

EL FIN DEL ARTE

EL FIN DEL ARTE

Carlos Oliva Mendoza

La edición de esta obra ha sido financiada con los recursos de proyecto de investigación *Historia de la estética* (PAPITT-403008)

El fin del arte

Carlos Oliva Mendoza

Cuidado editorial: David Moreno Soto

Diseño de la cubierta: Efraín Herrera

Primera edición: 2010

D.R. © 2010 Universidad Nacional

Autónoma de México

Ciudad Universitaria, 04510, México, Distrito Federal

ISBN: 978-607-02-1038-9

Editorial Itaca

Piraña 16, Colonia del Mar, 13270, México, D. F.

tel. 58 40 54 52

itaca00@hotmail.com

www.editorialitaca.com.mx

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México



No es sordo el mar: la erudición engaña.
Góngora

Para Graciela, mi madre

ÍNDICE

Introducción	11
La vida dañada.	13

ARTE E IRONÍA

El fin del arte	21
Mundo global	27
Arte y percepción estética	27
El ridículo y el sentido del arte	37

MISERIA DEL ARTE

Arte y experimento.	45
La pobreza del arte	61

ARTE Y ESTÉTICA

Artesanía	69
Estética y lenguaje en Wittgenstein	81
Estéticas de la modernidad	95
Percepción y entendimiento.	95
Arte y representación	98
La constitución de la obra de arte.	104
La dialéctica de la obra de arte.	109
Arte y verdad	115
Bibliografía.	123

INTRODUCCIÓN

Tengo pocas ideas, pero las disfrazo.
Jorge Luis Borges

He reunido en este libro algunos ensayos que tratan de manera puntual un problema que me ha interesado por muchos años: el exilio moral del arte y la cultura en la vida moderna. Recuerdo que mientras desarrollaba escritos sistemáticos, iba elaborando pequeños ensayos privados en los que mi interés principal era aclararme ideas a través de la escritura y discutir con los autores y las autoras que leía. A estos textos siempre he regresado por azar o por necesidad y me ha sorprendido, una y otra vez, descubrir las transformaciones de mi prosa, de mi imaginación y de mi pensamiento. Además, no me he respetado. Siempre le he otorgado prioridad al presente; así que me he corregido. Lo siento por aquellos que fui y que si pudieran hablar conmigo me mostrarían el contexto que me orilló a escribir ciertas sentencias, a defender determinadas tesis y a imaginar algunas figuras. Tristemente, he de decir que no recuerdo de manera precisa los contextos en que he escrito y re-escrito mis ensayos. El tiempo no es sólo cruel porque queda tras de nosotros, sino porque, como una sombra, nos abandona en algunos momentos y retorna con otro disfraz, en una cita infinita y oscura.

No todo, sin embargo, ha sido así. Algunas veces, he apreciado lo que escribió aquél que fui y me he corregido, en un lejano presente, por mi ceguera y, especialmente, por el olvido de mí y del mundo donde me formé. Encontrar algún simulacro de continuidad dentro de mi pensamiento y, sobre todo, mi imaginación ha sido grato. No obstante, ese simulacro feliz

no es frecuente. En los ensayos que he destazado y vuelto a escribir no reconocería su origen.

Sin embargo, si tuviera que resumir en esta breve introducción lo que intenté decir, ¡oh sorpresa!, ahora sí me encuentro como un *yo* con cierta coherencia. Todos los textos son un ataque contra la modernidad y sus formas de pensamiento que han exiliado de la vida cotidiana la sensación, ese milagro primero que nos permitiría ser parte de un sentido común, ser mejores juntos con nuestros y nuestras semejantes.

Ahora que termino de escribir esto, me parece que los ensayos reunidos no han dejado de ser páginas privadas de alguien que ya no soy yo. Y me doy cuenta de que, si acaso, hay algo más estremecedor que la metáfora del río que jamás será el mismo, es su reflejo invertido: la metáfora del río que nunca cambiará. Muy lejos de mí, y al releerme, lo sé: nuestro terror es más débil, vacilamos ante lo fugaz y lo eterno.

LA VIDA DAÑADA

Para Francisco

Fue un invierno del siglo pasado. Yo regresé del Circuito de la pena a Lisboa. El tren que me llevaría a Porto saldría a la medianoche. Eran, entonces, las seis de la tarde. Bebí un poco y entré en la biblioteca de la universidad. Al azar, tomaba libros y los regresaba a sus anaqueles, hasta que encontré un pequeño tomo de Sören Becker, de quien yo nunca había escuchado palabra alguna. Me llamó la atención el título del libro: “El espectáculo del abismo”. La parte central del volumen era una supuesta entrevista con Theodor Wiesengrund Adorno. Recuerdo haberla leído al cabo de tres horas y después conseguir fotocopiar el interrogatorio. No sé si esta conversación se llevó a cabo. Sé, en cambio, que parte de todas las respuestas de Adorno están en dos de sus obras. Hoy me ha dado por transcribir parte del texto.¹

(La introducción del diálogo ha sido tachada por alguna o algún furioso lector).

—Dígame usted, Theodor, ¿cómo es su vida?

—Todo intelectual en el exilio, sin excepción, lleva una existencia dañada, y hace bien en reconocerlo si no quiere que se lo hagan saber de forma cruel desde el otro lado de las puertas herméticamente cerradas de su autoestimación.

