeix, doncs, l'obra com un símbol rescatat de la més recòndita foscor de l'inconscient a la llum de la consciència. El si-mateix, que bé podria traduir-se per allò que els antics entenien com a esperit o part espiritual de l'ànima, té alguna cosa a expressar i, llavors, l'artista crea: pinta, esculpeix, compon, escriu, dansa, planifica la construcció de catedrals... Però, com funciona el si-mateix, aquest centre inconscient de la vida psíquica? Amb gran modèstia, hem d'afirmar que només podem intuir-lo per les seves manifestacions i la manifestació artística és, juntament amb la religiosa, la seva presentació més excelsa. Sabem que la seva energia és afectivoemocional i que, precisament pel fet de ser completament inconscient, els paràmetres del temps i l'espai i les categories lingüístiques no serveixen per entendre'l, en conseqüència, la seva expressió és merament simbòlica. No obstant això, si n'analitzam les exterioritzacions —artístiques, oníriques o religioses—, advertim que tot el que prové del si-mateix posseeix unes certes regularitats estructurals, això ens permet afirmar l'existència d'uns a priori afectivoemocionals que Jung denomina arquetips. Aquests arquetips, que tindrien una funció similar a les categories kantianes, estructurarien les nostres vivències i possibilitarien que l'artista creàs les imatges que després traslladaria a la seva obra. Ara bé, el si-mateix seria, així, una espècie de metaarquetip constel·lador i director de tots els altres, un metaarquetip que és alhora generador i estructurador de l'ésser individual ensems que dirigeix les funcions expressives dels altres arquetips.

Llavors, quan l'artista treballa des del si mateix, amb imatges que són resultat de la síntesi entre arquetips i experiència viscuda, aquestes imatges, una vegada conformades, són projectades en la seva obra i, per tant, expressen, així, el seu missatge viu. Evidentment, en l'art, com en tota expressió, hi ha certs nivells d'intensitat, com més intens i emocional, més a prop del substrat col·lectiu es troba l'artista, amb el perillós risc de perdre el seu jo dins un bufarut ple d'afectes, perquè si bé a nivell individual podem parlar d'un inconscient personal amb el seu si-mateix corresponent, a nivell col·lectiu existeix un inconscient que recull tota la història de la humanitat. Allà es troba

⁵ Jung considera que la psicosi és la mort de l'ànima.

aquest saber simbòlic, tant si s'ha entès com si no en el seu moment, saber que ha estat expressat a través de l'art, els somnis i la religió durant tota la Història, aquest saber que de vegades ha trobat una possible traducció conceptual en la ciència i la filosofia. Quan l'esperit de l'artista beu de l'esperit col·lectiu, l'artista és un mèdiu, un mer instrument que interpreta la música que hi ha en ell, que és la música celestial o còsmica present a l'univers i que han escoltat uns altres abans que ell, així, pinta les imatges que contempla en la seva ànima que han estat desvetllades a uns altres abans que ell, o escriu sobre les emocions que tants éssers humans abans que ell han llegit gravades en el seu cor. No és només el seu missatge individual, sinó també la relectura simbòlica del fet de ser un ésser humà. L'inconscient col·lectiu el nodreix com si fos la seva dida i ell crea i recrea, reinterpretant allò universal i perenne que hi ha en nosaltres: «Cadascuna d'aquestes imatges conté un fragment de la psicologia i del destí humans».⁶ Si la producció artística és símbol d'alguna cosa aconseguida o passada, que ja no és important per a la col·lectivitat, cau en l'oblit, aleshores, esdevé un art mort, es difumina dins el xuclador de l'esdevenidor, però mentre l'obra mostri quelcom palpitant o encara no resolt històricament, continuarà emocionant i commocionant, aquest és l'art viu que genera vivències encara per viure. Així doncs, quan l'autor és capaç de connectar amb el que senten la seva època i els seus congèneres, és reconegut com un artista en el seu temps. Tanmateix, l'art mort o oblidat pot ressuscitar més tard, perquè ens faci reviuire situacions similars a les viscudes i sentides per l'artista, però, a més a més, atès que tot símbol és polisèmic, o sigui que pot tenir moltes lectures possibles, l'obra pot haver deixat altres significats per desvetllar que tornaran quan estiguin ja preparats per fer-se conscients. També pot succeir que una obra passi desapercibuda al seu temps i soterrada fins que sigui descoberta i arribi el moment que el seu missatge pugui ser comprès, aquest seria el cas de Van Gogh, Nietzsche, Kafka, Poe...

A pesar de tot això, hi ha grans obres d'art que perduren malgrat els anys i els segles. Tal vegada es necessiti molt de temps per assumir i integrar el seu missatge en la vida conscient dels humans: obres de teatre com *Lisístrata*, *Antígona*, *Romeu i Julieta*..., o magnífics quadres com *El Crit*, *Les Menines*, *La Gioconda*..., o pel·lícules meravelloses com *Metròpolis*, *Octubre*, *El Gran Dictador*, *Mamma Roma*, *Amarcord*, *El que el vent se'n dugué*..., o peces musicals com *Don Giovanni*, *La Patètica*, *Així parlà Zaratustra*..., són obres en les quals encara podem projectar-nos i descobrir-nos. Precisament perquè l'artista crea en el seu nom i en el nom de tots els pertanyents a la seva espècie, el seu art se'ns fa comprensible. Això explica que ens lliurem a l'experiència estètica commocionant-nos en la seva contemplació. Aquestes obres són un pou viu de saviesa de la qual podem aprendre. Elles oculten aquest saber simbòlic que vol ser conscienciat per la Humanitat a fi que ajudi a resoldre els seus problemes o dualitats encara inconscients i alliberar-la del jou de la tensió. Aquest missatge està present en obres com la *Flauta Màgica* de Mozart —no oblidem que en la *Flauta Màgica* hi ha un lema: el saber us farà lliures— o en el *Faust* de Goethe o en la *Novena Simfonia* de Beethoven o en la *Simfonia per al Nou Món* de Dvorak, totes elles ens parlen un llenguatge simbòlic que podem desentranyar.

⁶ JUNG, CARL G. (1995). *Über das Phänomen...*, op.cit., pàg. 93. Walter Verlag, Düsseldorf.

Ara bé, no obstant això, hi ha encara algunes qüestions sobre les quals cal reflexionar, com per exemple: Queda ja la finalitat de l'art completament explicada? Pot el coneixement sobre el procés artístic tenir alguna utilitat pràctica per a la psicologia?

Pel que fa a la finalitat, podríem dir que l'artista és transmissor d'un símbol i que la seva obra ens obre la possibilitat de conscienciar un contingut que fins el moment ha romàs inconscient tant per a ell com per a la seva cultura, d'aquí la gran importància de l'educació artística. L'inconscient, i en això coincideixen Freud i Jung, repetirà les vegades que faci falta el seu missatge fins que sigui entès. Per tal motiu, Jung al·ludeix a la necessitat de desenvolupar la cinquena funció cognitiva: la transcendent o simbòlica, que vehicula també l'inconscient col·lectiu, perquè «l'inconscient col·lectiu és la poderosa herència espiritual del desenvolupament de la Humanitat, que reneix en cada estructura cerebral individual».⁷ La funció simbòlica ens permet crear, apreciar i entendre l'art i comunicar-nos gràcies a l'art. L'educació artística possibilita, doncs, l'expressió i la comprensió del si-mateix, ajudant per tant a l'autoconeixement de l'individu i de la Humanitat.

I a més a més, gràcies al coneixement del procés d'elaboració de l'obra d'art, la psicologia pot, a través de la teràpia artística, trobar un camí que ajudi a simbolitzar el sofriment dels individus que pateixen algun tipus de trastorn psicològic i ajudar-los així a trobar un mitjà no tan sols de conscienciar el seu problema, sinó també d'encarar-lo i solucionar-lo. Activitats com el dibuix, la pintura, la música, l'escriptura, la dansa, el teatre, etc., són de gran ajuda per guarir qualsevol ànima ferida o fins i tot l'ànima ferida d'un poble. El futur de l'art està, doncs, íntimament lligat al futur de la Humanitat.

Referències bibliogràfiques

- JUNG, CARL G. (1995). *Gesammelte Werke*. Walter Verlag, Düsseldorf.
 SCHOPENHAUER, ARTHUR (2001). *Werke auf CD*. InfosoftWare, Berlín.

⁷ JUNG, CARL G. (1995) *Die Dynamik des...*, op. cit., pàg. 181 Walter Verlag, Düsseldorf.

IMAGEN E IMITACIÓN: DEMIURGO, ARTESANO Y ARTISTA EN EL PLATONISMO

Antoni Bordoy Fernández¹
Universitat de les Illes Balears

RESUMEN: Este artículo analiza la crítica platónica y neoplatónica al concepto de «arte». Esta crítica consiste en un reflejo de la ruptura entre los conceptos de lo «Bueno» y lo «Bello» en el plano práctico. Con esto se llega a la conclusión de que el origen de la ruptura reside en el concepto de *mimesis* en dos aspectos diferentes: [1] la imposibilidad por parte del artista de conocer la verdad y [2] la ambigüedad de la creación artística.

ABSTRACT: This article analyses the platonical and neoplatonical critic to the concept of «Art». This critic is a reflex of the breaking-off between the concepts of «Goodness» and «Beauty» in the practical plane. We concluded that the origin of this breaking-off resides in the concept of *mimesis* in two different aspects: [1] the impossibility of the artist to know the truth and [2] the ambiguity of the artistic creation.

[0 Presentación del problema; 1 Ejemplos de la separación entre lo bueno y lo bello;
2 El problema de la *mimesis*; 2.1 La inadecuación a la verdad: la crítica a las artes plásticas; 2.2 La ambigüedad mimética: la crítica a las artes literarias y escenográficas;
3 A modo de recapitulación.]

0. En sentido estricto, el término de «estética» no es, dado su origen moderno, aplicable a la definición del substrato filosófico del arte griego, hecho que, sin embargo, no implica la inexistencia de la reflexión sobre este aspecto de la cultura humana en épocas premodernas. En efecto, aunque no es posible hablar de una «estética», es factible el análisis de la teoría que subyace a la concepción filosófica del arte con el nombre de «gran teoría de lo bello». Esta denominación es aplicable a las producciones artísticas del período incluido entre la primera cultura griega arcaica y la modernidad, siendo su ele-

¹ Este artículo está integrado en el Proyecto de Investigación y Desarrollo, código UIB 2002/7 de la Universitat de les Illes Balears dirigido por el Prof. Dr. F. Casadesús.

mento caracterizador la identificación entre lo bello artístico con lo bueno o con el bien. Esta identificación supone concebir la bondad de un objeto en relación directa con la belleza del mismo y con el artista como ingeniero dedicado la creación obras de arte. En consecuencia, el objetivo que el artista persigue con su trabajo consiste en reflejar lo bueno que existe en los objetos para representarlo en la obra de arte, sea ésta plástica o literaria.

Incluso desde las primeras obras arcaicas esta asociación se hace visible. En la *Ilíada*, poema utilizado como base educativa para todo el mundo griego, Homero identifica de forma directa la bondad, el coraje, la lealtad, el honor y las demás cualidades positivas con la belleza externa del héroe. De este modo, por ejemplo, al describir a Terites, uno de los personajes funestos de la *Ilíada*, los versos dicen de él que «era el hombre más indigno llegado a pie de Troya: era patizambo y cojo de una pierna; tenía ambos hombros encorvados y contraídos sobre el pecho; y por arriba tenía cabeza picuda, y encima una rala pelusa floreaba».² La fealdad de Tersites contrasta con la espléndida belleza del gran Aquiles, del ingenioso Odiseo, del valeroso Idomeneo, de los fuertes hermanos Ayante o, incluso, del concienzudo Néstor. La apariencia externa es el reflejo del carácter interno de los seres humanos: el cobarde, el ignomioso, el traidor, aparecen siempre en la obra de arte como seres deformes o con defectos físicos más que aparentes, aunque la realidad pudiera haber sido distinta; en cambio, los héroes, aquellos que demuestran su excelencia («areté»), son siempre bellos, altos y fuertes.

No obstante, esta asociación entre bondad y belleza presenta problemas en varios niveles al proceder a su aplicación filosófica. En efecto, la idea del héroe bello y del antihéroe deforme recorre todo el mundo griego y aparece en casi la totalidad de las obras de arte que, de un modo u otro, alteran el objeto representado para adaptarlo a sus cánones. Sin embargo, esta asociación se rompe cuando, en lugar de juzgar propiamente si en la obra de arte el héroe es bello, se analiza si la relación entre lo representado y la representación mantienen, realmente, esta relación bueno-bello. De este modo, cuando en lugar de fijar la atención en la relación de Tersites con su carácter se analiza la relación del Tersites histórico con el «Tersites» representado, los resultados son distintos. Con esta nueva perspectiva surge la cuestión de si el mismo acto creador del artista es o no bueno y de si la belleza de la obra de arte guarda relación o no con la bondad de la misma. El objetivo de las líneas que siguen consiste en demostrar que [a] en el proceso creativo existe de facto una ruptura entre lo bueno y lo bello y [b] que la causa de tal disociación es identificable con el problema que rodea al concepto de m...mhsij, «imitación» o «acción de imitar»,³ como elemento que permite que la «belleza» pueda ser «mala» o que la «maldad» pueda ser «buena». Con este objetivo se procederá a [1] señalar y localizar mediante ejemplos el momento de la ruptura, [2] identificar los problemas relativos a la m...mhsij en su origen —Platón— y en la reflexión filosófica posterior —neoplatonismo⁴— para [3] concluir que la relación directa entre bueno y bello es tan sólo aplicable a las producciones artesanales y no a las artísticas.

² *Ilíada*, canto II, 216-219.

³ PLATÓN, *Leyes*, 705c9 - d1. Para más definiciones del concepto de mimesis cf. ARISTÓTELES, *Teología*, 156; *Poética*, 6, 12; HERÓDOTO, *Historia*, III, 37.

⁴ El término «neoplatonismo» es de origen moderno, pues desde Amonio Saccas hasta Proclo de Bizancio, todos se autodenominaban como «maestros platónicos» de la Nueva Academia. Cf. BRÉHIER, É. (1981): *Histoire de la*

1. La literatura clásica ha dejado una considerable cantidad de ejemplos en los que se produce una disociación entre el bien y la belleza. Entrada la época clásica, empiezan a aparecer personajes en los que su grado de excelencia no se corresponde con su apariencia física. El más notable de todos ellos es el caso de Sócrates: maestro de Platón, precursor de su doctrina, fue reivindicado como antecedente de la mayoría de las escuelas helénicas, desde los escépticos hasta los cínicos; no obstante, destaca por su fealdad reflejada en una baja estatura, en contraposición a los héroes homéricos, su calva que poco tiene que ver con la larga melena de un Aquiles o de los espartitas coetáneos, su chata nariz o la rudez de sus facciones. Sin embargo, Sócrates se erigió como un modelo a seguir, coherente con sus ideas hasta el punto de preferir la muerte a infringir las normas que rigen la ciudad, audaz en la guerra, valiente frente a sus enemigos. Más adelante, será la corriente cínica la que establezca una sólida diferencia entre bondad y belleza: es el conocimiento y la actitud coherente lo que da al ser humano la verdadera excelencia, no la apariencia de acuerdo con las convenciones sociales establecidas.

Esta tendencia a la separación de bondad y belleza se intensificará con la aparición de la Nueva Academia. Porfirio de Tiro, autor de la *Vida de Plotino*, cuenta las repetidas negativas de su maestro a ser inmortalizado en una pintura. Porfirio relata como Plotino, al acercársele Amelio, discípulo y alumno de la Nueva Academia, y proponerle que uno de los pintores más importantes del momento le retratara durante sus lecciones, él se negó: «Plotino, el filósofo contemporáneo nuestro, tenía el aspecto de quien se siente avergonzado de estar en el cuerpo. Como resultado de tal actitud, no soportaba hablar ni de su raza ni de sus progenitores ni de su patria; y hasta tal punto tenía por indigno aguantar a un pintor o a un escultor que, pidiéndole Amelio permiso para que se le hiciera un retrato, le respondió: “¿Es que no basta con sobrellevar la imagen con la que la naturaleza nos tiene envueltos, sino que pretendes que encima yo mismo acceda a legar una más duradera imagen de una imagen, como si fuera una obra digna de contemplación?”».⁵

2. Esta acumulación de ejemplos en los que bondad y belleza no coinciden conduce a una aparente contradicción combinándose una feroz crítica a la presencia de los poetas en la ciudad con un reconocimiento de la labor de los mismos. Es en los diálogos platónicos en los que aparece con más fuerza esta contradicción: si bien en la *Apología de Sócrates* Platón afirma que «si allí [*sc.* en el Hades] habitamos con Orfeo, Luseo, Hesíodo y Homero, ¿qué no darías para poder gozar de ello? En cuanto a mí, si esto es verdad, muchas veces desearía morir»⁶ e incluso se atreve a comparar en el *Timeo* al demiurgo con un pintor, en la *República* propone la expulsión de los mismos por

philosophie, París: Presses Universitaires de France, vol. I, pp. 397 ss.; GILSON, É. (1952): *La philosophie au Moyen Âge*, París: Payot, capítulo II, secc. 2; Gregory, J. (1998): *The neoplatonists*. Londres: Routledge; Wallis, R. T. (1972): *Neoplatonism*. Londres: Duckworth; Parain, B. (1971): *Historia de la filosofía: del mundo romano al islam medieval : Roma, Bizancio el neoplatonismo, la filosofía judía medieval, la filosofía islámica*. Madrid: Siglo XXI (existe una reedición de 1984); García Gual, C. (1985): *La filosofía helenística : éticas y sistemas*. Madrid: Cincel.

⁵ PORFIRIO, *Vida de Plotino*, 1, 1-10.

⁶ PLATÓN, *Apología de Sócrates*, 41a.

considerarlos incompatibles con el buen funcionamiento de la ciudad. Proclo de Bizancio llegará incluso más lejos y, en su comentario al libro X de la *República*, sostendrá que Platón es un continuador de las doctrinas de Homero, a quien admira y sigue pues la verdad del mismo ha sido contrastada,⁷ al mismo tiempo que define la poesía como un arte lejano a la excelencia del alma.⁸

Esta contradicción es, sin embargo, aparente, pues su origen no reside en una doble perspectiva que divida sentimientos y razón, sino en la concepción misma del arte y, en concreto, en la forma de trabajar por parte del artista y de recibir la obra del arte por parte del espectador. En *República* 596e, Platón describe el proceso de creación en base a la *mimesis* como el reflejo de un determinado objeto en un material distinto: «No es difícil, sino que es hecho por los artesanos rápidamente y en todas partes; inclusive con el máximo de rapidez, si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas que acabo de hablar».⁹ El creador actúa como un espejo que, tomando lo que observa de un lado, lo proyecta hacia otro, realizando una copia de «lo que es» sobre un material distinto. Sin embargo, para el mismo Platón y las corrientes platónicas de la Nueva Academia este proceso plantea dos graves cuestiones: [1] la capacidad del espejo y de la nueva materia para reflejar la verdad del objeto, es decir, la adecuación del artista y de sus materiales para describir la verdad, y [2] la ambigüedad que el reflejo produce en aquellos que contemplan el espejo, es decir, las posibilidades interpretativas del espectador frente a la obra de arte. Ambas cuestiones se relacionan con un mismo problema: el objetivo del espectador no es el de transmitir una verdad, sino agradar al público.

2.1 Es una constante en la descripción platónica del mundo la definición de un principio a partir del cual se origina el resto de la realidad. Para Platón y sus seguidores inmediatos –platónicos y medio-platónicos– este principio es el Bien, origen del que surgen las demás Formas o Ideas;¹⁰ para la última tradición platónica –primer y segundo neoplatonismo– este Bien se identifica con la Unidad y se adhiere a una transformación de la primera hipótesis del *Parménides* en una verdadera hipóstasis.¹¹ La procesión que se inicia de este primer principio se extiende hasta el último de los seres del mundo sensible, de modo que todo proceso creativo deberá consistir en la toma de uno de los elementos de la serie –sea una Forma, sea un ente intermedio– como modelo para plasmarlo en un material distinto, dando lugar, de este modo, a una copia. Gracias a la copia, lo que antes era uno, el modelo, va dando forma a multitud de entidades distintas cuyo nexa de unión es, siempre, la unidad.¹² Platón y el platonismo centran su crítica al

⁷ PROCLO, *In Platonis rem publica commentarii*, I, 131, 29-31.

⁸ PROCLO, *In Platonis rem publica commentarii*, I, 162, 3-6.

⁹ PLATÓN, *República*, 596e.

¹⁰ PLATÓN, *República*, 505a-b: «Por lo demás, me has oído hablar de eso no pocas veces; y ahora, o bien no recuerdas, o bien te propones plantear cuestiones para perturbarme. Es esto más bien lo que creo, porque con frecuencia me has escuchado decir que la Idea del Bien es el objeto del estudio supremo, a partir de la cual las cosas justas y todas las demás se vuelven útiles y valiosas.»

¹¹ Cf. la introducción a la traducción de las *Enéadas* de Plotino de IGAL, J. para la Editorial Gredos, secc. 2 «El Uno-Bien».

¹² PLATÓN, *República*, 597b-c; *Crátilo*, 398a ss.

arte en tres puntos distintos: [1] la elección del modelo de la copia; [2] el material utilizado para la copia; y [3] el conocimiento del artista sobre el objeto que se copia.

Siguiendo este esquema y analizando el objeto que se pretende copiar y el material sobre el que se copia, la tradición neoplatónica distingue entre tres tipos de proceso creativo:¹³

1. *Demiúrgico*. Siendo el nivel más elevado, su acción se caracteriza por tomar el Bien para convertirlo en las múltiples formas que adquieren el nivel de Ideas. En la primera tradición platónica esta creación corre a cargo del demiurgo, el dios original que da forma a la base de la realidad. El neoplatonismo, a través de las modificaciones introducidas por el platonismo medio, substituye el demiurgo por la Inteligencia como elemento conformador de la primera hipóstasis. El resultado de esta acción son siempre entes intermedios que difieren en cuanto a calidad del primer principio pero que, a su vez, no son múltiples como sí lo es el mundo sensible.

2. *Artesanal*. Se produce dentro de la Naturaleza. Consiste en la copia, por parte de una agente inferior al demiurgo –el ser humano–, de los arquetipos de primer nivel –las Formas– para generar, mediante la combinación con una materia que en sí misma tiene ya una forma determinada, de múltiples objetos cuyo valor reside en la utilidad, elemento que está en relación directa con el bien del objeto.

3. *Artística*. Como tercer nivel, platonismo y neoplatonismo coinciden en designar el proceso artístico en el que se tomaría como arquetipo la realidad de segundo nivel producida por el artesano para plasmarla en una materia también de segundo nivel y obtener, de este modo, un tercer objeto cuyo valor reside en agradar al ser humano, prescindiendo del bien o de la utilidad.

La perfección del objeto que se copia y de los materiales en que se refleja son distintos en cada caso. La acción demiúrgica toma para su elaboración el más noble modelo, el Bien; la artesanal un modelo que, si bien es secundario, aún es perfecto y exento de materia, las Formas; la artística toma como modelo un objeto ya de por sí imperfecto y de él hace una segunda copia, de modo que la obra del arte adquiere el estatus de copia de otra copia. La cuestión inmediata que se deriva de la acción artística es qué nivel adquiere el objeto producido. En efecto, la obra de arte tiene una consistencia existencial, pero ésta es tan sólo un reflejo, una mera apariencia.¹⁴ El artista no ofrece el objeto en sí, no da al espectador un verdadero objeto, sino tan sólo una representación del mismo: ofrece el retrato de una cama en dos dimensiones, el reflejo de una personalidad compleja en unas líneas de texto o una acción petrificada en el tiempo. Tanto el modelo como el material son, en consecuencia, dos elementos imperfectos que no permiten representar correctamente el objeto.

No obstante, el centro de la crítica del platonismo al arte reside en el propio artista. El demiurgo está capacitado para crear, dado que observa el Bien primogéneo; el

¹³ PLATÓN, *República*, 597d-e.

¹⁴ PLATÓN, *República*, 596e:

«– Pienso que dirás que lo que hace no es real, aunque de algún modo el pintor hace la cama. ¿No es verdad?
– Sí, pero sólo en apariencia.»

artesano puede crear, pues en su mente reside el conocimiento de las Formas; el artista no conoce el Bien ni las Formas, tan sólo las copias. El artista desconoce su objeto, su realidad, su bien: «En cuanto al imitador, ¿a partir del uso será que posee conocimiento acerca de si lo que pinta es bello y recto o no? ¿O acaso tendrá una opinión correcta debido a la relación forzosa con el entendimiento y por haber sido instruido por él sobre cómo pintar?».¹⁵ En este sentido, el conocimiento que transmite el artista no es correcto: el escritor de teatro desconoce el carácter del individuo, el pintor desconoce el objeto o el hombre que representa, el escultor recoge sólo la apariencia. El arte es fuente de equivocación, ofrece al espectador la representación de una copia sobre una materia imperfecta al tiempo que en el proceso de creación se pierden multitud de elementos a causa del desconocimiento del artista.

2.2 El desconocimiento del objeto por parte del artista, la imperfección de la obra de arte y la necesidad de agradar al espectador dan lugar un segundo problema con respecto a la *mimesis*: la incapacidad del arte para servir en el proceso educativo. El ser humano es, según la tradición platónica, el ente más flexible y maleable de cuantos existen: «Modela, entonces, una única figura de una bestia polícroma y policéfala, que posea tanto cabezas de animales mansos como de animales feroces, distribuidas en círculo, y que sea capaz de transformarse y de hacer surgir de sí misma todas ellas. [...] Plasma ahora la figura de un león y en otra de hombre, y haz que la primera sea la más grande y la segunda la que le siga. [...] Combina entonces estas tres figuras en una sola, de modo que se reúnan entre sí. [...] En torno suyo modela desde afuera la imagen de un solo ser, el hombre, de manera que, a quien no pueda percibir el interior sino sólo la funda externa, le parezca un único animal».¹⁶ Del hombre puede surgir cualquier ser, dado que por constitución no está predeterminado, al contrario que los demás animales, a proceder de un modo concreto.

En consecuencia, el ser humano requiere un proceso de aprendizaje que, en el mundo griego, corre a cargo de los poetas como Homero, Hesíodo u Orfeo o los trágicos y comediantes de cada época. El espectador que acude al teatro, que escucha al rapsoda o que lee un libro está educándose, mimetizando los valores que en la obra encuentra para adaptarlos a su modo de ser. El problema reside en que, por las causas mencionadas, el artista no siempre refleja en la obra de arte lo que es correcto, sino lo que es fácil de imitar y lo que al espectador agrada: «Por lo demás, es patente que el poeta imitativo no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma, ni su habilidad está inclinada a agradarla, si quiere ser popular entre el gentío, sino que por naturaleza se relaciona con el carácter irritable y variado, debido a que es más fácil de imitar».¹⁷ Los héroes se exceden, asesinan, infringen las leyes de los hombres; los dioses se comportan como si fueran hombres, con sus defectos, sus males; de modo que el espectador tiende a la imitación de los caracteres negativos de los personajes: «Y es la parte irritable la que cuenta con imitaciones abundantes y variadas, en tanto que el carácter sabio y calmo, siempre semejante a sí mismo, no es fácil de imitar, ni de aprehender cuando es imitado, sobre todo

¹⁵ PLATÓN, *República*, 602a.

¹⁶ PLATÓN, *República*, 588c – 589a.

¹⁷ PLATÓN, *República*, 605a.

por los hombres de toda índole congregados en el teatro para un festival; porque la imitación estaría presentado un carácter que les es ajeno».¹⁸

3. La inadecuación de lo bello con lo bueno en el arte es, en consecuencia, un problema práctico que acontece al arte griego. En efecto, la base de la cuestión reside en la *mimesis*, la imitación que hace el artista, y no el arte en sí. Este hecho explica la aparente contradicción entre las afirmaciones platónicas y neoplatónicas que, de un lado, reivindicaban el arte mientras que, de otro, promueven su expulsión de la ciudad ideal. Al componer la obra, el artista tiende a adoptar la posición del modelo imitado, se concibe como un Aquiles o como un Héctor, de modo que hace pasar sus palabras como si fueran realmente del personaje que se imita: «En cambio, si el poeta nunca se escondiese, toda su poesía y su narración sería productivas sin imitación alguna».¹⁹ El arte se convierte, mediante la *mimesis*, en el objeto que se imita, de modo que [1] ni se transmite la realidad del objeto, dado que quien habla no es el personaje sino el artista, ni [2] se es apto para la educación, ya que el espectador cree que es Aquiles quien está hablando y, al tenerlo como modelo de conducta a seguir, incorpora el modo de ser del héroe a su carácter sin tener en cuenta que, en realidad, está copiando al poeta, a alguien que desconoce el objeto. No obstante, el poeta está capacitado para transmitir la verdad. De este modo Proclo de Bizancio, por ejemplo, afirma sobre Homero que fue el maestro de Platón y que la mayoría de sus doctrinas coinciden, pues el poeta puede transmitir la verdad: «Es en consecuencia manifiesto que el más sabio de los griegos [*sc.* Homero] habla también de acuerdo con nuestra manera de ver y con las nociones incontrovertibles respecto de la bondad del pueblo».²⁰ Es, como dirá este mismo autor, el género de vida imitativo el que debe ser expulsado, no el arte en sí.²¹

La cuestión de la disociación de los conceptos de bondad y belleza no reside, en consecuencia, en la teoría, sino en la práctica del arte, momento en el que interviene la *mimesis*. Es posible la coincidencia entre bondad y belleza, pero tan sólo desde el punto de vista de la neutralidad de la escritura, del uso de la tercera persona en lugar de la primera, de la toma de conciencia por parte del espectador de que la obra de arte no ofrece un ente real, sino tan sólo la imagen de un ser que se le escapa por el propio desconocimiento del artista y por la incapacidad del espectador lego de comprender que el arte es sólo apariencia. Sin *mimesis*, belleza y bondad son una misma cosa, pues imagen e imitación coinciden: la descripción conlleva el conocimiento del objeto y, sin duda, una buena descripción ha de ser válida para el proceso educativo de la república ideal. Esta idea es la que lleva a Platón a dar lecciones de cómo debería ser la poesía al mismo Homero cuando, en la *República*, se atreve a corregir el canto I de la *Ilíada*, modificando la fórmula narradora de la petición de Critias a Agamenón pasando de la primera a la tercera persona: «Al llegar, el sacerdote rogó que los dioses permitiesen a los aqueos conquistar Troya y conservar la vida, y que éstos liberaran a su hija tras aceptar el rescate, y respetando al dios. Cuando él dijo estas cosas, los aqueos lo apro-

¹⁸ PLATÓN, *República*, 604e.

¹⁹ PLATÓN, *República*, 393c.

²⁰ PROCLO, *In Platonis rem publica commentarii*, I, 131, 29-31.

²¹ PROCLO, *In Platonis rem publica commentarii*, I, 162, 3-6.

baron reverentemente, pero Agamenón se irritó y lo conminó a partir inmediatamente y no volver, ya que de nada le valdrían el báculo y las guirnaldas del dios. Y le dijo que, antes de liberar a su hija, ésta envejecería en Argos junto a él; y le ordenó marcharse y que no lo irritase más, si quería regresar a su casa sano y salvo».²²

²² PLATÓN, *República*, 393d – 394a.

GYÖRGY LUKÁCS: L'ESTÈTICA

Josep M. Traverso Ponce

RESUM: L'obra, el pensament i la vida del filòsof György Lukács és, sense dubtes, un lloc privilegiat de trobada de l'art i la filosofia al segle XX. La reflexió filosòfica al voltant de l'art i la literatura va ser present durant tota la seva dilatada biografia; una vida i una obra que es varen estendre gairebé al llarg de tot el segle que acabam de deixar enrere.

Treballador infatigable, el filòsof hongarès, amb més de setanta anys —havia nascut l'any 1885—, va escometre l'aventura d'escriure una monumental Estètica, de la qual només va concloure la primera part; aquí, es va intentar fixar el lloc de l'art a la història de la humanitat, determinar-ne l'estatus, definir allò que és essencial al «reflex estètic». Aquesta primera entrega —quatre volums en edició castellana— havia de donar pas a una de segona que configuraria una història material de l'art, però nous interessos, noves urgències es varen interposar en el treball, intens treball, del vell filòsof.

Així doncs, l'any 1963 apareixia en llengua alemanya aquesta obra d'estètica que amb molta rapidesa va ser traduïda al castellà i publicada per Grijalbo; denses, atapeïdes pàgines de reflexió filosòfica que avui romanen gairebé a l'oblit —editorialment exhaurides— de determinades històries de l'estètica i dels debats sobre l'art a la nostra contemporaneïtat. És aquest un oblit justificat? Hi ha encara valors importants a les seves pàgines que en justifiquin la lectura? Què caracteritza la seva concepció de l'art? Ens pot ajudar el vell Lukács a entendre els camins i cruïlles de l'art del nostre segle?

La nostra comunicació no pot oferir respostes per a tots aquests interrogants; es proposa, tan sols, posar sobre la taula, una perspectiva, un punt de reflexió, un més, que pugui ser útil a tots els interessats en l'art i la filosofia; en l'home i el seu futur.

ABSTRACT: The work, though and life of the philosopher György Lukács is, without any doubt, a privileged meeting place of the art and philosophy of the 20th century. The philosophical thinking about art and literature was present during all his wide biography; a life and a work which spreaded during almost the whole century which we have just left behind.

Indefatigable worker, the Hungarian philosopher, over seventy years old— he had been born in 1885— undertook the adventure of writing a monumental Aesthetic, from which he only concluded the first part; here, it was tried to settle on the place of art in the mankind's history, to decide its status, to define what is essential to the «aesthetic reflect». This first issue —four volumes in spanish version— had brought it to the second which would form a material history of art, but new interests, new urgencies interposed in the work, intens work of the old philosopher.

So, in 1963 this work of aesthetic came out in German language which was traslated into Spanish and published by Grijalbo, very quickly; dense, thick pages of philosophical thinking which nowadays sink into oblivion —edition out of print— of some aesthetic histories and debates about art in our contemporary history. Is this oblivion justified? Are still important values in their pages which justifies its reading? What characterize its conception of art? Is the old Lukács able to help us understand the paths and crosses of art in our century? Our communication cannot offer us answers to all these questions marks; it is only proposed to table a perspective, a thinking point, one more, which may be be useful to all people who are interested in art and philosophy; in human being and his future.

«Hastados de los que no contentos con vender, han llegado a alquilar su emoción y su arte, prestamistas de la belleza, de los que estrujan la mísera idea cazada por casualidad, tal vez arrebatada...»

El jove Borges en una carta personal

«Cuentan que Ulises, harto de prodigios, lloró de amor al divisar su Itaca verde y humilde. El arte es esa Itaca de verde eternidad, no de prodigios»

També Borges

«Es cada obra de arte una refiguración del mundo entero visto desde un importante punto de vista humano...»

Lukács. Estética, II

«La totalidad de fenómenos de la vida es un paisaje ondulado del cual destacan como cimas o como altas montañas las obras de arte»

Lukács. Estética

I

L'obra del pensador hongarès György Lukács (1885-1971) conforma un dels llocs privilegiats de trobada de l'art i de la filosofia del segle XX. Ens seria suficient amb una repassada a la seva bibliografia per tal d'adonar-nos-en; la reflexió al voltant de l'art i la literatura, la crítica i el pensament estètic ocupen tots plegats una bona part del seu dilatadíssim treball filosòfic.

Després d'haver participat en molts dels esdeveniments històrics més importants de l'Europa del segle XX, retirat de la política activa i amb gairebé 70 anys, a la seva Budapest natal, va escometre un ambiciós projecte filosòfic que no va arribar a culminar. Es tractava d'una refundació del marxisme que suposava, d'una banda, un retorn a Marx —havia definit la seva vida intel·lectual com un camí cap a Marx—; i d'altra, un estudi a fons de les novetats presentades pel capitalisme tardà. La publicació de *l'Estética* que ens proposam comentar l'any 1963 va obrir pas a la formulació d'una ontologia de l'ésser social i posteriorment a una ètica que ja no va tenir temps d'elaborar.

Però Lukács és avui un pensador mig oblidat així com la seva monumental *Estética*; aquesta, després d'aixecar una bona munió de crítiques des de diferents punts de vista, se'ns apareix als nostres dies com una mena d'iceberg solitari i allunyat de les costes habitades de la reflexió estètica. En té l'estigma d'obra del tot superada, conservadora i girada cap al passat, incapacitada per entendre els nous camins de l'art contemporani.

És Nicolas Tertulian, un estudiós de l'obra de Lukács, qui ens narra, a tall d'anècdota il·lustradora d'aquest oblit, com, a la nota necrològica d'un escriptor alemany publicada a *Le Monde* durant l'any 1994, en un moment determinat del relat de la seva vida es comenta el seu empresonament durant cinc anys per defensar públicament l'escriptor hongarès G. Lukács. Qui era aquest personatge capaç de generar arriscades solidaritats? Per què havia necessitat aquesta ajuda?

Havia nascut a Budapest l'any 1885 en una família jueva de molt bona posició econòmica i social. El seu pare, Jozsef Lukács, era un home culte, intel·ligent, amant de l'art i un dels màxims responsables de la banca hongaresa. Com passa sovint, el futur prefixat o volgut d'un pare per al seu fill no es va realitzar, i les relacions del jove Lukács amb la seva família no varen ser mai gens fàcils.

Ja de molt jove demostrà interès per les arts, el teatre i la crítica literària. Aviat notam la seva presència en diverses publicacions i grups de discussió; així, el 1902, amb 17 anys, ingressa al club dels Estudiants Socialistes Revolucionaris de Budapest. Doctorat en Filosofia l'any 1909, l'any següent apareixerà en hongarès el seu primer llibre important, *L'ànima i les formes*.

Aquest home, que es considerava ell mateix com a malalt d'art, viatja per bona part d'Europa —tot s'ha de dir, amb els diners de la família— mentre el seu cercle d'influències i amistats creix: Béla Bartok, Max Weber, Ernst Bloch, el seu mestre Simmel, Arnold Hauser, etc.

La Gran Guerra, la del 14, l'omple d'espant i tanca aquesta primera etapa de la seva vida per obrir-ne una altra de ben diferent; sota els seus efectes catastròfics, Lukács publicarà *Teoria de la novel·la*. Políticament es mostra del tot contrari a la participació de les classes populars en una lluita entre grans potències. En aquest món trastornat, la revolució russa li oferirà un camí de sortida. Ingressa al Partit Comunista d'Hongria el desembre de 1918 i l'any següent, amb la formació de la República Soviètica d'Hongria, serà nomenat sotscomissari del poble per a qüestions d'Educació i Cultura; malgrat la curta durada de l'experiment soviètic, sembla que la seva tasca va ser bona en diversos àmbits, especialment al camp de les biblioteques públiques, la promoció del teatre i de l'art en general. Ell s'enorgullia del fet que, gràcies al seu comissariat, els nins hongaresos començaven escola no amb pregàries, sinó amb un bon berenar.

La República de Bela Kuhn durà ben poc, del març fins a l'agost de 1919 i, amb la seva derrota, Lukács començarà un llarg exili que pràcticament no va finalitzar fins l'any 1945.

Amb 35 anys se n'anà cap a Viena, on es trobà amb diferents cercles d'exiliats; políticament es troba situat a l'extrema esquerra del moviment comunista. Escriu a la revista *Kommunismus*, on defensarà una ruptura total amb les institucions parlamentàries de la democràcia formal i publicarà a principis de la dècada dels vint un dels seus llibres més emblemàtics a la vegada que polèmic: *Història i Consciència de Classe*. Les posicions polítiques i filosòfiques del seu HCC varen ser ràpidament contestades des de Moscou i formalment així ho va explicitar el V Congrés de la III Internacional. El mateix autor, en una de les seves autocrítiques, va acabar abjurant del voluminós escrit.

A finals dels anys 20 les seves tesis són derrotades també a l'interior del seu partit; a la plenitud de la seva vida constata que no es troba gaire dotat per a la política pràctica, així ho reconeix quan es fa el raonament següent —per una altra banda molt propi del nostre autor— a propòsit de la seva pèrdua d'influència: si les idees que defensava eren correctes i malgrat això havia perdut, la conclusió era ben «clara»: les seves capacitats per a la política quotidiana eren nul·les, calia imposar-se un nou rumb cap al treball teòric i la reflexió filosòfica.

A principis dels anys 30 el trobam a Moscou treballant a l'Institut Marx-Engels, allà podrà llegir els —fins aleshores inèdits— *Manuscrits Econòmics i Filosòfics* de Marx, que el varen impactar profundament, i que varen ser importants per al seu futur projecte d'ontologia social. Durant tot el temps que va romandre a Moscou, les relacions amb l'estalinisme no varen ser fàcils i varen passar per diferents moments, des de l'acceptació inicial de la figura de Stalin, algun empresonament, diverses autocrítiques, rebuig de les posicions del règim sobre art i literatura; en definitiva, tot un puzzle difícil d'analitzar i que escapa del tot als límits d'una comunicació com aquesta. Passat el temps, mirant enrere i amb un cert to justificador, solia dir que «ser un màrtir és fàcil; és molt més difícil romandre entre llums i ombres pel bé d'una idea».

Estam convençuts de la sinceritat del seu allunyament progressiu de l'estalinisme, especialment a partir de la seva tornada a la pàtria i dels fets del 56. Irònicament parlava de les formes estalinistes amb què s'estava portant a terme la desestalinització i creixia en ell la consciència del mal irreparable que Stalin havia fet al comunisme.

El pelegrinatge iniciat l'any 20 acabà l'any 45 amb el seu retorn a Budapest. Lukács té 60 anys i a la seva ciutat natal viurà un període de gran riquesa creativa, allà apareixeran títols com *Goethe i el seu temps*, *Assaigs sobre el realisme*, *Balzac i el realisme francès*, *Literatura i Democràcia* i altres llibres, els materials per als quals havia acumulat durant la seva estada a Moscou. L'any 54 apareixerà un altre d'aquests llibres característics de Lukács; monumental, polèmic i omnicomprensiu: el seu llibre *Assalt de la raó*, definit, més o menys, com l'estudi del camí filosòfic que conduirà Alemanya als braços de Hitler; en altres paraules, la responsabilitat de l'idealisme filosòfic en l'arribada del nazisme. La polèmica estava servida.