¹ Cuando he encontrado el texto de Adorno en alguno de sus libros o un pasaje muy similar, he seguido las traducciones de Fernando Riaza y Joaquín Chamorro.

—¿Y este daño, alcanza sólo al exiliado o no?

—No.

—Déme un ejemplo, digamos, sobre la vida sexual.

—Le puedo decir el primer y único principio de la ética sexual: el acusador nunca tiene la razón.

—Vaya. Con esos aforismos, no es de sorprender lo que le dijo Lukács

—Lo recuerdo perfectamente. El señor Lukács nos espetó lo siguiente: “Ustedes tomaron cuartos en el gran hotel del abismo. La comida es refinada, el servicio impecable, los cuartos cómodos. Los clientes se conforman con eso y no van nunca a mirar al abismo. Ustedes los contienen con el terror y eso condimenta la comida y aumenta la comodidad.”

—¿Está usted de acuerdo con esas afirmaciones?

—Juzgue usted: quien se sustrae a la evidencia del crecimiento del espanto no sólo cae en la fría contemplación, sino que además se le escapa, (ilegible), la verdadera identidad del todo, del terror sin fin.

—No quisiera que continuáramos con ese tema. Yo lo invité a caminar para hablar sobre la fealdad. Ahora recuerdo que hay quien sostiene que todo el pensamiento de Sócrates surge por su fealdad, que él quería encontrar lo bello justo por lo desagradable que era físicamente. Por cierto, ¿lo feo, como interrogaría Sócrates, existe en sí mismo, Theodor?

—No, y esto puede aplicarse al caso de Sócrates y su fealdad: las cosas son feas comparadas con la actitud de reconciliación introducida en el mundo por el sujeto adulto y su libertad viviente.

—Pero esto quiere decir que lo feo es oposición de lo bello; entonces, Sócrates, en la caja china platónica, buscaba algo diferente a él, ¿no es así?

—No, no es así. La belleza, joven, no es el puro comienzo platónico, sino algo que ha llegado a ser por la renuncia a lo que en otro tiempo se temía, y nace, en la etapa final, de la

contemplación retrospectiva de su oposición a lo feo. Belleza es prohibición de prohibición, que le viene por vía de herencia.

—Creo que es lo mismo que he dicho. ¿Qué es primero en el mundo, Theodor, lo feo o lo bello?

—Es elemental: lo bello ha brotado en lo feo más bien que al revés.

—Lo que no entiendo es si permanece siempre algo de fealdad y caos en el mundo. ¿Cómo decirlo? ¿De deformidad?

—Mire, las grandes obras de arte retienen, gracias al peso de su triunfo, cuanto de destructor y de disgregador les rodeaba, lo mismo que el mito al llegar al grado máximo de su desarrollo ha transfigurado lo amorfo hasta llevarlo a la unidad que unifica lo plural y destructivo. Las tinieblas se hacen luminosas, la belleza domina esa negatividad en la que parecería violentada. Aun en los objetos aparentemente más neutrales, los que el arte trata de eternizar como bellos, anida una cierta dureza, algo inasible, como si temieran a esa vida eternizada que se les quiere conceder: hay en ellos algo deforme, procedente de su materia, como usted intuye.

—Dígame, ¿por qué esa deformidad se asocia a lo negativo?

—El veredicto estético contra lo feo se apoya en esa evidente inclinación sociopsicológica de identificar lo feo con la expresión del dolor y de tomárselo a broma. El imperio hitleriano, y toda la ideología burguesa en general, nos ha dado la prueba de ello: cuantas más torturas se administraban en los sótanos, más cuidado se tenía de que el tejado estuviera apoyado en columnas clásicas.

—¿Por qué sucede esto, por qué no ser más cínicos y aceptar la decapitación cotidiana?

—El espíritu estético sólo permite que lleguen a él aquellos elementos que se le asemejan, que puede comprender o que espera poder hacer semejantes a él mismo. Es un proceso de formalización, y por ello la belleza, si atendemos a sus tendencias históricas, es algo formal. Esa actitud reduccionista que

trata de hacer bello lo horrible mediante su elevación y manteniéndolo fuera de su recinto sagrado es señal de una cierta impotencia respecto a lo horrible.

—Usted piensa en negro, Theodor. Creo que ni siquiera vale la pena preguntarle si lo único que permanece en nuestro mundo es la formalización hipócrita que hace la representación bella.

—Usted se equivoca, joven. La formalización de lo bello es un momento de equilibrio, que es constantemente destruido, porque lo bello no puede retener la identidad consigo mismo, sino que tiene que encarnarse en otras figuras que, en ese momento de equilibrio, se le oponían. La belleza irradia algo terrible, semejante a esa estructura de necesidad que se desprende de la forma.

—Esta forma, que quizá no es otra cosa que el arte destruyendo y construyendo un frágil equilibrio, dígame, ¿qué es?, ¿vitalidad, acaso?

—No. El carácter formal de la belleza, aun en la ambivalencia de su triunfo, no se somete a las leyes de la expresión, pero expresa sin embargo una mezcla entre dominio de la naturaleza y añoranza por lo dominado que sigue existiendo en ese acto de dominio. Es también la expresión del dolor de sometimiento y de su huida, es decir, de la muerte. La idea de la pura forma muestra la afinidad que toda belleza tiene con ella. La forma que el arte coloca sobre la multiplicidad de la vida es un factor de muerte.

—Muerte y arte. ¡No deja de ser un lazo hermoso y trascendente!

—No exagere usted mis palabras. Toda obra de arte es un delito a bajo precio.

Recuerdo que seguimos caminando, él miraba sus zapatos y yo estaba exhausto. Me pareció ver, a la distancia, un puente que tendríamos que cruzar. No dije nada y, para ser dramático, esperé hasta que llegamos a la orilla, entonces le pregunté: ¿se puede ser feliz en este mundo, Theodor?

—Con la felicidad acontece igual que con la verdad: no se la tiene, sino que se está en ella. Sí, la felicidad no es más que un estar envuelto, trasunto de la seguridad del seno materno. Por eso ningún ser feliz puede saber que lo es. Para ver la felicidad tendría que salir de ella: sería entonces como un recién nacido. El que dice que es feliz miente en la medida en que lo jura, pecando así contra la felicidad. Sólo le es fiel el que dice: yo fui feliz. La única relación de la conciencia con la felicidad es el agradecimiento: ahí radica su incomparable dignidad.

Las demás hojas he decidido no transcribirlas.

ARTE E IRONÍA

EL FIN DEL ARTE

Hablar del papel del arte en las sociedades contemporáneas sólo puede ser un ejercicio irónico.¹ Bajo el de que el arte y la historia han llegado a su fin y la cascada de pruebas de estos hechos, parece que hablamos de un fantasma, un pálido intento de volver al acto epopéyico o, por lo menos, trágico de la permanencia del arte en las grandes urbes globalizadas de la modernidad capitalista. Lo anterior no es una sentencia cínica, simplemente es un comentario sobre el agotamiento de la modernidad occidental, de su proyecto rector, el capital, y de sus principales categorías: la subjetividad, la verdad como validación de objetos que han sido creados por una racionalidad instrumental y el progreso como hilo conductor del relato histórico.

“El arte contemporáneo” (llamémoslo así porque la convención permanece) es una religión de capilla. Hacer arte, en las modernas sociedades capitalistas, no es más un acto público, de comprensión y participación del sentido del mundo, como lo fuera el arte simbólico o el arte clásico o las manifestaciones rituales y festivas en las que el arte, simplemente, forma parte de una metafísica del sentido de permanencia en el mundo. Crear y contemplar una obra de arte, en las sociedades estratificadas a partir de la técnica, es un ejercicio de militancia política, superfluo en el fondo de sí mismo y soberbio en su manifestación pseudopública. Desde los jóvenes y muchachas que en todo el mundo forman parte de una secta, que generalmente propone un código de vida a partir de la música, hasta las instituciones que a través de museos, talleres, reco-

¹ Sigo en estas categorías estéticas, lo irónico, lo trágico y lo heroico, la descripción que de las mismas hace Aristóteles en su *Poética*.

nocimientos o, en general, una gama de políticas culturales, forman a especialistas en determinado oficio y elevan a personajes en representación de una cultura nacional, todos y todas participamos de un ejercicio de conciencia que privatiza, a través de la razón, el hecho artístico.

En rigor, en las sociedades capitalistas el arte ha perdido su característica fundamental de ser un acto público que expresa los sentimientos de placer y dolor de una comunidad. El hecho estético ha terminado por ser una manifestación radicalmente romántica o realista. Se hace arte para participar de una forma afirmativa del sistema de producción y consumo de satisfactores en el sentido realista o, por el contrario, se hace un arte romántico que crea un enfrentamiento aparente con el sistema establecido (piénsese en las vanguardias de principios del siglo xx o en el rock o en los movimientos alternativos de la segunda mitad del mismo siglo) pero que en poco tiempo se vuelve parte del sistema hegemónico, como nueva mercancía que al entrar en circulación revitaliza el mismo proceso de consumo.

Hegel no señaló esto en los mismos términos pero sí fue él quien indicó que, con el advenimiento de la modernidad cristiana, el arte se agotó.² Cuando el cristianismo se hace presente en nuestras comunidades el arte ha llegado a su fin. La imagen crucial para el arte moderno, el Cristo, ya no es un acto público de la comunidad sino una manifestación del dolor que desesperadamente quiere volver a ser un acto comunitario. Ahí radica su belleza iconográfica: en la permanencia de su fracaso.

En adelante todos los pueblos llamados occidentales y modernos tendrán que vivir su propio calvario y configurarán una fe y una racionalidad que intente regresarlos al paraíso perdido: el lugar donde el arte era un acto público, que se

² En especial me refiero a la *Estética* de Hegel.

imagina ahora transparente y claro, del que todos y todas participarían. Por esta razón el arte ha llegado a su fin. No es más un acto del que participemos cada uno y cada una sino sólo aquéllos y aquéllas que se forman culturalmente para acceder a la develación estética. El arte, se dice ahora hasta el hartazgo, es sólo para las minorías. Triste sofisma éste que parte de la absoluta incompreensión de lo que fue el arte y de una voz que se refugia del cruel mundo y aspira a formar una falsa comunidad: la ciudad de la luz, el calabozo de las letras, los trazos, las notas y la forma.³

Por esto mismo, hablar de arte, en las sociedades post-industrializadas y globalizadas, sólo puede hacerse desde su fase terminal: la comedia y, su forma privilegiada, la ironía. El arte, al no reflejar este infinito que es la forma de la comunidad, sólo puede ser un vacío, una “maldad fea” e inofensiva, como señalaba Aristóteles. Éste es justo el lugar que guarda el arte en las sociedades contemporáneas: reliquia para alabar al poder de vez en vez, ejercicio de resistencia que no genera ninguna confrontación seria al sistema y, principalmente, productor de mercancías que brindan satisfacción a las hedonistas sociedades globalizadas.