Amb tossudesa els esdeveniments polítics es tornen a creuar en el seu camí; l'any 1956, el famós informe Krushev al XX Congrés del PCUS iniciava oficialment la desestalinització a l'URSS. Mentrestant a Hongria, el monolitisme dins el partit i el seu domini sobre la societat amenaçava d'asfixiar-la. La revolució esclata el 23 d'octubre amb un govern dirigit per Imre Nagy, del qual Lukács és ministre de Cultura; però l'experiment dura ben poc i els russos intervenen el 4 de novembre; Lukács és deportat a Romania, d'on tornarà l'any següent.

Ara sí que es produirà un allunyament gairebé definitiu de la política pràctica. Lukács, treballador infatigable, amb més de setanta anys, abordarà la redacció d'una sèrie d'obres, entre les quals i en primer lloc, l'*Estètica*, que apareixerà en alemany l'any 63; a continuació, i dins el projecte refundador que ja hem esmentat, encararà la redacció d'una ontologia marxista. La projectada ètica quedarà al tinter. Morirà l'any 1971.

Abans d'abandonar aquest apartat volem expressar una dificultat, un retret i un homenatge.

En primer lloc, doncs, la dificultat de fer una valoració de conjunt de la seva obra que ens ofereixi el lloc específic que ocupa Lukács a la filosofia del segle XX; estam convençuts de la vitalitat i actualitat de parts importants del seu treball. Pel que coneixem, aquesta tasca no s'ha abordat i el relatiu oblit del seu pensament disminueix les possibilitats que es faci.

Les biografies serioses a disposició del públic de llengua castellana són ben poques, una de les més extenses darrerament publicades —i aquí ve el retret— se'ns apareix com una ocasió desaproveitada. Estam parlant del llibre *Lukács* d'Arpad Kadarkay, publicat per les Edicions d'Alfons el Magnànim de València. Un intent fallit, pensam, de més de 700 pàgines, perquè s'intenta convèncer el lector de la maldat intrínseca del personatge des de bon començament i perquè s'arriba a sospitar que Kadarkay no ha llegit a fons les obres de Lukács.

Finalment, l'homenatge, que és doble; a l'editorial Grijalbo, que durant els anys seixanta va escometre un projecte que avui considerariem inviable (l'edició de les obres de Lukács al castellà) i al filòsof Manuel Sacristán Luzón, que va traduir l'*Estètica* amb una eficàcia, rapidesa i perfecció del tot encomiables. Pensi's que en poc més de tres anys es trobaven publicades més de tres quartes parts de les quasi dues mil pàgines de densa filosofia «alemanya». Es posaven així de relleu les capacitats i els interessos filosòfics de Manolo Sacristán i els vents filosòfics que bufaven a l'Estat espanyol.

II

Amb l'edició de l'*Estética* ens situam dins l'obra filosòfica del vell Lukács. No és la nostra intenció carregar excessivament de sentit aquesta qualificació i menys encara marcar una oposició radical amb un Lukács jove. Com ja hem esmentat, la reflexió estètica recorre l'obra del nostre autor de dalt a baix; no oblidem que ja va formular una primera teoria estètica a les primeres dècades del segle i que va rebre el nom d'*Estética de Heidelberg*, però l'elaboració filosòfica en aquest sentit és continuada fins a culminar en la monumental *Estética* de 1963.

De la nostra obra, tan sols coneixem la primera part, la part eminentment filosòfica, que per raons «tècniques» i amb l'autorització de l'autor va aparèixer en llengua castellana, no en dos volums com en l'original, sinó en quatre toms. Quedarà sense veure la llum una segona part corresponent a la història material de l'art i fins i tot una de tercera que l'autor no arribarà a elaborar mai.

Lukács, a la darrera etapa de la vida, es troba immers —i així serà fins als seus darrers dies— en la refundació del marxisme des de les seves arrels. L'*Estética* duu imprès aquest caràcter de cosmovisió; el seu objectiu és cercar el lloc específic de l'art en el conjunt de les activitats humanes. La fonamentació filosòfica d'aquesta posició és una ontologia de l'ésser social, entès com allò que existeix, que ja és present a l'*Estética*, i que formularà en un voluminós llibre tan prest com hagi acabat la redacció d'aquesta.

A mesura que s'endinsava en aquestes tasques i vista l'evolució del socialisme, es va refermar en la idea que el moment filosòfic i polític que vivia era semblant al que havien viscut els socialistes anomenats utòpics, quant a la necessitat de tornar a començar de bell nou, de posar les primeres pedres d'un projecte emancipatori adaptat als nous rumbos històrics.

Al llibre *Conversaciones con Lukács* de Holz, Kofler i Abendroth, que recull un conjunt de converses mantingudes amb l'autor a finals del 66, en una de les primeres preguntes respecte a la mena d'ontologia que sosté l'*Estética*, sobre les categories allà utilitzades i sobre el seu caràcter social o històric, un Lukács polèmic respon amb contundència: «Me es imposible considerar como pregunta realmente seria la de si una categoría determinada es sociológica u ontológica. Se ha extendido actualmente entre nosotros la costumbre de presentar como una esfera independiente del ser cualquier disciplina que ha alcanzado carta de ciudadanía universitaria [...]. Soy de la opinión de que todas estas cosas son mutables históricamente, siendo el ser y las transformaciones del ser lo fundamental [culmina aquesta citació amb la fonamentació última de l'*Estética*]..., de ahí he partido yo en mi *Estética*, que lleva el subtítulo, quizá no muy correcto, de "Eigenart des Aesthetischen" [La peculiaridad de lo estético]; hubiera sido más exacto decir: la posición del principio estético en el marco de las actividades intelectuales del hombre».¹

El rebuig a una manera d'entendre l'art com a eterna emanació de l'ésser humà, com a permanent i abstracte fruit de les potències de l'ànima o com a desplegament d'una eterna idea de bellesa, queda ben palès. El punt de partida de l'art és material i es diu la vida quotidiana; és des d'aquest fons d'on al llarg de la història de la humanitat han sorgit realitzacions tan importants com la ciència, l'art o la mateixa ètica.

¹ HOLZ [et al.] (1971). *Conversaciones con Lukacs*. Alianza Editorial, Madrid, pàg. 16-17.

Són les tasques, els problemes, els reptes que es plantegen des de l'aquí i ara de la vida quotidiana allò que constitueix el rerefons de les propostes artístiques. Rau aquí la connexió de l'obra d'art amb el nus de problemes que travessen la història de la humanitat i que aquella expressa, i aquí es troba també el fonament que permetrà en darrera instància la recepció de l'obra d'art des d'èpoques posteriors, sense perdre del tot la singularitat del moment concret en què aquestes varen ser creades.

Se'ns dibuixa, per tant, una cosmologia on a partir de la vida quotidiana i de les seves transformacions al llarg de la història es van separant de manera diferenciada, però sense perdre mai el contacte amb la matriu, diferents creacions humanes com l'art o la ciència; en aquest panorama les transformacions del món del treball apareixeran com a lloc determinant en l'estimulació per al naixement dels reflexos científics i artístics esmentats.

Aquests reflexos,² amb les seves particulars formes d'actuació, mostren els seus punts de contacte, les seves interrelacions i profundes diferències. La ciència, i és només un exemple, en el seu camí cap a una millor i més profunda coneixença de la realitat, fa perdre de vista el subjecte que coneix; en canvi, a l'art —i aquesta és una de les seves especificitats més importants— l'home no es perd mai de vista, per dir-ho amb paraules de Lukács, estam davant un reflex antropomorfitzador; al principi i al final del fet artístic hi és l'home, encara que vist de la forma especial que l'art imposa. L'home en contacte amb el món que l'envolta, l'home en la seva tipicitat, però l'home a la fi. Per això ens dirà que l'obra d'art no pot anar més enllà d'aquest horitzó, l'àmbit humà. L'art no és art si no configura món, si no és capaç d'expressar, amb les seves característiques pròpies, aquest món humà. L'art, que ha fet un llarg camí al llarg de la història junt amb la màgia i posteriorment amb la religió, ja expressava de bon començament una diferència essencial respecte a aquests fenòmens: la seva impossibilitat de sobrepassar l'horitzó d'humanitat.

Des de la mort de Lukács fins als nostres dies tota una sèrie de successos polítics i socials han incrementat aquesta sensació de llunyania respecte del text; com si l'obra de Lukács no hagués resistit gaire bé el pas del temps. La crisi del comunisme, l'ensorrament dels anomenats països socialistes, les transformacions als països d'economia capitalista, les noves tendències al món de l'art i de la filosofia semblen haver acabat d'escombrar les restes del seu pensament estètic.

És veritat, però, que la lectura de l'obra fa aparèixer en el lector una sensació d'aïllament; la seva monumentalitat, el seu caràcter exhaustiu, i en canvi hi són escassíssimes les referències a altres estètiques del segle XX. Es reconeix la importància de W. Benjamin, de Bloch, es discuteix amb Brecht a propòsit del tema de l'evocació, però poca cosa més, molt poques paraules sobre Heidegger, Gadamer, etc., per no entrar en el tema de les minses referències a l'art del segle XX.

És N. Tertulian, l'estudiós de Lukács que ja hem citat, qui posa de manifest aquesta impressió d'aïllament que emana del llibre a la vegada que ens ofereix com a contrast la constància del caràcter polèmic de l'autor al llarg de tota la seva vida. El mateix

² En el llenguatge utilitzat per Lukács és evident la seva dependència de la psicologia de Pavlov, que ell ha adoptat com a vàlida.

Tertulian ens diu: «Prement com a punts de referència, d'una banda la teoria de Benedetto Croce sobre l'art com a "intuïció lírica", com a expressió del lirisme fonamental de l'ànima..., i, d'una altra banda, en el pol oposat, el pensament de Heidegger sobre l'art com a "revelació del Ser"..., podríem considerar la concepció estètica de Lukács un tipus de via intermèdia o fins i tot una *coincidentia oppositorum*».³

Lluny del subjectivisme, lluny de Heidegger, lluny també de les estètiques que mostren l'art en pura imitació de la natura i lluny de les tendències de l'art del segle XX. Es troba l'*Estètica* atrapada per la seva pròpia construcció omnicomprendiva i totalitzadora, capacitada per entendre les noves realitats artístiques? I en el fons és aquesta la pregunta clau: podia aquesta obra, aparentment tancada al present artístic immediat i girada cap al passat, amb aquell espès bagatge de conceptes heretats del segle XIX, entendre l'art contemporani?

La resposta ens obliga a tornar, per darrera vegada, a la concepció de l'art en Lukács.

III

L'objectiu de l'*Estètica* és il·luminar filosòficament l'essència del fet artístic en el seu desenvolupament al llarg de la història; com a conquesta del gènere humà de la mateixa alçada i importància de la ciència o l'ètica, però amb característiques essencialment diferents. Com ja s'ha dit, el fons d'aquest escenari està ocupat per la vida quotidiana donant lloc incessantment a noves problemàtiques que són recollides per aquells anomenats reflexos, l'artístic i el científic. Un reflex no és, en absolut, per Lukács, una mena de còpia de la realitat, sinó una manera complexa d'apropiar-se, d'accedir a un món objectiu infinit i inesgotable.

Al segon volum de l'*Estètica* (en versió castellana), Lukács es permet un petit comentari a propòsit del títol donat a l'apartat que està a punt de començar: «L'alienació i la seva retrocció en el subjecte.» Aquesta expressió, purament hegeliana —ens diu, definiria el contingut de les seves darreres consideracions, i definiria —afegim nosaltres— el bessó del fenomen artístic. Està convençut que, malgrat el seu idealisme, la doctrina de Hegel és la més encertada en la descripció de la relació entre el subjecte i l'objecte en l'esfera de l'estètica.

El fet artístic és un moviment que neix de l'interior de l'home i es dirigeix cap a l'exterior per tornar de nou a l'home. L'art suposa, en un primer moment, aquest doble moviment amb unes peculiaritats, amb unes característiques determinades: «Alienación significa camino del sujeto al mundo objetivo, a veces hasta perderse el sujeto en él; la retrocció o reabsorción de una tal alienación representa por el contrario la penetración completa de toda objetividad así nacida por la cualidad particular del sujeto».⁴ Ja podem contemplar la complexa relació entre l'objectivitat i la presència particular i concreta de l'home que l'art expressa de manera única.

³ NICOLAS TERTULIAN. «A Estètica de Lukács trinta anos depois». A Carlos N. Coutinho [et al.]. *Lukács e a atualidade do marxismo* (2002). Boitempo Editorial, São Paulo, pàg. 14.

⁴ G. LUKÁCS (1963). *Estètica II*, pàg. 237.

Al centre del fet artístic sempre hi és l'home; al principi i al final ens trobam amb ell i amb el seu concret *hic et nunc*. L'art és la relació de l'home amb l'home mitjançant el món exterior. Dit de forma més exacta, l'art neix de l'home concret i el llança a la conquesta d'una realitat que és substancialment humana, a la conquesta de la humanitat; estam, doncs, parlant d'una activitat genèrica que posa home i ésser genèric en íntim contacte; de fet, la pertinença d'una obra a l'estètica es juga en «l'amplitud i intensitat de la seva referència a l'ésser home de l'home».

La dinàmica d'aquesta bipolaritat exigeix al subjecte una certa elevació per sobre de la pura subjectivitat per tal de poder captar el món, i a la vegada exigeix a l'apropiació de la realitat no perdre mai de vista el seu caràcter humà. Aquesta trobada té lloc, segons Lukács, en un territori definit per la categoria de la particularitat.

L'obra d'art és el lloc on es concreta tota aquesta realitat; allà s'interrelacionen contingut i forma, essència i aparença, d'allà brota l'efecte evocador de l'art, allà se sobrepassa l'individu concret, se'l posa en contacte amb la humanitat dins un espai que se'ns apareix com a tancat i concret: «etern»: l'obra d'art; aquesta, sense perdre el seu caràcter sensible, expressa de manera intensiva el món i connecta l'home amb el seu ésser genèric. Al món de l'estètica no hi ha res més enllà de l'obra d'art.

L'art sempre parteix de l'home i no perd mai de vista el món exterior; per això, per Lukács, art i art realista són pràcticament sinònims, el realisme, en aquesta accepció, equival a l'únic funcionament possible del reflex artístic. Aquesta posició li permetrà rebutjar l'anomenat realisme socialista, perquè aquí l'art és pura exemplificació d'una idea general de caràcter social que es considera correcta o incorrecta..., la tensió del doble moviment del qual parlàvem abans ha desaparegut i l'art passa a ser exemplificació d'una idea general i abstracta.

La funció de l'art és possible perquè actua en el territori de la particularitat; centre organitzador «equidistant» de la individualitat del tot subjectiva i de la universalitat de la ciència. La particularitat permet viure la realitat com una totalitat concreta, on l'accent emocional no es perd amb la captació de l'essència. També permet l'objectivació sense superar la vinculació subjectiva amb el món i en el moment de la recepció artística permet l'evocació i la vivència, la transformació i la catarsi del subjecte. La particularitat, territori de coneixement, dóna lloc en el camp artístic a la noció de tipicitat.

És en aquest moviment ascendent, en el qual l'art embarca l'home, quan és possible la commoció que aquell ens provoca, tant en la seva creació com en la seva contemplació. Es tracta d'una commoció íntimament unida a un coneixement també molt particular. Una commoció que transforma l'home en un abans i un després de l'experiència artística i que ens permet colombrar un dels llindars entre estètica i ètica. Lukács es considera hereu de la noció clàssica de catarsi i en proposa l'extensió al conjunt dels gèneres artístics.

Resumim; l'art és genèric universal, perquè ens mostra les diverses problemàtiques de la humanitat, i, ho fa, sense renunciar a l'aquí i ara del subjecte. El seu lloc és la particularitat, enfront del subjectivisme i de la universalitat; l'art es concreta en l'obra d'art, que és conformadora de món. Aquí es capten les infinites relacions del món de forma intensiva i l'home troba una sortida a la seva subjectivitat i un camí cap a l'ésser genèric i cap a la vida plena. En paraules del mateix Lukács: «Lo que el hombre ha entregado generosamente a la realidad objetiva (y a la realidad de sí mismo y de sus semejantes) en las diversas formas de la alienación, aquello por lo cual posee él en cada momento su propia riqueza de pensamiento y sentimiento se retrocapta ahora en el sujeto, y el mundo

se vive como mundo propio del hombre, como posesión que ya nunca puede perderse. En estos dos actos inseparables nace, se difunde y se profundiza la autoconsciencia humana. Estos actos inseparables se unifican adecuadamente, con pureza consumada, sólo en el arte.»⁵

No és difícil veure, com dèiem, que ens trobam en un punt de contacte entre l'estètica i l'ètica; aquesta ocuparà també un espai intermedi, en aquest cas, entre la moral subjectiva i l'objectiu i fred món del dret; no ens podem endinsar en aquest interressantíssim camí de ressonàncies filosòfiques, tan sols podem dir que les complexes relacions entre estètica i ètica són sempre presents a l'obra que estam comentant: Lukács pensa que no hi pot haver un desenvolupament artístic de llarga durada sense un moviment ètic en profunditat. En aquest món profusament fetitxitzat l'art apareix com un poderós camí cap a la desfetitxització; aquesta funció descosficadora, l'adquireix l'art per la seva connexió amb la vida quotidiana, per la seva capacitat evocadora, pel constant intent de dur l'home més enllà del seu món particular, per la visió organitzada que suposa del món i la vida humana. Aquesta és l'autèntica funció social de l'art que neix de la seva essència.

Lukács defineix formalment l'art com a reflex mimeticoevocador. La funció mimètica té la seva arrel en la importància del fet imitatiu a la vida quotidiana, però va més enllà, es tracta d'una imitació que culminarà en la totalitat concreta de l'obra d'art; aquí tindrà lloc una apropiació selectiva de determinades relacions pròpies del món a la vegada que es descarten nombrosos aspectes que no interessin per a la configuració de l'obra d'art.

Aquesta mímesi genera capacitat per a l'evocació; evocació d'una realitat exterior i interior a l'home que no perd mai el seu caràcter humà; així ho fan la literatura, les arts plàstiques i fins i tot la música amb els seus recursos específics. Si la ciència és consciència de la realitat, l'art és autoconsciència de la humanitat.

A ningú no ha d'estranyar que una concepció tan substantiva de l'art com aquesta que comentam es mostri preocupada per la defensa del caràcter mundà de l'art enfront de la religió o de la cosificació pròpia del capitalisme tardà i que aquesta primera part de l'Estètica acabi amb un capítol sobre *La lluita alliberadora de l'art*. Lukács no pensa que l'art pugui ser marcat per la política d'un partit, rebutjarà sense contemplacions el «realisme soviètic» amb raons ja esmentades i no es mostrarà tampoc d'acord amb un experimentalisme formalista que perdi de vista la qüestió per ell fonamental: el contingut de l'art, el seu món, el món de l'home.

IV

No es pot negar allò que diferents autors, des de diferents perspectives, han comentat com un fet ben evident a l'*Estètica*, es tracta de la manca quasi absoluta de referències als corrents més importants de l'art contemporani. Com si l'obra visqués de cara al passat, prenent com a paradigma l'art i la literatura que culmina al segle XIX.

⁵ LUKÁCS (1963). *Estètica II*, pàg. 273.

En pintura, Cézanne és, pràcticament, la darrera figura important de la qual es parla amb certa profunditat. En literatura, el món sembla acabar-se amb els clàssics del XIX i pocs autors del XX hi tenen cabuda; la figura de Thomas Mann encarna el prototip de l'art realista que l'autor defensa. Són conegudes les seves opinions sobre Joyce o Kafka.

És veritat que es pot argumentar en contra explicitant bé el caràcter refundador de l'obra o la manca que suposa la inexistència de la segona part promesa, és a dir, la història material de l'art; però tot i això aquesta sensació d'aïllament o d'insuficiència en l'aspecte de la crítica artística i literària de l'autor no desapareixerà.

La seva opinió sobre l'època artística que li havia tocat viure no era gens bona; es pot resumir utilitzant les seves pròpies paraules: «La más profunda problemática del arte de determinados periodos —del nuestro entre ellos— consiste en que ni el arte puede encontrar en el mundo nada cuyo reflejo estético irradie esa alegría por la adecuación, esa satisfacción del poder-vivir-con, ni los receptores poseen la disposición o capacidad de entregarse a esas posibilidades vivenciales».⁶

Però Lukács no era un home tancat al present ni de molt, era capaç de detectar les novetats del sistema social i de vida que auguraven nous camins en el desenvolupament del capitalisme, especialment en l'aspecte cultural; basta comprovar les seves referències al món d'importància creixent del consum i de la moda, el seu seguiment de l'evolució del cinema amb les seves possibilitats i mancances, les especulacions sobre les possibilitats de l'emergent indústria discogràfica i la salutació a l'aparició de la música atonal, que venia a complementar i no a suprimir —ens diu— altres concepcions musicals, conscient, com era, que una autèntica obra d'art conserva la vigència s'expressi en el sistema en què s'expressi.

Respecte a l'art abstracte, les referències són minses; no podia acceptar que l'art perdés de vista el món en la conformació d'un de propi; defensava el predomini del contingut sobre la forma, sense negar la importància d'aquesta i les innovacions formals de cada època, conscient, a més, que els problemes de la forma muten sovint en qüestions de contingut. Al tercer llibre hem trobat una cita que no es refereix directament a l'art abstracte, sinó a la música en el seu allunyament del món real i que no volem deixar de recordar: «El carácter específico del reflejo del arte no queda anulado por el hecho de que no pueda en principio indicarse en el mundo en sí objeto alguno “imitado” por un objeto determinado de algún determinado arte..., cada obra de arte lleva directamente en ella misma la prueba, la justificación de su autenticidad».⁷

Queda aquesta, com altres qüestions, oberta a la nostra comunicació, que no volem acabar sense esbossar una resposta a l'interrogant sobre l'actualitat de l'*Estética*, sobre la seva capacitat per entendre els nous camins de l'art, sobre la seva possibilitat de diàleg amb els problemes plantejats al món artístic contemporani.

La nostra resposta és afirmativa, es tracta d'un sí amb precaucions i limitacions derivades dels nostres limitats coneixements de l'obra del filòsof hongarès; però a la vegada és un sí convençut de la fertilitat de propostes que encara manté l'*Estética*, una fertilitat que va més enllà del món estètic per endinsar-se en l'ontològic i l'ètic.

⁶ LUKÁCS. *Estética* II, pàg. 376.

⁷ LUKÁCS. *Estética* III, pàg. 324.

Estam convençuts, i amb això acabam, que la perspectiva lukacsiana pot il·luminar importants problemàtiques de l'art al nostre món. Ens pot ajudar a pensar qüestions tan diverses com la importància de la música a la nostra cultura, en el món dels joves i els seus efectes personals i socials; o bé, a discutir sobre les propostes actuals de les arts plàstiques i sobre la identificació creixent d'art i disseny al nostre món contemporani. Aquests són exemples que s'emmarquen en una perspectiva —la de Lukács— adreçada a la reconciliació d'art i home, però això, i aquí hi ha el problema, apareix cada vegada més difícil i llunyà.

Referències bibliogràfiques

(Es tracta d'una relació del tot subjectiva; senzillament els llibres que em varen acompanyar durant la lectura de l'*Estètica*).

- LUKÁCS, GYÖRGY (1966). *Estètica I*. Editorial Grijalbo, Barcelona.
- (1966). *Estètica II*. Editorial Grijalbo, Barcelona.
- (1967). *Estètica III*. Editorial Grijalbo, Barcelona.
- (1967). *Estètica IV*. Editorial Grijalbo, Barcelona.
- HOLZ [et al.] (1971). *Conversaciones con Lukács*. Alianza Editorial, Madrid.
- ARISTÒTIL (2000). *Poética*. Biblioteca Nueva. Clásicos del Pensamiento, Madrid.
- HELLER, ÁGNES (1984). *Crítica de la Ilustración*. Ediciones Península, Barcelona.
- PERNIOLA, MARIO (2001). *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros. La Balsa de la Medusa, Madrid.
- HEGEL (2001). *Lliçons sobre l'Estètica (selecció)*. Edicions 62, Barcelona.
- KADARKAY, ARPAD (1994). *Georg Lukács*. Edicions Alfons el Magnànim, València.
- PARKINSON, G. H. R. (ed.) (1973). *Georg Lukács. El hombre, su obra, sus ideas*. Ediciones Grijalbo, Barcelona.
- ARAGÜES ESTRAGUÉS, JUAN MANUEL (coord.) (1995). *Presencia de Lukács*. Mira Editores, Saragossa.
- NELSON COUTINHO [et al.] (2002). *Lukács e a atualidade do marxismo*. Boitempo Editorial, São Paulo.
- LUKÁCS [et al.] (1987). *La obra de Lukács hoy. Tomo I*. Fundación Investigaciones Marxistas, Madrid.
- BENEDITO CASANOVA [et al.] (1987). *La obra de Lukács hoy. Tomo II*. Fundación Investigaciones Marxistas, Madrid.
- Revista *Realitat* (1991). «Monogràfic dedicat a G. Lukács», núm. 28-29, Barcelona.

**EL PULCHRUM COM A MOMENT
TRANSCENDENTAL DE LA REALITAT: BREUS
REFLEXIONS SOBRE EL FENOMEN ESTÈTIC
DES DE LA METAFÍSICA DE XAVIER ZUBIRI**

Joan Andreu Alcina

χαλεπα τα καλα
(Plató)

RESUM: Aquesta comunicació parla de la relació entre els conceptes d'εἶδος, ἀγαθον i καλον en filosofia. En segon lloc, m'endinsaré en el que Xavier Zubiri diu respecte dels mateixos conceptes. Finalment, intentaré explicar la idea de *pulchrum* segons Zubiri: un moment transcendental de la realitat.

ABSTRACT: This essay talks about the relationship between the concepts of εἶδος, ἀγαθον and καλον in philosophy. Secondly, I study what Xavier Zubiri says about it. Finally I try to explain the idea of *pulchrum* according to Zubiri: a transcendental moment of the reality.

I. Introducció

Des del començament de la reflexió filosòfica occidental la bellesa (καλον) era entesa com un aspecte més de la metafísica o ciència del ser en tant que ser (ον η ον). Aquesta idea del ser que s'entenia com el fonament últim capaç de donar unitat a la pluralitat del món es desplegava a través d'uns atributs, propietats o dimensions que abastaven la totalitat de la realitat. Per tant, per abordar aquestes dimensions del ser van apareixent de manera recurrent quatre termes que arribaran a la categoria de constants filosòfiques en la història de la metafísica occidental. Aquests termes són: la unitat, la veritat, la bondat i la bellesa que esdevindran l'estructura fontal i més radical del ser. Per altra banda, sobre aquesta estructura es fonamentaran l'ontologia (*unum*), l'epistemologia (*verum*), l'ètica (*bonum*) i l'estètica (*pulchrum*) formant un sistema complet i compacte de comprensió de la realitat.

Inserida en aquesta tradició, la filosofia de l'art o la ciència de la bellesa només cobra carta de naturalesa com a disciplina filosòfica autònoma a partir del racionalisme tardà d'Alexander Baumgarten i del criticisme d'Immanuel Kant. A partir dels seus

plantejaments, es perd el que podríem anomenar una «estètica transcendental», que, com hem dit, col·loca el *καλον* com una de les determinacions transcendents del ser com a tal i, progressivament, es va desenvolupant una concepció subjectiva de l'estètica (fonamentada bàsicament en l'anàlisi i el significat del judici estètic). Finalment, plantejaments posteriors reduiran el món de la bellesa a l'art (concepció preocupada principalment per la manera com es genera l'obra d'art o quin és el contingut que pren forma en una matèria o un material determinat), que desembocarà directament en una sociologia de l'art. Des d'aquesta perspectiva diu Arnold Hauser: «L'obra d'art està condicionada de tres maneres: des del punt de vista de la sociologia, de la psicologia i de la història dels estils».¹

Ara bé, si es desprèn del transcendental *kalon*, la bellesa intramundana perd la seva energia lluminosa i la força de transcendència; i allà on encara és percebuda, s'haurà de reduir a una modalitat del plaer, a una manifestació curiosa de la naturalesa o a un simple producte històric. Per tant, davant aquesta pèrdua dels orígens aquí ens proposam repensar metafísicament la bellesa dirigits per un dels grans pensadors del segle passat, Xavier Zubiri, que, sense perdre mai de vista la tradició filosòfica occidental i en confrontació directa amb els corrents i pensadors més significatius de la filosofia del segle XX, la supera de manera certament aguda i original.

II. La teoria dels transcendents segons la filosofia clàssica

En aquest apartat, pretenem fer un breu recorregut històric que ens permeti prendre consciència dels elements configuradors de la gènesi i el desenvolupament del que es pot anomenar una *estètica transcendental* caracteritzada per la instal·lació de la bellesa en el ser i per la consideració de l'element estètic com una part més de la metafísica.

L'experiència i la teorització de la bellesa transcendental es remunta a Plató (428/427 -347 aC), concepció que, com veurem, Occident adoptarà com a metafísica formalment definitiva. Plató parteix del terme *καλον*, que d'entrada conté molt més d'allò que entenem en la paraula «bellesa». El *καλον* inclou allò just, bo, proporcionat, convenient, és principi d'integritat, de salvació... D'aquesta polisèmia i riquesa de significats deriva el fet que els grecs no distingiren clarament entre bellesa (*καλον*) i bondat (*αγαθον*) encunyant un terme de difícil traducció, *καλοκαγαθια*, per indicar aqueixa interna unitat de bellesa i de bondat que es manifesta en la plenitud de la forma (*ειδος*).² Per tant, tot i que la bellesa es pot situar i de fet es troba en les coses concretes, les transcendeix, ja que ens remet a la forma de la qual brolla i dona consistència a la cosa. Com més alta i pura és una forma, més llum sorgeix de la seva profunditat i més ens

¹ ARNOLD HAUSER. *Teorías del arte, tendencias y métodos de la crítica moderna*. Editorial Labor, Barcelona 1981, pàg.20.

² L'eidos d'una cosa és primàriament l'esquema o figura d'aquesta cosa produïda en la impressió. En segon lloc, l'eidos és la unitat intrínseca de la cosa. Per tant, així com l'esquema o figura de la cosa ens presenta el seu aspecte extern a través del simple detall de les notes que la constitueixen, la unitat interna és aquest mateix esquema o aspecte extern, però com a resultat i manifestació d'una essencial i constitutiva totalitat sistemàtica de notes.

remet al misteri del ser total. Així doncs, per donar a conèixer la seva impenetrable profunditat, el ser absolut se serveix de la forma individual i la referència incondicionada i transcendental d'aquesta forma singular remet a l'inefable ser total. Vet aquí la intuïció profunda de Plató.³

Seguint la mateixa línia, Plotí (205-270) es demana en les *Ennèades*: «On és aquell que ha fet brollar tal bellesa...? On és el pare del ser? Tu veus la bellesa vessada sobre tota forma contemplada..., però d'on vénen les formes? d'on prové la seva bellesa? Cap d'aquelles no en pot ser el fonament... Aquest ha de ser sense forma, no perquè no en tingui, sinó perquè és font de la qual brolla tota forma espiritual... I si és capaç de crear-ho tot, quina grandesa tindrà?»⁴ Plotí parteix de la bellesa contemplada a partir de la irradiació o esplendor de la forma concreta, però apuntant clarament a una Superbellesa (*υπερκαλος*) que irradia la bellesa sobre tots els nivells de la realitat. Per tant, allò que apareix brillant pressuposa l'existència de l'U transcendent del qual emanen i apareixen tots els raigs. Per altra banda, tot i que la naturalesa d'aquest U és inefable, podem dir (apofàticament) que en ell cessen tots els contrastes i, això no obstant, es garanteix cada perfil, cada figura, on el repòs i el moviment romanen junts, on cada cosa té en si el seu contrari, on, en definitiva, tot és en tot.⁵ Per tant, l'U-únic no està separat de res: pel fet de ser absolutament transcendent, és absolutament immanent a totes les coses. En definitiva, el principi formal d'unitat de la realitat sencera és, en un dels seus moments estructurals, intrínsecament la bellesa en si.

També tota la filosofia estoica és un clar exponent d'aquesta línia d'argumentació. Vet aquí uns quants textos com a botó de mostra: «La naturalesa és un foc artístic en camí de crear» (D. L., VII, 156), o aquest altre: «L'admirable coherència del sistema i la increïble ordenació de la matèria m'han fascinat. Pels déus immortals, no la trobau meravellosa?... Què pot trobar-se més ordenat, més sòlid, més ben acoblat?» (Ciceró, Fin. III 74).⁶ L'afirmació i l'assentiment incondicional a tot allò disposat per l'absoluta llei universal (*unitat*) és un compendi de la saviesa (perquè es dirigeix a la *veritat*), de l'ètica (és la norma de qualsevol *bé*) i de l'estètica (perquè l'ordre còsmic contempla tota *bellesa* i doblega tota desmesura).⁷

Així doncs, al final de l'antiguitat s'arriba a una ontoteologia que suposarà el marc formal definitiu per al desenvolupament del pensament occidental i que l'Edat Mitjana incorporarà en els seus esquemes conceptuals sense cap dificultat per integrar-hi les dades ofertes per la revelació. Dins aquest marc s'aniran explicitant les propietats transcendents del ser, anomenades així, perquè, sent distintes, cada una de les quals l'abasta completament articulant-se harmònicament l'una a l'altra, format un tot.

Però abans d'entrar de ple en aquestes consideracions hem de fer referència a sant Agustí (354-430), que estableix el pont entre l'estètica clàssica grega i la nova i incipient

³ HANS URS VON BALTHASAR, *Gloria, una estètica teològica*. Encuentro Ediciones, Madrid 1987, volum 4, pàg. 33.

⁴ PLOTÍ, *Ennéada* I, llibre 6.

⁵ HANS URS VON BALTHASAR, *Gloria, una estètica teològica*, volum 4, pàg. 278-281.

⁶ Passatges citats per ANTHONY LONG, *La filosofia helenística*. Alianza Editorial, Madrid 1997, pàg. 146 i 111 respectivament.

⁷ *Ibidem*, pàg. 211.

estètica medieval. Per al sant d'Hipona la bellesa en si és Déu mateix, bellesa que ha vessat en totes les seves obres. Per altra banda, perquè brolla del ser, la bellesa és el bé i la veritat. Novament apareixen, doncs, articulades la unitat (Déu), la bellesa, la veritat i la bondat com a dimensions últimes de la realitat. Més influx ha tingut, sens dubte, el Pseudodionís: «Les coses belles i la Bellesa són indivisibles en la seva causa... Les coses existents es divideixen en “participació” i “participant”; car anomenam “bell” a les coses que participen de la bellesa i “bellesa” a aquesta participació en el poder embellidor, que és la causa de tot allò que és bell en les coses... Però allò bell super-substancial es diu amb raó Bellesa de manera absoluta, tant perquè la bellesa que està en les coses existents..., en deriva com perquè és la causa que totes les coses estiguin en harmonia (*consonantia*) i de la il·luminació (*claritas*)...».⁸ Tot i que aquesta obra (*De divinis nominibus*) és la primera elaboració cristiana d'una teoria compacta sobre la bellesa, no assoleix la clarificació de les relacions entre el bé, el ser i la bellesa (per exemple recull la indistinció entre bellesa i bondat expressada en la *καλοκαγαθια* grega). Ja al segle IX, Escot Eurígena (810-877) tradueix al llatí i comenta per primera vegada l'obra de Dionís. Aquesta mateixa direcció platonitzant troba cultivadors entre els escolàstics dels segles XI i XII i s'estableixen d'una vegada per sempre els fruits del platonisme en el pensament cristià: la bellesa es manifesta en les coses visibles, és esplendor de la forma, diu un aspecte distint del bé, tot i que no se'n diferencia clarament, i segueix el ser.⁹

Al segle XIII es produirà la trobada entre aquest Ser emanatiu de caire platònic i l'ens aristotèlic, que conduirà a la configuració del que podem anomenar una *estètica transcendental* que definitivament afirmarà que el ser no tan sols és un, vertader i bo, sinó també bell.¹⁰

El punt àlgid d'aquesta estètica transcendental l'assolirà sant Tomàs, que, apel·lant a una primera realitat del món derivada de Déu, un *ens commune* o *esse* no subsistent, però universalment comú i inherent a totes les realitats o naturaleses, estableix una radical diferència entre la realitat del món i la transcendència de Déu. A aquest *esse commune* no se li poden predicar la unitat, la veritat, la bondat i la bellesa¹¹ com a propietats de la seva constitució, sinó que més aviat ens remet juntament amb aquelles, en tant que li són inherents, al fonament originari del ser, a Déu. Per tant, el regne de la bellesa (aquest *esse non subsistens*) transparenta l'*Esse subsistens*, que només es pot captar com a misteri i que no pot ser assolit mai de manera absoluta.¹² Per altra banda, aquesta distinció entre Déu i *esse* possibilita una espècie d'intimitat de Déu en la criatura que,

⁸ PSEUDODIONÍS, *De divinis nominibus*, IV, 7.

⁹ Més informació a ABELARDO LOBATO. *Ser y belleza*, Editorial Herder, Barcelona 1965.

¹⁰ *Ibidem*, pàg. 47-54.

¹¹ Sant Tomàs s'esforça per demostrar la irreductibilitat del *pulchrum* al *bonum* fent-ne la distinció conceptual: el *pulchrum* inclou una expressa relació a la facultat cognoscitiva que el *bonum* no assoleix. El mateix Tomàs d'Aquino diu: «Queda així patent que el *pulchrum* afegeix al *bonum* certa ordenació a la facultat cognoscitiva; de tal manera que bo es diu d'allò que simplement complau l'apetit; bell, en canvi, es diu d'allò l'aprehensió del qual agrada» (ST I-II, 27). Igualment en relació amb l'opinió d'aquells que redueixen el *pulchrum* al *verum*.

¹² HANS URS VON BALTHASAR. *Gloria, una estètica teològica*, volum 4, pàg. 337.

sentint-se apartada de Déu en el ser que ha rebut, se sent alhora participada pel Ser subsistent de Déu que li atorga consistència.

En conclusió, de la mateixa manera que no es pot donar una definició essencial del ser, sinó tan sols analògica, tampoc no es pot fer de les dimensions transcendents en què es desplega. Així, doncs, l'intent de limitar la bellesa des d'aquesta estètica transcendental apel·lant, per exemple, a la integritat (*integritas*), la proporció (*harmonia*) i la claredat (*claritas*) no ens pot conduir sinó a un cercle en rotació que ens mostra i alhora ens amaga la profunditat del *καλον*.¹³

III. Sentit clàssic i sentit modern del terme «transcendental»

Feta aquesta breu referència històrica hem d'abordar l'evolució semàntica del vocable *transcendental* distingint entre el sentit *clàssic* i el *modern* del terme.¹⁴ En el primer sentit la paraula transcendental fa referència a *universal* (*universitas*), és a dir, quelcom en què coincideixen totes les coses. Des d'aquesta perspectiva afirma Heidegger que el ser i la seva estructura estan per sobre de tot ens i de tota possible determinació de l'ens en general. Per tant, així definit, *transcendental* és el ser juntament amb els atributs que necessàriament l'acompanyen en el seu desplegament i que corresponen a tota realitat en tant que realitat. Més concretament, el ser sempre diu relació amb la unitat, la veritat, la bondat i la bellesa a través dels quals es manifesta i s'autointerpreta (*unum verum bonum et pulchrum convertuntur*).¹⁵

Des de Kant, hem de fer al·lusió al significat modern de transcendental: «Dic transcendental a tot coneixement que s'ocupa no tant dels objectes com de la manera de conèixer-los en tant que aquesta manera és possible a priori. El sistema d'aquests conceptes es pot dir filosofia transcendental» (K.r.V., A 12 / B 25). Vet aquí el tan esmentat gir copernicà dut a terme per Kant, és a dir, la conversió dels transcendents en sentit clàssic, dels caràcters de l'ens en tant que ens, en caràcters de la intel·ligibilitat *simpliciter*. Així doncs, els suposats predicats transcendents de les coses (en sentit clàssic) esdevenen condicions del coneixement d'aquelles. És pretén, per tant, establir les condicions de possibilitat del coneixement que es troben *a priori* en el subjecte abans de qualsevol recepció d'impressions *a posteriori*. Des d'aquesta perspectiva, els transcendents kantians són primàriament constitutius de l'objecte de coneixement a partir de les dades aportades en la intuïció sensible. I aquí rau la dificultat: no presentant-nos més que la realitat com aquesta se'ns manifesta, no s'ultrapassa el punt de vista subjectiu, fundant així l'*Idealisme transcendental* i perdent de vista la possibilitat d'accedir a la realitat tal com és en si (*an sich*) quedant reduïda a la seva presència fenomènica. Dit d'una altra manera, els transcendents kantians són primàriament constitutius, però

¹³ *Ibidem*, pàg. 360-368.

¹⁴ Sobre aquesta qüestió es pot consultar l'obra de JOHANNES B. LOTZ. *La experiència transcendental*. Editorial Catòlica (BAC), Madrid 1982, sobretot les pàgines 9 a 13.

¹⁵ La convertibilitat no és mera sinonímia de termes, però tampoc no és diferència de denotació, car cada un dels transcendents ho denota «tot», és a dir, l'ens. Així per exemple *verum* no diria el mateix que *bonum*, però ambdós denotarien la mateixa realitat.

no constitueixen tan sols el coneixement de l'objecte, sinó que constitueixen també l'objecte de coneixement perdent en última instància la realitat en si i caient en l'idealisme. En definitiva, a l'idealisme kantianisme no li manca un ordre transcendental, sinó que pareix que hi ha una inversió completa en relació amb la concepció clàssica: en lloc d'un ordre transcendental objectiu s'admet un ordre transcendental subjectiu.