La situación actual es similar a la de las filosofías helenísticas que se desarrollan en medio de la formación y expansión del Imperio romano: la resistencia del arte actual es parte del destierro que conlleva todo acto de colonización mercantil y, por lo tanto, adquiere todos los tintes de la ausencia de una comunidad, desde el enfrentamiento radical pero cíclico contra el sistema imperial hasta la complacencia estoica o cínica que acepta la racionalidad interna del mundo y la perpetua irracionalidad de las sociedades humanas.⁴ No hay más fu-

³ Esa conciencia trata, a como dé lugar, de establecer un *topos* puro que viva amparado en el remate formal de la obra. Véase Adorno, *Estética*, p. 74.

⁴ Séneca es central para ejemplificar este comportamiento, así como la complejidad del pensamiento que habita el destierro. Un acercamiento a

sión de horizontes desde la poética de la comunidad inserta en la modernidad del capital sino estéticas de frontera donde todo es tránsito. La condición central del arte, la conservación del sentido de la comunidad, es una utopía vencida.⁵

¿Cómo, pues, enfrentar la interrogante sobre el arte en las sociedades globalizadas, aquéllas que han hecho su criterio de permanencia la eficacia y cambiado la relación entre “saber e ignorancia” y “saber y verdad” por la muerta dialéctica entre “conocimiento de pago y conocimiento de inversión”?⁶ La única alternativa es esa aporía filosófica que aún existe en las grandes urbes globalizadas: la permanencia del fin del arte.

Cuando el arte llega a su fin acontece que una representación pasada —en este caso la poética artística— no puede producir ninguna norma dentro de las sociedades presentes. El arte se vuelve un hecho descriptivo de la realidad y cede la normatividad de lo social a la religión, en un primer momento, y a la razón crítica, después.⁷ Por este motivo la historia del arte deja de ser una ética y una pragmática de la comunidad. La historia de la representación estética se narra como sucesión de momentos descriptivos, como acontecimientos vacíos en sí mismos, como representaciones formales del sentido. El contenido, el *ethos* de la comunidad, está en otro tipo de relato. El arte sólo es verosímil, nunca es verdadero desde esta perspectiva.

este pensador es la recopilación de María Zambrano “Páginas escogidas”, en *El pensamiento vivo de Séneca*.

⁵ Véase al respecto la cuarta definición de belleza que elabora Kant en *Crítica del juicio*.

⁶ Véase Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*.

⁷ Éste es el camino teórico que recorre la estética en la modernidad. El arte es desconectado, sobre todo a partir de la crítica kantiana, de la formación racional de las sociedades. Desde ese momento el gusto y la representación estética son exiliados del mundo moral y reducidos al nirvana de los intereses desinteresados. Si bien con este paso Kant señala con precisión que la obra de arte jamás deviene objeto, también el filósofo ilustrado despoja de cualquier pretensión normativa a la representación sensible.

El arte llega a su fin sin alcanzarlo jamás, sin rematar una finalidad y, además, encadenado a la forma del ser, nunca al contenido del mismo. Como en la vieja comedia dantesca, el arte padece el peor de los destierros dentro de la modernidad, no es ni infierno ni cielo, sino un purgatorio inconcluso.

Algo cómico hay en todo esto. A la creación artística no se le puede expulsar de una vez por todas de lo social porque nunca existió por completo, nunca fue verdadera, siempre fue y será una representación verosímil que acontece en el presente reflejando una experiencia vacía. Ésta es la única fuerza crítica y normativa del arte en las sociedades capitalistas: el acontecimiento cotidiano e inaprehensible de la percepción en el *locus* donde el poder aparenta regir todo comportamiento social. La representación estética acontece en la vida cotidiana como un testimonio del sentido común, como un acto de belleza, a través del padecimiento de lo cursi, lo horrible, lo grotesco, lo sublime, lo pornográfico, lo erótico, lo simple, lo abigarrado, lo bonito, lo salvaje, lo presentable, lo íntimo y un sin fin de representaciones sensibles que constatan la forma y lo informe del sentido del mundo cotidiano.

¿Existe, entonces, alguna posibilidad de revertir la ausencia del carácter normativo del arte en las sociedades globales, aquéllas que viven un mismo presente, un solo tiempo que se rige a través de la ubicuidad del capital y la demencial y constante aparición de los fetiches en su proceso de valorización, esto es, de la mercantilización frenética de las cosas de este mundo? No. El vacío actual tiene como principal característica el haber llegado a su fondo mismo: el arte, al institucionalizarse, deviene un objeto fetichizado dentro del encanto del poder el cual tiene como rasgos principales el recato, la obediencia y el estruendo controlado; como comportamientos rectores, la dádiva, la vocación de revancha, el lumpenismo contracultural o la soberbia clasista que permite la fluidez del sistema. Tampoco se puede dar paso a figuras receptoras

como la creación civil de una sociedad democrática y el libre juego del mercado donde el arte sobreviva sin ayuda del poder institucional, por medio de un equilibrio justo entre la valorización de la obra y el trabajo del y de la artista. Ésta, aun siendo una objetivación más sutil, no deja de ser la cosificación de la obra y de la poética de representación que se ejerce a través de las normas que sigan la circulación mercantil de la obra.

La aporía de la situación del arte en la actualidad es avasalladora; pese a la condena que se puede hacer de éste por su formalización excesiva que se regodea en lo plano y después desaparece, dejando el recuerdo de lo que fue verosímil, participando de la dinámica del capital y sus figuras mercantiles, jugando la partida cínica de la vida como creación individual, el arte no deja de acontecer, aun en esos términos, y justo por ellos, como violencia última, como burla del mundo del presente y como burla de sí: como comedia. Existe una dialéctica perpetua y trágica en la obra: “La reconciliación como violencia, el formalismo estético y la vida sin reconciliar forman una inseparable tríada.”⁸

De esta manera, la formalización que hacen las sociedades de sí mismas, ayudadas por la representación estética, siempre será destruida. La vivencia institucional del arte, desde el régimen de los y las gobernantes, será, en el mejor de los casos, un canon de poder que se imprima en papel corriente y de valor. Por otro lado, el arte como mundo alternativo simplemente recorrerá caminos más sutiles, aquéllos de los monopolios del anónimo imperio del dinero, que fomentarán la creación de los pueblos y sus respectivas minorías. Como decía Sócrates, lo bello es difícil. Y en la actualidad podríamos decir: sí, difícil es representar desde esta fría y transparente esfera que no encuentra el reflejo de su comunidad.

⁸ T. W. Adorno, *Estética*, p. 70.

MUNDO GLOBAL (ARTE Y PERCEPCIÓN ESTÉTICA)

No hacía falta ni una sola palabra, el mero escenario lo revelaba todo. Aquí no pudo ocurrir otra cosa; el espíritu del lugar es la ráfaga, la tortura, el asesinato.

Imre Kertész

Escribir sobre la naturaleza del arte y las formas de conocimiento que genera la percepción implica hablar del contexto histórico en el que tales manifestaciones tienen lugar. Es menester tener en cuenta las relaciones económicas y sociales dentro de las cuales se desarrolla la formación del sentido del mundo. Un mundo, el occidental y moderno, en el que tiene un papel central el arte en su forma más radical, *la ausencia*, y que en el momento de manifestarse lo hace a través de la generación de placer.

El placer es posible o producido por la categoría central de la estética en Occidente: la representación, que ya de suyo presupone una poética. No puede haber representación estética o representación artística si no están dentro de una poética, esto es, dentro de un artificio de sentido. Recordemos cuáles son las tres características que Aristóteles señalara como elementales de la representación poética:

- 1) representa con medios genéricamente diversos;
- 2) representar objetos diversos, y
- 3) representar a los objetos de manera diversa de lo que son.

Si se observa con cuidado, en estas tres formas de imitar ya se encuentra la ausencia que potenciará la representación

artística frente a los objetos del mundo. Por ejemplo, al representar cualquier materia natural, lo hago con medios diferentes a los de la generación de las “cosas mismas”; la mayor fidelidad que pueda alcanzar una grabación, una pintura o una fotografía es genéricamente diversa a lo que se filma, se pinta o se fotografía. Lo mismo acontece con el problema de la diversidad de la representación. Al representar, se opta por una perspectiva y se realiza un montaje a partir de ciertas tecnologías que no guardan fidelidad con el objeto primario. No es lo mismo estar en un entorno natural que observar un paisaje. Por último, el hecho de la ausencia radical de ahí su máxima potencia de placer se alcanza cuando la representación artística tiende de manera consciente a mostrar las cosas tal como no son. Pensemos, por ejemplo, en una novela. Simplemente el desarrollo de lustros o días que pueden estar contenidos en 100 páginas no son el hecho que puede suceder en esos lustros o días, el o la artista opta por un recorte en el que el relato no tiene como objetivo ser un fiel recuerdo sino, por el contrario, mostrar aquello que desaparece cotidianamente de nuestra percepción.

Podemos señalar, entonces, que la experiencia estética se genera por una representación que tiende a reconfigurar elementos ausentes, que arma su poética a partir de técnicas de rememoración o recuperación de elementos que tienden a desaparecer como la gran mayoría de los elementos que percibimos cotidianamente. De ahí que los dos principios a partir de las cuales es posible generar toda poética sean el deseo y el placer. La pregunta que me interesa abordar aquí es entonces la relativa a la situación del arte, de la percepción y del juego con los elementos ausentes en las sociedades contemporáneas.

Quisiera, pues, comenzar con dos preguntas. La primera de ellas: ¿se vive el arte como un fenómeno cotidiano en el tiempo histórico actual? Y la segunda: ¿existe en la vida de los pueblos herederos de la modernidad capitalista, los pue-

blos que metafóricamente ocupan un espacio autodenominado “Occidente”, una forma de percepción, conocimiento y sentido que se asocia con la experiencia estética?