La conclusió d'aquestes breus reflexions és clara. Per una banda els transcendentalistes desenvolupats pel pensament clàssic ens pretenen presentar directament els trets ontològics de la realitat (*ordo entis*) sense una clara preocupació per les condicions de possibilitat de l'accés a aquesta realitat (realisme ingenu). Per altra banda, els transcendentalistes kantians no són capaços d'abastar el ser de les coses (*noumen*), sinó tan sols ens mostren allò que se'ns dona en l'espai i en el temps (*fenomen*), constituint en definitiva un *ordo objecti*. Per tant, els predicats transcendentalistes kantians serien predicats de l'objectualitat *simpliciter*. En aquest punt és on el pensament de X. Zubiri es presenta en la seva radicalitat afirmant que el fet que només coneguem les coses fent-les objecte del nostre enteniment no implica que les coneguem només en tant que objectes. Per tant, tot i les limitacions que imposa al coneixement el fet d'haver de «convertir» la realitat en objecte de la nostra intel·lecció, això no implica la pèrdua de la realitat, sinó que les coses són conegudes en la seva dimensió de realitat. L'acte intel·lectiu, doncs, es dirigeix primordialment a la *res*, no a l'*objectum*, sinó a la *res objecta qua res*.¹⁶ Ho veurem a continuació.

IV. L'ordre transcendental segons Zubiri

Abordant la qüestió oberta per Kant com se'ns presenten les coses que diem reals, Zubiri afirma que l'home *sent* en les impressions la realitat; amb la qual cosa no tan sols coneix objectes, sinó que coneix la mateixa realitat. Ara bé, això és possible perquè allò que anomenam sensibilitat humana no és pura sensibilitat, sinó que és sensibilitat intel·lectiva, és un sentir intel·lectiu a causa que la percepció sensible de l'home inclou aquest moment d'impressió de realitat quedant, doncs, la mateixa sensibilitat immersa en la intel·ligència en tant que l'aprehensió de realitat és un acte elemental i exclusiu d'aquella.¹⁷ Per tant, la intel·ligència i la sensibilitat humanes formen una estructura unitària que Zubiri anomena *inteligencia sentiente* que descriu de la manera següent: «La inteligencia humana en sí misma, en tanto que inteligencia, está intrínseca y formalmente vertida a la sensibilidad, en tanto que sensibilidad, y, recíprocamente, en el caso del hombre [...], estas impresiones de la sensibilidad humana se encuentran intrínsecamente absorbidas en un acto intelectual. En su virtud este acto, como tal, es un acto único de intelección sentiente o de sentir intelectual y su término es asimismo un único objeto, a saber, el objeto real. Pero, en sí misma y formalmente, es una inteligencia sentiente que nos otorga lo que es la realidad por vía de impresión de realidad».¹⁸ Per tant,

¹⁶ XAVIER ZUBIRI. *Sobre la realidad*, Alianza Editorial, Madrid 2001, pàg. 83 i 84.

¹⁷ *Ibidem*, pàg. 32 i 33.

¹⁸ *Ibidem*, pàg. 35.

per la impressió de la realitat, a més de realitats concretes (els objectes kantians o realitats *talitatives* segons Zubiri), l'home es troba *inespecíficament* instal·lat en la realitat en tant que realitat i ja que el vocable inespecífic precisament significa transcendental, l'home queda transcendentalment instal·lat en la realitat en tant que realitat.¹⁹ Per tant, per Zubiri és *transcendental* allò en què tot convé independentment de la seva *talitat*, ja que tot quant és real pertany a l'ordre transcendental i només quan ens fixam en la realitat en tant que real ens podem referir a les coses reals de manera específica, és a dir, fent referència a la seva *talitat*.²⁰ Per altra banda, realitat específica (talitativa) i realitat inespecífica (transcendental) no són dos ordres, sinó que entre aquests hi ha una estricta articulació: «Puedo considerar la realidad no solamente en función de su contenido concreto, en función talitativa, sino que puedo considerarla también en función transcendental; es decir, en tanto en cuanto cada uno de los aspectos que concretamente constituyen esto que llamamos una sustantividad es en el fondo un modo de ser realidad.»²¹ En definitiva, l'ordre transcendental és una dimensió real i efectiva de les coses que es fa present en la impressió de realitat: «El orden transcendental está presente al hombre primariamente, de una manera oscura y sin darse cuenta de ello, en la impresión de realidad. En la impresión de realidad el orden transcendental es *sentido* por el hombre en esa formalidad en que consiste el sentir intelectual humano... Estoy en la realidad precisamente estando en las cosas reales que son... Con ellas, sin embargo, en lo que estoy primaria y radicalmente es en la realidad, que constituye y que es constitutivamente el orden transcendental.»²²

Una vegada abastada la qüestió de la transcendentalitat en si mateixa, hauríem d'abordar a continuació com es desplega concretament aquest ordre transcendental, qüestió que supera amplament el propòsit d'aquesta comunicació. Per tal motiu ens limitarem a fer una breu descripció del contingut d'aquest ordre transcendental per centrar-nos en l'apartat següent en un d'aquells: el *pulchrum*, que és el tema que ens ocupa. L'ordre transcendental està integrat per un transcendental *simple* que és la *res* en la seva realitat substantiva i per un sistema de transcendents *complexos*: el *món* o la totalitat de les coses reals en la seva realitat respectiva, que, a la vegada, fonamenta els altres transcendents, *aliquid*, *verum*, *bonum* i *pulchrum*:²³ «La actualidad de la *res*, de la nuda realidad en ese mundo es lo que llamamos *ser* y, precisamente porque el ser es una actualidad en una respectividad, cada realidad es como ser, constitutivamente, un *aliquid*, un *verum*, y un *bonum*.

»El ente en cuanto tal y como nuda realidad, sin más, no está vertido directamente a una inteligencia y a una voluntad. Mas sucede que, si hay una inteligencia y una voluntad que forman parte de ese mundo, la actualidad del ser de esta inteligencia y de esta voluntad en las cosas es lo que puede conferir a estas realidades el carácter de *aliquid*, de

¹⁹ *Ibidem*, pàg. 38.

²⁰ *Ibidem*, pàg. 71 i 72.

²¹ *Ibidem*, pàg. 96.

²² *Ibidem*, pàg. 93 i 94.

²³ Zubiri no farà referència a aquest transcendental fins l'any 1975 en un escrit que titulà *Reflexiones filosóficas sobre lo estético*.

²⁴ XAVIER ZUBIRI. *Sobre la realidad*, o.c., pàg. 155.

verum y de *bonum*». ²⁴ En definitiva, l'ordre transcendentel zubirià apareix no com un ordre de l'ens (escolàstica), ni de l'objecte (idealisme transcendentel kantian), ni del ser (Heidegger), sinó com l'ordre de la realitat en tant que realitat.

V. El *pulchrum* com a moment transcendentel de la realitat en el pensament de X. Zubiri

La reflexió de Zubiri entorn del fenomen estètic ens remet primerament a analitzar la naturalesa del *sentiment* com a dimensió estructural de la intel·ligència humana l'anàlisi de la qual ens mostra el desplegament d'un procés radicalment unitari en tres moments: *inteligencia sentiente*, *voluntad tendente* i *sentimiento afectante*. ²⁵ Zubiri entén el sentiment com un mode d'*estar* realment en la realitat. Per tant, igual que la intel·ligència i la voluntat, el sentiment inclou el moment de realitat: «El sentimiento, por lo pronto, no consiste meramente en la modificación del tono vital, sino en que esa modificación concierne al modo de sentirme en la realidad... Es la realidad misma la que es entristeciente, la que es alegre, la que puede ser amable, antipática u odiosa. No se trata únicamente de los actos o de los estados que en mí suscita esa realidad». ²⁶ Així doncs, juntament a l'actualització de la realitat en la intel·ligència com a *verum* o en la voluntat com a *bonum* en el sentiment la realitat queda actualitzada com a *temperant*. ²⁷ Ara bé, tot i que hi ha molts i diversos sentiments, des del punt de vista de la realitat que en tot sentiment s'actualitza, no n'hi ha més que dos: fruïció o gust i disgust: «Todos los sentimientos pueden tener esta doble modalidad del gusto y del disgusto; innegablemente. Son dos dimensiones de todo sentimiento según el modo de actualidad de lo real en él... La fruición es la satisfacción acomodada a la realidad actualizada en el sentimiento.» ²⁸ Vet aquí el transcendentel que cercàvem: el *pulchrum* o actualització fruïtiva de la realitat en tant que realitat en el sentiment. D'aquesta manera, el sentiment estètic és la fruïció en quelcom de real simplement perquè és real: «Todo puede convertirse en término de un sentimiento estético. Basta con que en lugar de considerar las cualidades que efectivamente tiene, yo tenga la fruición y la complacencia en ello simplemente como siendo realidad... Lo que llamamos los «otros» sentimientos son los diversos «actos» y formas de atemperamiento a lo real. Como tales actos son actos y estados «míos». Pero «todo» sentimiento tiene una dimensión distinta: aquella según la cual no es un acto o estado mío, sino que es intrínseca y formalmente la *actualidad* de lo real». ²⁹ Per tant, tot i que els sentiments estètics poden variar segons els individus, el

²⁵ Per aprofundir en la unitat estructural de la intel·ligència, el sentiment i la voluntat segons Zubiri es pot consultar l'article d'Oscar Barroso Fernández. «La unidad radical de inteligencia, sentimiento y voluntad en Xavier Zubiri». *The Xavier Zubiri Review*, vol. 3, 2000/2001, pàg. 133-148.

²⁶ XAVIER ZUBIRI. *Sobre el sentimiento y la volición*, Alianza Editorial, Madrid 1992, pàg. 333 i 337.

²⁷ Temperar en el sentit d'acomodar-se o adaptar-se a les circumstàncies de la realitat. Traducció catalana del verb castellà «atemperar».

²⁸ X. ZUBIRI. *Sobre el sentimiento y la volición*, o.c., pàg. 340-341.

²⁹ *Ibidem*, pàg. 346-347.

moment històric i d'altres consideracions contingents, tenen una dimensió de realitat que queda actualitzada³⁰ fruitivament, l'expressió de la qual constitueix l'obra d'art.³¹

Arribats en aquest punt i amb la intenció de precisar el concepte de *bellesa* cal fer referència a un triple nivell o estrat:

a) *La fruïció de les coses «en la seva realitat»*. Cap metafísica de la realitat en tant que realitat i de les seves dimensions transcendents no pot separar-se de l'experiència concreta que sempre és sensible. Així doncs, l'accés primari a la bellesa és a través de l'experiència sensible que ens la presenta i oculta alhora en diferents nivells de profunditat fins a arribar també a l'experiència de la visible deformitat o la insuportable lletjor. Per tant, en aquest estrat ens trobam davant una immensa *dualitat* que oscil·la entre la perfecció de la forma i la desagradable deformitat.³² És, doncs, l'àmbit de la bellesa com a *perfecció*: «Todo aquello que constituye en una o en otra forma la perfección, es fuente de hermosura. Lo feo es justamente lo deforme».³³ En definitiva, aquí rau la relativitat en la consideració d'una cosa com a bella o no.

b) *La fruïció de les coses «per ser reals»*. En aquest segon nivell es pretén anar més enllà de la concepció de la bellesa com a *perfecció* i això per imposició de la dualitat a què hem fet referència a l'estrat anterior: «Lo deforme en cuanto deforme es justamente real, y en tanto que real, si se tiene la fruición de lo real *por ser real* y no *en su realidad*, entonces hasta lo más horrendo del Planeta se convierte *eo ipso* en objeto estético.

»Se dirá que aquí es donde lo estético no significa simplemente lo bello. Y, en efecto, así es».³⁴ Per tant, per la mateixa força interna del plantejament exposat fins ara, Zubiri es veu forçat a admetre que així com tot pot ser bell, de la mateixa manera tot pot ser lleig com veurem més detingudament a l'apartat següent.

c) *La fruïció de la realitat «en tant que realitat»: la transcendentalitat del pulchrum*. El *pulchrum* és l'actualització fruitiva de la realitat en tant que realitat en el sentiment. El seu caire transcendental deriva precisament d'aquesta actualització inespecífica o no talitativa de la realitat. Ara bé, per poder afirmar de manera estricta el caire transcendental del *pulchrum* s'han de donar simultàniament tres condicions. La primera és la *conversió* del *pulchrum* en la realitat, la segona exigeix que el *pulchrum* ha de suposar l'explicitació d'una dimensió de la realitat no derivable dels altres transcendents i la tercera és la integració del *pulchrum* en l'àmbit sistemàtic constituït per l'ordre transcendental.

a) *Convertibilitat del pulchrum en la realitat*. Hem mostrat fins ara que tot *pulchrum* és real, ara bé, és tota realitat un *pulchrum*? «En el caso del *pulchrum*, no toda realidad es bella, en el sentido de que puede haber cosas feas y horrendas. Pero sí tiene que ser forzosamente o bien bello o bien horrendo, y por consiguiente el carácter de *pulchrum*

³⁰ L'actualització de la bellesa artística només es pot fer a través de la matèria. Per tant, els materials de l'obra d'art són la manera d'actualitzar i expressar concretament allò que l'artista entén per realitat bella.

³¹ «La Lógica, la Ética y el Arte son tres expresiones de la actualidad primaria de la realidad en la inteligencia, en la voluntad y en el sentimiento temperante del hombre», o.c. pàg. 351.

³² Per a una descripció més detallada d'aquest àmbit de la bellesa es pot consultar l'obra d'Abelardo Lobato, *Ser y belleza*, o.c., pàg. 72-84.

³³ X. ZUBIRI. *Sobre el sentimiento y la volición*, o.c., pàg. 360.

³⁴ *Ibidem*, pàg. 361.

es un ámbito que de una manera disyunta, pero transcendental, es inexorablemente pertinente a la realidad». ³⁵ Es tracta, doncs, d'un transcendental disjunt que suposa que tota realitat ha de ser necessàriament bella o lletja admetent, emperò, que de fet es dóna un cert predomini de la bellesa sobre la lletjor o que tota realitat diu relació a la bellesa sigui en sentit positiu o negatiu. ³⁶ Aquest caire disjunt dels transcendentials *verum*, *bonum* i *pulchrum* deriva en darrera instància del caràcter *limitat* de la realitat en tant que realitat que necessàriament és present en tota metafísica de la transcendentalitat intramundana com és la que anam desenvolupant en aquests apartats.

b) *Quina dimensió específica de la realitat desplega el transcendental pulchrum?* El *pulchrum* expressa la capacitat de la realitat per manifestar-se i ser captada d'una manera agradable o fructiva. Per tant, tot i la unitat estructural de la intel·ligència humana que, com ja hem vist abans, es desplega a través de la *inteligencia sentiente*, *voluntad tendente* i *sentimiento afectante* cada moment té una funció específica pròpia. Així, l'especificitat de la intel·lecció és l'*actualització* de la realitat, l'especificitat de la volició és l'*elecció* d'aquesta realitat i l'especificitat del sentiment és la *fruïció* de la realitat actualitzada per la intel·ligència i apropiada per la voluntat.

c) *El pulchrum com a element del conjunt dels transcendentials.* Els transcendentials *verum*, *pulchrum* i *bonum* actualitzen la realitat en referència a la intel·ligència, al sentiment i a la voluntat respectivament i formen, d'aquesta manera, una unitat intrínseca en virtut de la qual aquests tres caràcters es poden convertir els uns als altres: «El *verum*, el *pulchrum* y el *bonum* se recubren. Esto es esencial. Uno piensa nada más que en el *bonum*, y se dice que la verdad es el bien de la inteligencia, y que la belleza es el bien de los sentimientos. Pero puedo partir de otros transcendentales distintos del *bonum*. Puedo partir del transcendental verdad, y entonces la belleza es la verdad del sentimiento estético, y el bien es la verdad moral de la voluntad. La belleza tiene su propia verdad, como la tiene la bondad. Y puedo partir de la propia belleza, y descubrir que entonces la belleza es un carácter de fruición de la verdad en la inteligencia, y un carácter de fruición de la bondad en la voluntad». ³⁷ Per altra banda, el *verum*, el *bonum* i el *pulchrum*, en tant que moments de la realitat transcendentalment limitada, són disjunts, és a dir, dualitzen la realitat en vertadera o falsa, bona o dolenta, bella o lletja. Finalment, són tres caràcters del món metafísicament considerat, és a dir, són tres actualitzacions del món definit com la totalitat de les coses reals en la seva realitat respectiva.

V. Consideracions conclusives

En aquesta comunicació hem volgut tractar la qüestió del *pulchrum* i tota la problemàtica que l'envolta des d'un caire estrictament metafísic entroncant, d'aquesta manera, amb la més genuïna tradició de la filosofia occidental. Des d'aquesta perspectiva hem vist com la bellesa és una dimensió de la realitat en tant que realitat i, per

³⁵ *Ibidem*, pàg. 381.

³⁶ Aquest mateix raonament s'estendria també als transcendentials *verum* i *bonum*, que són considerats igualment disjunts per Zubiri.

³⁷ X. ZUBIRI. *Sobre el sentimiento y la volición*, o.c., pàg. 387.

tant, una dimensió transcendental d'aquesta realitat la finitud i limitació de la qual inclou la possibilitat del seu contrari: la lletjor. D'això hem dit que se'n diu un *transcendental disjunt* seguint la terminologia usada per Zubiri.

Aquesta transcendentalitat del *pulchrum* s'ha tractat des d'unes posicions metafísiques, les de Zubiri, que intenten superar plantejaments anteriors o alternatius que re-dueixen l'ordre transcendental a un ordre *a priori* que reposa sobre si mateix *més enllà* de la realitat concreta (talitativa). És a dir, un ordre que, en el cas de l'Escolàstica, ni tan sols Déu pot evitar en l'acte creador, i en el cas de l'idealisme transcendental kantià, es constitueix en norma metafísica i ontològica a la qual s'han d'acomodar totes les realitats concretes i substantives que existeixen en el món.

En canvi, el plantejament de Zubiri ens intenta mostrar que la dimensió transcendental és una dimensió real i efectiva que les coses tenen i que es fa present a l'home en la mateixa impressió de realitat en què consisteix el fet de sentir intel·lectiu humà.

Des d'aquest esquema formal, *el pulchrum* és l'actualització fruitiva de la realitat en tant que realitat en el sentiment, l'expressió de la qual és precisament l'essència de l'art.

LA ESTÉTICA DE ORTEGA Y EL PROCESO DE CREACIÓN DE UN ARTE NACIONAL

Fernando González Moreno y Alejandro de Haro Honrubia

Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN: En la segunda mitad del siglo XIX se produce un intenso debate con el fin de establecer las características que debe reunir el arte considerado como nacional. Este debate, que entronca con la necesidad de dotar al país de un renovado espíritu histórico nacional, supuso en gran medida una relectura ideológica del pasado buscando en la Historia las bases de la nueva esencia española. Así, y partiendo de un nacionalismo español que se justifica en los planteamientos de Krause, surgirían las teorías de Ganivet y de Unamuno acerca del *espíritu territorial* y de la *intrahistoria* respectivamente. Según estos autores, se remarcaba la visión de un arte popular, castizo, tradicional y místico; mismos planteamientos que serían desarrollados por la Institución Libre de Enseñanza.

Nuestra comunicación pretende plantear cómo la estética de Ortega supone un enfoque completamente opuesto. Debemos tener en cuenta que Ortega niega el carácter eterno del arte y, por tanto, niega la posibilidad de recuperar el arte del pasado (*revivals*); critica el arte tradicional decimonónico y defiende el arte nuevo por tratarse de un arte de minorías; rechaza la defensa de las artes decorativas (artesanías populares) como parte de un arte nacional; opone a lo castizo su visión europeísta; pretende el desarrollo de una estética propia, pero en consonancia con la estética alemana; y promueve un arte moderno, vanguardista y deshumanizado, propio de las minorías egregias, frente al arte popular y humanizado del que se sienten depositarias las masas.

ABSTRACT: During the second half of the nineteenth century, an intense debate begins in order to establish the characteristics of a national art. This debate, connected with the necessity of providing the country with a renovated historical and national spirit, involved an ideological revision of the past, searching in History the bases of the new Spanish essence. In this way, we find Ganivet and Unamuno's theories about territorial spirit and «intrahistoria», ideas based on Krause's philosophy. As these authors defended, art would be popular, «castizo», traditional and mystical. Identical proposal developed by the «Institución Libre de Enseñanza».

Our paper aims at defending how opposed the Ortegan aesthetic was. We have to take into consideration that Ortega refuses the eternal character of art and, because of that, refuses the possibility of a «revival». Ortega criticises nineteenth-century traditional art and defends the new art, the art of the minorities; he also refuses the defence of Crafts as a part of national art; he prefers an European art and not a popular art; he also pretends the development of a national Aesthetic, but linked with German Aesthetic; and, at last, he claims for modern, vanguardist and dehumanised art (the art of the minorities); and not for a popular and humanized one (the art of the mass).

1. Introducción

La segunda mitad del siglo XIX nos presenta una España convulsa. El país sufría un estado general de crisis marcado por el hambre y las epidemias; crisis agrícola y social provocada por los desajustes que se derivaban del proceso de transición entre una estructura económica pre-industrial y otra de plena industrialización. De fondo, una vida política marcada por una administración poco eficaz y por el caciquismo. Frente a esto, se hacía necesaria la implantación de un modelo de democracia capitalista europea que, sin embargo, no acababa de consolidarse en España. A todo ello, se unía también el derrotismo y la crisis de identidad generados con motivo de los desastres del 98. La conciencia nacional se veía otra vez fuertemente conmocionada y desde el ámbito intelectual se procedería a una intensa reflexión sobre la esencia de España. Surgiría así la cuestión del «problema de España», la constante preocupación por un país que pierde por momentos su propia identidad y cuya burguesía se muestra impotente ante la formación de un proyecto nacional. Éste, sin embargo, sí que será el objetivo de aquella minoría de intelectuales para los que el ideal de España, ligado a los conceptos de «pueblo español» y de «estado liberal y democrático burgués», se establecerá como único objeto de pensamiento. Urgía el Regeneracionismo, una corriente ideológica desarrollada por parte de aquellos intelectuales con preocupaciones nacionales que intentan suplir la falta de conciencia nacional mediante su programa de soluciones pragmáticas, científicas y con un supuesto carácter de neutralidad política.¹ Miguel de Unamuno y Ángel Ganivet pueden ser considerados como los precursores de este movimiento que tendrá su continuación con la Generación del 98, primer grupo de intelectuales en asumir una conciencia clara de su papel en la vida política y social (Macías Picabea, Lucas Mallada, Joaquín Costa, Antonio y Manuel Machado, Azorín, etc.). En todos ellos podemos apreciar una constante preocupación por el estado de la patria y de sus símbolos, y el anhelo por forjar un nuevo destino mediante el descubrimiento de la esencia de España no a través de los hechos externos de su historia, sino a través del sentimiento propio, del ser propio. Y como parte de esta reflexión en torno a la esencia del nacionalismo español, cobra especial relevancia el debate destinado a clarificar cuáles deben ser las características que distingan a nuestro arte patrio, pues en éste se halla la más íntima expresión del pueblo.

2. La conformación de un arte nacional

La necesidad de salvar a España de la decadencia suponía profundizar en los valores propios de la nación con el fin de discernir cuáles eran los fundamentos sobre los que se debía llevar a cabo la futura e ideal regeneración del país. En esta línea se encuentran los planteamientos que Miguel de Unamuno y Jugo expuso en 1902 en su obra *En torno al casticismo*, compendio de cinco artículos publicados entre febrero y junio de 1895 en «La España Moderna». El porvenir de la sociedad española —señalará Unamuno—² no

¹ FOX, 1997: 55.

² UNAMUNO, 1996: 166.

está moribundo, sino que se encuentra latente en nuestra propia sociedad histórica, en la historia de nuestro pueblo desconocido: la intrahistoria, auténtico espíritu colectivo a partir del cual puede llevarse a cabo la regeneración de España. La intrahistoria no pertenece a las grandes figuras del pasado ni se encuentra enterrada en libros, papeles o documentos —donde sólo podemos hallar ideales pasados muertos y faltos de valor—, sino que permanece apegada a lo más popular, a la realidad silenciosa y continuada del pueblo bajo la decadencia histórica. Esa es la verdadera tradición, la tradición eterna, estática y perenne que supone el fondo mismo del ser del hombre.³ En paralelo a estos planteamientos, y ya en el campo del arte, se tenderá a valorar aquella manifestación artística que —por ser el arte la actividad que «parece ir más asido al ser, y éste más ligado que la mente a la nacionalidad»—⁴ más se acerque a la intrahistoria del pueblo. Pero además, estas artes deberán venir marcadas por un acentuado carácter castizo, pues Unamuno, para quien el espíritu territorial español se corresponde con Castilla, «la verdadera forjadora de la unidad y la monarquía española»,⁵ considera lo castellano como el alma de nuestra propia casta, un alma en el que la mística y el humanismo se dan la mano. Así, incluso el propio paisaje de Castilla ejercerá su directa influencia sobre el pueblo y sobre sus manifestaciones artísticas. Por tanto, podemos establecer que sólo aquel arte que reúna las siguientes características podrá ser tenido por castizo y como parte esencial de nuestra intrahistoria. En primer lugar, debe tratarse de una de aquellas manifestaciones artísticas que se encuentran estrechamente vinculadas con lo popular; es decir, aquellas que habitualmente habían sido relegadas a la habitual e ilógicamente infravalorada categoría de las artesanías. Además, dicha manifestación artística se debe corresponder con las más antiguas tradiciones españolas, ya que la intrahistoria tiene un carácter eterno y, por tanto, las artes que se vinculen a ella también. Por otra parte, el hecho de que estas tradiciones sean eternas permite recuperarlas y reimplantarlas en nuestro presente, pues «hay una tradición eterna, como hay una tradición del pasado y una tradición del presente (. . .). Pero si hay un presente histórico, es por haber una tradición del presente, porque la tradición es la sustancia de la historia. Ésta es la manera de concebirla en vivo, como la sustancia de la historia, como un sedimento, como la revelación de lo intrahistórico, de lo inconsciente de la historia».⁶ Tal tradición debe ser castellana, en tanto que sinónimo de castiza; y, aunque lo castellano pueda darse fuera de la propia Castilla, la obra de arte sólo podrá contar con ese espíritu territorial por medio de la influencia directa de su paisaje (severo, sobrio, grave, solemne, uniforme, con un cielo de azul intensísimo y compacto, etc.).⁷ Y, por último, la obra de arte debe vincularse con la tradición mística española en cuanto al fondo y con el humanismo italiano en cuanto a la forma, dos aspectos esenciales de la casta castellana. Pero Unamuno también nos recuerda el peligro que supone estancarse en lo propio y no querer ver más allá de nosotros mismos, porque así —como los «pueblos que en puro mirarse al ombligo nacional, caen en sueño hipnótico y contemplan la nada»⁸— es como

³ *Ibid.*, 63 y 64.

⁴ *Ibid.*, 59.

⁵ *Ibid.*, 78.

⁶ *Ibid.*, 62.

⁷ *Ibid.*, 84 – 87.

⁸ *Ibid.*, 167.

las tradiciones entran en decadencia. Del mismo modo, también advierte a aquéllos que por huir del ruido presente que los aturde, incapaces de sumergirse en el silencio de que es ese ruido, se recrean en ecos y retintines de sonidos muertos,⁹ pues la tradición debe ser renovada como forma de hacer progreso.

Estos planteamientos fueron secundados por Ángel Ganivet, en cuya obra, *Idearium español* (1897), se establece el concepto de «espíritu del pueblo»: *Volkgeist* o expresión de lo más inalienable, perenne y distintivo de la identidad nacional. «Lo extraño —señala Ganivet—¹⁰ está sujeto a alternativas, es asunto de moda, mientras que lo propio es permanente: es el cimiento sobre el que hay que construir cuando lo artificial se viene abajo». Y, de igual forma que Unamuno indicaba que el arte debía estar en consonancia con la intrahistoria, Ganivet plantea que el arte debe corresponderse con dicho «espíritu territorial», pues así existirá una total correspondencia entre las ideas del artista y las ideas de su territorio o nación.¹¹

Queda así conformada una poderosa corriente teórica que, recogida y difundida por la Institución Libre de Enseñanza, busca especialmente en el arte del pasado —a través de diferentes procesos de recuperación artística o *revivals*— y en las artesanías populares las características que deben conformar un arte nacional; un arte patrio, castizo y popular en el que quedase contenida la verdadera esencia de España.

3. La propuesta estético-artística de Ortega

Frente a los planteamientos anteriores se erige la reflexión filosófico-estética de Ortega. El filósofo madrileño va a ser crítico del tradicionalismo y casticismo español, tal y como procuraré mostrar en las páginas sucesivas. Si bien, en primer lugar es necesario realizar una breve introducción acerca de la estética orteguiana. Ortega es uno de los precursores de la reflexión estética más actual.¹² El diálogo que el filósofo español lleva a cabo con la estética de su tiempo es un diálogo cuanto menos clarificador, y ha permitido que de la pluma de Ortega hayan salido grandes páginas para comprender a varios de nuestros más representativos artistas.¹³ También hay que decir que Ortega establece un paralelismo entre la historia de la filosofía y la historia del arte, en tanto que ambas historias van de las cosas a los contenidos de conciencia o ideas.

La estética orteguiana, en tanto que estética vital o sentido estético del vivir, se constituye como imperativo a la vez que estético, político, biológico y ético, y enraíza perfectamente con ese espíritu que Ortega defendió y mantuvo toda su vida, a saber: un espíritu lúdico, festivo, deportivo y jovial de la vida —sin olvidar el lado serio y dramático de la misma—, que encarnado por las minorías debería servir de ejemplo a las masas. Una ejemplaridad estético-vital de los mejores sobre los demás, en tanto que el imperativo estético es un imperativo de selección, de aristocracia, de excelencia.¹⁴ Tal

⁹ *Ibid.*, 65.

¹⁰ GANIVET, 1996: 49.

¹¹ *Ibid.*, 81 y 132.

¹² LEYRA, 1997: 97.

¹³ *Ibid.*, 102.

¹⁴ El imperativo de selección es un imperativo estético y ético-político.

imperativo estético se debe unir en síntesis dialéctica con el imperativo ético, para dar como resultado ese imperativo vital (imperativo de claridad) que supone la fusión —que no confusión— del ser con el deber-ser, de lo real-apariencial con lo ideal. Las concepciones ética y estética son afines, en tanto que están orientadas hacia la realización de ese imperativo de perfección (*entelequia*) pindárico —llega a ser el que eres—, que para Ortega supone la vida auténtica, plena, en forma, ideal, tensa y fiel a sí misma.¹⁵

La estética¹⁶ de Ortega busca la claridad, la contemplación y la verdad, y camina de manera paralela, y también se encuentra indisolublemente unida, a su filosofía de la vida humana, como constante y continuo diálogo del yo ejecutivo de cada cual con su circunstancia más inmediata. La estética orteguiana no se puede entender si no es en relación con su metafísica de la vida humana como absoluto acontecimiento. Buena prueba de ello es que desde 1910, año en que Ortega elabora su ensayo *Adán en el paraíso* —ensayo de estética española— bajo la influencia del movimiento filosófico neokantiano,¹⁷ su estética aparecerá entrelazada con sus teorías de la vida y con la reflexión del filósofo acerca de la situación de decadencia que vive España, y todo ello en el contexto estético-artístico europeo del momento. Lo que Ortega pretende en última instancia a través de la estética es la salvación de las cosas, de la circunstancia española, con el objetivo de configurar una identidad nacional.

Para Ortega, el arte es individualización, así como también desarticula la naturaleza para articular la forma estética. En esta primera época, Ortega intenta fusionar o unir arte y vida, y así dice que «la pintura interpreta el problema de la vida»,¹⁸ o más concretamente, que «lo pintado ha de ser vida».¹⁹ Y la vida es el ser, en cuanto ser relacional o totalidad de relaciones que bajo la forma de una idea reside en la conciencia, y que la mente pone entre algo concreto e individual y el resto del universo. Frente a la Idea de Cohen —maestro neokantiano del filósofo español— Ortega nos habla de la vida como ser en conexión con el resto de seres. Y la labor del pintor es reflejar en la creación artística esta totalidad de relaciones de la naturaleza viviente. La estética se une a la ontología en la filosofía de Ortega.

Nuestro objetivo es analizar y contraponer la voluntad artística y estética del siglo XIX con la del siglo XX, de acuerdo con las tesis orteguianas que sobre el arte y la estética aparecen en su obra más famosa al respecto: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*.

¹⁵ ARANGUREN, 1966: 55.

¹⁶ Ortega tenía muy en cuenta las teorías estéticas que predominaban en Europa durante esos años, en la medida en que le sirvieron como punto de referencia. Dice al respecto Ana María Leyra: «Toda la reflexión sobre el Arte llevada a cabo por Ortega tiene como fin un autoproyecto creador desarrollado a partir de un diálogo con la estética de su tiempo» (Leyra, 1997: 93)

¹⁷ El filósofo madrileño utiliza el sistema de Cohen para ponerlo tanto al servicio de su doctrina de la vida humana como problema, como al servicio de la estética española. (Orringer, 1979: 52 y ss.).

¹⁸ ORTEGA Y GASSET, 1983, I: 487.

¹⁹ *Ibid.*, 491.

4. *La deshumanización del arte como alternativa estética*

En *La deshumanización del arte* Ortega se enfrenta y critica los postulados analizados en la primera parte de esta exposición. Si bien, el filósofo partirá de ellos, y los intentará incardinar y, a la vez, superar bajo su nueva alternativa estético-artística, que se encuentra en directa consonancia con sus pretensiones europeístas y con el arte nuevo del siglo XX. Para Ortega, de acuerdo con su propuesta filosófico-vital, se deben integrar las voluntades, sensibilidades y estilos artístico-estéticos contrapuestos, a saber: el sensualismo mediterráneo —mediterraneanismo— y la abstracción germánica, o lo que es lo mismo, el alma mediterránea, vulgar, trivial, material, sensible y real, y el alma gótica, trascendente a la materia y suprasensible. Una propuesta que hincó sus raíces en la obra *Meditaciones del Quijote*, de 1914.

Ortega será crítico del casticismo, del materialismo, del costumbrismo y del tradicionalismo español, y también realizará una crítica al realismo y a la hermética pobreza mental de los españoles, en la medida en que los artistas españoles, en su gran mayoría, imitan, repiten y no innovan. Para Ortega en arte es nula toda repetición. Según el filósofo madrileño, el arte español es una arte que se ha quedado anquilosado en lo castizo y popular sin ninguna pretensión de modernidad. Es un arte anclado en lo real-cotidiano, trivial y vulgar, así como en lo material, espontáneo y superficial, evitando trasmigrar a ese mundo irreal y ficticio que supone el orbe estético-hermético, interior y autónomo. El arte realista supedita el ser irreal —relacionado con ese mundo del arte que es pura diversión y farsa— al ser real —que se corresponde con el lado serio y responsable de la vida. Para Ortega, el arte español es maravilloso en sus formas populares y anónimas, sin embargo es muy pobre en sus formas eruditas y personales. Un arte sumido en lo real y sin ninguna pretensión de trasmigrar a ese universo irreal y formal que supone la verdadera creación artística. Al parecer del pensador madrileño, la voluntad del arte español es antiartística, en la medida en que no busca recrearse en ese mundo imaginario, virtual y ficticio, fruto de la contemplación, que supone la obra de arte nuevo y joven. El arte español es más táctil que visual, no va a las cosas sino a su mera apariencia,²⁰ por lo que habría que denominarlo «aparentismo, ilusionismo, impresionismo (...) sensualismo».²¹ Estas tesis orteguianas van a ser una constante en el conjunto de su pensamiento, en tanto que es algo que siempre ha achacado Ortega a la cultura española, a saber: quedarse en lo puramente material, real-cotidiano, castizo y costumbrista, evitando sumarse a la cultura moderna. Una situación que para el filósofo —que poseía una voluntad europeísta y aperturista—, era fiel reflejo del espíritu vulgar y plebeyo de los españoles. Bien es verdad que la propuesta artístico-estética de Ortega no rechaza sin más la tradición y el pasado, etc..., sino que, muy al contrario, Ortega defiende aunar tradición e innovación, con el objetivo de revitalizar el pasado artístico. El filósofo madrileño sostiene, adoptando una línea dialéctico-hegeliana, que el arte del pasado, aun cuando hay que superarlo, también hay que asimilarlo, integrarlo y conservarlo. Para Ortega, la función ejecutiva y verificadora de la obra de arte, supone que ésta se está constantemente actualizando, haciendo, «el arte, en su sentido más estricto, es siempre un arte actual. Su

²⁰ GARCÍA ALONSO, 1997.: 224.

²¹ ORTEGA Y GASSET, 1983, I.: 348.

actualidad vivifica el pasado descubriendo en él formas afines y formas contrapuestas». ²² El arte del pasado sólo recibe el nombre de arte «cuando fecunda e innova». ²³ Según Ortega, la obra pictórica, el cuadro, es imagen en constante cambio, mutación, metamorfosis. Niega el filósofo el carácter eterno del arte, y critica las pretensiones de perpetuar el arte del pasado. Y así dice que «la obra de arte envejece y se pudre antes como valor estético que como realidad material». ²⁴ Ciertamente es que para Ortega se puede hablar de una eternidad interna en cuanto reviviscencia, actualización y ejecución de su vida interior, es decir, una perennidad en cuanto presencia en la continuidad temporal. Algo es eterno desde el punto de vista artístico si consigue ser perennemente actual. ²⁵ También Unamuno, en algunos de sus textos, se aproxima a Ortega, pues dice que la tradición debe ser renovada. Si bien, el pensador madrileño será crítico de los procesos de recuperación artística o *revivals*, y también de las artesanías populares, pues son fiel reflejo de ese deseo de eternizar el arte del pasado y también de lo más castizo y popular. Ortega nos comenta que no se debe contaminar el presente con el pretérito, así como rechaza esa supuesta esencia permanente del arte, pues el arte cumple un función ejecutiva, en la medida en que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva». ²⁶ El arte, dirá Ortega, nos presenta las cosas en su ejecutividad, es decir, realizándose, afirmándose o negándose, en acto de ser. ²⁷

En *La deshumanización del arte*, Ortega centra toda su atención en el proceso de creación del arte nuevo, contemporáneo, de minorías vitales, sociales y artísticas, contraponiéndolo al arte popular del siglo XIX. En esta obra de 1924-25, Ortega establece algunas de las principales tendencias y características del arte contemporáneo: la deshumanización, el intento de evitar las formas vivas, hacer que la obra de arte no sea más que obra de arte y considerar el arte como juego, donde se puede observar una vez más la influencia de Nietzsche. En estas tendencias se observa el intento de huir de la vida, de la forma orgánica, o sea, tomar el arte por el arte, como producción de formas artísticas, no como medio de expresar una ideología o sistema de valores. ²⁸ Ortega considera el arte —con su función expresiva y ejecutiva— como cumpliendo una función vital, aun cuando no se deben confundir arte y vida.

Para Ortega, el arte decimonónico, el arte del romanticismo, estaba compuesto y saturado de elementos humanos, es decir, de pasiones humanas y gran patetismo, lo que supuso que se ganara el fervor de las masas. El arte romántico era un arte de masas, primogénito de la democracia. La gente se identificaba, participaba y se conmovía con los temas que la obra de arte representaba. En contraste con esta forma de hacer arte, se levanta el arte del siglo XX, un arte puro, joven, jovial, deportivo, inconsciente, ²⁹ del que

²² *Ibid.*, VIII: 615.

²³ *Ibid.*, III: 422.

²⁴ *Ibid.*, 423.

²⁵ GARCÍA ALONSO, 1997: 193.

²⁶ ORTEGA Y GASSET, 1983, VI: 256.

²⁷ Dice Ortega literalmente: «la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por parecernos que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva» (Ortega y Gasset, 1983, VI: 248).

²⁸ LEYRA, 1997: 102.

²⁹ ORTEGA Y GASSET, 1995: 35.

se ha eliminado todo patetismo, pasiones y realidades humanas proyectadas sentimentalmente por el hombre. Un arte que tiende a la eliminación y evitación progresiva de todos los ingredientes humanos que dominaban la producción romántica y naturalista.³⁰

La estética de Ortega se va a centrar en el nuevo estilo y sensibilidad que caracterizan al arte nuevo del siglo XX. Un arte fruto de la pura contemplación del artista que inventa la forma de evadirse y aniquilar la realidad cotidiana, con el objetivo de introducirse en realidades más profundas. Sin embargo, el arte nuevo, en cuanto selecto o minoritario, se convierte en objeto de odio y recelo por parte de las masas, en la medida en que éstas no se identifican con él. Todo aquello que escapa al entendimiento del hombre medio se convierte en una amenaza. Dice Ortega: «cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indigna afirmación de sí mismo frente a la obra».³¹ El arte nuevo es un arte de y para minorías, en la medida en que sólo éstas son capaces de entenderlo y realizar una lectura crítica del mismo. Y la misión de las minorías de artistas es atraer a las masas, al público-espectador a ese nuevo mundo irreal y contemplativo de la obra pictórica, es decir, que el espectador se implique y se acomode a él, evitando lo real durante algún tiempo, aislarlo de su «horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario»,³² con el objetivo de que adquiera esa sensibilidad y experiencia estéticas. Así, creador y receptor, conjuntamente, participarán en ese mundo virtual y ficticio, y también evitarán la dureza y seriedad de la realidad cotidiana, y, de esta forma, transmigrarán al mundo imaginario del arte, a ese mundo ideal donde lo real queda subordinado a lo irreal. La construcción de este mundo estético e interior se ejecuta metafóricamente, en la medida en que la metáfora es el instrumento principal de deshumanización, así como es clave para llevar a cabo esa evasión de la realidad. A través de la metáfora se aniquila o destruye la realidad y se construye el objeto estético —que para Ortega es lo mismo que decir objeto metafórico— dentro de ese ámbito de realidad, pues nunca se pierde el contacto total con la realidad física. Para el pensador madrileño, la metáfora se convierte en el núcleo de la creación artística. El artista metamorfosea y metaforiza la realidad, con el propósito de evadirse de la misma, y así acceder a las cosas *in statu nascendi*, es decir, acceder a la verdad (*aletheia*) de las cosas, a su ser oculto, latente, relacional y funcional. En fin, para Ortega «el arte es esencialmente irrealización (...), es el arte doblemente irreal: primero porque no es real, porque es otra cosa distinta de lo real; segundo, porque esa cosa distinta y nueva que es el objeto estético, lleva dentro de sí como uno de sus elementos la trituración de la realidad».³³ En este sentido sí que se puede hablar de goce o placer estético —que para Ortega debe ser ante todo inteligente—, en tanto que se ha producido esa acomodación a la realidad virtual y transparente «que constituye la sensibilidad artística».³⁴

³⁰ *Ibid.*, 1983, III: 359.

³¹ *Ibid.*, 355.

³² *Ibid.*, 409.

³³ *Ibid.*, VI: 262.

³⁴ *Ibid.*, III: 359.

5. Conclusiones

En el presente artículo se ha pretendido analizar y exponer dos posturas, sensibilidades y estilos artísticos contrapuestos, pero que se solapan muy bien en la filosofía de Ortega. Éste, de acuerdo con su espíritu y voluntad europeísta, y partiendo de los postulados tradicionalistas, casticistas, costumbristas y populistas, y también sensualistas y materialistas, del siglo XIX español, pretende introducir nuevos aires de modernidad e innovación de acuerdo con las corrientes y tendencias artísticas que acontecían por entonces en Europa. El propósito de Ortega era sacar de su anquilosamiento a la cultura española. Pues, para el filósofo, el arte español ha evitado abrirse a las nuevas tendencias estético-artísticas europeas.

Ortega es defensor del arte nuevo, aun cuando este arte es impopular. Un arte nuevo que divide al público en dos clases de hombres, a saber: los *hombres minoría* —capaces de percibir los valores puramente estéticos— y los *hombres masa* —carentes de sensibilidad artística—, que, en este caso, deben ser analizados y estudiados desde una perspectiva o dimensión estético-artística. Para Ortega, el hermetismo y cerrazón mental de los españoles, unido a la ausencia de formas vivas en el arte nuevo, ha dado como resultado que el público no comprenda ese nuevo tipo de arte joven y abstracto, en la medida en que es insensible a la belleza que se le presenta. La nueva sensibilidad estética que soporta el arte nuevo manifiesta un asco hacia lo humano. Por ello, no es de extrañar que sean las minorías las que posean esa nueva sensibilidad estético-artística, así como también un espíritu lúdico, festivo, jovial y deportivo de la vida, y todo ello en el marco del sentido estético del vivir mismo. Lo que el pensador madrileño propone es que se purifique el arte del siglo XIX y que las minorías sirvan de ejemplaridad estética y vital a la mayoría. El problema es que las masas no siguen a las minorías, muy al contrario, les dan de lado y recelan de ellas. El arte nuevo del que se sienten depositarias las élites también refleja ese sentido deportivo y lúdico de la vida. El arte contemporáneo —con su función ejecutiva y expresiva—, también manifiesta la vida en su ejecutividad, haciéndose, verificándose. Ortega, en su crítica al realismo y naturalismo del siglo XIX, sostiene que la representación artística —en cuanto *poíesis*, producción o realización—, refleja una imagen, concepto o idea de la realidad, pero no la realidad misma. Se pinta una idea pero no la realidad. Estas características del arte nuevo, se contraponen a las características del arte romántico, donde el espectador se identifica sentimentalmente con la obra. Ortega quería superar, pero a la vez conservar, el arte popular decimonónico, y ganarse y atraer a las masas hacia ese arte nuevo y puro. Pero debido al imperio de las masas, de la homogeneización y la uniformación, las masas sienten recelo hacia ese arte nuevo representativo de las minorías, lo que visto desde un punto de vista sociológico, supone el odio y resentimiento que las masas sienten hacia las élites. Y hasta que no se restablezca la unidad dinámica entre masas y minorías selectas no se podrá llevar a cabo ese deseo de Ortega de que los menos sirvan de modelo o ejemplo a la mayoría en todos los ámbitos. Resumiendo, el arte nuevo y puro,³⁵ y sin ninguna trascendencia,³⁶ es un

³⁵ Para Ortega, las bellas artes en general nos transportan a un mundo irreal, virtual, que se corresponde con el lado de farsa, diversión y juego que la vida presenta. El arte, la novela, el teatro, etc., nos permiten evadirnos del mundo real, cotidiano, que se corresponde con el lado serio y abrumador de la vida. Si bien, el propósito de Ortega es integrar ambos lados de la vida, el lado jovial y lúdico, y el lado serio y responsable.

³⁶ Sin embargo, aunque sin ninguna trascendencia, el arte nuevo es trascendente, en el sentido de que enlaza con el mundo de los valores, con lo bello y el sentimiento místico de lo bello (García Alonso, 1997: 201).

arte para minorías, «un arte para artistas y no para la masa de hombres (...) un arte de casta, y no demótico».³⁷ Por ello, la desesperanza parece que se apodera otra vez de Ortega, en la medida en que sostiene que el arte nuevo es incapaz de servir a la articulación entre las ideas de los mejores y las masas.

Bibliografía básica

ORTEGA Y GASSET, J. (1983): *Obras Completas* (12 tomos), Alianza editorial, Madrid.

Bibliografía específica

ARANGUREN, J. L. (1966): *La ética de Ortega*, Taurus, Madrid.

CAVANA, M. L. (1997): «La aproximación estética a la vida en las figuras de G. Simmel y Ortega y Gasset», *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, 169-176.

FALERO FOLGOSO, F. J. (1998): *La teoría del arte del Krausismo español*, Universidad de Granada.

FOX, I. (1997): *La invención de España*, Cátedra, Madrid.

GANIVET, A. (1995): *El libro de Ganivet*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada.

GANIVET, A. (1996): *Idearium español; El porvenir de España*, Biblioteca Nueva, Madrid.

GARCÍA ALONSO, R. (1997): «Artista, crítico y receptor. Paralelismos», *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, 147-154.

GARCÍA ALONSO, R. (1997): *El naufragio ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*, Editorial Siglo XXI, Madrid.

LEYRA, A. M. (1997): «La estética de Ortega y Gasset. Un diálogo con la filosofía centroeuropea», *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, 91-108.

ORRINGER, N. R. (1979): *Ortega y sus fuentes germánicas*, Gredos, Madrid.

ORTEGA Y GASSET, J. (1995): *El sentimiento estético de la vida*, edición de José Luis Molinuevo, Tecnos, Madrid.

PAREDES MARTÍN, M. D. C. (1997): «Elementos para una teoría del paisaje en Ortega y Gasset», *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, 177-196.

SALAS, J. de (1997): «La metáfora en Ortega y Nietzsche», *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, 155-168.

SAN MARTÍN, J. (1997): «¿La primera superación de la fenomenología?. El Ensayo de estética a manera de prólogo de Ortega y Gasset», *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, 109-132.

UNAMUNO Y JUGO, M. de (1996): *En torno al casticismo*, Biblioteca Nueva, Madrid.

UNAMUNO Y JUGO, M. de y A. GANIVET (1912): *El Porvenir de España*, Renacimiento, Madrid.

³⁷ ORTEGA Y GASSET, III: 359.

LA CONDICIÓN EXPRESIVA DEL OBJETO ESTÉTICO. UNA REFLEXIÓN EN TORNO A MIKEL DUFRENNE

Javier Barcia

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN: En esta conferencia deseo prestar un homenaje a la obra de Mikel Dufrenne *Phénoménologie de l'expérience esthétique* con motivo del cincuenta aniversario de su edición. Pero, dada la densidad de esta obra resultaría imposible pretender meritársela en toda su extensión, por lo que he decidido centrarme en lo que creo especialmente uno de los elementos más importantes para toda reflexión estética: la caracterización del objeto estético en cuanto *objeto expresivo*. Ensayaré una explicación que dé cuenta del proceso por el cual el objeto estético se nos vuelve expresivo, a través de nuestra percepción estética. Veremos que esta *capacidad de expresar un mundo*, rasgo exclusivo del objeto estético, es aquello precisamente por lo cual dicho objeto, presentándonos en principio como un objeto cualquiera más del mundo, acaba por desvelársenos en toda su profundidad.

ABSTRACT: With this lecture I would like to pay tribute to Mikel Dufrenne's work *Phénoménologie de l'expérience esthétique* to mark the fiftieth anniversary of its edition. But, in view of the denseness of this work it would be impossible to try to honour it throughout, so what I've decided is to focus my attention on what I think is one of the most important elements of any aesthetic thought: the characterization of the aesthetic object as an expressive one. I will try an explanation to show the process in which the aesthetic object turns expressive through our aesthetic perception. We will see that this *ability to express a world*, exclusive feature of the aesthetic object, is just what makes this object, that appears at first as an object more of the world, reveal all its depth at the end.

En la mayor parte de sus obras, Mikel Dufrenne apunta ya la importancia del carácter expresivo propio del objeto estético. Pero será en dos de sus obras principales, —el capítulo quinto del primer volumen de su *Phénoménologie de l'expérience esthétique*,¹ y su brillante artículo *L'art est-il langage?*²—, en las que abordará explícitamente este

¹ DUFRENNE, Mikel: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953. En este año deseo rendir un caluroso homenaje a esta obra con el motivo del 50 aniversario de su edición. Asimismo deseo agradecer al Profesor Román de la Calle los esfuerzos depositados en su brillante traducción al español.

² DUFRENNE, Mikel: «L'art est-il langage?», en *Revue d'esthétique*, vol. XIX nº 1, Paris, 1966. Disponemos de traducción al español *Arte y Lenguaje* (1979) también elaborada por el Profesor Román de la Calle.

tema y en las cuales nos centraremos a lo largo de esta breve conferencia. Un objeto estético que en ambas obras, debemos precisarlo ya desde el comienzo para evitar futuros equívocos, aparece tratado más en el dominio de lo artístico que de lo natural estético. ¿Por qué he escogido este título para la presente conferencia? Para destacar, de acuerdo con Mikel Dufrenne, que es el carácter expresivo de todo objeto artístico el elemento esencial que da cuenta de la obra de arte, a la vez que permite a ésta consagrarse, por ello, además, en objeto estético. La «expresión» ganada con la disposición formal de la materia que compone a la obra de arte, es ese rasgo exclusivo que todo objeto artístico inexorablemente parece poseer. Ésta es la tesis que de ahora en adelante intentaremos sostener. Aquella *virtualidad expresiva* que comparten todas las obras de arte entre sí, a pesar de sus concretos y múltiples modos diferentes de existencia en los que cada una de ellas puede llegar a ser y presentársenos, aquella «artisticidad» que todas ellas puedan llegar a compartir, será una de las reliquias más preciadas para la estética. Mas se trata de una reliquia que solo alcanzaremos si estamos dispuestos a entregarnos a ese espacio que la reflexión estética, en su condición límite, abre en los confines del arte y la filosofía, necesario para el surgimiento de aquel criterio de identidad artística que reúna la extensa diversidad de las artes.

1. La estética, en los confines del arte y la filosofía

A pesar de los numerosos ensayos que Dufrenne dedica a la obra de arte, en esta conferencia deseo centrarme principalmente en el trato que le confiere a lo largo de su *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Al comienzo del primer volumen de dicha obra, Dufrenne asume la acepción más laxa y genérica de la obra de arte: «arte es todo aquello que se nos presenta como tal». La obra de arte es aquella que se deja determinar empíricamente como tal por al menos alguna de las instancias correspondientes a cualquiera de las diferentes etapas del proceso artístico. Dufrenne consiente inicialmente en una teoría de legitimación artística externa a la obra, para posteriormente fundamentarla onto-fenomenológicamente. Legitimación externa por la cual nos habituamos a tomar un objeto cualquiera por obra de arte simplemente cuando éste se encuentra en un espacio habilitado institucionalmente a tal fin, cuando así nos lo recomienda algún crítico, o sencillamente cuando nos lo aconseja la consagración que le brindan los estudios de su propia historia, o la autoridad de su creador... Evidentemente, a la estética compete repasar cómo estas definiciones *de facto* que se dan de arte pueden fundamentarse en una definición *de iure*, que las fundamente y las englobe esencialmente a todas. Dufrenne acepta esta pseudolegitimación artística como un necesario recurso metodológico que se irá aclarando enormemente en el discurrir mayeútico de su obra: tal aceptación nos supone asumir, aunque sea en términos de mínimos, un campo de estudio común, compartido empíricamente por autor y lector, y por tanto inicialmente aceptado, o al menos consentido, por todos, sobre el cual iremos realizando nuestras críticas y ensayando nuestras posibles definiciones fundamentales de lo que pudiera ser la obra de arte. Se instala en un marco de discurso institucionalizado para acabar por subvertirlo en profundidad. Éste es el gran acierto metodológico de Mikel Dufrenne: tras haber aceptado que una obra de arte es todo aquello que ciertas instituciones, estamentos, instancias o personas, todos ellos supuestamente especializados y legitimados, nos proponen como tal, debemos todavía atrevernos a cuestionarlas, atrevernos en definitiva

a preguntarnos directamente, ¿cuáles son las condiciones de identidad que hacen que un objeto sea una obra de arte? Dominio aceptado, aunque infundado, al que debemos encontrar criterios estético-artísticos que aseguren la legitimidad de su funcionamiento. Es decir, debemos responder a una pregunta nada sencilla que encierra toda la trama estética: ¿en qué consiste una «obra de arte»?

Será en razón de la experiencia estética, —que en términos dufrenneanos resumiríamos como la *expresión* de la obra a nuestro *sentimiento*—, como experimentamos que el arte se convierte entonces en el límite constituyente para la filosofía. El arte abre, a fuerza de *expresión* y *connoción*, —que la experiencia estética es—, en nuestra subjetividad una fisura por la que se atisba un volcánico *fondo* que permanece tan alethético y abierto a la expresión artística, como tan oscuro y hermético para los recursos hiperracionalistas de la filosofía. En este «momento expresivo» surge en nosotros la experiencia estética y nos instalamos, de súbito, en un plano *trans-filosófico*. Pero, ¿cuáles son entonces los límites de la estética? Evidentemente no encontraremos aquí, y difícilmente en cualquier otro lugar, una respuesta definitiva a esta pregunta. Sin embargo, podemos precisar un poco más dichos límites si los tomamos mutuamente perimetrados respecto de los límites del arte y de la filosofía.

No podemos en base a estas razones afirmar una autonomía radical entre esta triada (arte, estética y filosofía) tan oscura en sus límites. Ahora bien, el que ellas mantengan una relación de conveniencia no significa que su relación deba ser de *con-fusión*. Cada una requiere su tratamiento aislado, sus métodos, su independencia de actuación y su libertad de acción, pero nunca jamás, a riesgo de perderlo todo, este aislamiento podrá ser total; del mismo modo que nunca su entendimiento ha de convertirse en una fusión total que degenera en su *in-diferencia*. Así, arte y filosofía, como artista y filósofo o como obras y conceptos están obligados al acuerdo, cuando menos de mínimos, que los mantenga unidos y por ende vivos.³ Se complementan mutuamente porque todos ellos tienen algo que ofrecerse respectivamente: un más allá, un respectivo espacio de trascendencia en el que pueden re-conocerse. De este modo, comprobamos que la estética se define tanto en relación al arte, como en relación a la filosofía, pues plantea cuestiones que incumben por igual a ambas, suscitando y permitiendo el diálogo entre ellas. Zona neutra e híbrida, tan sentimental como racional, tan inmediata como analítica, entre ambas disciplinas que ella vuelve profundamente compatibles. Las tres disciplinas coinciden en ser actividades límite intersolidarias. A nadie escapa que la estética es el resultado de una reflexión filosófica que versa sobre el arte, pero tampoco podemos ignorar que el arte es a su vez una realidad todavía por definir, —de ahí su trágica condición— y que por tanto su objeto la hace, afortunadamente, valer de puente entre los dominios propios del arte y la filosofía. Mediante la estética dos universos distintos, el arte y la filosofía, se vuelven vecinos. El arte plantea un desafío a nuestro ser que la filosofía recoge en las armas de la estética, pero que por su carácter híbrido, por sus necesidades sensitivo-emocionales a las que ésta última está expelida, por el carácter emocional de su objeto, no puede confundirse con el conjunto total de la

³ Esta suerte de entendimiento en su estatuto límite entre arte, estética y filosofía aparece claramente tratada en el siguiente artículo, cuya lectura recomendamos al lector. SAISON, Maryvonne: «L'esthétique sans territoire», en *Revue d'esthétique*, nº 21, Ed. Jean-Michel Place, Paris, 1992, (pp: 15-22).

filosofía. Pero la estética debe seguir respondiendo lo más rigurosamente posible a los retos que el arte le plantea, y conducir así la mirada de la filosofía cada vez un poco más lejos a fuerza de hacerla cada vez un poco más sensible.

2. ¿Es posible la unidad general del arte?

2.1. En búsqueda de la unidad artística: la necesidad de «materialización» del arte

No resulta nada extraño que el fenómeno único del arte pronto comenzase a predicarse en plural. A todas luces, interesa a una teoría fenomenológica del arte emprender una *arqueología* a través de cada una de las diferentes artes, de los diferentes géneros, de los diferentes modos de existencia de las obras de arte, para intentar averiguar aquella fuente originaria de cuya unidad todas ellas surgieron en sus diversas manifestaciones. Realizando dicho estudio existencial de la artes, encontraremos a buen seguro, la existencia común a todas ellas, y podremos determinar, entonces, qué es eso *artístico* que todas comparten, desde su singularidad, y que *genéricamente* las convierte a todas en obras de arte. El descubrimiento de ese criterio estético-artístico que supere el pluralismo de los géneros y que trascienda las diferencias existenciales, será válido para definir, aunque tan sólo genéricamente, a la obra de arte en su trascendental artisticidad. Este desafío por conseguir la reunión de toda esa pluralidad es el camino de la pluralidad a la unidad del arte y de la unidad a la pluralidad de las artes que debemos, en cuanto estatólogos, atrevernos a recorrer. Hemos de comenzar por realizar los análisis descriptivos-existenciales de las obras de arte para ensayar sus posibles estructuras trascendentales.⁴ De sus diferentes modos de existencia se derivarán los respectivos modos de relación estética que entabla con el sujeto-espectador: ¿acaso existen del mismo modo una pintura que una sinfonía?, ¿no existen diferencias obvias y radicales entre *La divina comedia* y el *Réquiem* de G. Ligeti? La reflexión acerca del estatuto genérico de la obra de arte ha de saber trascender la reflexión acerca de la existencialidades específicas de las artes.

Para nosotros, en cuanto filósofos del arte y no teóricos de una determinada estilística artística, es el fenómeno de *encarnación en materia*, aún a pesar de los diferentes tipos de materias utilizados, aquello que ambas obras comparten. A pesar de la diferencia existencial observamos algo que las subyace trascendentalmente: *la obra de arte se caracteriza esencialmente por encarnarse siempre en la materia*, como toda persona lo hace en un cuerpo. Y del mismo modo que no puede existir una persona sin cuerpo, tampoco una obra puede pretender venir al mundo sin materia. Todo hombre está *incorporado*, como toda obra se halla *materializada*. Toda obra ha de venir al reino de la materia, en el que existe y por el que se anuncia, sea autográfica o alográficamente, a nuestra percepción. Todos los elementos matéricos, tanto en las fases de creación como

⁴ Recomendamos los análisis realizados por GENETTE, Gérard: *L'oeuvre de l'art I: «Immanence et transcendance»*, Seuil, Paris, 1994. La obra consta de dos volúmenes pero el análisis existencial de la obra de arte se encuentra en este primer volumen. El segundo se ocupará de la relación estética mantenida entre la obra de arte y el espectador, y será editado en 1997.

de ejecución, contribuyen directamente a la *con-formación* de la obra, y hacen posible para nosotros su manifestación, en la cual se sumergirá nuestra percepción estética. Todos esos elementos matéricos, que otorgan manifestación sensorial a la obra, contribuyen a servirnos el esplendor de la presencia de algo que anteriormente tan sólo existía como una vaga alografía, o como diría Dufrenne, tan sólo existía *virtualmente* como una promesa de ejecución.

Debemos rescatar de esto algo valioso para nuestra búsqueda de unidad artística: toda obra de arte consiste en la necesidad de «materializarse», de venir al tiempo, de desarrollarse en el tiempo, y morir incluso —en el caso de las artes actuacionales—, ante nuestros ojos, como muere la angustiada espera de Vladimir y Estragón al caer el telón, o la *Patética* en el silencio final de la orquesta. En eso consiste esencialmente su *existencialización para nosotros*: ellas vienen a nuestro tiempo y espacio de conciencia, vienen a nuestro encuentro, y en nuestra reunión ganan su identidad trascendental. En definitiva, lo que queremos poner de manifiesto es que las artes comienzan a difuminar sus diferencias existenciales cuando logramos finalmente entender que su objeto de inmanencia es siempre en el fondo *manifiestamente físico*. La obra de arte es todo aquello que se manifiesta *en* (y no solo a través de) su forma, *en* su materia sabiamente organizada. Y esto convierte el *savoir faire* del artista en un hechizo que nos tiende y por el cual atrapa toda nuestra atención para la obra.

2.2. Souriau y los diferentes niveles existenciales de la obra de arte

Hemos apostado por un simple criterio de reunificación existencial: que todas las artes, antes de ser de una u otra forma determinadas, previamente existan. Dicho criterio, que se cumple para todo objeto, debería en adelante desvelarnos la particularidad existencial que reúna a todas las obras de arte por igual. Ahora que sabemos que la obra de arte es indefectiblemente existencia de materia, nos resta analizar las particularidades existenciales de esa existencia que convierten a un objeto aparentemente normal en una obra de arte. O lo que es lo mismo, ahora nos resta analizar, y lo haremos a partir de los planteamientos de Étienne Souriau, cómo se materializa, cómo existe una obra de arte, en sus diferentes niveles existenciales-constituyivos, que la van internamente definiendo, y haciéndola ganar paulatinamente en radicalidad.

Sumaremos entonces algo más a nuestro intento de unidad artística: aquello que puede reunir esencialmente a todas las artes, ya no sólo es que éstas existan materialmente, sino también que sean precisamente la capacidad de promover una existencia verdaderamente tan particular que no podemos por menos centrar nuestras atenciones en analizarla. Veamos cómo su articulación es posible.

El primer nivel de existencia de la obra de arte que Souriau nos propone es el nivel de la «existencia física»,⁵ en el cual concebimos la obra no más que como un objeto puramente material, en su cuerpo y presencia físicas más inmediatas. Aunque se trate del nivel más básico de todos, resulta totalmente indispensable para que haya obra ante

⁵ SOURIAU, ÉTIENNE: *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, FCE, México, 1998, (pp: 58-64).

nosotros, en cualquiera de sus múltiples y posteriores manifestaciones. Dicho nivel existencial recoge precisamente nuestra primera condición necesaria para toda obra de arte: para mostrar(se) es necesario previamente existir. Éste es el primer peldaño que posibilita construir la escalera que nos conduzca hacia la completud existencial de toda obra de arte, pues se trata del plano de lo matérico, de lo sensible, de lo estésico: no puede existir obra sin cuerpo, y ésta es la primera verdad, independientemente de las diferentes formas que su cuerpo pueda presentar. Todas ellas deben cumplir el precepto básico del existir: *aparecer-se-nos* a nuestra conciencia por medio de nuestros sentidos. Ésta es precisamente esa etapa *pre-natal*, esa etapa *fetal* en la que lo matérico comienza a existir en-sí y a apuntar hacia el para-mí.

El segundo plano de existencia es el de la «existencia fenomenológica».⁶ Trasciende el nivel anterior de la pura materialidad que toda obra de arte debe ineludible y originariamente ser. Ahora bien, ¿cómo la trasciende? Sencillamente, *organizando* esa materia inicial. La materia, para llegar a ser obra de arte, debe ser combinada, organizada, ordenada, a fin de adquirir una forma que exclusivamente será su único pasaporte hacia nosotros. Debemos transformar el caos inicial de la materia en una «forma», que será correlato directo de nuestra conciencia perceptivo-sensitiva, la cual ha de recibir todos los datos y propiedades a través de los sistemas sensitivos de nuestro cuerpo. Es en este punto cuando el ente matérico que existía de cualquier modo entre nosotros se me presenta ahora como un fenómeno intencionalmente artístico a mi conciencia, pues el objeto sólo me interesa por su *forma*. Acto de conciencia por el cual la cosa deja de ser cosa entre cosas, fenómeno *natural* entre los fenómenos naturales del mundo, para convertirse en un fenómeno *intencional*⁷ que, por el concurso exclusivo de su forma, se me aparece como intencionalmente expresivo.

En este proceso de fenomenologización de la materia por medio de nuestra conciencia percipiente, lo sensible matérico se vuelve *presencia* para nuestra atención perceptiva, y se nos presenta como un conjunto organizado de datos sensoriales, a fin de descubrir un objeto capaz de albergar una *interioridad*, un *mundo*, una *atmósfera*, que desea hacer aparecer(nos), comunicar(nos). Nosotros mismos tomamos conciencia de que aquello que se nos presenta no es una cosa más, como las otras, sino un cuerpo material que posee una interioridad que se expresa en su exterioridad, que posee un mundo que se expresa en su carne. No comerciamos simplemente con un objeto, sino con un cuerpo, que por su presencia matérico-formal, tal y como nosotros lo hacemos por nuestra mirada, delata una interioridad profunda que puja por hacerse exterioridad compartida.

Nos encontramos en el plano de la organización de las cualidades sensibles que el objeto físico me presenta. No se trata simplemente de recoger las emociones o sensaciones que el objeto pueda brindarme con su presencia, sino de abrirme a los *qualia* que despabilan y activan mi percepción sensorial, que comenzará a practicar de modo

⁶ *Ibid.*, (pp: 64-73).

⁷ Sobre la importante diferencia entre el ente tomado como un hecho o fenómeno *natural* y un ente tomado como un hecho o fenómeno *intencional* puede leerse con provecho la lección primera de RODRÍGUEZ RIAL, Nel: *Curso de Estética fenomenológica* I, Sada, 2000, pp: 31-67.

inmediato e inconsciente todas aquellas sinergias y sinestias necesarias para donarme la unidad del objeto sensible-estético, el complejo sensorial organizado que toda obra de arte acaba definitivamente por ser.

*La obra se caracteriza esencialmente en le plano fenomenológico por la «hegemonía» de una acción específica de las «qualia».*⁸

El tercer estadio de existencia de la obra de arte es el estadio de la «existencia reica».⁹ Evidentemente este plano trasciende a su vez al anterior, como aquel trascendía al primero. ¿Cómo lo trasciende? Haciendo que ese ensamblaje más o menos sistematizado de *qualia* se vuelvan *evocativas*, esto es, que anuncien por su presencia la posibilidad de un ser. Los fenómenos, ya fenomenologizados, se nos vuelven *expresivos* para nuestra conciencia que los constituye. Evocan para nosotros algo que no se encuentra explícitamente presente en el reino de lo físico, pero que tampoco podría encontrarse enteramente ausente dado que se nos ha abierto la posibilidad de su actualización. Quizá parcialmente ausente en el dominio de lo físico pero ineludiblemente presente en el reino fenomenológico, este *mundo* del que la obra está preñada y que con ocasión de nuestra percepción *dará a luz*, es el tesoro que perseguimos recoger de sus entrañas en nuestro corazón.

Pero, ¿dónde se encuentra ese *mundo*, si es fruto de nuestra conciencia imaginante?¹⁰ Evidentemente, el lector compartirá que no se trata de un mundo natural y empírico al uso como el que nos rodea, sino más bien de un *mundo virtual* que nace de aquello efectivamente empírico que es la obra de arte. Un mundo que surge a partir de la obra de arte con la participación del sujeto-espectador, tal y como veremos más adelante. Y por tanto un mundo que surge en el proceso de íntima relación que existe entre la carne de la obra de arte y la carne del espectador por la cual la obra de arte deviene objeto estéticamente expresivo, pues sólo expresa su interior a través de su exterior, lo cual hace que el mundo expresado sea sin duda alguna (intra)*real*, dado su *enraizamiento* en la exterioridad, en la carnalidad, de la obra de arte. Por tanto, dicho mundo existe donde nace: en la comunión entre la carne de la obra y la carne del espectador, pues se trata de un mundo que sin ser empírico viene suscitado por lo empírico, y ahí radica precisamente su carácter de existente y su condición de realidad. Es un mundo autónomo respecto de este mundo natural que nos circunda, pues él se encuentra suspendido sobre los *qualia* sensibles de los que nace y que nuestra conciencia constituye. Es un universo que existe en el *trasfondo* compartido entre nuestra conciencia y la obra de arte, pues él ha sido gestado por las cualidades sensibles de la obra de arte y parido por la incondicional ayuda de nuestra partera, la conciencia, recogiendo constitutivamente las informaciones que el artista depositaba sobre la materia de la obra de arte. Se trata, por tanto, de un mundo que nace de la comunión profunda con la obra, de la comunicación más secreta posible para el

⁸ *Ibid.*, (p. 69).

⁹ *Ibid.*, (p. 73).

¹⁰ Debemos recordar aquí al lector que, frente a la tendencia *irrealizante* de la imaginación sartreana, Dufrenne propone una función *realizante* para la imaginación en nuestro proceso de percepción estética. Esto ayudará a corroborar que el mundo que se despierta con ocasión de la obra de arte no es una *fascinación irreal* de nuestra imaginación, sino una *virtualidad*, un *pre-real*, que nuestra imaginación debe finalmente *efectuar*.

hombre con la realidad trascendida, de donde le viene su lógica propia y su contexto personal que hacen de él un mundo autónomo, respecto del mundo natural, el cual debe necesariamente ser suspendido para que este otro mundo-artístico, el mundo de la obra, venga a la luz *para-nosotros*. No nos hallamos lejanos de esa gran verdad que dice que toda obra de arte no es sino un mágico viaje hacia otra parte.

En conclusión, en la obra de arte se reúnen el mundo real, por un lado, en todo lo que concierne a su existencia física y a su dimensión estrictamente empírica, y el mundo del creador, por otro lado, en cuanto fenómeno de conciencia. En este plano reico, se tras-pasa la fenomenologización hacia una ontologización de la obra de arte, pues ella ins-taura una existencia, verdaderamente particular, que le confiere una innegable profundidad óptica.

El más alto estadio existencial de la obra de arte es precisamente el plano de «existencia trascendente».¹¹ Al igual que los otros planos, se caracteriza también por trascender a los anteriores niveles existenciales de la obra de arte. Éste último trasciende la materialidad, la fenomenologización y la *poiética* ostentadas en las dimensiones ya tratadas. Se caracteriza especialmente por su carácter netamente huidizo. Él es ese «cuerpo místico» de la obra de arte, esa atmósfera irradiada por la obra, ese mundo albergado por los sentimientos nacientes que elevan categorialmente a la obra de arte al rango de *expresión sentimental* propiamente dicha. La obra tiene un halo místico, un aura misteriosa y delicada que se abre en nosotros sentimentalmente entre una nebulosa de emociones. Dicha existencia trascendente es aquello que cuando contemplo la obra de arte mi cuerpo siente, pero que se escorza desgraciadamente a mi entendimiento, se enigmatiza a la reflexión a la vez que estigmatiza nuestro corazón. Es lo que naciendo de lo presentado en la obra va más allá de toda representación y significación concreta de la obra. Es precisamente lo que a Hamlet le permite ser algo más que un personaje sobre un escenario, y que paradójicamente solo pueda seguir siéndolo a base de ser un personaje sobre las tablas.

Evidentemente, se trata de una trascendencia nunca confusa, pero sí difusa, nunca enteramente mostrada pero sí abiertamente esbozada, nunca explicitada pero siempre *expresada*. Es el contenido siempre inefable de la obra de arte que la ahonda constantemente para-nosotros, y la convierte en un camino inacabable para nuestra experiencia.

En conclusión, ahora ya no sólo sabemos que la obra debe necesariamente de existir, sino que además conocemos cómo debe de existir para poder afirmarse innegablemente como obra de arte, frente al resto de los objetos del mundo. Toda obra de arte debe de ser, primero una cosa material; segundo, una disposición concertada y concertante de sus *qualia* sensibles que se presenta e interesa exclusivamente en su *forma*; tercero, un conjunto organizado de sensibles estructurados *para* y *por* nuestra conciencia, que hace del objeto un cuerpo-mundo capaz de *presentar-se-nos expresando-se-nos*; en último lugar, la obra debe de ser un mundo virtual, no una carcasa o un envoltorio simplemente de ese mundo, pues el mundo que la obra de arte es, lo es en virtud de su forma y materia mismas. No es que la obra de arte *tenga* o *posea* un mundo en su interior como referente icónico de sus formas, sino más bien que la obra de arte *es* un mundo labrado por el labrar del artista su materia. La obra de arte no opera como un símbolo al uso, sino que

¹¹ *Ibid.*, (pp: 84-88).

ella misma es creadora de expresión naciente a partir de su sola presencia. El símbolo se haya acordado de antemano y *comunica* sólo consentida y consensuadamente, mientras la obra de arte es, en cambio, originariamente *poiética* y ella *expresa* desde el ser salvaje que se encuentra más allá de lo convenido porque se encuentra precisamente en su carne misma. Así es como ella deviene un nuevo cosmos al sujeto, y es que el arte es ese espacio privilegiado en donde el mundo físico de lo cósmico se funde, ¡*volontiers!*!, con el mundo volitivo de nuestro espíritu. En estos términos concluye Souriau una definición que el propio Dufrenne suscribiría sin titubeo alguno:

*El arte (...) consiste en encaminarnos hacia una impresión de trascendencia con relación a un mundo de seres y de cosas que nos ofrece únicamente por medio de una acción concertada de «qualia» sensibles, sostenido por un cuerpo físico dispuesto con vistas a producir tales efectos.*¹²

2.3. Conclusión: Dufrenne y la morfología general de la obra de arte

Después de haber analizado con Souriau los niveles de existencia esencialmente constitutivos para toda obra de arte, deseamos consecuentemente proponer ahora al lector la aplicación que Mikel Dufrenne ensaya en la segunda parte de su *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, que concluye con la presentación de la estructura general de la obra de arte, en la que comprobaremos definitivamente el papel protagonista que cumple la *expresión*, que desde el inicio de nuestra conferencia venimos recogiendo ya como tesis en su título: *la condición expresiva de la obra de arte en cuanto objeto estético*.

Disponemos ya de los elementos principales para presentar la morfología general del arte, y ella nos servirá de lanzadera para nuestra definición. Ahora podemos responder a aquella pregunta inicial: sí, existe unidad artística, y es la necesidad de materialización de la obra de arte. Pero además sabemos, por el análisis de los diferentes niveles de su existencialización, que toda obra de arte, además de ser necesariamente existencia, se caracteriza por «dar existencia» —trascendente o virtual—, de «un algo» que reconocemos bajo el término de «expresión». Ahora resta analizar cómo es posible en ella el surgimiento del milagro de su capacidad expresiva, que la constituye artísticamente. Sabemos ya que toda obra de arte necesita una *forma*, —una disposición concreta de la materia—, en la que descansa el carácter estético-artístico del objeto que se me presenta, pues es únicamente por medio de ella por la cual dicho objeto despierta mi interés (estético). Y cuyo análisis nos desvelará la morfología general de la obra de arte: si todas ellas son en último término *forma*, entonces es la posibilidad de la forma lo que las reúne a todas. Sabemos asimismo que aunque la forma puede adoptar múltiples y muy variadas apariencias, como sucede con el antagonismo manifestado por las artes espaciales frente a las artes temporales, dicho antagonismo no es en absoluto definitivo. Ambas artes comparten algo más básico, a pesar de su diferente apariencia: ellas son en cualquier caso materia informada. No podemos sino reconocer definitivamente que las artes comparten una osamenta estructural que a todas ellas las iguala onto-fenomenológicamente,

¹² *Ibid.*, (p. 90).

y dejemos para los teóricos formalistas del arte las erudiciones específicas acerca de las técnicas y estilos de cada corriente artística en concreto.

En conclusión, toda obra necesita una *forma*. Toda forma es disposición concreta de la materia, en busca de un sentido que se exprese, no necesariamente en tanto significación referencial que podríamos precisar en un tema, sino en cuanto expresión misma. *Ergo*, toda obra es *expresión* radical de un *mundo*, que no se reduce al mundo de lo dado conocido. La materia es capaz de guardar en sí una expresión, que trascendiendo toda significación temática de la obra, se expresa directamente a la conciencia del sujeto. Por tanto, la materia no es sólo «materia-tema», —ordenada a la representación—, sino sobre todo y más allá es «materia-sujeto», —ordenada a la expresión—, inseparable de lo sensible, a lo cual recoge en toda su profundidad.

3. Hacia una definición «expresiva» de la obra de arte

3.1. Propuesta de una definición expresiva-intencional del arte

Existen innumerables definiciones de «arte» en la historia de la teoría estética. Esto es una prueba más que evidente de su huidiza disposición a la conceptualización. Ahora bien, ¿por qué existen tantas definiciones diferentes, cuando no irreconciliables, de arte, y ninguna a su vez resulta definitiva? Porque cada una de ellas parece atender a un carácter específico y *particularmente* importante del proceso artístico, predicándolo como *la condición esencial necesaria para la constitución de la obra de arte*, que en ningún caso parece ser, además de necesaria, suficiente para dar cuenta de la complejidad y totalidad internas de la obra y de su proceso artístico. El riesgo de su indefinición nos anula por completo toda nuestra *verdadera* capacidad de identificación y reconocimiento de la obra de arte en ausencia de radicales criterios artísticos que determinen para nosotros el ámbito propio de las obras de arte. Y hace que vivamos en la sospecha permanente, como espectadores, de que cualquier objeto de los que nos rodean, pudiese ser una obra de arte.

Ahora bien, el problema de la dificultad de la definición no sólo viene dado por la complejidad terminológica de la estética, ni por la diversidad existencial de la obra, como hemos ya señalado, sino también por el carácter imprevisible de las obras de arte. La obra es posibilidad de asombro, es impacto, es sorpresa, es abrir espacios imprevistos, es innovación, es, en definitiva y sobre todo, trasgresión. A ello se debe también la extrema dificultad de su indefinición. Su espíritu trasgresor parece situarle en las antípodas de todo intento de determinación. Y si definirlo implica negarle o suspenderle su esencia innovadora, entonces toda definición, no sólo resultaría aniquiladora, sino por ende totalmente inútil, pues definiéndolo acabaríamos con el objeto definido. Definirlo no debe conllevar alienarlo. Al contrario, debemos ensayar una definición que permita al arte no ser lo que se espera que debe ser, que conserve su esencial espíritu rupturista. Debemos conseguir una definición cuyos preceptos o condiciones no sean grilletes para la obra sino tan sólo criterios esenciales entre ella y otras muchas, todas ellas diferentes. La dificultad de definir el arte radica entonces en que la obra ha de ser para-nosotros esencialmente *im-pre-decible*. Lo que tornaría al fracaso todo intento definicional de volver al arte *pre-decible*, o de convertirlo en algo ya de antemano sobradamente cognoscible.

Pues bien, sabemos ya que nuestra definición no debe ser algo cerrado, exclusivo ni excluyente, debe evitar perderse en su diversidad existencial, debe elaborarse en la abstracción fenomenológica de la obra. Sabemos que debe de ser una definición en constante reformulación, en constante autosubversión, en constante apertura y atención a los cambios que las obras del arte nos vayan manifestando; para intentar no acabar con ese halo misterioso que la obra de arte esencialmente es y que la definición no sólo ha de saber velar sino sobre todo, como hace Dufrenne, ha de saber consagrar, pues es su misterio expresivo aquello que a todas las iguala. Eso que precisamente vuelve al arte un fenómeno indefinible será lo que Dufrenne emplea, agudamente, como epicentro de su definición: la obra de arte será, por tanto, *expresión de profundidad* que asegura su indefinibilidad. Dicha indefinibilidad es el reflejo cristalino y directo de la inagotabilidad que toda obra de arte es. La obra de arte es insondable, inefable, expresión inanalizable, comunicación sentimental..., propuesta definicional vaga y genérica, ciertamente abierta, pero por ello susceptible de poder ser aplicada tanto al arte de la Grecia clásica como al arte de nuestros días. Es sin duda una definición intencional, de carácter aproximativo, pero tremendamente funcional. Encontramos, por ello, ciertamente eficaz y perspicaz, la propuesta dufrenniana: una estética del sentimiento que nos brinda un criterio de selección artística, capaz de respetar en todo momento a la pluralidad existencial y al carácter indómito de toda obra, pues dicha definición se articula entre la imposibilidad de agotar el misterio del arte y la renuncia a declararlo definitivamente como un arcano totalmente insondable del que nada podemos decir. Éstas precisamente son las condiciones necesarias que Dufrenne propone para la obra de arte que aspire a cumplir la experiencia estética que le corresponde.

Aquella «teoría instaurativa» de Souriau no es sino una prefiguración clara y notoria de esta «teoría expresiva» de Mikel Dufrenne. Gracias al análisis existencial de la obra, hemos podido precisar qué es aquello que esencialmente comparten el músico y el pintor, las artes autográficas y alográficas: una intención de *expresión* a través de la materia informada por el artista. Sólo a estudios formalistas puede preocupar que las materias sean distintas, o la identidad específica de cada una de ellas, porque a nuestra estética lo que le ocupa inconfundiblemente es lo que las artes guardan en común, a saber: ambas artes buscan, por encima de todo, hacer surgir una presencia sensible, *en* la que algo (se) aparece.¹³ *Reconocer* las artes en su *diferencia* nos insta a *conocer* el arte en su *comunidad*. Veamos esa definición «instauradora», prefigurativa de la dufrenneana, en la que Étienne Souriau, tan sólo seis años antes que el autor de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, intenta recoger el *eidos* de la obra de arte.

*El arte es la actividad instauradora.*¹⁴

Con ella pone de manifiesto ya esa capacidad evocativa que venimos señalando de la obra de arte, consistente en conducir un ser al aparecer. El arte es una procesión del ser, que transita desde lo trascendente hasta el aparecer sensible de una existencia

¹³ Dicho análisis existencial es practicado «fenomenológicamente» en la segunda parte de su *PEE* por un Mikel Dufrenne que sigue el camino de la estética comparada abierto por su colega Étienne Souriau en *La correspondance des arts*. Al lector no se le escapará la gran similitud estructural, terminológica, pero sobre todo intencional que existe entre ambas obras.

¹⁴ SOURIAU, Étienne: *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, Ed. FCE, México, 1998, (p. 34).

completa, intensa, profunda, y sin duda también algo particular. Ahora bien, dicha capacidad de producción, dicha capacidad instauradora, requiere de una sabiduría instauradora que rija el proceso mismo de la instauración. Esa ciencia rectora corresponde al trabajo creativo —esencialmente intencional— del artista.