Sólo es posible responder a cualquiera de estas preguntas de manera hipotética, amparándose en los reflejos que produce el arte y la percepción en el mundo actual y haciendo con éstos analogía con otros momentos en la historia en los que el arte y el conocimiento llegaron a tener un lugar central. Esta labor debe, sin excepción, desarrollarse como un trabajo de campo en el cual la interpretación de la obra de arte y de su función en una comunidad arroje luz sobre el sentido mismo de la vida cotidiana. Por lo tanto, me limitaré aquí a mencionar algunas respuestas generales que se apoyan en trabajos más amplios donde se ha intentado comprender la función de diversas obras de arte y de diferentes poéticas.

Para contestar la primera pregunta, me interesa volver al famoso *dictum* hegeliano del fin del arte. Cuando Hegel señaló que el arte había llegado a su fin su idea de finalidad tenía un sentido ontológico y un sentido histórico. Por un lado, el arte había alcanzado el fin de su movimiento interno y de sus posibilidades de generar sentido. El arte estaba agotado. Tendría que venir la fe para generar formas novedosas, para darle sentido a la vida. Éste es el origen de la religión mono-teísta en la modernidad. Se trata de una forma sacra que deja de acontecer como un hecho estético para desarrollarse como un hecho religioso: Cristo, antes que ser un icono artístico infinito, es una manifestación de fe.

En la poética del cristianismo hay poco espacio para la ironía, la burla, la risa y la alegría que se sabe efímera. Por el contrario, la poética que empieza a narrarse es la de la presencia: el sacrificio, la privación, la misericordia y el temor, todo lo cual será recompensado. Todo habrá de reeditar dicha eterna. Éste, pues, ya no es un mundo creado por el arte, sino por la fe.

En cuanto al sentido histórico del fin del arte, éste también es un *factum* inapelable. El arte es siempre pasado. Seguimos hablando de arte porque lo re-presentamos, esto es, lo traemos al presente, pero como se trae una cubeta de agua a casa en medio de la guerra. El placer que causa el líquido es terminal. La constatación final no es de que este mundo permanezca —el del agua— sino de que este mundo está ahí en la forma de lo perdido. Todo arte que se experimenta en el tiempo actual y en las sociedades modernas tiene al final un dejo de irrealidad y nostalgia. De ahí que las poéticas contemporáneas, por ejemplo, los *performances*, la música electrónica, las instalaciones o el ya anciano *arte pop*, hagan un intento cándido y fútil de eliminar la representación y traer el arte a la vida cotidiana, de manufacturar arte desde la inmediatez de las conductas humanas, los sonidos, el espacio o los objetos de consumo.

El arte actual es hijo del miedo. Huye en medio de una dialéctica sublime y bella. Bella porque nada nos produce mayor placer que una representación artística, ya sea a través del dolor o del gozo. Sublime porque el arte vive en el exilio y es incapaz de dictar normas morales y generar pautas de crítica en el interior de una comunidad... Para esto se necesita el acto sublime de la razón.

De todo esto hay tantas pruebas empíricas como fenómenos cotidianos. El arte ha trascendido el punto referencial de sí mismo. De un tiempo atrás es insuficiente la obra de arte y su interpretación. De manera irremediable se ha abierto una esfera paramilitar dentro de las sociedades contemporáneas. Los tatuajes, las marcas corporales, los peinados, la uniformidad en el vestir, el poder y el conocimiento especializado que demanda el habitar el mundo de una corriente artística se convierten en la manifestación plena de la incapacidad del arte para generar normas. El arte es un referente, pero todo lo demás se crea a partir de parámetros de valor religioso,

económico, político o social. La obra no es suficiente para producir una actitud vital. De ahí que sea necesario formar una moda, hacer una secta, pertenecer a una clase. Las respuestas de la última modernidad que conocemos, aquélla que se trasciende a sí misma, que se autodenomina posmodernidad y que se forma como realidad virtual y, por lo tanto, como experiencia global, donde todos los tiempos y los espacios se creen presentes y contemporáneos terminan siendo simulacros románticos que dependen del verdadero motivo de vida dentro de las sociedades contemporáneas: la satisfacción individual que se pliega a los movimientos —por cierto nada individuales— del mercado.

En referencia a la primera pregunta, se puede sostener que el arte no se vive cotidianamente en las sociedades urbanas que experimentan la dinámica de uniformidad del capital. Y esto no sólo se debe a la idea canónica del fin del arte sino primordialmente a la incapacidad de las sociedades contemporáneas de incorporar el pasado al tiempo presente. Las tradiciones, y en este caso las tradiciones artísticas, no valen como una voz con pretensiones de normatividad en la vida cotidiana sino como descripciones puras, dignas, en el mejor de los casos, del museo o de la imitación efímera y militante donde permanecen emanando anacronismos pintorescos o secretos profundos a los cuales sólo el iniciado que se cultiva y prepara puede acceder.

Con respecto a la segunda pregunta, sobre si existe una forma estética de producir conocimiento y sentido en las sociedades globalizadas, la respuesta será diferente.

Se ha criticado largamente la figura de la conciencia estética. Ésta sería una forma de conocer a través de los sentidos, restringida a postular categorías estéticas que cumplen con una función descriptiva de la realidad. De modo que la única manera de enfrentar tal postura es señalando que, en el interior de tales categorías —por ejemplo las de lo bello, lo feo,

lo grotesco, lo sublime, lo trágico o lo cómico— se encuentran referidos mundos de sentido sociales que implican formas de conocimiento, de crítica de ese mismo conocimiento y, especialmente, de valoración de la vida. Se dirá que ésta no es sino la vieja tesis platónica de la identidad entre belleza, verdad y bondad. Y efectivamente, así es.

La formación de una categoría estética como aquella que reside en la facultad del juicio del gusto y, en última instancia, en el sentido común, no puede dejar de ser un reflejo de una forma de vida. Movimientos modernos como lo barroco, lo realista, lo romántico o lo clásico no son primordialmente descripciones artístico-históricas de la realidad sino poéticas de sentido que implican una actitud frente a la vida, una recuperación de elementos ausentes o exiliados de la vida común.

De tal forma que si bien podemos poner en duda la permanencia del arte en las sociedades contemporáneas no podemos señalar lo mismo sobre la forma de percepción de la realidad. Ésta se encuentra, por el contrario, en todas partes: en cada esquina, medio de transporte, pantalla de televisión, giro lingüístico, oficina laboral, estación radiofónica, forma de vestir y en miles de hábitos y comportamientos cotidianos que se fundan en la anuencia o tolerancia de los sentidos. Que esto no se constituya como arte se explica, una vez más, por el hecho de que el arte es siempre pasado y, por lo tanto, la consolidación de la obra de arte parte de la representación, escenificación o interpretación pero no depende de ellas sino de la permanencia en el tiempo y la capacidad de la obra de hacerse presente como forma infinita de comprensión del mundo.

¿Qué pasa, entonces, con un mundo que vive en la orfandad del arte y que sin embargo está plagado del referente de los sentidos, de la cadena inclemente de datos que no se constituyen, como pretendía Descartes, en ideas claras y distintas, sino en fugaces apariciones de lo verosímil que nos muestran la imposibilidad de encontrar la esencia y la verdad de las

cosas? Se puede contestar a esa pregunta señalando que éste es el mundo que se sabe imagen.

Fue Heidegger quien señaló de manera precisa que la diferencia del mundo moderno con otros mundos era su naturaleza de imagen. Vivimos en un mundo que no tiene imagen y semejanza sino que se sabe sólo imagen y, por lo tanto, no contiene ningún reflejo crítico de sí mismo.

Las paradojas de tal postura son miles, una de ellas es la misma posibilidad de habitar un mundo que se ha convertido en imagen. En otros tiempos, como en otras culturas que no han atravesado la modernidad capitalista, la imagen se liga al mito y éste al tiempo ritual. Formar una imagen en aquel contexto implica la participación de hombres y mujeres en la obra de arte, esto es, en el tiempo ritual que nos acerca al mito que hace comprensible la vida. Aquí la realidad es diferente, las imágenes que aparecen por todas partes no contienen ni retienen el tiempo ritual ni el sentido mítico de la vida y, por lo tanto, no constituyen arte alguno. Existe más realidad en una revista de decoración que utilizaron para decorar un departamento, la cual es distribuida en este momento en la mayoría de las ciudades del mundo, que en el hecho de la casa misma que es habitada por un hombre o una mujer. ¿Cómo, pues, conciliar este exceso del cuerpo, que nos apresura a conocer a través de los sentidos, con la pérdida de un sentido mínimo de las cosas?

Lezama Lima decía que la imagen es un absoluto porque es “la última de las historias posibles”. La imagen contiene lo virtual de toda historia. Toda construcción que se remate como imagen se pretende, como toda modernidad radical, permanente e inapelable. La imagen es violenta porque, en su anhelo de semejanza, termina por aniquilar cualquier diferencia y se erige como un canon inapelable, como un canon global.

El problema radica en que, para terminar este artificio, la imagen misma está condenada a encarnarse. Todo aquello que

nuestros sentidos perciben en la mercadotecnia demencial vale no sólo por sí mismo sino en especial por el deseo de poseerlo: el auto, el disco, la casa, la computadora, los alimentos, la educación, la mujer, el hombre, el perro, etcétera. Sin embargo, cuando se consigue aquello que es posible la moda ha cambiado y la imagen ya está nuevamente frente a nuestro ojos y nos hemos quedado con un círculo de vacío en las manos.

Así, este vivir en el vacío es, también, una permanente tensión entre el destierro y el deseo del arte. En última instancia, la obra de arte sigue siendo esencialmente la infinitud de sentido del mundo de una comunidad que se recoge en una forma para ser transmitida. Esto explicaría la permanencia de los sentidos como fuente de conocimientos y creencias, como creación de poéticas verosímiles y verdaderas. Cuando la imagen se posee a través de nuestros sentidos, aun en un momento fugaz, algo queda de este ejercicio de captura, de memoria y de olvido.

¿Qué permanece, por ejemplo, del mundo de imágenes que nos rodean en una urbe globalizada? He dicho que lo que permanece es un vacío y un deseo de volver a poseer y a capturar. Así los vacíos entre las imágenes nos aterran y tendemos al sacrificio, a entregarnos sin darnos cuenta de que en medio de esos huecos hay restos de imágenes que están más cerca a nosotros. No es, pues, negando nuestra corporalidad y nuestros sentidos como puede llenarse de contenido el mundo de la imagen. Todo intelectualismo es engañoso; finalmente, tiende a crear una imagen más árida y unilateral del mundo.