*Las artes, entre las actividades humanas, son aquellas que expresan e intencionadamente crean cosas, o dicho con mayor amplitud, seres singulares, cuya existencia constituye su finalidad.*¹⁵

Para que la obra de arte pueda presentarnos sus valores estéticos particulares, sean éstos cuales fueren pues poco importan a nuestros intereses específicos, es preciso que primero y antes de nada éstos *sean*, existan, vengan al ámbito de la realidad. Así es como ponemos de manifiesto que el arte no sólo consiste en ser una actividad ontológicamente instituidora, sino también empíricamente constructora.¹⁶ Pero las obras no sólo son creadas, sino también creadoras. Ellas son creadas para expresar un mundo concreto y singular a partir de sus propias dimensiones espirituales, vitales, espacio-temporales, y en colaboración con el sujeto que contemplándola la ejecuta, pues desvela en ella dicha expresión, dicho mundo interior de la obra, consumando en realidad una existencia que entonces era tan sólo virtual,¹⁷ y que perteneciente al ámbito en el que pensamiento y sentimiento comienzan a *con-fundirse*, desarrolla su presencia en todo su esplendor, en toda su necesidad.

Por tanto, toda obra de arte es un procedimiento por el cual alguien promueve existencia. Sabemos que la obra de arte instaura un mundo, pero ¿quién dota de capacidad instauradora a la obra de arte? Indudablemente, el artista. Él es el encargado de que la obra misma encuentre el resquicio suficiente para manifestar-se-nos, en toda su profundidad expresiva. Dicha capacidad de instauración es la definitiva reivindicación de la unidad sobre la pluralidad artística.

*El arte, es lo que existe de común entre una sinfonía y una catedral, una estatua y un ánfora; es lo que hace equiparables entre sí la pintura y la poesía, la arquitectura o la danza.*¹⁸

En este punto es donde más claramente se aprecia el relevo que da a esta teoría del arte la reflexión de Mikel Dufrenne: la obra de arte es precisamente aquel objeto que *expresa* un mundo. El paso de lo intencional a lo instauracional, que opera el proceso de «expresión», encierra una concepción de la obra de arte que la libera de ser no más que una cosa entre las cosas como lo es para nuestra «actitud natural». Al contrario, ella ha de ser siempre una firme promesa de expresión, ante la que el espectador caiga rendido. Una promesa virtual que insiste en exteriorizarse a través de la carne de la obra y que sale al encuentro del sujeto percipiente.

¹⁵ *Ibid.*, (p. 39).

¹⁶ Para ello aconsejo consultar los exquisitos análisis de Nel Rodríguez Rial, quien insiste en la concepción del arte como «savoir faire» en el segundo volumen de su *Curso de estética fenomenológica*, 2000.

¹⁷ Recomendamos aquí el último capítulo de la última gran obra escrita por Dufrenne, titulado «Le virtuel». DUFRENNE, MIKEL: *L'oeil et l'oreille*, Ed. Jean-Michel Place, Paris, 1991. Volveremos sobre la «existencia virtual» en el apartado correspondiente a la percepción estética.

¹⁸ SOURIAU, ÉTIENNE: *La correspondencia de las artes. Elementos de una estética comparada*, Ed. FCE, México, 1998, (p. 56).

3.2. La «intencionalidad expresiva» como rasgo esencial de la obra de arte

Sabemos que el arte es un proceso de instauración de formas con la misma seguridad que sabemos que dicha instauración corresponde con el proceso de creación del artista, el cual en absoluto resulta arbitrario, sino que es dirigido siempre por su regulativa intención expresiva.

Pero, ¿cómo se vuelve expresivo para mí el objeto? A través del ejercicio de la fenomenología, a través de la aplicación misma del método fenomenológico al terreno de la filosofía del arte, por el cual trascendemos el carácter mundano de la obra en cuanto fenómeno *natural* de experiencia, para pasar a verla como un fenómeno *intencional* de nuestra conciencia; para acogerla y comprenderla en sus estructuras más fundamentales, esto es, en sus estructuras propiamente trascendentales, que me muestran la obra como un artefacto fabricado que correlata la intención instauradoramente expresiva de su fabricante.

No obstante afirmar arriesgadamente que la obra es el resultado de un proceso creativo, y que dicho proceso responde a una intención expresiva, nos obliga indiscutiblemente a precisar ese «carácter expresivo» que estimamos como la esencia de toda obra de arte. Entendámonos: no queremos decir que todo objeto expresivo sea una obra de arte, pero sí que toda obra de arte es una suerte de «expresión» enquistada en la materia que la forma.

3.2.1. Hacia una caracterización de la «expresión» de la obra de arte

Afirmar que la obra de arte es esencialmente *expresiva*, nos obliga a cuestionarnos: ¿qué queremos decir con «expresión»? Precisamente es todo aquello que trasciende a la significación y que responde a la trans-formación y a la organización de lo sensible bruto en sensible estético. Es el fenómeno mismo del aparecer de la *forma*, en virtud de la cual todo objeto estético es unificado y se presenta como necesario. Una *forma*, que no es meramente contorno o figura, sino la armonía de lo sentido y lo sentiente, del sentido y de lo sensible, de la materia y de su orden. La *forma*, por la cual la obra de arte goza de alma, es el principio orgánico y organizado de la obra del que surge todo su poder de expresión. La *forma* es, por tanto, aquello por lo que el objeto estético concentra sentido y aquello a través de lo cual lo captamos. Será en virtud de este carácter *formalmente expresivo* que la obra de arte, en tanto que objeto estético, mantiene viva su propia luz interior a la espera de poder ser compartida con el espectador. Es por eso por lo que definitivamente bautizaremos a la obra de arte como un *en-sí* que es capaz de trascenderse en el sujeto humano que la contempla. Por eso es además un *para-nosotros*, gracias al juego intencional abierto por el espectador y a través del cual se constituye completamente. Esto hace que la obra de arte, en cuanto objeto estético, sea definida como un *en-sí-para-nosotros*.

Decimos que la obra de arte es «expresión» porque estimamos que toda obra de arte es esencialmente un «dar a ver». Un «dar a ver» que se juega en la intransferible forma y estilo de la obra. Lo importante de las obras de arte no es que imiten acríticamente los objetos de la realidad como sucede con la artesanía, sino que *expresen* algo de la realidad; no que representen imitando, sino que expresen presentando.

Se trata de una presentación, e implícitamente del reconocimiento y asunción de que no disponemos ni de una verdad última y definitiva, ni de un mundo perfectamente acabado para ser imitado, sino más bien que disponemos de un mundo que nos es ‘dado’

con todos los ‘posibles’ que en su seno encierra y que pueden ser presentados en la obra de arte según modos y estilos muy diversos. El arte debe presentar, no copiar acriticamente; debe *con-formar* la realidad, que no puede reducirse únicamente a lo que nos es dado e impuesto externamente. No se trata de copiar eso que nos es ‘ya dado’, sino de presentar eso que constituimos e interpretamos en nuestra particular conciencia y a partir de nuestro peculiar ánimo, para descubrir sus «posibles» y mostrarlo en toda su libertad y capacidad de expresión. Por eso, el arte no es solo *téchne* sino también *poiesis*, dado que él conserva toda su facultad de creación de realidad. ¿Acaso cuando Miguel Ángel representaba a los esclavos muscularmente hiperdesarrollados no pretendía «expresar» algo a través de la forma que daba a la materia de la obra?, ¿y acaso aunque representen el mismo «objeto», *expresan* lo mismo el Cristo de Velázquez que el Cristo de Rouault?, o hilando más fino ¿*expresan* lo mismo el Cristo crucificado de Velázquez que el oscuro y frío Cristo de Goya? Aunque ambos representen lo mismo, *expresan* diferentes mundos. Esa diferencia que existe entre ambas obras es a lo que denominamos «expresión». De igual modo que la «expresión» existe también en el arte de vanguardia, ¿acaso *La persistencia de la memoria* no expresa más de lo que representa?, y en el arte de nuestros días, pues hoy la deconstrucción de formas reconocibles-referenciales en arte, no es sino un intento de anteponer la fuerza expresiva de la presentación al mimetismo de la representación. Con todo, presentar no supone necesariamente renunciar a la representación, pues ya la fenomenología nos ha enseñado que siempre representamos desde nuestra subjetividad y con nuestro intransferible y expresivo estilo, y por tanto siempre presentamos algo nuevo en nuestro ejercicio de representación.

Simplemente: lo presentado va más allá de lo representado, pues es capaz de un mundo interior propio que comunicar al sujeto-espectador, haciendo de su presentación, *expresión*. La representación guarda en la singularidad propia e intransferible de la forma la fuerza de su presentación, y por ende, de expresión. Si nos limitásemos a considerar la representación artística de lo real tan sólo icónicamente, si sólo nos importase lo representado por su referente real, entonces ¿por qué representar si ya disponemos del modelo perfecto?, ¿porqué entonces el arte? Ésta es la razón del arte: el arte es necesario en la medida en la que él *expresa* algo novedoso de lo real, lo real no como «dado» sino como «posible». En este sentido, el arte no se limita a ser una mera copia de lo real sino que, aún pudiendo representarlo, pretende fundamentalmente «darlo a ver» en su originalidad misma. *El arte constituye un mundo artistizándolo*, independientemente de si él es representativo o abstracto, ¿acaso no hablamos del mundo de Chillida, o la gramática creativa de Tapies del mismo modo que lo hacemos del mundo goyesco? La «expresión» convierte a la obra en un mundo interior con sentido propio y cuya expresión se da afectivamente a mi profundidad sentimental. No imita meramente objetos, sino que presenta *a radice* el aparecer de las formas, sean estas o no representativas. Por eso, un lienzo no es una mera yuxtaposición de imágenes, sino un «algo más» expresivo. Por eso, cuando pintamos un paisaje pintamos algo más que un paisaje, como pintamos algo más que una naturaleza muerta cuando pintamos un membrillo. El cuadro es algo más de lo que representa precisamente porque expresa, y por eso *Las Meninas* resultan ser algo más que una colección de personas, o *La libertad guiando al pueblo* es mucho más que una mujer enarbolado la bandera de una nación. Todo lienzo es algo más que una mera cosa representada, él es una «expresión» que surge del fondo de nuestro mirar más profundo. Es por eso por lo que un paisaje es la expresión misma de la naturaleza,

un membrillo la vitalidad artística de la frontera entre lo orgánico y lo inorgánico, *Las Meninas* la expresión aristócrata de un mundo de vida, y *La libertad guiando al pueblo* un sentimiento máximo de libertad revolucionaria. Y esta «expresión» es posible cuando pasamos a formar parte de su manifestación, cuando contemplar una obra de arte es dejar de registrar pasivamente lo exterior a mí, cuando percibiéndola nos abrimos al mundo que abre para-nosotros la obra de arte, lo cual es posible solamente dejándola ser en nosotros, dejándola ser a través de nosotros. Comprendemos la obra de arte cuando ella se ha librado a nosotros, no como un dato para el entendimiento, ni como una ficción de mi imaginación, ni como una vaga emoción de mi corazón; comprendemos la obra cuando nos entregamos y sometemos a ella, cuando la dejamos arraigar y florecer en nuestro interior y a través nuestra; cuando la sentimos en nuestra propia carne porque nos experimentamos siendo con ella una sola carne. Entonces nos encontramos con la *condición expresiva de la obra de arte en cuanto objeto estético en la teoría de Mikel Dufrenne*.

3.2.2. *El carácter a-funcional de la obra como refuerzo de su condición expresiva*

Ahora bien, ¿por qué dicho objeto se nos vuelve expresivo? Precisamente porque su virtualidad expresiva no queda oscurecida por ningún otro elemento. La obra de arte se me presenta, a diferencia del resto de los objetos usuales, en su carácter *a-funcional* o *in-útil*. Nada puedo hacer con ella salvo contemplarla. Ella puede suscitar consecuencias prácticas, pero no *es* una herramienta de su ejecución. *Ella vale* por sí misma, y no es reducida como el resto de los objetos a ser utilizada para una determinada función concreta. La obra de arte no es un *utensilio* precisamente porque ella sólo es forma, y no una forma destinada a un medio; ella solo interesa y se expresa por su forma misma. No nos *interesa*, es más, suscita nuestro *des-interés* (clave para el éxito de la experiencia estética) porque ella no nos *sirve*, no nos *vale* para la consecución de un fin determinado. Este carácter a-funcional, provoca que su *forma* sea su elemento de relación con nosotros más directo, y ahí radica su carácter estético. La obra no es aquello para lo que vale, ella es lo que es su forma, pues en ella se concentra la organización global de la materia, se estructura la relación global de elementos básicos que el sujeto-espectador recibirá bien organizados. Y podrá dar lugar a la «expresión».

Lo que esencialmente mantiene a la obra de arte en este estatuto estético es que ella se nos *aparece sin utilidad* concreta y convenida, a diferencia del resto de cosas, símbolos, signos, señales o iconos que funcionan entre nosotros en el ejercicio común de nuestra vida cotidiana. Y más concretamente, podríamos precisar su diferencia en que la expresión de la obra de arte no viene de antemano determinada, no resulta convenida y en la mayoría de los casos ni siquiera es acordada. Su expresión se sitúa más allá de la mera conveniencia, utilidad o incluso verosimilitud en la que todos los signos de un modo u otro funcionan convenientemente para nosotros.

¿Radica, entonces, en esta *in-usual* «intencionalidad *formalmente* expresiva» la singularidad propia de la obra de arte? Siempre y cuando consintamos en no confundir la «expresión» con la «significación», dado que para Dufrenne la significación se ve sobrepasada por la radicalidad de la «expresión»: toda significación es una expresión, pero existen expresiones que no se reducen al reducto de la significación. Asumamos los riesgos de esta hipótesis: decir que la obra de arte es esencialmente *expresiva* no quiere decir que ella importe por el contenido concreto de lo que significa (en caso de que lo

haya), sino por el hecho básico de que *todas ellas se expresan a y en nosotros*. Y se expresan exclusivamente en virtud de su carne misma, a través de su forma, por medio de su existencia material. A diferencia de cualquier otro acto de comunicación cotidiano en el que únicamente nos interesa el contenido concreto del mensaje, en el caso de la obra de arte únicamente nos interesa su *forma*, pues en ella radica el fenómeno mismo de su expresión. Ahora bien, el hecho de que dicho objeto nos importe exclusivamente *por y en* su forma, implica necesariamente en nosotros que la percepción que tengamos de él devenga necesariamente percepción estética. Así es como la obra de arte se metamorfosea en objeto estético, sin perder por ello ninguna de sus propiedades esencialmente artísticas sino, al contrario, enriqueciéndolas al cumplir su finalidad propia. No nos interesa la obra porque su forma sea *referentemente* «significante» y concreta, sino porque ella es, gracias a la materia devenida forma, esencialmente «expresiva». No pretendo el significado concreto, sino la expresión que la obra de arte no sólo posee sino que *es*, pues para ello ha sido creada: para *expresarme su interior en mi interior a través de su exterior*.

La obra de arte se manifiesta a nosotros a través de su forma, en la que lleva grabado un sentido que intenta hacernos consciente por medio de su presencia *para* nosotros. Pero, ¿cómo puede hacerlo? Pues, *afectando(nos)*, infectando(nos) nuestra carne con su carne, inoculando(nos) su interioridad a través de su exterioridad. Su carácter profundo, su *puissance* interna, su imposibilidad a ser considerada como un medio ordenado a un fin funcional, sitúan a la obra de arte en un lugar intermedio —tal y como le corresponde, de un lado por su profundidad expresiva, y de otro por su carácter manufacturado— entre el reino de los seres vivos y el reino de los objetos, por lo que Mikel Dufrenne no dudó en asignar a la obra de arte el estatuto de «quasi-sujet».¹⁹

3.3. La obra de arte: la expresión de la materia «estilizadamente» informada

Valoramos la expresión, y no la representación, como esencia de la obra de arte, pues toda representación es una expresión, pero la expresión desborda la estructura representacional que afecta tan sólo a algunas obras de arte, como a símbolos de nuestra vida cotidiana. No debemos, por tanto, incluir deliberadamente la teoría estética de Mikel Dufrenne en la teoría propiamente simbólica del arte, pues en éstas últimas el signo está siempre en lugar de otra cosa, es una cosa por otra, es presencia por ausencia; y frente a ellas, matizando la teoría del francés, encontramos que la obra de arte no está en sustitución de su referente, la cosa no está por su significación, sino que se trata de presencia de lo expresado por presencia de lo expresante, encontramos que la materia no está en sustitución de no sé qué ideas abstractas o habitualizadas, sino que al contrario, es ese «más allá» significacional el que está presente gracias a y por medio de la presencia misma y elemental de la materia. No se trata de postular una cosa *por* otra, sino una cosa *en* otra: la expresión no existe más allá de la materia, no existe como un absoluto al que la materia tienda, no existe como una instancia separada e independiente

¹⁹ GOLASZEWSKA, MARÍA: «La conception du quasi-sujet chez Mikel Dufrenne», en *Revue d'esthétique*, nº 21, Ed. Jean-Michel Place, Paris, 1992, (pp: 105-106).

de la materia, sino que existe *en* la materia, ella sería nada de no ser por la presencia física, carnal y material de la obra de arte. Es por esta razón, por la que tendemos hacia una teoría misma de la presencia, y no tanto hacia teorías de la presencia-ausencia como pretenden los simbolistas.

Ahora bien, ¿qué es lo que hace que una *creación* artística devenga *expresión*? Precisamente que la obra es una materia que se *transforma* por la mano del artista, y que al ser *trans-formada* resulta que simultáneamente se informa, que gana forma no arbitrariamente, sino que gana *la* forma que el artista *pre-tende*. Aquella forma a la que el artista, *sponte sua*, tiende y persigue: esa forma es de-terminada porque el artista la pretende una expresión vivencial del mundo. Ahora bien, lo importante es que dicho proceso de transformación es que no es en absoluto independiente de su *estilización*. El artista transforma, forma e informa desde su más irrepitable, intransferible e irreductible individualidad. Y por tanto, la información de la materia no es sino la plasmación sensible de su modo personalísimo de expresar el mundo, de ser-en-el-mundo, pues el artista informa la materia desde el fondo de su propio cuerpo *animado*, desde sus más hondas profundidades.

La obra nos muestra al autor más profundamente que su propia biografía, o ¿no es cierto que conocemos mejor a Kafka por sus novelas que por sus biógrafos?, y ¿no resulta más expresivo el Beckett que se muestra a través de Vladimir y Estragón, que aquel que nos muestran sus biografías oficiales? El autor se nos muestra en la obra. A través del espíritu que él deja para siempre depositado en la obra por el tratamiento de formación y organización que él hace de la materia. O lo que es lo mismo, a través de su *estilo*, de aquello que permanece personal cuando se han traspasado los límites de la técnica. El profesor Nel Rodríguez, lo define con más claridad:

«La *manera*, el *estilo* de un pintor, están, pues, íntimamente unidos tanto al modo en cómo maneja el pincel con la mano, como al modo en cómo se expresa con ellos. Modos solidarios el uno del otro, inseparables e indiscernibles: la factura, el gesto, la grafía, generados por la unidad psicosomática (unidad ahormada bajo el *esquema* corporal) y expresados a través del movimiento y acción de la mano (*manus*), sustentan y fundan, pues, la *maniera*, esto es, la peculiar y personalísima expresión de lo grafiado o gestificado en el lienzo. El pincel, como la pluma o el viejo estilite (*stilus*, de aquí viene la castellana y hoy literaria palabra “estilo”), es el sismógrafo que recoge en la superficie blanca del lienzo o del papel los subterráneos movimientos tectónicos de nuestro cuerpo y de nuestro espíritu.»²⁰

Gracias al estilo podemos percibir ‘lo nélido’ cuando contemplamos un cuadro pintado por Nel Rodríguez, o ‘lo kafkiano’ cuando leemos *El Proceso*. La obra de arte no explica un paradigma sino que muestra *un* mundo que es fruto de la relación vivida de su autor con *el* mundo. No nos explica los secretos que alberga, sólo los expresa, y es que no entablamos relación lógica con ella, mediada por conceptos, sino tan sólo comunicación estética, inmediatamente dada a través de los sentimientos. Esto es precisamente lo que hace de la obra de arte un artilugio expresivo: ella sólo vale para expresar a través de su *forma* y de su *estilo* porque ninguna otra función y/o finalidad le es propia, y por tanto, ninguna otra virtualidad oscurece su profundidad expresiva.

²⁰ Cito del manuscrito del tercer volumen de su *Curso de Estética fenomenológica*, titulado «El lienzo y la paleta. Fenomenología de la pintura», del profesor Nel Rodríguez, p. 61.

Comprender la obra consistirá entonces en comunicar sentimentalmente con ella, captar la expresión de su atmósfera interior, que no es otra que la atmósfera del alma del autor. En definitiva, comprender la obra es en último término comprender a su autor. Pero no se trata de comprender al autor para comprender la obra, sino de comprender a la obra para comprender al autor fenoménico que de ella surge, de comprender al autor comprendiendo la obra: no se trata de conocer a Nel para comprender 'lo nélido', sino de sentir 'lo nélido' para comprender a Nel. Todo lo que ella nos presenta no es sino ese mundo que el artista le ha grabado a fuego en su carne misma, para que ella lo grave en la nuestra. Y esta capacidad que tiene la obra de expresar su interior, esta *capacidad de expresar mostrando-se*, herencia conservada del ser humano que la ha creado, hace de ella, como hemos señalado, un «quasi-sujeto».

3.4. El objeto de la «expresión»: el «mundo» de la obra de arte

La obra de arte es por tanto un cuerpo capaz de albergar en él una interioridad que se (nos) manifiesta a través de su exterioridad. Tiene la particularidad de abrir en ella un espacio para albergar un mundo, siendo, paradójicamente, en su materialidad una cosa más del mundo objetivo. La materialidad de la obra es una aduana, un quicio entre dos mundos que sólo con la ineludible participación percipiente del sujeto-espectador se puede llegar a franquear. La obra de arte es un juego de mundos: existe, en cuanto objeto-físico, en este mundo natural, pero habita simultáneamente en cuanto objeto expresivo el mundo artístico que ella abre. Ella es siempre para y con nosotros una «entrada» hacia otro mundo.

Por tanto, ¿qué es aquello que la obra de arte es además de ser un objeto del mundo? Pues además de ser un objeto del mundo *ella es un mundo*. No es un objeto con una significación que le venga del exterior, ni siquiera con una significación determinada social o históricamente, que podemos aprehender clara y distintamente a través de una estrategia conceptual y reflexiva. La obra es el resultado de la intención de expresión del artista; ella es un objeto que ha sido creado para expresar(se), y que necesita para manifestarse plenamente de mi percepción adecuada. Pero, ¿cuál es la adecuada? Precisamente aquella que no se guíe por ningún interés o función determinados; es decir, aquella que simplemente se abandona a contemplar formas y materias, libre de todo prejuicio, la percepción estética. Aquella que me permite, mediante la «epojé», irrealizar el mundo natural para que surja la co-actividad pura entre el objeto-obra de arte y el sujeto-espectador y pueda así devenir a mí la realidad virtual más íntima de la obra de arte: su mundo artístico propio, cuya expresividad consigue que la obra quiebre su anonimato y silencio, y se diferencie de los objetos del mundo que no son, por lo general, 'ninguna cosa del otro mundo'. Aparece un mundo, una atmósfera, una profundidad..., términos más o menos metafóricos para referirnos a esa expresión en el momento mismo en el que ella se presenta a mi conciencia: es una atmósfera afectiva grabada en los sensibles mismos, que permanece irreductible a cualquier constructo icónico o a cualquier aparato conceptual.

*Cependant, l'objet esthétique apparaît dans le monde comme n'étant pas du monde. Il a l'être d'une signification (...). Or, le propre de l'objet esthétique, c'est que la signification est immanente au signe, et pris par lui dans le monde de choses.*²¹

²¹ DUFRENNE, MIKEL: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Ed. PUF, Paris, 19923, (p. 199).

La obra expresa un mundo. Pero ¿cómo lo expresa? Lo expresa en razón de hallársele inscrito en su materia informada. ¿Por quién? Evidentemente por su autor. Luego, presenciamos en la obra un mundo que es el mundo de su autor. ¿Acaso dudamos que la *expresión* de *El grito* no sea el mundo de Munch? Un mundo que ya sabemos se manifiesta plenamente a través de su estilo, y se halla a disposición de un espectador que esté dispuesto a rendirle justicia. Un mundo llamado a ser siempre expresivo, sin necesidad de ser propia y específicamente significativo. Es siempre expresivo porque siempre expresa irremediamente la subjetividad de su autor, quien la ha a su vez expresado-decantado en el juego mantenido con los materiales informados por sus diestras manos. Por tanto, al contemplar la obra nada nos interesa del autor biográfico, y todo del autor fenoménico: nos interesa el maniaco mundo de Hitchcock, la atmósfera mística de Bach, o el monstruoso universo de Goya, pero en nada interesan, a nuestros objetivos, sus biografías, pues tales mundos exceden con mucho todo lo realizado por ellos mismos en su vida cotidiana y lo dicho por sus biógrafos.

No obstante, nos resta plantear la pregunta más difícil, ¿cómo existe este mundo? Existe a partir de la suspensión del mundo objetivo, existe como mundo de una obra, pero sólo lo es para el sujeto-espectador y por tanto, sólo existe a partir de la colaboración que ambos hacen de él. El mundo de la obra existe en una *pre-comprensión*, en un horizonte de inteligibilidad originario que, según Dufrenne, es fruto de una constitución *a priori* que afectivamente desarrolla el sujeto en correspondencia directa con el objeto. O lo que es lo mismo: el mundo de la obra existe como *a priori* afectivo. Mikel Dufrenne, situándose como punto de partida ya en las cosas mismas, insiste en nuestra estructura intencional, *apriórica*, compartida con ellas, con el mundo en virtud de la cual la existencia virtual se nos vuelve fácilmente postulable. Gracias a la teoría de los *a priori*, propuesta por Dufrenne en sus obras de madurez, lo virtual deja de ser un mito para hacerse una realidad constatable.

El carácter naturante del arte, *poiético* y *poético*, en ese *conatus* irrefrenable de su ser singular por insistir en su singularidad, hace que lo real no se reduzca ni se agote solamente a lo dado y conocido, sino también a lo que estando *virtualmente presente* está por manifestarse y pueda ser conocido. Lo virtual existe *sui generis*, pero existe. Él no es lo irreal opuesto a lo real, pues lo irreal no existe, y lo virtual se halla de algún modo oscuro inscrito en el orden de lo real. Él no se define, como pretende Sartre, fictivamente por oposición a lo real, sino como *una dimensión en anterioridad* de lo real, no sólo cronológica sino más bien ontológicamente. El mundo de la obra es un mundo de conciencia imaginante, es un mundo virtual, que existe como promesa de actualización y realización y, por ello, el arte es un proceso de realización de lo virtual, de cumplimiento de una promesa. La experiencia estética es nuestra apertura a las profundidades de la carne de lo sensible, en la que se descubre su esencial virtualidad expresiva y ésta se hace efectiva. La experiencia estética es la posibilidad de fruición de ese mundo virtual expresado que toda obra de arte es. Y allí donde lo causal deja de funcionar, lo verosímil se vuelve inútil, lo conceptual pierde toda su operatividad..., es donde surge la existencia virtual que el objeto estético esencialmente es, y que sólo aprehensible y aprehendido por nuestro sentimiento, se puede actualizar. Quizá parcialmente ausente en el dominio de lo físico, pero ineludiblemente presente en el reino fenomenológico, este mundo del que la obra está preñada, y que con ocasión de nuestra percepción estética *dará a luz*, es el tesoro que perseguimos recoger de sus entrañas en nuestro corazón.

3.4.1. *La necesidad del sentimiento para la percepción de la expresión del «mundo» de la obra de arte*

¿Cómo ese mundo expresado por la obra se vuelve posible para nosotros? Evidentemente a través de la percepción estética. Más concretamente, a través del sentimiento que despierta en nosotros la expresión de la obra de arte y que culmina la percepción estética que experimentamos de ella. Primero, experimentamos con la obra una sensorialidad estética que acabará finalmente generando en nosotros una «inteligencia sentiente»²² de la misma. Se trata de una gnosis corporal que se irá desarrollando hasta el estadio de la afección sentimental, en el cual la obra se me *expresa* a través de los valores afectivos que yo recojo de ella gracias a mi relación afectiva con ella. Valores estético-sentimentales que generarán una «inteligencia emocional» en la que culmina nuestra experiencia estética.

No duda Dufrenne en afirmar que la *expresión* de la obra, por trascender las estructuras representacionales y significacionales, está llamada a darse a mi sentimiento, antes que a mi razón. O lo que es lo mismo: *el objeto estético es un objeto para sentir*, lo que nos permite definir la obra de arte como un objeto de profundidad sentida. La obra de arte es la esperanza hacia una *sensibilidad afectada*, ‘*sentimentada*’. El sentido más importante de la obra se ventila en nuestro sentimiento,

*Librar nuestra mente de las lentes hiper-rationales que pueden deformar la pureza de la obra o de la imagen e impedirnos revivir auténticamente la creación y la experiencia perceptiva a la que el artista nos invita, ¡esa es la tarea!*²³

Firme y valiente invitación del profesor Nel Rodríguez que bien podría firmar Dufrenne. Es necesaria una «reducción estética» que nos invite a subvertir las trampas del entendimiento especializado y los excesos hermenéuticos de nuestra razón. No se trata de negar el poder reflexivo del que disponemos sino de arrancarle sus poderes hegemónicos para ponerlo al servicio del sentimiento, y convertir a la razón en nuestro sexto sentido, o al menos en una razón estética, que no haya olvidado la carne de la que ha nacido.

Ahora bien, ¿qué es el sentimiento para Mikel Dufrenne? El sentimiento es un correlato específico en el sujeto de una cierta cualidad que se halla presente en el objeto. Una cualidad que reúna en sí misma esencialmente toda la interioridad de la obra, que es fruto directo de su exterioridad, y de ahí su carácter esencialmente estético. El sentimiento es entonces capacidad del sujeto para responder a la llamada del objeto, el cual se prolonga en la afectividad del sujeto. Esto es lo que provoca la gran densidad propia de la relación artística. Se trata de un ritual de consubstancialización entre ambas realidades, por la cual el objeto-obra de arte me pertenece cuanto más le pertenezco. En estos términos la experiencia estética consiste en alcanzar una connivencia sentimental que permita la experiencia de un *fondo* que se abre en y para nosotros.²⁴

Pero no hemos de concebir el sentimiento meramente como una emoción subjetiva, sino que perteneciendo al reducto de la subjetividad conserva una dimensión noética. Él

²² ZUBIRI, XAVIER: *Inteligencia sentiente*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

²³ RODRÍGUEZ RIAL, NEL: *Curso de estética fenomenológica II*, Ed. do Castro, Sada (A Coruña), 2000, (pp: 161).

²⁴ DUFRENNE, MIKEL: *Phénoménologie de l'expérience esthétique II*, PUF, Paris, 19923, (p. 471).

es conocimiento porque obra como receptor y expresión simultánea de la profundidad del objeto. ¿Acaso no decimos que *Hamlet* es una tragedia sin lugar a dudas porque lo sentimos como tal? Él es una forma muy específica y particular, incluso quasi-autónoma de conocimiento. Se trata de un conocimiento que no articula grandes y largas demostraciones lógicas, ni de un conocimiento representativo-imitativo, sino de un «conocimiento-relámpago»,²⁵ verdaderamente cosmológico: tiene por misión específica revelar un mundo: sabemos siniestro el mundo de Bram Stoker sin reflexionar acerca de él, sino experimentándolo afectivamente.

En definitiva, el sentimiento expresa, porque es expresión de la profundidad del objeto. Y en este juego radica tanto su valor noético como estético. El sentimiento tiene por objeto la *expresión* del objeto, aquella expresión que está más allá de la apariencia del entendimiento, la expresión de un interior que se muestra en su exterior, que es posible y se instituye en su exterior, el cual permite el aparecer mismo del interior que se nos vuelve accesible en su inefabilidad. Por eso, la obra de arte se nos presenta siempre como lo aprehensible en lo inaprehensible, como lo posible en lo inagotable, lo rescatado en lo indomable, como aquello de lo cual nos parece estar cerca y a la par extraordinariamente lejos. La obra de arte se trata de un mundo que se nos aparece más en intensidad que en extensión, como dice el Profesor Román de la Calle, más en profundidad sentimental que en presencia extensa. Y es que el sentimiento en su virtud de poder «ser inteligente como la inteligencia no puede serlo»²⁶ hace de la experiencia estética un modo más vivo, más pleno, de acceder a la intimidad que el objeto expresa.

Nel Rodríguez lo expresa claramente en la lección octava perteneciente al segundo volumen de su *Curso de estética fenomenológica*,

*Rehabilitar el sentimiento es recuperar la especificidad de la relación afectivo-sentimental con lo real y con los otros. Porque el sentimiento es tal vez la raíz que con más hondura y fuerza nos arraiga a la existencia y nos liga al mundo y a los demás hombres.*²⁷

La obra de arte apela por tanto a nuestras raíces más profundas, a nuestro sentimiento, y a través de ellas se expresa. Ella comienza de nuevo a vivir en nuestra mirada, recobra su profundidad en la profundidad de nuestra mirada, y su carne sensible, *estilizada* por el artista, se abre en nosotros para hacernos co-partícipes de su mundo irreplicable e irreductible. Somos *partenaires* en el mismo escenario, en la misma escena y casi en el mismo personaje. Esta tensión atencional-sentimental a la que nos somete la obra provoca una comprensión inmediata de su *expresión* que consagra toda nuestra experiencia estética: es una suerte vaga de ver e interpretar con el sentimiento, como ninguna otra facultad puede hacerlo, pues sólo el sentimiento es apto para captar la *profundidad expresiva* que toda obra de arte debe de ser,²⁸ profundidad que es aquella interioridad de la obra que se manifiesta en la capacidad sentiente del sujeto de la experiencia estética. ¿Acaso creemos que observando cada piedra de la catedral compos-

²⁵ DUFRENNE, MIKEL: *Phénoménologie de l'expérience esthétique II*, PUF, Paris, 19923, (p, 472).

²⁶ *Ibid.*, (p. 503).

²⁷ RODRÍGUEZ RIAL, NEL: *Curso de estética fenomenológica II*, Ed. do Castro, Sada (A Coruña), 2000, (p. 148).

²⁸ DUFRENNE, MIKEL: «La profondeur comme dimension de l'objet esthétique», en *Esthétique et philosophie*, III, Klincksieck, Paris, 1981, (pp: 140-146).

telana obtendremos como resultado la catedral misma en toda su grandeza? La *profundidad expresiva* de la obra de arte es precisamente aquello que no siendo su materia sería imposible sin su materia. Ése es el ser del objeto estético y ese ser se nos da en toda su profundidad a nuestro sentimiento. Así, apelar a la profundidad no es apelar a la vaguedad, no es invocar una dimensión que nos sirva meramente como horizonte, sino que se trata de apelar a la estructura misma de la realidad artística; supone reconocer que nuestra razón no la puede *maitriser*, y que nuestro sentimiento aunque puede predicarla no puede precisarla en su *totalidad*. No quiere esto decir que la obra de arte sea propiamente vaguedad, sino poeticidad honda y profunda que nunca llega a agotarse en nuestro ser, pues nuestro ser no alcanza jamás a agotarla expresándola. Y esta *condición expresiva*, —que se articula por la correlación de la profundidad del objeto en la profundidad del sujeto, pues mi posibilidad de profundidad se activa y se expresa en los términos afectivos que me despierta el objeto—, es la que da definitiva cuenta de la obra de arte en la teoría estética de Mikel Dufrenne.

LOS SIGNOS DEL ARTE NOS FUERZAN A PENSAR

Arte y filosofía, en diálogo con Merleau-Ponty, Proust y Deleuze

Xavier Escribano

Universitat Internacional de Catalunya

RESUMEN: En su obra póstuma *Le visible et l'invisible*¹, el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), en consonancia con su filosofía de la expresión creadora y de la encarnación del sentido, aborda la cuestión de las «ideas sensibles» o «ideas encarnadas», es decir, aquellas «nociones sin equivalente» (según la expresión tomada de Marcel Proust), insustituibles por una expresión conceptual, cuya única puerta de acceso consiste en una experiencia carnal y cuyo exponente más claro son, sin duda, las significaciones que los signos del arte vehiculan.

Para ilustrarlo, acudirá a unas conocidas páginas de la *Recherche* proustiana, en las que el literato francés se refiere reiterativamente a una pequeña frase musical (la pequeña frase de la Sonata de Vinteuil), que encarna, de manera evidente, pero, al tiempo, intraducible, la significación de su amor por el personaje femenino, Odette. De este modo, la experiencia estética, tanto en el filósofo, como en el novelista, aparece como mediadora necesaria de un universo de significaciones. El arte proporcionaría la encarnación de ciertos significados, que la filosofía intentaría explicitar, aunque sin agotar por completo.

A propósito de estas mismas páginas proustianas, Gilles Deleuze lleva a cabo una interesante digresión acerca de la relación entre arte y filosofía, en la medida en que la condensación de significado que se da en los signos del arte, se encuentra el impulso fundamental de una tarea de pensar entendida como desciframiento². Los signos del arte generarían, con la fuerza —o la violencia incluso— de lo que no puede dejar de hacerse, el pensar.

ABSTRACT: This article is focused in the relationship between art and philosophy, that stems from the remarks that both, Merleau-Ponty and Deleuze, make about certain well known pages of Marcel Proust's *Recherche*. Here one can find the concept of «sensitive ideas» or «non-equivalent notions», that even though impossible to translate into a conceptual language, make the thought act and force it to think.

La obra entera del tempranamente malogrado filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) podría leerse como una invitación a abrir los ojos y a dejarse interpelar por la sobreaabundante riqueza y los enigmas que el mundo sensible propone a una

¹ Cfr. MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1997 (1ª ed. 1964).

² Cfr. DELEUZE, GILLES, *Marcel Proust et les signes*, P.U.F., 1964.

mirada que lo sabe interrogar, ya que: «la que primero interroga a las cosas no es la filosofía, es la mirada» (Merleau-Ponty, 1964: 140). Ese diálogo callado entre el sujeto encarnado y el mundo alcanza una especial intensidad ante ese fragmento de lo visible que es una obra de arte, porque la obra artística añade, a la emergencia del sentido, la novedad de una mirada, o dicho de otro modo, de un comportamiento inédito ante lo sensible. La tela de un pintor, por ejemplo, más allá de su peculiar realidad visible, constituye el emblema de un encuentro con el mundo, es decir, de un modo de acceder a él y de tratarlo respondiendo a sus solicitaciones. La obra de arte —dirá Merleau-Ponty— nos *enseña a ver* y nos *da que pensar*.

La transformación de la mirada —que aprende a ver— y la movilización del pensamiento —que pone en marcha una tarea de explicitación de tal experiencia— tienen lugar gracias al impulso de una expresión que no es mera repetición especular ni traducción a un lenguaje sensible de un pensamiento poseído ya de antemano. La expresión en su función originaria es creadora, introduce novedad. En consecuencia, el filósofo, por ejemplo, no conocería su pensamiento genuino sin esfuerzo expresivo y el artista sólo podría llegar a descubrir su propia obra llevándola a cabo.

Merleau-Ponty confirma su teoría de la expresión como encarnación, realización y conquista de la significación, ya sea lingüística o de otro tipo, en el campo de la expresión estética. En este ámbito le parece incontestable: «La expresión estética confiere a lo que expresa la existencia en sí, la instala en la naturaleza como una cosa percibida accesible a todos, o inversamente, erradica los signos (...) de su existencia empírica y los transporta a otro mundo. Nadie contestará que aquí la operación expresiva realiza o efectúa la significación y no se limita a traducirla.» (Merleau-Ponty, 1945: 213).

La función heurística de la expresión, apuntada aquí, contiene ciertas implicaciones para la concepción de la idealidad y de las esencias y también para el papel que la expresión artística desempeña respecto a esa idealidad, que será interesante destacar. Habrá que considerar, por otra parte, cuál es la relación que se establece, a resultas de ello, entre la obra artística y la reflexión filosófica.

Merleau-Ponty aborda la noción de esencia e idea al hilo de su consideración crítica de las filosofías reflexivas. En una somera aproximación podría decirse que, para el autor, la concepción de las esencias separadas como el objeto de contemplación puro es el correlato de una concepción del sujeto como espectador puro, como *kosmotheorós*. (Cfr. Merleau-Ponty, 1964: 151-152). En sentido opuesto, desde su concepción del *sujet incarné*, la toma de distancia respecto del lazo umbilical que le une al mundo, sólo puede abocar al reconocimiento de su ineludibilidad y a una mayor comprensión del mismo; el paso por la idealidad es transitorio, el precio que hay que pagar para comprender un mundo al que nos hallamos unidos con excesiva intimidad (Cfr. Merleau-Ponty, 1945: IX). Expresado en el lenguaje característico de *Le visible et l'invisible* —su gran obra póstuma—, las esencias son lo invisible a lo cual remite lo visible de nuestras experiencias, y por consiguiente no son separables de la carne de lo sensible, de las que ellas son al contrario su *anverso*. Las esencias son los vectores y líneas de fuerza de la experiencia: ambos órdenes aparecen como indivisos en nuestro campo de presencia. Cabe destacar el modo en que, para referirse a la noción de esencia, Merleau-Ponty utiliza expresiones metafóricas tomadas del mundo físico e, incluso, orgánico: las esencias son el anverso de lo sensible, su estilo, su articulación, su eje o vector, su nervadura, etc.

En el marco de esta consideración antiplatónica de esencias e ideas, Merleau-Ponty caracterizará cierto género de ideas, las denominadas «ideas sensibles» por la imposi-

bilidad, incluso desde el punto de vista cognoscitivo, de ser separadas o abstraídas de su encarnación sensible. Este género de ideas, diferente de las «ideas de la inteligencia» —a las que se hará referencia más tarde— recibiría, a los ojos de Merleau-Ponty, su expresión más penetrante en la *Recherche* de Marcel Proust.³

En efecto, las páginas inacabadas que concluyen el manuscrito de *Le visible et l'invisible* se refieren con cierto detenimiento a los mismos pasajes proustianos a los cuales Merleau-Ponty había aludido mucho más anecdóticamente en el capítulo de *Phénoménologie de la perception* consagrado a «*Le corps comme expression et la parole*»: «La significación musical de la sonata es inseparable de los sonidos que la vehiculan: antes de que la hayamos oído, ningún análisis nos permite adivinarla; una vez acabada la ejecución, no podremos, en nuestros análisis intelectuales de la música, sino referirnos al momento de la experiencia; durante la ejecución, los sonidos no son los “signos” de la sonata, sino que la sonata está ahí a través de ellos, desciende en ellos.» (Merleau-Ponty, 1945: 212-213).⁴

En el pasaje al que Merleau-Ponty se refiere, Proust describe a Swann escuchando de nuevo la «pequeña frase» de la sonata de Vinteuil que encarna visiblemente, por decirlo así, la significación —completamente incomunicable— del amor que le vinculaba a Odette.⁵ «Nadie ha ido más lejos que Proust —afirmará Merleau-Ponty— en la fijación de las relaciones de lo visible y lo invisible, en la descripción de una idea que no es lo contrario de lo sensible, sino que es el anverso y su profundidad. Pues lo que dice de las ideas musicales, lo dice de todos los seres de cultura, como *La Princesse de Clèves* y como *René*, y también de la esencia del amor que la “pequeña frase” no solamente hace presente a Swann, sino comunicable a todos aquellos que la escuchan». Esas ideas, esas nociones, intraducibles a los conceptos de la inteligencia, serían, según la expresión de Proust, «sin equivalente».

Se trata de ideas que no pueden ser separadas de su encarnación sensible: «La literatura, la música, las pasiones, y también la experiencia del mundo visible, son, tanto como la ciencia de Lavoisier y de Ampère, la exploración de una realidad invisible y, como ella, revelación de un universo de ideas. Lo que pasa es que esta realidad invisible, estas ideas no pueden desprenderse de las apariencias sensibles y erigirse en una segunda positividad».

³ Para hacerse cargo de la importancia que la obra de Proust adquiere en la génesis misma del pensamiento desarrollado por Merleau-Ponty en la última y trunca etapa de su obra —cuyo legado póstumo es sobre todo *Le visible et l'invisible*— véase en bibliografía: (Carbone, 2000).

⁴ MERLEAU-PONTY cita a Proust a pie de página remitiéndose a *Du Côté de chez Swann*, II, p. 192. En la edición española de la obra de Proust (ver bibl.), las referencias a esa pequeña frase musical —de un enorme simbolismo respecto a la escritura y a la creación artística— pueden ser halladas en las páginas: 257 y ss., 269, 290 y ss., 323, 417 y, muy especialmente, en 421-424.

⁵ JEAN-PIERRE RICHARD, el más eminente representante de la crítica temática literaria, pone de relieve el valor ejemplar de esta pequeña frase musical que tanta atención atrae por parte de Proust, y más tarde por parte del mismo Merleau-Ponty: «La pequeña frase existe sobre todo para Swann —comenta Richard— como un sentido que aparece: o más aún ella es el acontecimiento mismo de ese aparecer. Toda su mitología, y su fantasmática, la vinculan al enigma de un advenimiento: ella es aquella que viene, aquella que adviene, antes de darse fugitivamente, y luego perderse». Richard examina una por una las seis apariciones en las que, en diferentes páginas, Proust desarrolla el motivo de ese momento único de lo que podríamos llamar «encarnación de un sentido» (cfr. Richard, 1974: 139 y ss.)

Las ideas sensibles compondrían el «Logos del mundo estético», expresión que Merleau-Ponty, aunque la emplee a su manera, toma prestada de Husserl,⁶ usándola con frecuencia. En efecto, el mismo texto de Merleau-Ponty sugiere que esas ideas sensibles constituyen un todo con su propia coherencia: «La idea musical, la idea literaria, la dialéctica del amor, y también las articulaciones de la luz, los modos de exhibición del sonido y del tacto nos hablan, tienen su lógica, su coherencia, sus coincidencias y concordancias, y, también aquí, las apariencias son como disfraces de “fuerzas” y “leyes” desconocidas». Sin embargo, se trata de ideas a las que no puede accederse por el solo intelecto: «las ideas de que hablamos no nos serían más conocidas si careciéramos de cuerpo y de sensibilidad; entonces nos serían del todo inaccesibles (...); no pueden sernos dadas *como ideas* fuera de una experiencia carnal».

Un aspecto importante en la caracterización de tal tipo de ideas, relacionado estrechamente con el tema central de esta comunicación, es que estas ideas no pueden ser concebidas, ni tampoco abandonadas por la razón, por decisión de la voluntad en una aproximación directa, ya que «siempre que queremos acceder inmediatamente a la idea, echarle mano, envolverla o verla sin velo, sentimos perfectamente que nuestra tentativa es un contrasentido, que se nos aleja a medida que nos acercamos a ella; la explicitación no nos da la idea misma, no es más que una versión de segunda mano, un derivado más manejable». Para ilustrar esta idea con un ejemplo Merleau-Ponty se vale de la «pequeña frase» que Swann quiere atrapar entre las señales de la notación musical que se hallan en la partitura, pero en el momento que él piensa en esos signos y en su sentido ya no encuentra la «pequeña frase», sino —citando a Proust— «simples valores, que substituyen, por comodidad de su inteligencia, a la entidad misteriosa que él había percibido».

Tales ideas no son accesibles conceptualmente, no son —por decirlo así— claras y distintas, sino que «es esencial a este género de ideas estar “envueltas de tinieblas”, aparecer “bajo un disfraz”.» Sólo puede adquirirlas el alma «en su trato con lo visible, a lo cual siguen atados». La idea sensible es «iniciación»: no «posición de un contenido, sino apertura de una dimensión que ya no podrá cerrarse». Merleau-Ponty sigue realizando un esfuerzo por esclarecer esta noción que pone aquí en circulación: «La idea es este nivel, esta dimensión, no una entidad invisible de hecho, como un objeto oculto detrás de otro, y tampoco una invisibilidad absoluta, que no tuviera nada que ver con lo visible, sino lo invisible *de* este mundo, lo que lo habita, lo sostiene y lo hace visible, su posibilidad interior y propia, el Ser que este mundo es».

Una vez más refiriéndose a la pequeña frase que fascinaba a Swann, dice Merleau-Ponty: «En el momento en que se dice “luz”, en el momento en que los músicos llegan a la “pequeña frase”, no hay en mí vacío alguno; lo que veo es tan “consistente”, tan “explícito” como pudiera serlo un pensamiento positivo». Más aún, existe una diferencia entre el pensamiento «positivo» y aquel que se produce en una idea sensible, ésta tiene un poder de fijación del espíritu mucho mayor: «un pensamiento positivo es el que es, mas, precisamente, no es más que eso, y, en esta medida, no puede fijarnos. La voluntad del espíritu lo lleva enseguida a otra parte.» Sin embargo, de manera diferente: «Precisamente porque las ideas musicales o sensibles, son negatividad o ausencia

⁶ La expresión de Husserl puede encontrarse en: HUSSERL, E. (1974): *Formale und transzendente Logik*, M. Nijhoff, Den Haag, 1974, p. 257.

circunscrita, no las poseemos, nos poseen ellas». De nuevo esta idea se ilustra con un ejemplo: «no es el ejecutante el que produce o reproduce la sonata: él se siente, y los otros se sienten, al servicio de la sonata, es ella la que canta a través de él, o la que grita tan bruscamente que él debe “precipitarse sobre su arquito” para seguirla. Y estos torbellinos abiertos en el mundo sonoro no forman sino uno solo donde las ideas se ajustan la una a la otra.» Y citando de nuevo a Proust, añade: «Jamás el lenguaje hablado fue tan inflexiblemente necesitado, no conoció hasta tal punto la pertinencia de las cuestiones, la evidencia de las respuestas». Es decir, las ideas sensibles no son arbitrarias, tienen su lógica o coherencia propia: «Hay una idealidad rigurosa en las experiencias que son experiencias de la carne: los momentos de la sonata, los fragmentos del campo luminoso se adhieren uno a otro por una cohesión sin concepto, que es del mismo tipo que la cohesión de las partes de mi cuerpo, o la de mi cuerpo con el mundo».⁷ (cfr. Merleau-Ponty, 1964: 195-204).

A propósito de estas mismas páginas proustianas, de las que Merleau-Ponty obtiene un tan considerable aprovechamiento acerca de las ideas sensibles, Gilles Deleuze, el autor de *Lógica del sentido* y *Spinoza y el problema de la expresión*, lleva a cabo una interesante digresión acerca de la relación entre arte y filosofía, en la medida en que la concentración de significado que se da en los signos del arte, se encuentra el impulso fundamental de una tarea de pensar entendida como desciframiento o explicitación. Como podrá comprobarse por la extensa pero elocuente cita que introduzco a continuación, Merleau-Ponty y Deleuze coinciden en destacar la importancia insustituible que la encarnación del significado y, por lo tanto, el arte, cumple respecto de la tarea encomendada al pensamiento y la reflexión filosófica: el arte, en tanto que encarnación originaria de una significación inédita, es el motor o inspirador de un proceso de pensamiento que no podría operar al margen de este encuentro, con carácter de acontecimiento revelador y procurador de una tarea. Así, en las páginas que concluyen *Proust et les signes*, Deleuze, interpretando la *Recherche* proustiana como una refutación de la filosofía clásica racionalista, sostiene que «la búsqueda de la verdad es la aventura propia de lo involuntario. El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es «lo que da a pensar»; mucho más importante que el filósofo, el poeta. (...) [éste] aprende que lo esencial está fuera del pensamiento, está en lo que fuerza a pensar. El *leit-motiv* del Tiempo reencontrado, es la palabra *forzar*: impresiones que nos fuerzan a mirar, encuentros que nos fuerzan a interpretar, expresiones que nos fuerzan a pensar. (...) Pensar —añade Deleuze un poco más adelante— es siempre interpretar, es decir, explicar, desarrollar, descifrar, traducir un signo. Traducir, descifrar, desarrollar son la forma de la creación pura. No hay más significaciones explícitas que las ideas claras. Sólo hay sentidos implicados en signos; y si el pensamiento tiene el poder de explicar el signo, de desarrollarlo en una Idea, es porque la Idea está ya en este caso en el signo, en el estado envuelto y enrollado, en el

⁷ CARBONE, M., «Personne n'a été plus loin que Proust...», pp. 59 y ss., hace notar que en las notas de preparación para el curso «L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui» (1960-1), particularmente [NC, 191-198], Merleau-Ponty, en lo que podría ser la continuación ideal de estas páginas comentadas hasta aquí, lleva a cabo una evaluación de la caracterización de las ideas sensibles proustianas en un sentido esencialmente antiplatónico. O, dicho de otra manera, piensa que puede encontrarse en esas páginas un esbozo de una teoría de las ideas no platónica.

estado oscuro de lo que fuerza a pensar. (...) La filosofía con todo su método y su buena voluntad no es nada frente a las presiones secretas de la obra de arte. La creación, como la génesis del acto de pensar, parte siempre de los signos. (...) Se trata de una inteligencia involuntaria, que sufre la presión de los signos y se anima únicamente para interpretarlos, para conjurar así el vacío en que se ahoga, el sufrimiento que la sumerge. (...) Finalmente, los signos del arte nos fuerzan a pensar: movilizan el pensamiento puro como facultad de las esencias. Desencadenan en el pensamiento lo que menos depende de su buena voluntad: el propio acto de pensar. Los signos movilizan, fuerzan una facultad: inteligencia, memoria, imaginación. (...) Sólo la sensibilidad capta el signo como tal; sólo la inteligencia, la memoria o la imaginación explican el sentido, cada una según determinada especie de signos; sólo el pensamiento puro descubre la esencia, se ve forzado a pensar la esencia como la razón suficiente del signo y de su sentido. (...) las esencias viven en las zonas oscuras, no en las regiones atemperadas de lo claro y distinto. Están enrolladas en lo que fuerza a pensar, no responden a nuestro esfuerzo voluntario; no se dejan pensar si no nos vemos forzados a hacerlo. (...) —Y concluye Deleuze:— *No hay Logos, sólo hay jeroglíficos*. Pensar es pues interpretar, es traducir. Las esencias son a la vez la cosa a traducir y la traducción misma, el signo y el sentido. Se enrollan en el signo para forzarnos a pensar, se desenrollan en el sentido para ser necesariamente pensadas. En todo lugar, el jeroglífico cuyo doble símbolo es el azar del encuentro y la necesidad del pensamiento: “fortuito inevitable”.» (Deleuze, 1972: 177-185).

Llevando a cabo la misma operación que sus teorías enuncian, tanto Merleau-Ponty como Deleuze, desarrollan su reflexión bajo el impulso del motivo musical del texto de Proust. Ambos ponen de relieve que la inteligencia, ayudada de la lógica conceptual, no puede llegar por sí misma al descubrimiento de ciertos contenidos, que se le proponen desde otra instancia, en el lenguaje enigmático, pero repleto de significado, del mundo sensible.

Respecto al pensamiento filosófico, el arte cumpliría la función de facilitar el encuentro de lo relevante, de lo que *da que pensar* —en términos de Merleau-Ponty— o lo que *fuerza a pensar* —en los términos empleados por Deleuze. Si la razón requiere de motivación, ponerse en marcha como respuesta a una solicitud o a un enigma, el arte, como la vida, tienen algo que decir al pensamiento y éste, con su finitud, descubre el panorama inabarcable de lo que aún queda por descubrir y por descifrar.

Si bien el arte es una de las maneras de suplir la limitación de nuestra vida, facilitando el encuentro —aunque se halle implícito- de lo relevante, no puede erradicar tal finitud. Todo encuentro es siempre parcial. Pero su posibilidad es la constatación de que ciertas verdades existen, aunque oscuramente.

Sin saber muy bien por qué, ciertas pinturas, algunos pasajes literarios o poemas, la música de un compositor, se convierten en el lema de nuestro quehacer, una cadencia de nuestros pensamientos, compañero de nuestras andanzas. Y si no lo encontramos, quizás andaremos siempre buscándolo. Esa búsqueda proyectada sobre el arte es la búsqueda de —podríamos decirlo así— nuestra propia verdad vital, que en ese estado de condensación y replegamiento en una obra de arte, suscita en nosotros la inquietud por el desvelamiento de una clave biográfica o intelectual.

Para poner fin a estas consideraciones un tanto libres con las que cerraré mi intervención, quisiera añadir que el reconocimiento de la finitud y de la contingencia de la razón en su quehacer, implican una revalorización de lo que se presenta en carne y hueso como portador de un mensaje, sean obras de arte o personas. La invitación a la

percepción, que subraya el interés del mundo en torno y de la obra de arte en su presencia carnal, es también el reto originario que da vida al debate del pensamiento.

Con todo lo dicho, Merleau-Ponty concluye que «la distinción inmediata y dualista entre lo visible y lo invisible, aquella de extensión y pensamiento están recusadas», una y otro se relacionan como el anverso y el reverso de una misma realidad. Ahora bien —y aquí el filósofo francés se plantea una cuestión que me parece importante— habría que saber —dice— «cómo se instauran por encima de todo eso (...) las “ideas de la inteligencia”, cómo se pasa de la idealidad de horizonte a la idealidad “pura”, y por qué milagro se agrega a la generalidad natural de mi cuerpo y del mundo otra generalidad creada, una cultura, un conocimiento, que repite y rectifica la primera». A continuación Merleau-Ponty no da una explicación, pero dice que como mínimo esa idealidad pura tendrá algo que ver con su origen en una experiencia carnal: «de cualquier modo que tengamos que entenderla al fin, ya está apuntando entre las articulaciones del cuerpo estesiológico, en los contornos de las cosas sensibles, y, por nueva que sea, se desliza por unos cauces que no ha abierto ella, transfigura unos horizontes que no ha trazado, se enriquece con el misterio fundamental de aquellas nociones “sin equivalente”, como dice Proust, que viven su vida tenebrosa en la noche del espíritu únicamente porque las hemos adivinado en las juntas del mundo visible».

Las ideas puras, las ideas de la inteligencia, están ahí, pero no pueden considerarse independientes de ese otro ámbito de idealidad sensible, carnal, que Merleau-Ponty, invocando continuamente a Proust, ha querido poner de relieve y descubrir: «Digamos únicamente que la idealidad pura no carece de carne ni está desligada por entero de las estructuras de horizonte: vive de ambas, aunque se trate de una carne y de unos horizontes distintos.» Y para explicar esto, siempre un poco enigmático, Merleau-Ponty se vale de una metáfora: «Es como si la visibilidad que anima el mundo sensible emigrase, no fuera de todo cuerpo, sino a otro cuerpo menos pesado, más transparente, como si mudara de carne, dejando la del cuerpo por la del lenguaje, y quedara exenta pero no libre de toda condición». [cfr. VI, 195-204; VI, 184-192].

Referencias Bibliográficas

- CARBONE, M. (2000): «Personne n’a été plus loin que Proust» *Le dernier Merleau-Ponty dans le miroir de la Recherche*, *Études Phénoménologiques*, 31-32.
- DELEUZE, G. (1972): *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona (la edición original francesa en P.U.F. es de 1964).
- MERLEAU-PONTY, M. (1945): *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, París.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964): *Le visible et l’invisible*, Éditions Gallimard, París.
- PROUST, M. (2000): *En busca del tiempo perdido, 1. por el camino de Swann*, (trad. P. Salinas), Alianza Editorial, Madrid (la edición original francesa en Gallimard, data de 1919-27).
- RICHARD, J.-P. (1974): «Naissances d’une petite phrase», en *Proust et le monde sensible*, Éditions du Seuil, París.

L'ART POSSIBLE DE LA MEMÒRIA¹

Xavier Riera Ramis

Universitat de les Illes Balears

RESUM: La literatura sobre Auschwitz, és tan sols una literatura testimonial, o bé té un component universal que ens imposa una reflexió en l'àmbit de l'estètica?

Tot i reconèixer la singularitat d'Auschwitz, ens proposam pensar-lo en relació amb l'experiència estètica. I és que aquesta singularitat rau precisament en el fet que Auschwitz és, alhora, correlat fàctic de la modernitat i ruptura; i si entenem l'experiència estètica en relació amb la modernitat, cal extreure'n les conseqüències per poder entendre allò que som. Pot haver-hi una representació de l'horror que no sigui tan sols memòria documental? Quin és el lloc de la imaginació quan s'ha realitzat allò inimaginable? A Auschwitz l'heroi romàntic enfront de la naturalesa queda relegat a l'individu negat, humiliat, per la pròpia civilització. Quina experiència estètica es pot donar allà on s'ha expressat el mal radical?

Allà, el llenguatge arriba als seus límits, al silenci, però no en un procés d'exploració o de creació, sinó pel col·lapse, per l'emmudiment forçat a causa de la violència.

ABSTRACT: Is the literature concerning Auschwitz merely a testimonial literature or does it also contain a universal component that forces us to reflect on its aesthetic aspects?

Whilst we acknowledge the singularity of Auschwitz we intend to think of it with relation to the aesthetic experience. It is that this singularity stems precisely from the fact that Auschwitz is, at the same time, the actual correlation of modernity and rupture: and if we understand aesthetic experience in relation to modernity, we need to draw from it the consequences in order to comprehend what we are. Could there exist a depiction of the horror that is not solely documental memory? What is the place for imagination when the unimaginable has happened? In Auschwitz, the romantic hero, when faced with nature, is reduced to the individual denied and humiliated by civilization itself. What aesthetic experience can exist there where the radical evil has taken place?

Here, language reaches its limits; it reaches silence, not in an exploring or creative process, but due to the collapse and the enforced silence caused by violence.

¹ Cal assenyalar, abans que res, que aquest text tan sols és un punt de partida, ja que són molts els problemes que queden sense resoldre i moltes les qüestions que queden per desenvolupar. Tampoc no pretén ser original. A partir d'unes inquietuds personals descobreix les reflexions d'altres autors que treballen en un projecte d'investigació sobre «La filosofia després de l'Holocaust», recollides en la revista *Isegoria*, 23, i, per a aquest text, especialment el treball de BÀRCENA, F. i MÈLICH, J. C. (2000): «La lección de Auschwitz», *op. cit.*, pàg. 225-237.

Jorge Semprún, a la seva novel·la *La escritura o la vida*, ens relata com, després de l'alliberament, s'afegeix a un grup de supervivents, que esperen el moment de ser repatriats i que estan discutint sobre com hauran de contar allò que han viscut al camp de concentració. No es tracta tan sols de contar, sinó també si la gent estarà disposada a escoltar els relats sobre els camps. Efectivament, l'experiència que han viscut resulta difícilment creïble, encara més, es tracta de suscitar la imaginació d'allò inimaginable. I un dels interlocutors diu: «M'imagín que hi haurà testimonis en abundància... Valdran allò que valgui la mirada del testimoni, la seva agudesesa, la seva perspicàcia... I després hi haurà documents... Més tard, els historiadors recolliran, recopilaran, n'analitzaran uns i altres: faran amb tot allò obres molt erudites... Tot es dirà, hi constarà... Tot serà veritat..., llevat que faltará la veritat essencial, aquella que cap reconstrucció històrica no podrà assolir mai, per perfecte i omnicomprensiva que sigui [...]. L'altre tipus de comprensió, la veritat essencial de l'experiència, no és transmissible... O més ben dit, tan sols ho és mitjançant l'escriptura literària.»² És a dir, mitjançant l'artifici de l'obra d'art. L'obra d'art és una mediació necessària per a la transmissió i per a la recepció d'Auschwitz. Així se'ns imposa la reflexió que ens hem proposat aquí.

És interessant pensar, per altra banda, en el títol de la novel·la; escriptura i vida es presenten com a disjuntiva, s'exclouen. I és interessant pensar-ho en relació amb allò dit per Adorno sobre la impossibilitat de la poesia després d'Auschwitz. Són possibles la filosofia, l'estètica, després d'Auschwitz? És possible la vida després d'Auschwitz? L'imperatiu remet a un viure d'una altra manera, perquè res no tornarà a ser com abans.

Però tornem a la situació descrita per Semprún. La problemàtica que apunta és la del testimoni. La del testimoni possible. I el posa en relació amb l'art. No és tracta de postular una estètica relativa a l'experiència d'Auschwitz, sinó de repensar certes categories estètiques en relació amb aquesta experiència i repensar-les segons tota una sèrie de problemàtiques que es manifesten en la reflexió sobre aquesta experiència.

Es constitueix, doncs, una tensió entre la impossibilitat de la comunicació (de l'experiència) i la necessitat de trobar un interlocutor. Aquest procés, el desenvoluparem en tres moments essencials: en primer lloc la qüestió de l'experiència i la seva narració, en segon lloc, la qüestió del testimoni i la seva impossibilitat i, en tercer lloc, la qüestió del silenci com a forma expressiva. Tres moments que inevitablement aniran entrellaçant-se en el seu desenvolupament. Finalment acabarem amb el recobriment d'aquella tensió posant l'accent en el pol contrari, el de la necessitat de la comunicació.

On rau la singularitat d'Auschwitz? Auschwitz representa la culminació d'un procés històric de violència que es pot abordar des de l'estudi de les circumstàncies històriques, però, per altra banda, aquest no podrà esgotar la qüestió de la seva significació, de la seva comprensió. Aquí és on es dóna la ruptura: Auschwitz és l'expressió de l'extrema violència adreçada contra l'home. Des de l'organització industrial de la mort fins a la negació de la humanitat de les víctimes, passant per la gratuïtat de la violència exercida

² SEMPRÚN, J. (2002): *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, pàg. 141. D'entre els testimonis literaris sobre l'Holocaust, a mode d'incitació a la lectura, presents, però no citats: ANTELME, R. (2001): *La especie humana*, Arena Libros, Madrid; KERTÉSZ, I. (2001): *Sin destino*, Acantilado, Barcelona, LEVI, P. (1998): *Si això és un home*, Edicions 62, Barcelona, LEVI, P. (2001): *La tregua*, Muchnik, Barcelona i LEVI, P. (2000): *Los hundidos y los salvados*, Muchnik, Barcelona.

contra els presoners, s'expressa una barbàrie extrema que, a la vegada, està ordenada sota la intenció de negar la realitat del crim, d'esborrar-ne qualsevol petjada. És Adorno, novament, qui ens dóna les claus de la seva significació: «Després d'Auschwitz, la sensibilitat no pot sinó veure en tota afirmació de la positivitat de l'existència una xerrameca, una injustícia amb les víctimes, i cal que es rebel·li contra l'extracció d'un sentit, per abstracte que sigui, d'aquell tràgic destí [...]. El terratrèmol de Lisboa va bastar per curar Voltaire de la teodicea leibniziana; però l'abraçable catàstrofe de la primera naturalesa fou insignificant comparada amb la segona social, l'infern real de la qual a base de maldat humana sobrepassa la nostra imaginació.»³ És així que l'art no pot dotar de sentit aquella realitat on allò impossible es va fer possible:⁴ un terrible destí per a milions de persones. Allò inimaginable i inexpressable s'ha fet realitat. Auschwitz no té sentit en absolut. No hi ha reconciliació possible: l'esdeveniment «supera tota imaginació» (no es tracta d'una qüestió quantitativa), perquè és realitat i no imaginació. Però com s'ha dit, hi ha una necessitat de contar allò que s'ha esdevingut. I pot semblar insolent postular que sobre Auschwitz es pot fonamentar una experiència estètica. Però no es tracta d'això.

Com aconseguen transmetre'ns aquesta realitat? Quins són els elements més significatius que s'hi expressen? Ens ha semblat molt il·luminador en aquest procés reconsiderar els elements que apunta Walter Benjamin al seu assaig titulat *El narrador*, en la mesura en què posa en relació l'experiència, la memòria i la narració. Per Benjamin la facultat de narrar, la facultat d'intercanviar experiències, és una facultat que s'està perdent. Ell ho posa en relació amb allò escaigut en la Primera Guerra Mundial: aquesta pèrdua de la facultat de narrar està relacionada amb l'empobriment de l'experiència que s'està produint en les societats contemporànies. És l'any 1936 i constata que per molts llibres i estudis que s'escriguin intentant explicar els motius que varen provocar allò que en aquells moments era conegut com la Gran Guerra no podien en cap cas inscriure's en la vida de l'home concret, al qual se li havia fet més palesa que mai la seva vulnerabilitat i fragilitat.

Contraposa la narració i la informació: «La informació cobra la seva recompensa exclusivament en l'instant en què és nova. Tan sols viu en aquest instant, cal que s'hi lliuri totalment, i que s'hi manifesti. No així la narració, ja que no s'esgota.»⁵ La narració és entesa com la forma artesanal de la comunicació: el seu propòsit no és transmetre la novetat, sinó que elabora el material de què disposa i, com el terrissaire al seu recipient de fang, hi deixa la seva petjada. I quin és el material amb què treballa el narrador? El narrador pren el seu material de l'experiència, la seva pròpia o la transmesa, i la torna a la vegada en experiència d'aquells que escolten la seva història. I afegeix més endavant: «Podem anar més lluny i demanar-nos si la relació del narrador amb el seu material, la vida humana, no és de fet una relació artesanal. Si la seva tasca no consisteix, precisament, a elaborar les matèries primeres de l'experiència, la pròpia i la d'altri, de forma sòlida, útil i única.»⁶

³ ADORNO, T. W. (1989): *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, pàg. 361-362.

⁴ ARENDT, H. (2001): *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, pàg. 556.

⁵ BENJAMIN, W. (1998): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, pàg. 115.

⁶ *Ibid.*, pàg. 134.

El record és, per altra banda, un element constitutiu en la narració que permet precisament el desplegament de les forces acumulades en el fet narrat, fins i tot després de passat molt de temps.

Nosaltres volem recuperar aquestes reflexions, perquè, tot i que per Benjamin la desaparició de la figura del narrador era un fet lligat a processos que en certa manera la feien irreversible, pensam que recobra molta actualitat en el cas dels relats sobre Auschwitz. Amb la paradoxa que Auschwitz produeix una ruptura del llenguatge a l'hora de transmetre les nostres experiències.

Escrivint sobre la seva experiència de la tortura, Jean Améry diu que «el primer cop fa conscient el presoner de la seva *desempara* —i ja conté en germen tot quant sofrirà més tard».⁷ Amb el primer cop es perd tota confiança en el món, s'esquinça tota possibilitat de confiança en el món. «L'altre, *contra* qui em situu físicament en el món i *amb* qui tan sols puc conviure mentre no violi les fronteres de la meua epidermis, m'imposa amb el puny la seva pròpia corporalitat [...]. Amb el primer cop, el puny de la policia, que exclou tota defensa i al qual no atura cap mà auxiliadora, acaba amb una part de la meua vida que mai més no torna a despertar.»⁸ I més radicalment encara: «Qui ha sofert la tortura, ja no pot sentir el món com la seva llar. La ignomínia de la destrucció no es pot cancel·lar. La confiança en el món que ja en part trontolla amb el primer cop, però que amb la tortura finalment s'ensorra en la seva totalitat, ja no tornarà a restablir-se. En el torturat s'acumula el terror d'haver experimentat el proïsme com a enemic: sobre aquesta base ningú no pot atalaiar un món on regni el principi de l'esperança. La víctima del martiri resta inerte a mercè de l'angoixa. Serà *ella* qui d'ara en endavant regni sobre ell.»⁹ Si admetem que l'experiència de la tortura aporta algun coneixement que va més enllà del simple malson, aquest ha de consistir en un gran sentiment d'estupefacció i d'estranyesa davant el món que no pot compensar cap comunicació humana ulterior.

L'internat als camps de concentració perd absolutament la possibilitat de mantenir cap mena de sobirania de l'esperit o l'intel·lecte: sap que el seu destí es compta solament per dies, d'una manera inexorable, i experimenta, des del moment mateix que posa els peus al *Lager*, la impressió que no solament el seu esperit o la seva intel·ligència, sinó fins i tot la seva naturalesa carnal i orgànica, estrictament física, no posseeixen cap valor per a ningú i han quedat, per dir-ho així, radicalment reduïdes a una matèria impregnada i abocada a l'inorgànic, al no-res i a la mort.

En el *musulmà* (el presoner proper a la mort) descobrim l'absència del testimoni. «El musulmà marcava d'alguna manera aquell inestable llindar en què l'home passava a ser no-home i el diagnòstic clínic anàlisi antropològica.»¹⁰ El musulmà és musulmà en la mesura en què la seva paraula no apareix en el relat, en què la seva veu és el silenci, però un silenci que parla, que mostra. En les narracions dels supervivents la presència del musulmà consisteix precisament en la seva absència. El musulmà és precisament «el-que-no-pot-parlar». En el *Lager* s'ha fet indiscernible allò humà d'allò inhumà.

⁷ AMÉRY, J. (2001): *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Pre-Textos, València, pàg. 91.

⁸ *Ibid.*, pàg. 91-92.

⁹ *Ibid.*, pàg. 107.

¹⁰ AGAMBEN, G. (2002): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Pre-Textos, València, pàg. 47.

Auschwitz representa d'alguna manera un punt d'ensorrament històric dels processos de constitució de la subjectivitat, representa l'experiència devastadora en què es fa que allò impossible s'introdueixi a la força en allò real. És l'existència d'allò impossible, la negació més radical de la contingència; la necessitat, doncs, més absoluta. «El musulmà, que Auschwitz produeix, és la catàstrofe del subjecte, la seva anul·lació com a lloc de la contingència i el seu manteniment com a existència d'allò impossible.»¹¹ Per això el musulmà necessita el narrador, el supervivent, per tal que la seva paraula no sigui una paraula muda, sinó una paraula silenciosa, un crit silenciós.

El musulmà s'expressa en el silenci. El narrador no tindrà com a principal objectiu contar la «seva» experiència, sinó mostrar una paradoxa: donar testimoni de l'absència de testimoni.

Hi ha una desproporció entre l'experiència i el relat. Els supervivents volien parlar, ser compresos, però els semblava impossible reduir la distància entre el llenguatge i l'experiència viscuda. Després del mal radical la identitat humana apareix decisivament danyada. Pot l'escriptura ser capaç de transcriure el dolor i el sofriment inútil i extrem? Com s'ha de parlar d'una realitat que sobrepassa la imaginació? I, no obstant això, tan sols mitjançant la imaginació és possible dir quelcom. El testimoni és una paraula que recull un buit, un crit, una absència. Cal ser capaç de transmetre la paraula silenciosa d'aquell que no pot parlar, cal aprendre a escoltar aquell a qui s'ha arrabassat la paraula i la condició humana, deixar parlar a aquell que té «la paraula silenciada».

Una estètica de la memòria és una estètica de la paraula múltiple i, per tant, del silenci, un silenci que no és un fracàs o la fi de la paraula, sinó una de les formes més intenses mitjançant les quals la paraula pot expressar-se. A diferència de la novel·la o la historiografia, el relat és el resultat de la combinació entre la imaginació i la memòria. La memòria és la que permet certa possibilitat d'expressió artística i d'experiència estètica: «No són el poema ni el cant els que poden intervenir per salvar l'impossible testimoni; és, al contrari, el testimoni el que pot, en tot cas, fundar la possibilitat del poema.»¹² No es tracta de defensar aquest determinat tipus de literatura com a paradigma d'una determinada estètica, sinó de reconèixer-ne i pensar-ne el valor com a part de la complexitat present.¹³

Una autèntica transmissió d'Auschwitz tan sols és possible a través del silenci. Per descomptat que el silenci no és mutisme, sinó ben al contrari. El silenci és una forma fonamental d'expressió. Perquè el silenci és, precisament, la forma d'expressió que mostra l'esdeveniment d'Auschwitz en tot el seu dramatisme. L'obra de Celan, tal vegada com cap altra, és així capaç d'expressar aquest silenci. Es tracta de fer present la interrupció del discurs en discórrer les paraules, de manera que els trencaments obrin l'espai comunicatiu a l'absència de sentit de tant de dolor i sofriment com s'acumulen a Auschwitz. Perquè Auschwitz és una ferida no cicatritzable. I l'obra d'art no transfigura les ferides i els trencaments, ni les integra en una totalitat que aporti sentit.

¹¹ *Ibid.*, pàg. 155.

¹² *Ibid.*, pàg. 36.

¹³ Responent al repte plantejat per José Luis Molinuevo: «Y si no somos capaces de heredar la pluralidad de la que venimos, difícilmente podremos asumir la complejidad de lo que somos porque en ello estamos como destino de nuestro tiempo» (MOLINUEVO, J. L. [2002]: *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, pàg. 10).

A la poesia de Paul Celan es produeix una mena d'invençió de la llengua, de la llengua alemanya, d'aquella llengua que utilitzaven homes capaços dels fets més terribles. És així que el poema es desfà de qualsevol ornament, s'hi presenten paraules despullades, tan sols paraules, que es despleguen amb esforç, en una mena de llengua esquerdada, intencionalment esquerdada, com renaixent de la violència que han sofert, que les ha destruïdes. «I és que tal vegada Celan sabia que la guerra fa d'un home corrent un poeta. Com si tan sols mitjançant el poema es pogués intentar el miracle d'humanitzar no allò inhumà, sinó allò tractat inhumanament. Així, el poeta Celan practica la seva llengua des d'una certa memòria, i no tan sols la seva, sinó la memòria dels altres. Construeix la seva identitat de poeta des del record de l'altre del qual parla en el seu poema, de l'altre absent, de l'altre que ja no hi és, com volent tornar més humana la seva absència i menys mort la seva mort fent-la present en la bellesa del poema. A Celan, per ventura, no és la poesia memòria de l'absent i les seves paraules no caminen cap a l'altre que es representa en el poema? El jo del poeta com a representació de la tragèdia de l'altre.»¹⁴

És així que Adorno arriba a escriure que «el principal representant de la teoria hermètica en la lírica alemanya contemporània, Paul Celan, ha modificat el contingut experiencial d'allò hermètic. Aquesta lírica es troba penetrada d'aquella vergonya que sent l'art davant el sofriment que s'alça tant sobre l'existència com sobre la sublimació. La poesia de Celan vol expressar l'horror màxim per mitjà del silenci. La seva veritat mateixa és quelcom negatiu. Tracta d'imitar un llenguatge que està per davall d'allò més desvalgut dels homes i àdhuc d'allò orgànic, el de la mort de la pedra i l'estrella».¹⁵

A Celan, finalment, trobam un afany manifest de dirigir-se a un interlocutor, de trobar-se amb un tu. «Tu» és la paraula que més es repeteix: gairebé mil tres-cents vegades al llarg de trenta anys d'escriptura.¹⁶ Ho trobam explícitament a «El meridà»,¹⁷ on parla del procés de creació poètica com un encontre. El poema vol anar cap a quelcom Altre, necessita aquest Altre, necessita un interlocutor. Així el poema es fa diàleg; sovint un diàleg desesperat.

«Tan sols en l'espai d'aquest diàleg es constitueix allò interpel·lat, es concentra entorn del jo que interpel·la i denomina. A aquesta presència, allò interpel·lat, que gràcies a la denominació ha esdevingut un Tu, porta l'alteritat.»¹⁸ Així el poema esdevé una botella amb missatge llançada amb la confiança —certament no sempre gaire esperançadora— que pugui ser llançada a terra en algun lloc i en algun moment, tal vegada a la terra del cor. «Cap a què? Cap a quelcom obert, ocupable, tal vegada cap a un tu assequible, cap a una realitat assequible a la paraula.»¹⁹

¹⁴ BÀRCENA, F. i MÈLICH, J. C. (2000): pàg. 229.

¹⁵ ADORNO, T. W. (1980): *Teoría estética*, Taurus, Madrid, pàg. 417.

¹⁶ FELSTINER, J. (2002): *Paul Celan. Poeta, Superviviente, Judío*, Trotta, Madrid.

¹⁷ CELAN, P.: «El meridiano. Discurso con motivo de la concesión del Premio Georg Büchner, Darmstadt, 22 de octubre de 1960», a CELAN, P. (1999): *Obras completas*, Trotta, Madrid, pàg. 499-510.

¹⁸ *Ibid.*, pàg. 507.

¹⁹ CELAN, P.: «Discurso con motivo de la concesión del Premio de Literatura de la Ciudad Libre Anseática de Bremen», a CELAN, P. (1999).

«Són els esforços d'aquell a qui sobrevolen les estrelles, obra de l'home, i que sense empara, en un sentit inimaginable fins ara, terriblement al descobert, va amb la seva existència al llenguatge, ferit de realitat i cercant realitat.»²⁰

La persona que escolta cal que escolti i percebi el silenci en què tantes vegades es refugien els supervivents i que parla sense paraules, des de callar i des de parlar, des de més enllà del llenguatge i des del llenguatge.

L'autoritat del testimoni no rau en la conformitat entre allò dit i els fets, entre la memòria i allò escaigut, sinó en la relació immemorial entre allò que no es pot dir i allò que es pot dir, entre el dins i el fora de la llengua. «Els poetes —els testimonis— funden la llengua com el que resta, allò que sobreviu en acte a la possibilitat —o la impossibilitat— de parlar.»²¹

A través del relat el lector queda travessat per un imperatiu, el de mantenir viva l'experiència del mal radical, d'aquells assassinats a les cambres de gas del *Lager*.

Després de llegir els relats dels supervivents de l'Holocaust res no pot tornar a ser com abans. El «jo» del lector es transforma en resposta a l'altre i resposta de l'altre, és responsabilitat. En els relats de l'Holocaust el lector descobreix que la presència de l'altre és una absència, perquè en l'escriptura l'altre mai no apareix com a donat, com a objecte d'una consciència intencional, d'un esdeveniment.

²⁰ *Ibid.*, pàg. 498.

²¹ AGAMBEN, G. (2002): pàg. 169.

SUFRIMIENTO Y SOLIDARIDAD
Reescritura de la historia en las estéticas de la resistencia:
de Benjamin a Peter Weiss

Jordi Maiso Blasco
Universidad de Salamanca

RESUMEN: Proponemos explorar las diversas tentativas que la filosofía y el arte han encaminado al intento de afrontar y reparar el sufrimiento. De este modo encontramos a lo largo del siglo pasado intentos fallidos de cambiar el presente re-narrando el pasado que van desde Walter Benjamin hasta Peter Weiss.

ABSTRACT: Our aim is to explore the different attempts that philosophy and art have made to face suffering and make amends for it. Thus throughout the last century we find various failed attempts to change the present by re-narrating the past, which go from Walter Benjamin to Peter Weiss.

Nos disponemos a realizar un recorrido a través de las tentativas del pensamiento y el arte para reflejar el sufrimiento, reparar el pasado y cambiar la historia. A lo largo de este camino, nuestras reflexiones se condensarán en torno a imágenes del tiempo y las posibilidades que con ellas se abren. Para ello partimos del *Angelus Novus* y todo lo que supone en el planteamiento que Walter Benjamin hace de la historia.

Klée pintó este cuadro en 1920, y desde que Benjamin lo adquiriera en 1921 habitó las paredes de sus hogares y exilios hasta aquella fatídica noche en Port Bou. Según Scholem, veía en él inscrita la imagen de su destino. En el recurso a esta figura en su último escrito, cristalizan y se fusionan epistemológicamente teología, estética y política en un intento de reescribir la historia y reparar el sufrimiento.

Benjamin nos presenta este ángel, el ángel de la historia, mirando hacia atrás, a las catástrofes y ruinas del pasado que crecen constantemente a medida que se aleja. Quisiera detenerse a reparar los escombros pero el huracán del progreso se ha enredado en sus alas y le empuja sin remisión a un futuro desconocido al que vuelve la espalda. Su mirada está fija en un pasado devastado y marcado por la catástrofe, y en su impotencia para reparar lo ocurrido busca «detener una mirada de nostalgia y de compañía en el sufrimiento de los hombres» (Jiménez, 1981: 150).

Se ha dicho que este ángel es, como el de Durero, melancólico, puesto que no anuncia el paraíso o la felicidad sino que mira hacia atrás con horror y quiere encarar el

sufrimiento. Frente a todas las promesas de utopías y plenitudes inasibles, Benjamin y su ángel se detienen en la amargura y el desengaño de un presente vacío y cruel. Aquí es donde entra su crítica al progreso: ese huracán que avanza implacable en su devastación y busca su legitimación en un fin de la historia que se prologa indefinidamente. Donde el historicismo habla de un tiempo acumulativo, él sólo ve amontonarse dolor y destrucción. El progreso «tiende a excluir de la memoria colectiva todos los fallos, las regresiones, todos los fracasos que puntúan el desarrollo de la historia» (Mosés, 1997: 22). La realidad irreductible del sufrimiento es incompatible con una historiografía que concibe el tiempo como una imparabla línea ascendente. El futuro no puede disolverlo ni conferirle sentido.

De ahí el rostro impotente del ángel: «No es el Mesías ni tampoco parece ser de esos ángeles de la Kábala que pronuncian su alabanza ante Dios para desaparecer. Es un ángel que sólo mira. El elemento de la mirada es decisivo, las imágenes de la mirada también» (Molinuevo, 2001: 86). Paradójicamente, es esta mirada desesperada la que abre el camino a la esperanza, ya que es el punto de partida de la labor del historiador.

Benjamin sostiene que la historia no está hecha, sino que hay que escribirla y reescribirla desde la urgencia del presente. La pretendida objetividad del historicismo parte de un juicio de valor: el de los vencedores, que son quienes determinan cuáles son los hechos históricos. Sus criterios son los que se transmiten de generación en generación. La historia la escribe el poder y todo lo que está fuera de ese poder cae en el olvido. Frente a este modelo, propone hacer saltar ese pasado que se presenta como *contínuum*: ya no hay historia sino historias, y hay que revisar la que nos viene dada para construir otras tradiciones. Para ello habremos de lanzar una nueva mirada a ese pasado perdido y hacer que emerja de nuevo, aunque con un significado diferente. Por eso «nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia» (Benjamin, 1989: 178-179). Aún cabe la esperanza de reescribir la historia de los derrotados.

Esto sucede desde el instante presente, que no es ya homogéneo y vacío, sino concreto y pleno de sentido. Se busca llegar a una experiencia única de lo acontecido y recuperarlo en el momento en el que incide en el presente para nunca más ser visto. Desde aquí se intenta reparar el sufrimiento pasado y rescatar la tradición olvidada de los vencidos, rebelándose contra la empatía crónica del historiador historicista con los vencedores. «En ese “leer lo que nunca fue escrito” se concentra toda la tarea de una búsqueda de identidad narrativa en el espacio disperso del objeto, de la reivindicación de la memoria como lucha contra la opresión simbolizada por el olvido» (Molinuevo, 1998: 226).

El órgano de esta memoria emancipadora, de esta nueva mirada atrás, es la narración. Hay que escribir la historia de nuevo para recuperar lo que pudo haber sido, realizar sus fracasos y solidarizarse con el sufrimiento de los vencidos. Esta memoria narrativa que propone Benjamin tiene como componente fundamental el arte. Su fijación en el instante presente, en el aquí y ahora desde el que se articula esa renarración del pasado, acerca su *Jetzt-Zeit* a la experiencia estética.

La mirada culpable del Ángelus Novus ante la devastación que se abre a su paso se convierte así en el icono de un nuevo programa estético en el que se inscribirán pensadores y artistas cuyos vestigios llegan hasta hoy. Marcados por las catástrofes de primera mitad de siglo, surge en ellos una nueva sensibilidad que se opone a las construcciones estético-políticas de la historia que intentan extraer algún sentido de ese montón de ruinas y legitimar así el sufrimiento: «Una tal sensibilidad se basa realmente en hechos que condenan al ridículo la construcción de un sentido de la inmanencia tal y como es

irradiado por la trascendencia afirmativamente» (Adorno, 1975: 361). Esta trascendencia no es otra que ese futuro al que el ángel de Benjamin vuelve la espalda. Antes de remitir a ninguna instancia legitimadora, esta otra tradición se detiene en el cuerpo y su sufrimiento, como el cuadro de Klée se detiene en el instante en que el ángel es definitivamente arrastrado cuando quisiera detenerse. Así hacen suyo el lema schilleriano de no sacrificar al hombre presente por el hombre futuro, de que la humanidad no puede sustituir al individuo.

Esta actitud se refleja por ejemplo en el rechazo benjaminiano al futurismo, cuya absolutización del progreso y la técnica proclamaba la necesidad de la guerra como sacrificio purificador por el que Europa se rejuvenecería. En relación con estos intentos de «higienizar» el presente, Benjamin sostiene que cuando se ataca al fascismo en nombre del progreso como norma histórica es cuando se le convierte en irrefutable.

Sin embargo, este «Fiat ars, pereat mundus» (Benjamin, 1989: 57), esta estetización de la política y la guerra que lo es también de una historia que promete un futuro pleno, no era exclusiva del nacionalismo y el fascismo. La politización del arte que propone el comunismo no hace sino caer en lo mismo. Buena prueba de ello es una escultura de Mukhina, *Obrero industrial y mujer campesina*. Esta es la contrafigura del cuadro de Klée. Ambos con un brazo extendido y el otro con el puño alzado sostienen la mujer la hoz y el hombre el martillo. Sus gestos, los pliegues de su ropa, el despliegue de sus piernas, todo da sensación de movimiento. Las dos figuras se abalanzan al unísono hacia el triunfal ritmo de la Historia.

Frente a esta historia que se escribe con mayúscula y que se sirve del arte para construir su mitología, se trata de recomponer lo que ese frenético ritmo deja a su paso. Para dar cuenta del individuo presente aquí y ahora, parten de una revalorización del cuerpo y la sensibilidad. Se ajustan a la medida del cuerpo como límite y no ya tanto a la belleza que se pretende inocente. En tanto que físico, el dolor ya no eleva, no es iniciático ni abre paso a un futuro triunfal, sino que simplemente degrada. De esto tendrá que dar cuenta ahora el arte. Por eso Adorno constata el peligro del primado del subjetivismo en el arte y la necesidad de acabar con un goce estético ingenuo que se convierte en cómplice de la barbarie. La belleza se ha vuelto sospechosa: «El veredicto estético contra lo feo se apoya en esa evidente inclinación sociopsicológica de identificar lo feo con el dolor y tomárselo a broma. El imperio hitleriano y toda la ideología burguesa en general, nos ha dado prueba de ello: cuantas más torturas se administraban en los sótanos, más cuidado se tenía en que el tejado se apoyara sobre columnas clásicas» (Adorno, 1981: 71). Ya no se trata de suscitar adhesión a imágenes estético-políticas de la historia, sino de recuperar la distancia permitiendo que se tome conciencia de lo que se queda en ese camino.

Esta recuperación del cuerpo como medida puede aclararnos la importancia que Benjamin concede a la fotografía de August Sander. Éste publica en 1929 una colección de retratos: *Antlitz der Zeit* (el rostro del tiempo). Su proyecto era realizar una especie de catálogo de los diferentes tipos alemanes, abarcando hombres y mujeres ya sea de origen rural o urbano y de todos los estratos sociales. Su trabajo deberá interrumpirse en 1933 con el ascenso del nacional-socialismo, a pesar de su total ausencia de retórica y su no subordinación a planteamientos ideológicos. Sander retrata su tiempo y su sociedad a través de una fisonomía de los diferentes individuos que la componen. Su fotografía es una memoria concreta de su presente carente de todo subjetivismo. En las imágenes no aparecen más que los retratados. Benjamin habla de su obra como un atlas

que ejercita la mirada a los demás, a su rostro y a su modo de insertarse en un contexto social y vital (Benjamin, 1989: 79). Lo que debió suscitar la censura nazi a su obra no fue sólo el contenido, sino también la forma. El hecho de presentar a sus retratados de forma individualizada, buscando un equilibrio elocuente entre su personalidad y su inserción social, debió irritar a un proyecto político que quería aniquilar toda individualidad y ponerla al servicio de la totalidad, disolviendo toda concreción en la multitud. En Sander los arquetipos se concretan en un individuo de carne y hueso que nos devuelve la mirada.

Sander se dirige a su presente y lo atrapa, pero habíamos partido del ángel de Klée, cuya mirada buscaba recuperar el pasado, si bien para narrarlo de forma diferente. Si hablábamos del rechazo a modelos de historia trascendentes, cabe recuperar el intento benjaminiano de narración desde la inmanencia de nuestro momento presente.

Aquí es donde entra Peter Weiss con *La estética de la resistencia*. La obra es un retrato retrospectivo del maltrecho recorrido de la esperanza que se abrió en la revolución de Octubre hasta su definitiva derrota. Aquí se explora tentativamente el papel del arte y la memoria para salvar el pasado y cambiar el presente, pero en el fracaso de este proyecto es la propia narración de Weiss la que, siguiendo la senda abierta por Benjamin, intenta cambiar el pasado. «Desde esta perspectiva la obra de Weiss es una peculiar mitología de los vencidos. Resistir al final significa reescribir la historia, es decir, hay que reescribir el mito» (Molinuevo, 2001: 147).

La novela es una autobiografía imaginada en la que confluyen lo personal y lo generacional. Además, el género literario le permite explorar polifónicamente las razones del fracaso. O los fracasos, que van desde la toma del poder de 1933 hasta la traición de los resistentes al final de la guerra, pasando por la derrota española o el pacto de Stalin con Hitler. En este camino se cruzan las obras de arte. Se trata de ver las posibilidades de apropiación de éstas por parte de los trabajadores, los desheredados. Con ello da cuenta también de otro tipo de sufrimiento, en el que no cuenta ya tanto la corporalidad como la sociedad y la cultura.

Para esta reapropiación parte, siguiendo a Adorno, del origen social del arte, pero también de la célebre divisa de que «jamás se da un documento de cultura sin que lo sea también de barbarie» (Benjamin, 1989: 182). En sus tesis, Benjamin expone que los vencedores llevan consigo el botín de la cultura. Por eso la cultura es también responsable de las ruinas que se amontonan al paso del ángel, ya que está hecha y perpetuada sobre la muerte. Por eso en la novela se plantea si es posible la belleza originada a partir de la crueldad, si esto no convertirá todo el arte en repulsivo. Civilización se escribe con sangre, con la sangre de los vencidos: «Este reino del espíritu había surgido por medio de la violencia, cada expresión de arte, de filosofía, tenía como base la violencia. Y cuanto más grande, más alto era lo creado, tanto más alto había sido el dominio de la brutalidad» (Weiss, 1999: 62). De ahí la necesidad de la memoria. Lo que se plantea aquí es si verdaderamente los trabajadores, los dejados de lado por toda la tradición cultural de la literatura y el arte, pueden ser como dice Benjamin los sujetos de esa memoria narrativa que haga justicia a los muertos. Por ello las obras han de ser interpretadas una y otra vez hasta que puedan hacer suyo su sentido. «La tesis de Weiss es que en los conflictos de las obras de arte del pasado se ve la raíz de los conflictos sociales del presente: son historia contemporánea» (Molinuevo, 2001: 155).

A partir de aquí, lo que nos interesa es incidir en la reescritura y la reapropiación de una de esas obras: *La balsa de la medusa*. En la reescritura de esta imagen se sintetiza

todo este recorrido, fusionando la búsqueda de la emancipación con la figura del naufragio.

Este cuadro, presentado en 1819 en el Louvre, encaja perfectamente en nuestro trayecto. Es un cuadro de historia contemporánea que representa el naufragio del *Medusa*, navío francés que se fue a pique en 1816. La pintura se detiene en el momento en que, tras trece días a la deriva de sufrimiento, muerte y desesperación, vislumbran por fin en el horizonte la ayuda de un barco apenas visible que pasará de largo. Así el cuadro combina las imágenes de abandono con las de la voluntad de vivir.

La obra entra en escena en un peculiar momento en el desarrollo de la novela. El personaje anónimo pasa sus últimos días en la guerra española. La batalla está prácticamente perdida y los miembros de las Brigadas Internacionales deben abandonar un país que, como apátridas y exiliados, habían hecho suyo. Y lo abandonan con la conciencia de la derrota, de que todo ha sido en vano. Más tarde en París se reencuentra con el cuadro. Recién salido de España, no tiene todavía adónde ir, al no poder regresar a la Alemania nazi ni contactar con su familia en una Bohemia amenazada de invasión. Así Weiss revive el naufragio de la balsa en su maltrecha travesía política hacia una utopía que, abandonada por todos, se iba a pique irremisiblemente. Se reconoce en el destino de los náufragos, pero se resiste y lo hace reescribiendo en los años setenta dos naufragios, el de 1816 y el de 1938, fusionados en una sola imagen.

Weiss se identifica con Géricault, puesto que lo que éste pinta es también una cuestión social: la negligencia de que los botes de salvamento pudieran recoger apenas a la mitad de los náufragos, que ocuparon los poderosos, abandonando a su suerte a los demás. Lo que le interesa del cuadro es que en él se escribe esa historia de los marginados, los olvidados, condensándola en la imagen de un suceso de una elocuencia sin par.

El cuadro como imagen del sufrimiento es ciertamente terrible. Géricault recupera la corporalidad en toda su crudeza: convive con cadáveres tomados de hospitales para reflejar la piel amarillenta, la carroña, la descomposición y la degeneración del cuerpo como imagen de la degeneración del hombre. Esta fealdad rompe con el arte de la época. No busca elevación o reposo, sino que presenta una imagen desconsoladora de la cual se dijo que estaba hecha para alegrar la vista de los buitres.

La pintura aparece como un ejercicio de memoria, pero también de resistencia: los supervivientes se alzan en un movimiento común alejándose de los muertos que pueblan la parte inferior del cuadro, pero el que lidera este movimiento y agita el trapo buscando la salvación es un negro que probablemente viajaba en el barco para ser vendido como esclavo. Es la denuncia a la economía colonial de un país que, pese a los ideales de la revolución de 1789 seguía comerciando con esclavos, comercio que justificaba la ruta del *Medusa* a Senegal.

Por otra parte Géricault no permite que el espectador goce de la seguridad de la distancia: «quería que el espectador se sintiera aferrado con manos crispadas a una de las tablas que sobresalían, demasiado agotado ya para poder vivir todavía la salvación» (Weiss, 1999: 435). Por eso le sitúa como uno más en las tablas a la deriva en medio del inmenso mar embravecido. El naufragio que contempla es también el suyo.

Weiss relata cómo Géricault realiza diferentes bocetos mediante los cuales va reviviendo personalmente todas y cada una de las fases del naufragio. Se construyó una balsa a imitación de la original en su estudio sobre la que vivía y pintaba: la balsa se convirtió en su mundo. Al final, la identificación del personaje con el pintor y con sus ideales emancipatorios es total, y a partir de aquí llega la identificación con los personajes del

cuadro: su «yo» aislado y el «ellos» de los náufragos se fusionan en su narración en un nosotros. Todos buscaban lo mismo y todos han fracasado. Ahora van a la deriva, perdidos.

El elemento clave en Weiss es que retoma el programa benjaminiano y vuelve a narrar las historias del fracaso: las de su generación, las de los náufragos de la balsa o la del propio Géricault. Ya no se pone la identidad en el futuro, sino en la exploración tentativa del pasado para recuperar lo que pudo haber sido. La resistencia consiste en narrar la historia de una manera diferente, revisar los mitos que sostienen a la historiografía vigente y crear un nuevo imaginario.

La trampa, en la que a pesar de su ambigüedad cae el propio Weiss, es que esta reescritura de la historia de los vencidos se convierta de nuevo en un ejercicio del poder, si bien de otro poder (Molinuevo, 2001: 90). Aquí es donde está el problema al que se enfrenta esta reescritura mediante el arte: cómo lograr que una reconstrucción estética que refleje el sufrimiento sea verdaderamente emancipadora. Este recorrido ha sido el trayecto de un fracaso, el *Ángelus Novus* sigue mirando atrás impotente. «Y sin embargo, yo nunca me había percatado con tanta claridad de cómo se podían crear a través del arte valores que se sobreponían al aislamiento, a la desorientación, cómo, conformando visiones, se buscaba poner remedio a la melancolía» (Weiss, 1999: 441). Frente al esteticismo contemporáneo, se trata de recuperar el papel pedagógico y social del arte.

Bibliografía citada

- ADORNO, Th. W. (1975): *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid.
 ADORNO, Th. W. (1980): *Teoría estética*, Taurus, Madrid.
 BENJAMIN, W. (1989): *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid.
 JIMÉNEZ, J. (1981): *El ángel caído*, Anagrama, Barcelona.
 MOLINUEVO, J. L. (1998): *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid.
 MOLINUEVO, J. L. (2001): *Estéticas del naufragio y de la resistencia*, Alfons el Magnànim, Valencia.
 MOSÉS, S. (1997): *El ángel de la historia*, Cátedra, Madrid.
 WEISS, P. (1999): *La estética de la resistencia*, Hiru, Hondarribia.

SONIDOS Y CONCEPTOS

Hacia un nuevo concepto de análisis musical en T. W. Adorno

Pau Frau Buron

Universitat de les Illes Balears

RESUMEN: Este trabajo se centra en la problemática de la comprensión de la obra de arte y, concretamente, en el ámbito del análisis de la obra musical. La comprensión de una partitura musical está directamente relacionada con el análisis de la obra y éste, a su vez, conduce directamente al tema de la forma. En la monografía de Theodor W. Adorno sobre la obra del compositor Alban Berg, encontramos una crítica del análisis tradicional, así como una concepción alternativa de análisis. Este estudio propone examinar esta nueva concepción, exponiendo en primer lugar la problemática del análisis musical en general, pasando a continuación a tratar los problemas específicos que se derivan de este tipo de análisis, para, finalmente, centrarse en la propuesta del autor.

ABSTRACT: The subject of this paper is the study of the new concept of musical analysis that we find in the book «Alban Berg» from Theodor Wiesengrund Adorno published in 1968. The analysis of a musical work leads to the problem of the form in music. We point out Adorno's critic of the traditional music analysis, and we try to give some of the broad outlines of his new concept of musical analysis.

Uno de los ámbitos donde el problema de la comprensión de la obra de arte parece ocupar un lugar central, es en la actividad de la interpretación musical. La comprensión de una partitura musical está directamente relacionada con el análisis de la obra y éste a su vez conduce directamente a la problemática de la forma. Uno de los textos que muestra la importancia de la problemática relación entre análisis y la forma musical, es la monografía de Theodor W. Adorno sobre la obra del compositor Alban Berg publicada en 1968.¹ Este texto cuyo objetivo principal es proporcionar al lector una aproximación seria a la obra del compositor, y por tanto es, de gran importancia para todo intérprete, es, por otra parte, de gran interés en la actualidad ya que además de aportar una revisión crítica al análisis musical tradicional, introduce también algunas cuestiones

¹ ADORNO, Theodor W. (1968): *Alban Berg*, Madrid, Alianza Editorial.

que merecen ser tenidas en consideración ya que apuntan hacia una nueva concepción del análisis musical.

Este estudio se propone examinar estas nuevas cuestiones que aparecen en la monografía de Adorno, exponiendo en primer lugar la problemática del análisis musical en general, pasando a continuación a tratar los problemas específicos que se derivan del análisis tradicional, para finalmente centrarse en la propuesta del autor.

El análisis de la obra musical: Una de las ideas heredadas de nuestra tradición y que hoy en día permanece aún fuertemente instalada en el «sentido común», es que la obra musical no debe ser analizada. Este descrédito del análisis como instrumento de comprensión de la obra musical es producto de una visión a-crítica e irracional del arte. Una actitud, que se basa en la creencia de que el conocimiento de cualquier substancia es una amenaza para ella y que tiene como consecuencia normalmente, que la obra se abandone a un tipo de sentimiento que en la mayoría de los casos no es más que una sorda mezcla de reacciones inadecuadas al objeto. Este irracionalismo contrasta, como todo intérprete bien sabe, con las exigencias de la práctica musical, ya que solamente mediante el análisis previo de la obra, pueden ser conocidos y presentados aspectos como la textura, la estratificación, y la interrelación de los elementos —entre otros— de una composición musical. La crítica al irracionalismo es una de las líneas centrales sobre la cual Adorno empieza su revisión del concepto de análisis musical. Para éste hay que abandonar la idea de que el arte está separado de lo demás como si estuviese en un ámbito especial y, por tanto, no abordable desde ninguna racionalidad.

El análisis tradicional de la música: Una de las características del análisis musical tradicional, incluso en aquellos como las aportaciones de Heinrich Schenker² que pretenden ser una alternativa a los mismos, es que toman lo que es general e invariable en la obra como la esencia de la misma. Este tipo de análisis toma como pauta la reducción de la obra a determinaciones más o menos abstractas. El análisis tradicional intenta descubrir la esencia de la obra aplicando un repertorio de formas exteriores a la misma. Así el análisis no procede, por tanto, del contenido a la forma, sino que ciegamente intenta que la obra se ajuste a alguna de las formas históricamente conocidas,³ reduciéndola y anulando de esta manera su valor particular.

El análisis tradicional se basa en un universo definido por leyes generales, preexistentes a toda obra, en la aceptación ciega de que todas las relaciones abstractas implicadas por la idea de forma pueden definirse a priori y engendrar, por consiguiente, un cierto número de «esquemas», de arquetipos preexistentes a toda obra real. Desde esta perspectiva, componer una obra musical significa inscribirse en un esquema preciso y,

² SALZER, FELIX (1952) *Estructural Hearing*, New York, Dover. Esta obra ofrece una presentación sistemática de los conceptos fundamentales de este tipo de análisis. Para Adorno, H. Schenker tiene el mérito de haber aportado una alternativa a la literatura de manual y las imágenes poéticas. Se concibe aquí el análisis musical a modo de instrumento para el conocimiento de los procesos musicales o, como Schenker lo llama «del contenido musical», pero, para Adorno, la similitud de las distintas líneas primitivas habla en contra de su fertilidad. Sus análisis terminan desembocando en la generalidad y no en lo específico de la obra singular. La obra es reducida a esquemas a priori o explicadas como modificación de estos esquemas.

³ El análisis musical tradicional introduce formas históricamente conocidas como la sonata, la fuga, la sinfonía, el preludio, etc.

en consecuencia analizar la obra significa averiguar y poner a la luz dicho esquema. Es un tipo de análisis que podría parecer adecuado cuando componer significa escribir desde y a partir de esquemas a priori, pero deviene totalmente inadecuado y distorsionador cuando se enfrenta a obras que ya no parten de esta manera de proceder, es decir, que no parten de exterioridades sino que en unos casos las destruyen y en otros inventan de nuevas.

La evolución de la música ha ido vaciando los esquemas a priori o repertorio de formas ideales de toda realidad hasta tal punto que su poder ordenador llega a entrar en contradicción con el material que pretenden ordenar. En consecuencia, el análisis tradicional no puede ser aplicado a las creaciones musicales de algunos compositores más relevantes del siglo XX, ya que al moverse éstos en otras categorías musicales (que evitan toda consolidación, tales como por ejemplo, los «campos de disolución», el «tránsito continuado», o la «disgregación permanente», etc) hacen que el análisis tradicional resulte inadecuado. La técnica de la disgregación permanente —por poner un ejemplo— y al contrario que la técnica tradicional de afirmación, repetición y consolidación de elementos, hace que la música se disgreguen, en tanto que devenir permanente, en elementos ínfimos que no pueden ser captados como elementos debido a su carácter infinitesimal.

La nueva concepción de análisis musical: La inadecuación del análisis musical tradicional a las nuevas obras musicales del siglo XX, plantea por un lado la necesidad de una revisión y por otro la urgencia de proporcionar al intérprete una nueva forma de aproximación a la obra. La propuesta de Adorno, a sabiendas de ser el intento de diseñar un nuevo concepto de análisis musical y estar lejos en su monografía de haber satisfecho las exigencias de ese nuevo concepto, ni haber diluido para nada las diferencias entre el antiguo y el nuevo concepto de análisis, aporta, sin embargo algunos elementos a tener en cuenta:

1. Recuperar la confianza en el análisis.
2. La organización o articulación como la esencia de la composición.
3. El análisis como la «historia de un tema».
4. El análisis como la reconstrucción del transcurso musical.
5. El contenido como forma de la obra musical.

El nuevo concepto de análisis, apunta a los momentos concretos que componen una música. La articulación u organización es considerada el contenido mismo de la obra. Adorno propone abandonar la pauta tradicional de reducir la obra a determinaciones más o menos abstractas y ajenas a la obra. Se trataría más bien, de intentar captar el proceso de composición comenzando por el resultado y llegar a la objetividad de las composiciones sumergiéndose en su totalidad y su microestructura. Una forma de analizar que Adorno expresa con la siguiente metáfora: «Lo que importa es la carne y no el esqueleto». La nueva concepción de análisis propone, por tanto, prescindir de ciertos elementos estructurales más o menos invariables, cuyo significado además deberían ser explicados en su interrelación viva con la fibra de la obra. Así el transcurso mismo de la

⁴ La superación de la distinción entre forma y contenido deviene el núcleo central de esta nueva propuesta de análisis musical.

articulación y los ajustes devienen la verdadera forma de la obra.⁴ Todo andamiaje de esquemas a priori debe así ser abandonado y ceder ante una concepción de la forma renovable en cada instante. Cada obra genera en ese sentido su propia forma y ésta esta ligada irreversiblemente a su contenido:

*«En el cuarteto, al menos en el segundo movimiento, ya no existen “temas” en el antiguo sentido estático. La transición permanente desdibuja toda figura consolidada, la abre a lo precedero y a lo subsiguiente, la sostiene en el incansable flujo de las variantes, la somete a la primacía del todo. Los modelos temáticos se encogen: se reducen a las unidades motivicas mínimas. Si los temas de la Sonata para piano se habían disgregado en tales motivos por medio de un “trabajo”, ahora hasta la diferencia escolar entre ocurrencia y trabajo cae bajo la crítica del maestro: ambas convergen. La ocurrencia se convierte en función de la totalidad y ésta en la síntesis de la división en motivos. Por ello el deber del oyente no es retener los temas y seguir sus destinos, sino reconstruir un transcurso musical en el que cada compás, sí, cada nota, se encuentra igual de próxima al punto central. Tal dificultad es, en concreto, una dificultad del propio material».*⁵

Esta nueva concepción de análisis musical parece reconocer, asumir y confrontarse con algunas de las características que la estética⁶ actual ha puesto en la base de muchas de las obras de arte relevantes del Siglo XX. El proceso de «des-objetualización» de la obra de arte; la sustitución del objeto por una «estructura dinámica»; el carácter «inacabado» y «abierto» de la estructura; la «indeterminación y el azar» como mecanismos de conformación de la misma, están ya presentes en esta nueva concepción de análisis de la obra musical. Adorno apunta de esta manera que ya no estamos delante de objetos producidos a partir de formas determinadas, sino de estructuras que responden a su propio contenido y como tales deben ser analizadas desde ellas mismas:

*«La expresión de Berg, del ser orgánico que se conserva derrochándose, de la vida como vía encarnación de la muerte, es identificable en la propia complexión de la composición. Su música es pacífica, concreta y mortal, como las enredaderas; ahí reside su auténtica modernidad, que sólo ha encontrado parangón en la estructura de algunas ricas creaciones desobjetualizadas de la pintura y la escultura más moderna».*⁷

Consecuencias: Esta nueva concepción del análisis musical puede ser considerada crítica en un doble sentido. Por un lado, y a un nivel que denominaremos «nivel interno», es decir dentro del campo de la práctica e interpretación musical, es crítica porque cuestiona los métodos de análisis en consonancia con un tipo de racionalidad identificante.⁸

⁵ ADORNO, T. W. *Opus. cit.* pág. 62

⁶ JIMÉNEZ, JOSÉ (2003): *Teoría del arte*, Tecnos, Madrid, pág. 113.

⁷ ADORNO, T. W. *Opus. cit.* pág. 49.

⁸ Cabe mencionar aquí algunos de los referentes de este tipo de análisis musical: RIEMANN, HUGO (1917): *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig. Este manual es una de las obras en las que este autor explica y amplía su teoría de la «armonía funcional». Las armonías base son cifradas con las letras T, S, D. Los acordes disonantes son analizados y entendidos aquí como modificaciones de estas tres funciones armónicas. Esta teoría se ha sistematizado y divulgado a través de otros autores como por ejemplo: GRABNER, HERMANN (1944): *Handbuch der Harmonielehre*, Berlín y MALER, WILHELM (1931): *Beitrag zur Harmonielehre*, Leipzig, reelaborado por GÜNTER BIALAS y JOHANNES DRIESSELER (1950): *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, München; DE LA MOTTE, DIETHER (1976): *Harmonielehre*, Kassel. El segundo capítulo de esta obra consiste en una presentación sistemática de los conceptos fundamentales de la armonía funcional y la obra intenta en general explicar, desde esa perspectiva, la evolución de la música desde la disolución de la tonalidad hasta la llamada «música atonal».

Así quedarían cuestionados los análisis funcionales y gramaticales, incluso como los de H. Schenker, que como ya hemos apuntado, parecen haber explotado y haber llegado al límite del análisis musical.

Por otro, y a un nivel que denominaremos externo, es decir fuera ya del ámbito musical y dentro de lo social, el análisis inmanente es también crítico. Al liberarse del concepto tradicional de forma y poner de manifiesto así el «contenido» o la «logicidad» de la obra, aparecen las categorías por las cuales el compositor ha conformado la materia sonora, permitiendo, en una segunda reflexión, trasladarlas a otro plano y compararlas con las categorías pre-fabricadas por las cuales el sujeto social somete la multiplicidad y la heterogeneidad de la materia en su lucha por su auto-conservación y dominio de la naturaleza. Mediante esta segunda reflexión, la obra musical entra en relación con la sociedad llegando así el análisis crítico a su plenitud. En consecuencia, una primera reflexión se ocupa de proporcionar un análisis inmanente de la obra musical y una segunda se ocupa de contrastarlo y situarlo en relación a la sociedad.

La monografía de Adorno es ya un ensayo de esta nueva concepción de análisis musical. El análisis inmanente de la obra de Alban Berg revela una serie de categorías conformadoras de la materia sonora y un proceder lógico, que en una segunda reflexión, se conecta a un tipo de racionalidad humanista no auto-glorificadora. Dice Adorno a propósito de la música de Alban Berg:

*«Aquello que desaparece. Aquello que contradice la propia existencia, no es en Berg materia de expresión, no es objeto alegórico de la música, sino la propia ley bajo la cual se despliega (...) Si nos abismamos en la música de Berg a veces parece como si su voz nos hablara con un sonido entremezclado de ternura, nihilismo y confianza en lo perecedero: así es, en realidad todo es nada. Especialmente cuando se contempla con ojo analítico esta música se disgrega como si no tuviera ningún elemento sólido».*⁹

Primera y segunda reflexión aparecen aquí entremezcladas. Adorno habla del tránsito, de lo perecedero, de la desaparición del material sonoro, del nihilismo y de la ternura de quien ha compuesto esas obras. El análisis trasciende así la obra, conecta con la racionalidad del compositor y la de la sociedad en la cual aparece, logrando mostrar sus contenidos, pero sin reducirla a un simple objeto, ni eliminar su carácter enigmático.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR, W. (1968): *Alban Berg*, Alinza Editorial, Madrid
- BIALAS, GÜNTER Y BRIESELER, JOHANNES (1950): *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, München
- DE LA MOTTE, DIETHER (1976): *Harmonielehre*, Kassel
- GRABNER, HERMANN (1944): *Handbuch der Harmonielehre*, Berlin
- JIMÉNEZ, JOSÉ (2002): *Teoría del arte*, Tecnos / Alianza, Madrid
- MALER, WILHELM (1931): *Beitrag zur Harmonielehre*, Leipzig
- RIEMANN, HUGO (1917): *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig
- SALZER, FELIX (1952): *Structural Hearing*, New York, Dover

⁹ ADORNO T.W. *Opus cit.* pág. 12.

ESTÉTICA Y AUTONOMÍA: DE ADORNO A BLANCHOT

Begonya Sáez Tajafuerce

RESUMEN: Determinar la significación de la autonomía para la estética es el propósito de Adorno en la *Teoría estética* y también el de Blanchot en *El espacio literario*. Sin embargo, mientras Adorno centra el planteamiento en la obra de arte, Blanchot pone el acento en la experiencia de la obra de arte, tanto en lo que hace a la recepción cuanto, en igual medida, a la creación. El objetivo del artículo es reflexionar acerca de los presupuestos teóricos que justifican dicha diferencia así como de las consecuencias que ésta implica para la comprensión del fenómeno artístico, en particular en el ámbito literario. Para ello, de un lado se discutirá en qué sentido cabe concebir la obra de arte en términos de comunicación y, de otro, se ensayará la delimitación de un espacio propio de la experiencia estética.

ABSTRACT: To determine the signification of autonomy within the realm of aesthetics seems to be Adorno's purpose in his *Theory of Aesthetics* as well as Blanchot's in *The Literary Space*. However, whereas Adorno centres the discussion on the work of art, Blanchot stresses the experience of artworks and from a double perspective, that is, reception and creation. The aim of this article is to reflect upon the theoretical presuppositions that explain and even justify such difference and also upon the consequences therein implied for art phenomena, especially in literature. In order to bring forward the main arguments for the discussion, I shall consider in the first place in what sense works of art might be conceived of in terms of communication and, in the second place, to what extent is it possible to draw a space for aesthetic experience.

La categoría ética de la autonomía se inserta en la discusión acerca del arte por mediación de Kant al referirse al sujeto de la experiencia estética. Ya entonces se pone de manifiesto no sólo la relación entre sendos ámbitos filosóficos, la ética y la estética, sino también que ésa es una relación necesariamente tensa. El asunto aquí planteado no es otro que dicha tensión o bien hacia dónde lleva la ética, en virtud de la categoría de la autonomía, entendida, claro está, como autonomía del arte, a la estética. Para tratarlo, me serviré de dos obras del panorama filosófico contemporáneo, a las cuales informa la pregunta acerca del lugar correspondiente a la autonomía en el ámbito de la estética. Se trata de la *Teoría estética* de Adorno y *El espacio literario* de Blanchot. Salvando las distancias, ambos comparten el propósito de discernir, siempre con respecto al fenómeno artístico, «la esfera estética de la empírica» (Adorno, 1986: 22) o lo estético de lo no estético, es decir, aquello que es propio del arte de aquello que no lo es por ser propio del mundo. Sin embargo, mientras que Adorno centra el planteamiento en la obra de arte,

Blanchot pone el acento en la experiencia de la obra de arte, tanto en lo que hace a la recepción cuanto, en igual medida, a la creación.

El objetivo de éste artículo es, en primer lugar, reflexionar acerca de los presupuestos teóricos que justifican la diferencia de planteamiento que acabo de explicitar. Para ello será preciso examinar en qué sentido cabe atribuir a la obra de arte y, por añadidura, a la experiencia estética, un potencial comunicativo. En segundo lugar, se trata aquí de considerar qué implica aquella diferencia de enfoque, dada al enfatizar o la obra de arte o la experiencia estética, para la comprensión del fenómeno artístico, que, por ser autónomo inaugura un espacio propio desde donde es preciso delimitar, siempre de nuevo, el mundo que, a pesar suyo, lo acoge. Precisamente en este límite conviven la ética y la estética no sin sufrimiento.

I

La propuesta de Adorno a la hora de abordar la pregunta acerca de la autonomía del arte desde la perspectiva de la obra se enfrenta ya en sus principios de un lado a Kant y a la estética idealista y, del otro, a Gadamer y a la hermenéutica.

La objeción contra el primero se basa en que, en la *Crítica del juicio*, la pregunta por la autonomía recae sobre el sujeto, quien emite el juicio estético. Sólo el yo es soberano porque Kant, explica Adorno, «percibe heteronomía en todo lo que no sea absolutamente propio del sujeto» (Adorno, 1986: 23) y señala que, por ende «sólo existe propiamente la obra de arte en relación con quien la contempla o con quien la produce» (Adorno, 1986: 22).

Por lo que a Gadamer y a la hermenéutica respecta, el reparo de Adorno no concierne la pareja conceptual sujeto/objeto estéticos, pues en el planteamiento hermenéutico Gadamer dirige la atención hacia la obra de arte, sino al hecho de que no se atiende al problema de la autonomía. La indiferencia para con la autonomía del arte justifica la mirada desde la que se articula el análisis hermenéutico, que es no sólo sesgada, pues se fija en el contenido de la obra desdeñando la forma, sino sobre todo instrumental, ya que con ella se somete a la obra a una lógica que le es ajena, a saber, la lógica del mundo.

He aquí la suposición, de orden ontológico, que justifica el propósito de Adorno —así como el de Blanchot— de hallar el lugar de la autonomía en el arte, de dotar, en fin, al arte de autonomía, a saber: que arte y mundo se determinan mutuamente. Pero éste es también el supuesto de la hermenéutica. Sin embargo, para la hermenéutica, que el arte y el mundo se determinan mutuamente significa que comparten un único lenguaje y que, en consecuencia, se rigen por una misma lógica, afin a la racionalidad de los fines, propia del discurso y quehacer del positivismo científico. La historia del arte rebosa de ejemplos de esa relación siempre utilitaria, reflejada en la fórmula *cui bono* (cfr. Adorno, 1986: 161), que Adorno denuncia en favor de la autonomía de la obra de arte. Ahora bien, no se trata para éste —como tampoco para Blanchot— de menoscabar la relación entre el arte y el mundo hasta el punto de desproveer al arte de toda lógica, convirtiéndolo en una suerte de fuera de lo irracional,¹ ni tampoco de fundar en el arte un nuevo mundo, por más

¹ Adorno reivindica la racionalidad en y del arte con una claridad meridiana: «La racionalidad de las obras de arte es la condición de su carácter enigmático mucho más que su irracionalidad» (Adorno, 1986: 161).

que toda obra de arte «niegue el mundo de las cosas» (Adorno, 1986: 161). Y no se trata de eso porque, entre otras razones, para Adorno la obra de arte es a la vez espíritu y mimesis, es decir, creación y recreación de la realidad, también histórica, y porque el primero precisa de la segunda para eclosionar.² Se trata, sin embargo, de observar la lógica propia del arte y nada es más ajeno al programa hermenéutico.

La oposición de Adorno a este programa se revela contundente en las primeras líneas del capítulo que dedica en su *Teoría estética* al carácter enigmático de las obras de arte: «La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que entender más bien, en el estado actual, su imposibilidad de ser entendidas» (Adorno, 1986: 159). Las obras no se prestan a entendimiento porque no radica en ellas un sentido susceptible de ser percibido —y es necesario añadir: sin más. Las obras, precisa Adorno, encierran un sentido que guardan cual secreto bajo llave. Como enigmas, «dicen y a la vez ocultan» (Adorno, 1986: 162), cifran. El sentido no se manifiesta de manera inmediata, es decir, no se manifiesta en la experiencia estética, pero de ahí no se sigue que las obras carezcan de sentido — no son, recordemos, ilógicas. Lo que ocurre es que éstas «desmienten lo que sin embargo pretenden ser» (Adorno, 1986: 170), es decir, desmienten el sentido que encierran y por eso éste se quiebra y no se manifiesta sin más como afirma la hermenéutica. Antes al contrario, el sentido es cuestionado en la experiencia estética que es, entonces, experiencia inmediata del sin sentido o, cuando menos, de la suspensión del sentido establecido o convencional. De ahí que la experiencia estética sea en Adorno básicamente negativa, pues lejos de resultar placentera, procura perplejidad, contrariedad y, en fin, sufrimiento. Y sólo como sufrimiento es autónoma: «La experiencia artística sólo es autónoma cuando rechaza el paladeo y el goce» (Adorno, 1986: 24). Sin embargo, es cierto que para Adorno cabe la posibilidad de rehacer el sentido de la obra de arte, de hallar su «contenido de verdad» (Adorno, 1986: 171). Pero eso requiere «reflexión filosófica», la cual justifica por ende la estética (*idem*). Sólo en virtud de la mediación cabe reconstruir el sentido y sólo entonces, dicho sea de paso, es la experiencia de la obra fuente de placer. La tarea de la estética consiste, así, pues, en «reconstruir [internamente] los rasgos de una obra de arte de acuerdo con su propia estructura» (Adorno, 1986: 162).

Luego frente a Gadamer, Adorno postula de un lado la autonomía de la obra de arte, es decir, que el arte tiene una lógica propia que no sólo no se pliega a la lógica del mundo, sino que la pone en entredicho y, del otro, que dicha autonomía reside en la forma de la obra y no en su contenido, porque la verdad de la obra de arte, insiste, radica en la forma, en su «estructura».

Queda claro en qué sentido la obra de arte no es en la visión de Adorno objeto de comprensión pero está todavía por ver si de ello se sigue que no sea tampoco objeto de comunicación. Valga aclarar que por comunicación se entiende aquí el proceso que da lugar a la transmisión o intercambio de información, de ideas, de impresiones, de sentimientos, etc.. Se presupone de igual modo que dicho proceso tiene una incidencia en el

² A este respecto escribe Adorno «La mimesis en arte es lo anterior, lo contrario al espíritu y, a la vez, el lugar en que éste se inflama. El espíritu es el principio de construcción de las obras de arte, pero sólo satisface a su propia finalidad cuando brota de lo que hay que construir, de los impulsos miméticos y se funde con ellos en lugar de serles dictado de forma soberana» (Adorno, 1986: 160).

mundo, que lo afecta y lo modifica, pues se trata de una acción más en el vasto curso de acciones que lo conforman. Visto así, la obra de arte, aun siendo enigmática, suscita la comunicación. Y ello no sólo por lo que dice, pues, aunque sea oblicuamente, el arte dice al mundo a pesar de ambos por más que su propósito no sea decir nada o, mejor, por más que se esfuerce en desdecir. La obra de arte suscita la comunicación también y sobre todo por lo que hace, pues el arte promete, por más que su promesa, como el sentido, se quiebre;³ por más que el arte se desdiga y por fuerza acabe eludiendo el compromiso al que aludió,⁴ el arte comunica. Las obras de arte, precisamente porque desmienten y mienten, obligan la reconstrucción del sentido en y del mundo. Son, pues, praxis en el sentido tradicional del término, a saber, acciones que transforman la sociedad aunque en ello no tengan su fin: «El arte no es sólo pionero de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino igualmente la crítica de la praxis como dominio de la brutal autoconservación en medio de lo establecido y a causa de ello» (Adorno, 1986: 24). Ahora bien, las obras de arte no son para Adorno «formas de comportamiento» sin más, es decir, no son equiparables a cualquier otra forma de comportamiento, ya que, si bien constituyen una praxis, sólo es «como interrupción de la praxis inmediata, y por ello como algo práctico en sí mismo [es decir, no con una finalidad ajena a ellas mismas], al estar resistiendo a la participación activa» (Adorno, 1986: 24).

Es, pues, ahí donde la estética roza la ética, que es, por lo demás, donde la teoría estética roza la teoría crítica, donde se pone de manifiesto la tensión —léase también irresolución u oscilación, o incluso *aporía*, que subyace a la concepción del arte en Adorno y, por extensión, a la de la autonomía. El arte es autónomo como acción que es pasión, como *epoché* abismal, y lo es sólo así porque sólo así permanece en el lugar que en exclusiva le corresponde, irreductible, allí, a la lógica del mundo. Abocado al abismo encontramos a Blanchot.

II

De la completa incisión en la negatividad adorniana, emerge para nosotros la propuesta de Blanchot. Éste acomete la pregunta acerca de la autonomía del arte con respecto a la experiencia estética tras dar por supuesto, de un lado, que la obra, siempre literaria y siempre contemporánea en su planteamiento, no dice nada puesto que sólo «es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada. Quien quiere hacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada.» (Blanchot, 1992: 16). La obra es testimonio de sí misma y, por tanto, del ser del arte. Pero lo es manteniéndose ajena al lenguaje «real» y, por tanto, al sentido en general: «La palabra poética no se opone entonces sólo al lenguaje ordinario, sino también al lenguaje del pensamiento.⁵ En esta palabra ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo, ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen; el

³ «El arte es promesa de felicidad pero promesa quebrada» (Adorno, 1986: 180).

⁴ «El enigma es precisamente el hecho de que dicha promesa de felicidad pueda ser un engaño» (Adorno, 1986: 171).

⁵ CHRISTOPH MENKE hace notar en *La soberanía del arte*, Derrida reprocha a Adorno que éste no lleve la lógica de la negatividad hasta sus últimas consecuencias en la teoría estética y la limite al «dominio de la estética», no aplicándola a «discursos no estéticos» (Menke, 1997:189, 193).

mundo se calla» (Blanchot 1992: 35). Es decir, que la obra de arte se sustrae radicalmente a la comprensión, que no es en absoluto cosa suya, pues la relación entre arte y mundo es aquí sólo negativa, nunca dialéctica.⁶ De ahí la que la obra esté esencialmente sola en el mundo (cfr. Blanchot, 1992: 15 *et passim*), aislada en él.

De otro lado, sin embargo, Blanchot postula que a la obra, aun siendo «solitaria», no «le falt[a] lector» pues no «permane[ce] incomunicable» (Blanchot, 1992: 16). Aun estando aislada, o quizás debido a ello, la obra de arte no rehuye el trato con el mundo. Es decir, que la obra de arte es objeto de experiencia y, así, en esa experiencia, objeto de comunicación. Ahora bien, «[e]sta es la experiencia del arte. El arte como imagen, como palabra y como ritmo indica la proximidad amenazante de un afuera vago y vacío, existencia neutra, nula, sin límite, sórdida ausencia, asfixiante condensación donde, sin cesar, el ser se perpetúa en forma de nada» (Blanchot, 1992: 232). Pareciera como si en la experiencia estética se anunciara el fin del mundo y, en consecuencia, el fin de la relación entre el arte y el mundo. Pero hemos visto cómo Blanchot tampoco renuncia a esta relación porque entiende que la obra comunica. No obstante, arte y mundo conviven en tensión, pues el primero pone radicalmente en entredicho al segundo.

¿Cuáles son los elementos determinantes de la experiencia estética concebida como experiencia de comunicación? Son los sujetos involucrados en la obra, es decir, su creador y su receptor. Ellos son sujetos del arte por estar sujetos a la obra de arte. En concreto, en lo que atañe a la tarea del creador o escritor, Blanchot explica que éste, tras verse obligado por la obra a dejar de ser «Yo» para ser «Él» y, así, «convertido en nadie» (Blanchot, 1992: 22), adopta un habla impersonal, la voz de «lo neutro»,⁷ es decir, de lo que no es uno ni otro (*ne-uter*), de quien es nadie pudiendo ser cualquiera. De este modo, renunciando por completo a su identidad y, así también, a su lenguaje, el escritor acaba perteneciendo al lenguaje propio de la obra, «a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada» (Blanchot, 1992: 20).⁸ ¿Quiere decir esto que, a pesar de lo afirmado con anterioridad, la obra es ajena a la comunicación? Si la obra no dice nada a nadie, ¿cómo es posible comprenderla en un contexto pragmático? Lo que implica la cita anterior concierne a la intención que el escritor pudiera imprimir en la obra de arte y no a lo que *de facto* sucede en la experiencia estética. La obra está sita en un contexto pragmático, comunica, pero no está en las manos del escritor definir ese contexto. Es por eso que: «[e]scribir ... es retirar el lenguaje del curso del mundo, despojarlo de lo que hace de él un poder por el cual, si hablo, es el mundo que se habla» (*ibidem*). Esto significa la relación del arte con el mundo, la misma que suscita la pregunta acerca de la autonomía del arte, se tensa ya en su génesis, es decir, en el proceso creativo. Si la obra es autónoma no es en calidad de producto, es decir, como resultado final de dicho proceso e indiferente a él. Desde el punto de vista de la creación literaria, la obra es autónoma porque el escritor no es ni origen ni causa de la obra de arte, es decir, no es su principio —pues no hay principio en el arte, sino que es sólo

⁶ Se diría que el arte tiene para Blanchot un carácter fundacional que Adorno, mediante el concepto de mimesis o recreación de la realidad, evitaba atribuirle. Recordemos que, para éste, no se trata de fundar en el arte un nuevo mundo o un mundo aparte del mundo.

⁷ Acerca de la voz narrativa con relación a la «tercera persona» así como a «lo neutro», véase el capítulo XIV en *El diálogo inconcluso*.

⁸ De ahí que el escritor se vea expuesto a la soledad esencial en que reside la obra.

su ocasión. La obra aprovecha la oportunidad que el escritor le brinda de instalarse en la corriente del singular lenguaje poético hasta dar con el lector.

Para asegurar la autonomía del arte en la experiencia estética, Blanchot hace extensiva su concepción de la creación, incondicional, a la recepción. En este sentido, escribe: «leer, ver y oír la obra de arte exige más ignorancia que saber, exige ... un don que no está dado por anticipado, que cada vez hay que recibir, adquirir y perder en el olvido de sí mismo» (Blanchot, 1992: 180). Así como el escritor renuncia a su identidad y con ella a su lenguaje, el lector renuncia a sus conocimientos. Asume la obra tal cual es, sin prejuicios y sin exigencias, es decir, como «afirmación de que es, y nada más» (Blanchot, 1992: 182). Sólo entonces puede la lectura procurar vida propia a la obra; sólo entonces consiente su autonomía. Desde el punto de vista de la recepción, la obra literaria es autónoma porque el lector, al igual que lo fuera el escritor, sólo es ocasión de la obra. Que la obra encuentre un lector y que, por tanto, comunique, no conlleva, como ya se ha dicho, que manifieste sentido ni verdad alguna pues la obra no es en ningún caso objeto hermenéutico para Blanchot. Pero sí conlleva, en cambio, una «apertura». Si el escritor era ocasión de la inserción de la obra en la corriente del lenguaje poético, el lector, o la lectura, lo es de esa apertura hacia «un mundo donde todo tiene más o menos sentido ... a un espacio en el cual, propiamente hablando, nada tiene todavía sentido, y hacia el que, sin embargo, todo aquello que tiene sentido remonta como hacia su origen» (Blanchot, 1992: 183). En la experiencia de la literatura, escritor y lector cohabitan ese espacio ajeno al mundo que funda, gracias a ellos, la obra en sí misma.

Así, pues, a diferencia de lo planteado por Adorno, la autonomía del arte pende de la experiencia de la obra: se promueve en la creación y se perpetúa en la recepción.

III

Cabe retomar ahora, siempre a tenor de lo expuesto respecto de Adorno y Blanchot, dos cuestiones que desde el inicio han estado en el trasfondo de los párrafos precedentes. En primer lugar, la comprensión del fenómeno artístico que, siendo autónomo, inaugura un espacio propio que obliga la re-configuración de la relación entre el arte y el mundo. En segundo lugar, la comprensión de la tensión que, por ser autónomo el arte, se genera entre la estética y la ética.

¿Qué significa que el arte inaugura un espacio propio? Y ¿de qué espacio se trata? Con Adorno se nos hace difícil satisfacer estas preguntas. Por el contrario, el texto de Blanchot se muestra a este fin más fértil, pues en él se inquiera acerca de adónde «nos conduce el arte». A ello se responde que el arte nos conduce a un «espacio antes del mundo, antes del comienzo» (Blanchot, 1992: 233), luego «radicalmente exterior» (Blanchot, 1996: 593). De ahí que el espacio adonde nos conduce el arte, su espacio propio, reciba asimismo el nombre del «afuera» que, sin embargo, por medio de la obra se adentra en el mundo para suscitar en él una suerte de vacío esencial que ha de ser un vacío de significación.⁹ El arte nos obliga a tomar distancia con respecto del mundo, nos despoja de él, nos sume en una enajenación total, nos expropia de todo lo habido y por

⁹ La obra de arte impone ese vacío de significación a fin de propiciar una experiencia límite, es decir, de los límites del lenguaje, que es la experiencia estética. Sin embargo, el vacío no media entre el arte y el mundo, sino que es, insisto, propio del arte.

haber. El arte pone el mundo en entredicho porque en la experiencia del arte el mundo deja de tener crédito, es decir, deja de ser verdadero su sentido. En realidad, ésta es la descripción de lo que acontece al escritor y al lector de la obra de arte literaria de acuerdo a lo explicado con anterioridad. Ellos dejan de ser ellos para ser nadie, lo que es cualquiera en la experiencia del arte. Por eso es ése también el espacio de «lo neutro», puesto que es el espacio propio de la tercera persona, descrita ya en lo anterior como sujeto del habla impersonal (Blanchot, 1996: 587). Se trata de un espacio creado por y dirigido a nadie en particular sino por y a alguien indeterminado.¹⁰ De ahí que el espacio propio del arte sea un lugar que no se halla en ninguna parte, de no ser en la experiencia del arte; un *atopos* que la obra acoge y en cuyo seno se afianza en su ser autónomo.

Luego el espacio propio que el arte inaugura es un espacio de indefinición. Esto significa que el mundo no permite ya ser definido tras la experiencia del arte. No es sólo que su sentido deje de ser verdadero, sino que éste no permite ya ser fijado. No se trata de que la obra de arte concebida como praxis suspenda puntualmente la praxis ordinaria, como en Adorno; se trata con Blanchot de una suspensión indefinida. De ahí que la experiencia del arte sea una «experiencia original» (Blanchot, 1992: 223 *et passim*) a la que escritor y lector se entregan, como se vio, sin condiciones. En ella se arriesga el propio ser por mor de la indeterminación absoluta. Nada sobrevive a la experiencia del arte autónomo, que es la experiencia del desastre. Lo que se vive, pues, en la experiencia estética, es la *epoché* que ocasiona la obra de arte según Adorno llevada a sus últimas consecuencias y en virtud de la cual nada queda en pie porque todo se tambalea. Precisamente esta reflexión da lugar a recuperar la cuestión acerca de la tensión que, por ser autónomo el arte, se genera entre la estética y la ética, aunque sólo sea para plantearla y sin ánimo de resolverla.

Parece probado que la autonomía pone en movimiento el arte y este movimiento repercute el mundo. Por ser autónomo y por serlo su experiencia, el arte se enfrenta al mundo y asume un riesgo que resulta ser doble: perderse a sí mismo en el mundo, o perder el mundo afianzándose a sí mismo. Agarrado a su autonomía, el arte oscila. Consecuencia de ello es, precisamente, el tambaleo del mundo. Propongo aprovechar esta imagen a fin de comprender poco más que los términos de la relación que el concepto de autonomía propicia entre la estética y la ética. Pues así como la autonomía pone en movimiento al arte y, así, al mundo, aquella empuja obviamente a la estética hacia la ética, que se resiente del embate. En su caso, por atesorar la autonomía, la estética corre el riesgo, también doble, de diluirse en la ética o de alejarse de ésta. La estética oscila y en ese movimiento se pone de manifiesto la indefectible necesidad de conferir en ese ámbito un sentido propio a la autonomía. Sin la definición en clave estética de la autonomía no será posible, ni tal vez legítimo, abordar la significación ni de la obra de arte ni de la experiencia estética contemporáneas. No lo es cuando menos para Adorno ni tampoco para Blanchot.

¹⁰ Es preciso aclarar que Blanchot concibe este espacio como uno que la obra abre en sí en virtud de la experiencia estética. Y, en ésta, es una distancia que no se da con relación a la obra, como era el caso en Adorno gracias a la reflexión filosófica, sino en la obra, pues la constituye.

Bibliografía

ADORNO, TH. W. (1986): *Teoría estética*, Taurus, Madrid.

BLANCHOT, M. (1992): *El espacio literario*, Paidós, Barcelona.

BLANCHOT, M. (1996): *El diálogo inconcluso*, Monte Avila Editores Latinoamericana, Caracas.

MENKE, Christoph (1997): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid.

Taula (UIB)
núm. 38, 2004

RESSENYES
BIBLIOGRÀFIQUES

TAFALLA, Marta: *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Herder, Barcelona 2003, 302 págs.

«La tesis de este libro es que la filosofía moral adorniana, y a partir de ella el conjunto de su obra, se configura alrededor de tres categorías: negatividad, mimesis y memoria. Y siendo la tercera la más importante, trataremos de mostrar que su filosofía puede leerse como una filosofía de la memoria» (pág. 16). Marta Tafalla ofrece desde la presentación, y de forma nítida y directa, el *leit-motiv* y el instrumental teórico con el que va a encarar la tarea, gratificante pero nunca dulce tarea, de presentar (escribir, decir) una perspectiva (lectura, interpretación, lo único adornianamente posible) de la ingente, fragmentaria y discontinua obra de Adorno.

El objetivo es la filosofía moral de Adorno, una disciplina de la que Adorno no llegó a escribir ningún libro como tal, y que con el paso de los años la ausencia de comentarios en los sucesivos estudios, hoy clásicos, convirtió en algo inexistente. Pero difícilmente aceptable, dada la continua presencia (aunque elusiva) de cuestiones morales en cualquier escrito suyo. La progresiva publicación del *Nachlass* adorniano y algunos trabajos (pocos) de principios de los noventa han facilitado la tarea, aunque no la han realizado, y esta es la importancia del trabajo de Marta Tafalla, de desplegar la filosofía moral de Adorno. Ésta propone un nuevo imperativo categórico, al modo kantiano pero distanciado críticamente de él, sustentado sobre las tres categorías mencionadas al principio: «el de orientar su [de los seres humanos] pensamiento y su acción de modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante», tal como reza en las páginas finales de *Dialéctica negativa*. Esto es, un imperativo fundamental e incondicional (como el de Kant), pero *negativo*, dictado

por la experiencia, conteniendo un momento de mimesis y situado dentro de la historia (no es, pues, una norma abstracta y meramente formal).

Las tres categorías que permiten formular el nuevo imperativo categórico y, por tanto, reconstruir la ética adorniana hasta ahora inexistente (o, mejor, desconocida), tienen pero otra capacidad que constituye, para mí, uno de los muchos méritos de la investigación de Marta Tafalla: «Desde su ética, esas categorías permiten a su vez explicar su filosofía. Es así como aquella disciplina de la que se dudó que existiera dentro de la obra de Adorno, puede alzarse como la clave desde la cual explicarla» (pág. 65). Esto es, se constituyen como tres nodos a partir de los cuáles configurar el pensamiento adorniano del único modo posible: en constelaciones móviles de conceptos.

Negatividad. «La filosofía adorniana no se autofundamenta en un principio positivo, sino que surge como negación de un principio que se encuentra fuera de sí» (68), negación de lo que ha devenido históricamente la razón, un instrumento de dominio, por la vía de imposición del principio de identidad.

Mimesis. Combate igualmente el principio de identidad, pero es «la irrupción de lo amorfo, difuso y disgregador, la introducción del caos y el desorden en la filosofía» (en cuanto diferente a la pretensión de una razón finita, dialéctica y crítica, objetivo de la negatividad) «en cuanto es la naturaleza interna del ser humano y su afinidad con la naturaleza exterior de la que procede. Es el impulso espontáneo y anterior a la razón... [es] la tendencia innata de todo ser humano a entregarse a la naturaleza, a debilitar los límites del yo autónomo y racional para verterse en el medio, renunciar

a la propia identidad diferenciada del ambiente para rendirse a lo otro que uno mismo» (132).

Negatividad y mimesis parecen así mantenerse en una oposición que parece así precisar de un tercero que «sintetice» y calme la tensión. Pero sólo «parece», y aquí reside uno de los errores corrientes en lecturas de Adorno a la hora de leer simultáneamente, por ejemplo, *Dialéctica negativa* y *Dialéctica de la ilustración*. Al contrario de éstas, Marta Tafalla nos conduce, a través de un recorrido de interpretación de textos, firme y preciso, trufado de excelentes y sugestivos comentarios de pasajes concretos, a la idea de que «permitir el libre despliegue de las tendencias miméticas del individuo en equilibrio con una racionalidad negativa no sólo conjura la amenaza de una mimesis violenta, sino que es necesario para el desarrollo pleno del individuo» (164). La insuficiencia de negatividad y mimesis y el peligro del dualismo lleva a «un centro de gravedad todavía más profundo de la filosofía adorniana... la memoria» (195), que es además la que introduce el vector del tiempo en el juego de negatividad y mimesis, permite romper el estrecho margen que ofrecen las concepciones del tiempo (abierto o cíclico) que se hallan en su base y, a la vez, dar sentido a su mismo juego: pues si lo que se juega es el concreto resistirse a la identificación (totalitarismo), su negación, si de lo que hablamos no es de la abstracta «humanidad» sino de la en cada caso individualidad, de la del presente pero también

de las ya sidas, hay que recordar que «la identidad de un ser humano es su memoria» (197). Por tanto es en la memoria donde confluyen, deben confluir, los momentos de negatividad y mimesis, y la abstracción, otra forma de identificación, que intenta sustraerse a lo que somos, tiempo, no entes intemporales, se vence finalmente como razón negativa, somática, que se define por lo que es, rememoración.

Y si el «lenguaje de la razón [identificadora] es incapaz de conceder voz a la materia violentada, a los cuerpos que han sufrido» pues «el dolor es algo que sólo puede decirse y comprenderse a través de la experiencias concretas de dolor, de las historias individuales... el único lenguaje capaz de expresar lo individual es el del arte» (255) al cual, por cierto y como recuerda la autora en las primeras páginas de este libro, Adorno dedicó más de la mitad de su producción teórica.

Sólo dos notas más para concluir este insuficiente, e injusto por ello, comentario a este magnífico libro: es, sin duda, lectura imprescindible para el primer acercamiento o la profundización en el pensamiento de Adorno, en lo que dice y en la forma de construirse; continúa, y sin duda eleva, la particular, dispersa, muchas veces en segunda fila, corriente de estudios adornianos en España de la última década que no desmerecen lo realizado en otros lugares y que con su brillantez ayudará a potenciar.

Mateu Cabot

**Taula (UIB)
núm. 38, 2004**

FIGURES



Fig. 1. Arlequín con espejo.



Fig. 2. Campesinos.

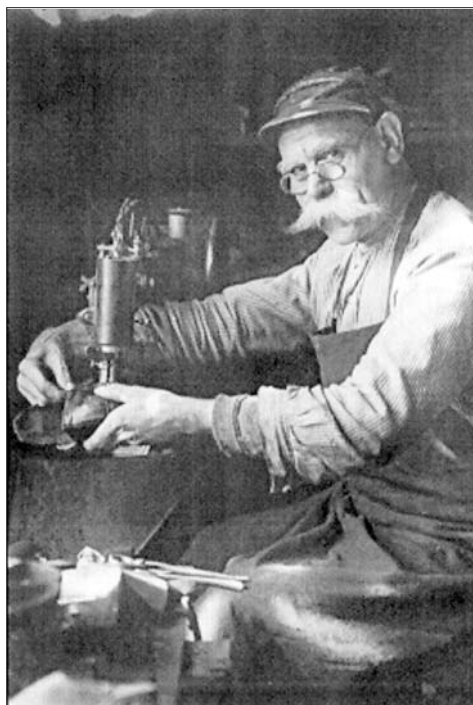


Fig. 3. Maestro Zapatero (1932).



Fig. 4. Filósofo 1912.



Fig. 5. Autoretrato con su mujer.



Fig. 6. Fragmentos de la movida de los ochenta.



Fig. 7. Autoretrato en sombra.



Fig. 8. Músicas.



Fig. 9. Rhein.



Fig. 10. Parlamento Alemán.



Fig. 11. Shanghai Bank.



Fig. 12. Hotel Times Square.



Fig. 13. *Aristoteles e Hijo* incisa por Johanes Sadeler Senior de del pintor Bartolomeo Spranger. La edición es de la segunda mitad del siglo XVI de Johannes Sadeler Senior.

© Biblioteca Casanatense de Roma.



Fig. 14. *Aristoteles*, copia parcial de la obra del mismo tema de Ennea Vico. Edición de Antonio Lafreya de 1553.
© Biblioteca Casanatense de Roma.



Fig. 15. El camp visual segons E. Mach.

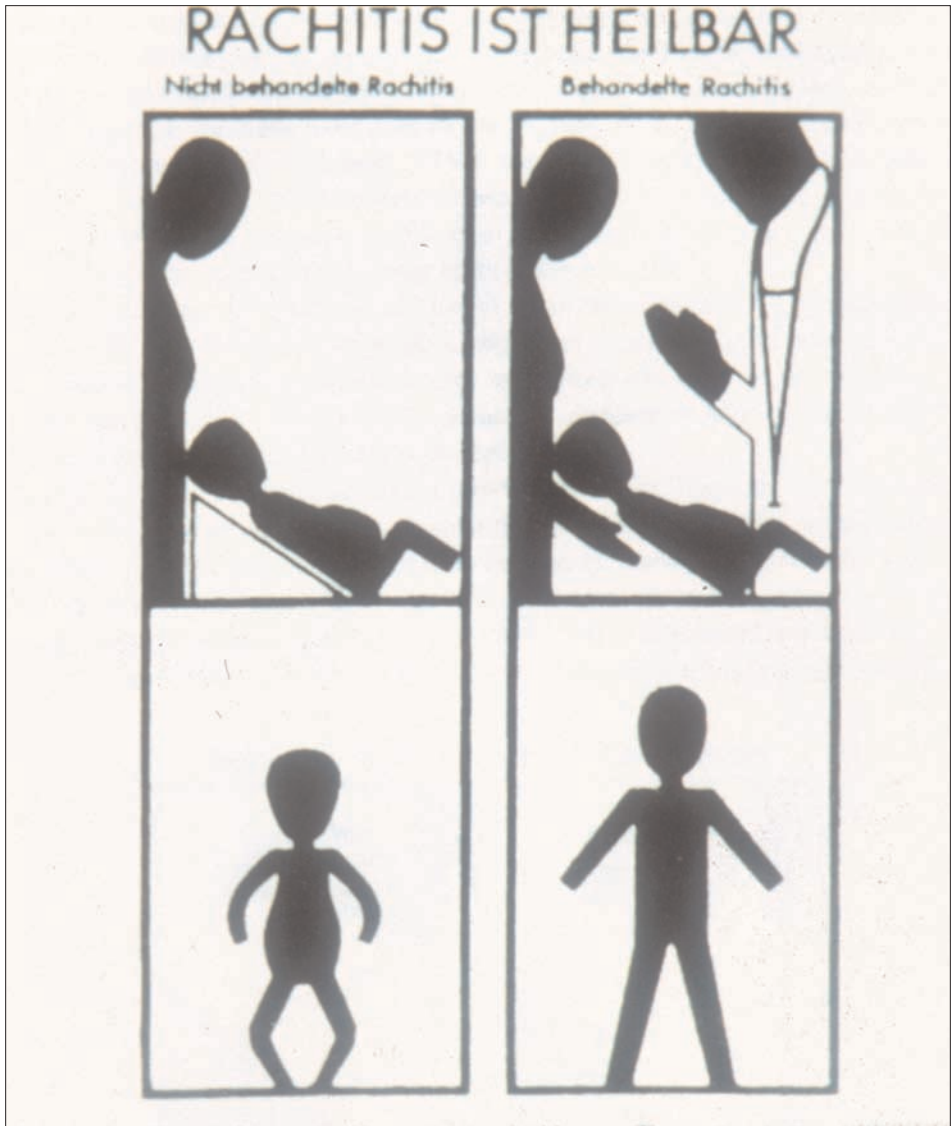


Fig. 16. El llenguatge visual universal de Neurath.

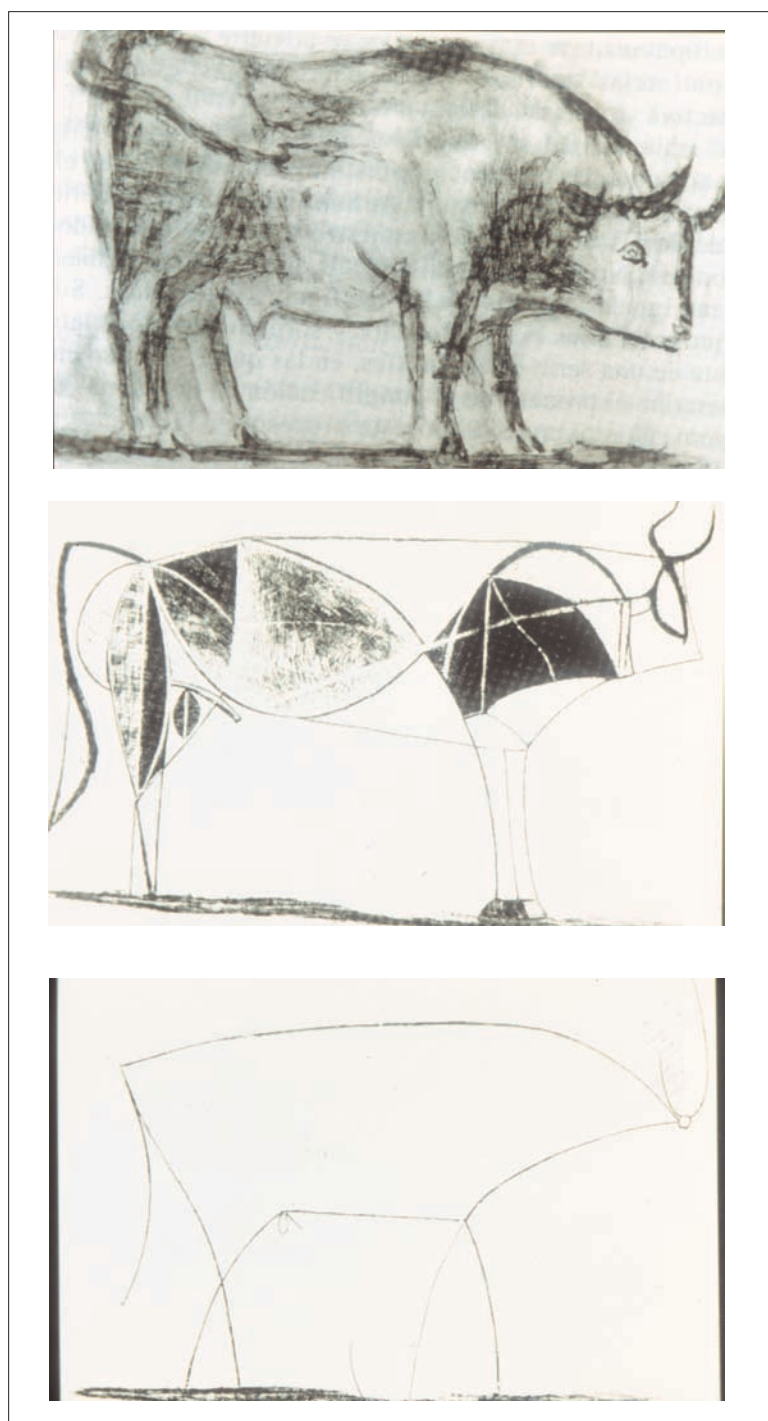


Fig. 17. Gravats de Picasso.

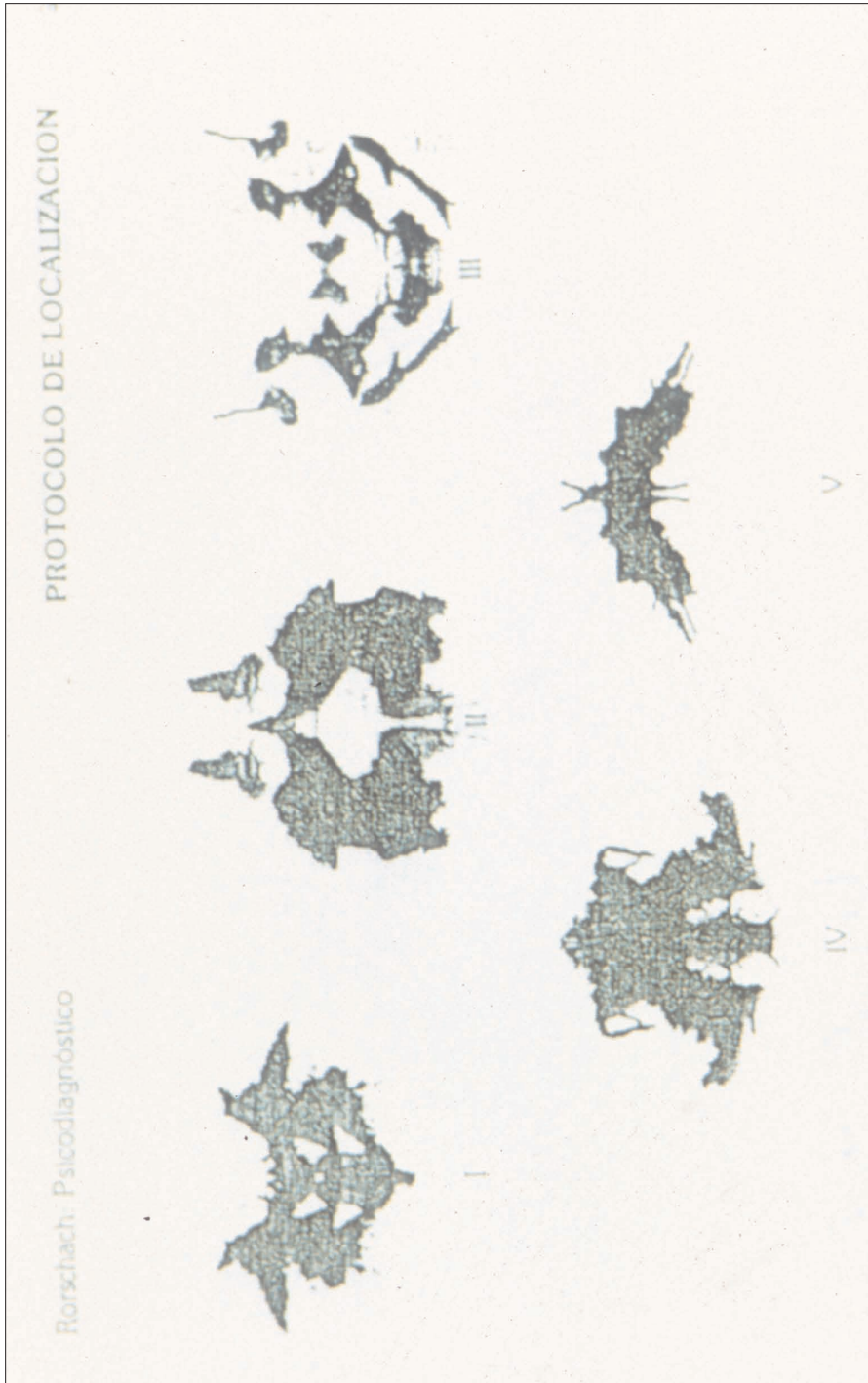


Fig. 18. Rorschach.

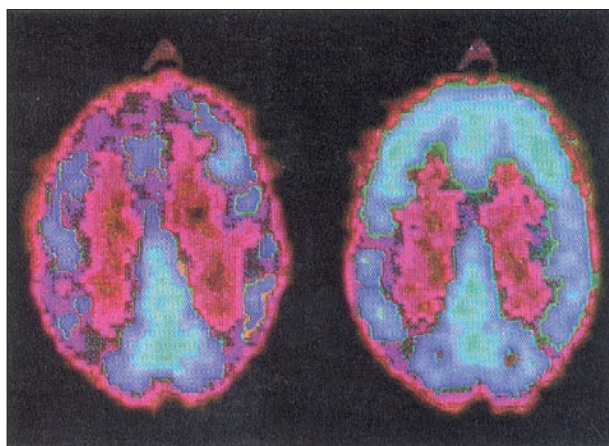


Fig. 19. Representació visual del fluxe sanguini.

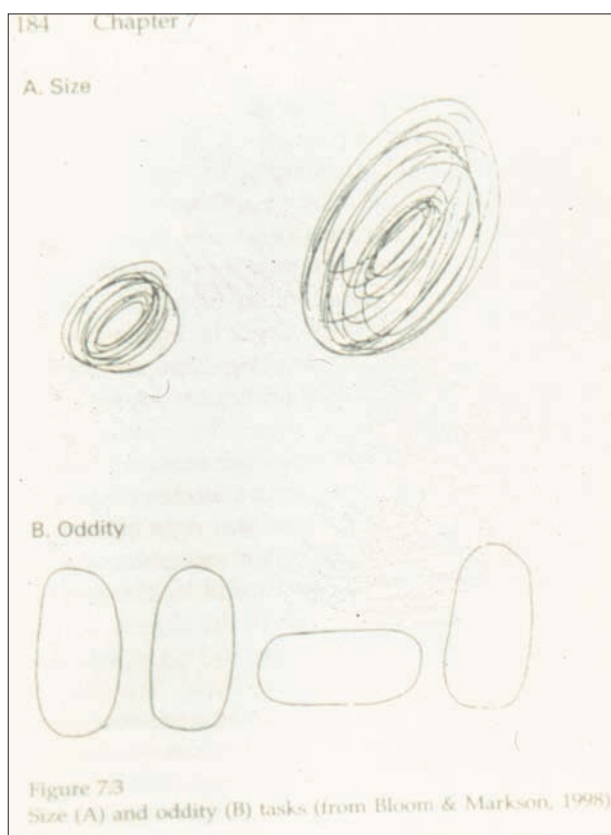


Fig. 20. Dibuixos infantils.

Normes per als col·laboradors

Els articles per sotmetre a consideració al consell de redacció de la revista *Taula* han d'enviar-se en suport informàtic acompanyat de dues còpies impreses en paper a:

Taula, Quaderns de Pensament
Departament de Filosofia i Treball Social
Universitat de les Illes Balears
Cra. de Valldemossa, km 7.5
07122 Palma (Illes Balears)

Si és possible, cal que el text es presenti en format del processador Microsoft Word per a Windows o Macintosh. En cas que sigui inevitable utilitzar altres plataformes o processadors, cal notificar-ho a la direcció de la revista.

Taula accepta articles escrits en qualsevol de les llengües següents: català, castellà, anglès, francès, italià o portuguès.

Els articles seran llegits i valorats per un comitè designat en cada cas pel consell de redacció.

Tots els articles han d'anar acompanyats d'un resum d'entre deu i quinze línies i d'entre tres i sis descriptors (paraules clau), redactats en la mateixa llengua en què estigui escrit l'article. Igualment es lliurarà la traducció a l'anglès del títol, del resum i de les paraules clau. Quan l'original sigui en anglès, es lliurarà la traducció al català o al castellà del títol, del resum i de les paraules clau.

Un cop publicada la revista, l'autor o l'autora rebran 25 separats sense cap cost per la seva part.

Taula accepta de bon grat llibres per fer-ne una possible recensió. Tot llibre rebut figurarà en una llista de «llibres arribats a la redacció». Dels més interessants (segons els criteris de la redacció), eventualment, se'n podrà fer una recensió. *Taula* no retornarà els llibres rebuts, els quals passaran a formar part de la biblioteca del Departament de Filosofia de la UIB.

És desitjable que l'autor o l'autora especifiqui una adreça de contacte o, preferentment, una adreça electrònica, per possibilitar que els lectors i les lectores interessats puguin fer-li arribar les seves consideracions.

Bibliografia

La *bibliografia* s'ha de presentar al final de l'obra, ordenada alfabèticament per autors i ajustada als criteris següents:

• *Llibres:*

Ferrà Pons, D. (1997): *Escrits sobre Llorenç Villalonga*, Universitat de les Illes Balears - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Palma.

• *Articles en publicació periòdica:*

Mateu, J. (1987): «L'autocrítica de la raó», *El Temps*, 1.

Mateu, J. (2000): «L'autocrítica de la raó», *Avui*, 30 de febrer, 1-2.

• *Dos autors.* El segon autor s'introdueix de forma directa, és a dir, es posa primer el nom i després el cognom.

Matamalas, L. A. i S. Boixaders (1966): *Periodisme i creació*, Descalç Edicions, Vic.

• *Més de dos autors.* El primer es posa tal com s'ha indicat, seguit de la fórmula «i altres»:

Servera, T. i altres (1999): *Intel·ligència i sensibilitat durant el primer terç del segle XVI*, Edicions 62, Barcelona.

• *Si l'autor és una institució*, té el mateix tractament tipogràfic que un autor:

Universitat de Barcelona (1997): *L'automòbil negre té la raó*, Edicions UB, Barcelona.

Aspectes ortotipogràfics

Per aclarir qualsevol dubte relacionat amb els aspectes formals del text es pot consultar la pàgina web de la UIB: Normes generals de presentació d'originals: <<http://www.uib.es/secc6/publicacions/annex3.htm>>.

Cal recordar que la normativa internacional de copyright no permet que es publiquin textos, il·lustracions, poemes, contes, etc., complets sense una autorització per escrit de l'autor o de l'editor. La tasca de demanar-ne el permís és responsabilitat de l'autor o els autors que volen reproduir una obra protegida.

Normas para colaboradores

Los artículos para someter a consideración al consejo de redacción de la revista *Taula* deberán ser enviados en soporte informático acompañado de dos copias impresas en papel a:

Taula, quaderns de Pensament
Departament de Filosofia i Treball Social
Universitat de les Illes Balears
Cra. Valldemossa km 7.5
07122 Palma de Mallorca. España.

De ser posible, el texto ha de presentarse en formato del procesador Microsoft Word, para Windows o Macintosh. En caso de que sea inevitable la utilización de otras plataformas o procesadores, debe notificarse a la dirección de la revista.

Taula acepta artículos escritos en cualquiera de las siguientes lenguas: catalán, castellano, inglés, francés, italiano o portugués.

Los artículos serán leídos y valorados por un comité designado en cada caso por el consejo de redacción.

Todos los artículos deberán acompañarse de un resumen de entre diez y quince líneas y con entre tres y seis descriptores (palabras clave), redactados en la misma lengua en que esté escrito el artículo. Igualmente, se entregará la traducción al inglés del título, del resumen y de las palabras clave. Cuando el original sea en inglés, se entregará la traducción al catalán o al castellano del título, resumen y palabras clave.

Una vez publicada la revista, el autor o la autora recibirán 25 separatas sin ningún coste por su parte.

Taula acepta de buen grado libros para su posible recensión. Todo libro recibido aparecerá en una lista de «libros llegados a la redacción». De los más interesantes (a juicio del consejo de redacción), se podrá, eventualmente, hacer una recensión. *Taula* no devolverá los libros recibidos, que pasarán a formar parte de la biblioteca del Departamento de Filosofía de la UIB.

Es deseable que el autor o autora especifique una dirección de contacto o, preferentemente, una dirección de correo electrónico, para posibilitar que los lectores y lectoras interesadas puedan hacerle llegar sus consideraciones.

Bibliografía

La *bibliografía* se ha de presentar al final de la obra, ordenada alfabéticamente por autores y ajustada a los criterios siguientes:

• *Llibros*:

Ferrà Pons, D. (1997): *Escrits sobre Llorenç Villalonga*, Universitat de les Illes Balears - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Palma.

• *Artículos en publicación periódica*:

Mateu, J. (1987): «L'autocrítica de la raó», *El Temps*, 1.

Mateu, J. (2000): «L'autocrítica de la raó», *Avui*, 30 de febrer, 1-2.

• *Dos autores*. El segundo autor se introduce de forma directa, es decir, se pone primero el nombre y después el apellido:

Matamalas, L. A. i S. Boixaders (1966): *Periodisme i creació*, Descalç Edicions, Vic.

• *Más de dos autores*. El primero se pone tal como se ha indicado, seguido de la fórmula «y otros»:

Servera, T. i altres (1999): *Intel·ligència i sensibilitat durant el primer terç del segle XVI*, Edicions 62, Barcelona.

• *Si el autor és una institució*, recibe el mismo tratamiento tipográfico que un autor:

Universitat de Barcelona (1997): *L'automòbil negre té la raó*, Edicions UB, Barcelona.

Aspectos ortotipográficos

Para dilucidar cualquier duda acerca de los aspectos formales del texto se puede consultar la página web de la UIB: Normes generals de presentació d'originals: <http://www.uib.es/secc6/publicacions/annex3.html>

Conviene recordar que la normativa internacional de copyright no permite que se publiquen textos, ilustraciones, poemas, cuentos, etc., completos sin una autorización por escrito del autor o del editor. La tarea de solicitar el permiso es responsabilidad del autor o autores que quieran reproducir una obra protegida.

Adreçau aquest formulari emplenat a:
REVISTA TAULA
Servei de Publicacions i Intercanvi Científic
Universitat de les Illes Balears
Cra. de Valldemossa, km 7.5
07122 Palma (Illes Balears). Espanya

PREUS PER A LA SUBSCRIPCIÓ

Particular

Institucions

Subscripció anual

12 €

18 €

Nom

Institució

Adreça

Ciutat Codi postal País

Telèfon Fax E-mail

FORMES DE PAGAMENT

— *Transferència bancària* al c/c 2051-0100-50-0107886110 de Sa Nostra.

— *Domiciliació bancària*

Nom del/la titular

Nom del banc o caixa

Codi del banc (4 dígits) Codi de l'oficina (4 dígits)

Dígits de control (2 dígits) Número de compte (10 dígits)

Data i firma,



Universitat de les Illes Balears