No hay que olvidar que el mundo de los sentidos se fundamenta en el presentimiento del ritual y, en las sociedades capitalistas contemporáneas, en la paradoja del fin del arte. La imagen, trágicamente, participa de la modernidad. La imagen aspira a ser un absoluto: “la imagen que se sabe imagen”, “la imagen como la última de las historias posibles”, porque la imagen contiene lo virtual de la propia historia de lo moderno. En el movimiento de constitución de la imagen ya se perfilan

los espacios y tiempos posibles de una imagen permanente de lo moderno. La imagen es voracidad de la forma e impulso hacia la semejanza consigo misma.

Sin embargo, la imagen, en tanto se padece, se encarna. La imagen no sólo es idea, es cuerpo y forma. Habitar la imagen, como señala Lezama, implica perpetuarla, hacerla planicie, y, en última instancia, formar una entidad, el cuerpo de la imagen.

Así, a través de las distintas nociones de imagen se traslucen posibles formas de la modernidad. El elemento que vendrá a indicar la diferencia fundamental de la imagen en la modernidad mercantil es la metáfora.

La metáfora es una forma de intentar habitar la imagen y lo que revela es el vacío existente entre una imagen y otra. En este deseo de representar la imagen, por ejemplo en la postulación del yo en la metáfora del yo, lo que aparece es una red de imágenes llena de vacíos. Si pedimos más al argumento, ahí estaría una definición de la modernidad: una multiplicidad de imágenes que se tejen con las analogías de las metáforas pero que permanecen rodeando vacíos. Este sería el *topos* donde se vive la época moderna.

Dos últimas anotaciones haré al respecto. El ser de la época moderna parece ser esta criatura que hace coincidir la imagen y la metáfora en su intento de comprensión del mundo. La imagen lo excede y, en su intento de comunicar una imagen con otra a través de la metáfora, el ser humano siente la novedad fugaz de las imágenes y la esquizofrenia de lo moderno. Sin embargo, la metáfora participa sin lugar a dudas de las imágenes de la modernidad y esto hace que el ser de la modernidad teja en el vacío una y otra vez una suerte de mallas imaginarias.

La segunda cuestión parte de la pregunta sobre lo evanescente de una imagen. Según Lezama los vacíos entre las imágenes nos aterran y tendemos al sacrificio, a entregarnos sin darnos cuenta de que en los vacíos hay restos de imágenes

que están más cerca de nosotros; “vapor de las imágenes”, les llama Lezama. Permanecer y resistir, parece decir el escritor cubano.

Permanecer y resistir ante la vocación de perpetuidad y totalidad de la imagen y, al hacerlo, encontrar otras formas en que se vive la época de la imagen del mundo. Correr y descubrir telones. Si el arte ha terminado y no puede hacer claras sus pretensiones nada de esto importa. En última instancia, no existe algo real y algo representado.

El arte no existe como tal en las sociedades globalizadas, pero la representación de los sentidos, en forma de ausencia y deseo, es infinita. Terminar el presente texto con cualquier dato de optimismo sería ya mercancía, imagen por adquirir. Lezama narró así la realidad que se acercaba, el mundo ineluctablemente de la perpetuidad de Occidente, un perímetro cómico y trágico, bello y sublime, vacío y pleno. El fin del arte es la habitación demencial y comfortable en la infinita autodestrucción, barroca y carnavalesca de Occidente:

Europa creó la cultura, una segregación suya, con personajes que claman la dialéctica griega, la coral bachiana, la metafísica idealista alemana, Dostoievsky, la novela francesa de siglo XIX. Los hemos convertido en *Dramatis personae*; a través de la imagen que los ha destruido, danzan, con sólo un nombre, no hay un río, se dice un río, o el mar, y se descubre una cortina y aparece el mar.¹

¹ José Lezama Lima, “Las imágenes posibles”, en *El reino de la imagen*, pp. 236-237.

EL RIDÍCULO Y EL SENTIDO DEL ARTE

Es difícil imaginar que los hombres realmente malos mueran.

Adorno

De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. Yo la miraba como a una hermana de quien ignorara su desgracia. Tenía arrugas nuevas y por entre ellas corrían las lágrimas. Apagué la luz y me acosté. Mi cara seguía llorando; las lágrimas resbalaban por la nariz y caían por la almohada. Y así me dormí. Cuando me desperté sentí el escozor de las lágrimas que se habían secado. Quise levantarme y lavarme los ojos; pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo.

Felisberto Hernández.

Si diéramos por buena la clasificación occidental de las artes (y no hay que olvidar que toda clasificación es útil pero falsa), habría que colocar toda obra dentro de una esfera específica. El paisaje simbólico, clásico o cómico. Tampoco habría que pasar por alto que todo paisaje tiene lugares donde no se distingue de otro. A un lugar cualquiera se le puede aplicar el aforismo leibniziano de la materia: “Cada porción de materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas y como un Estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del Animal, cada gota de sus humores es, a su vez, un jardín o un estanque.”

Si diéramos por buena tal clasificación, cada uno de nuestros humores, de nuestros exabruptos o de nuestras gracias

podría ser explicada, incluso cotejada, con esa forma invisible que irradia de lo cómico, de lo clásico y de lo simbólico.

Sin embargo, en un caso u otro, el de aceptar o el de no aceptar que hay formas que determinan y explican y nos hacen comprender nuestros devaneos, rezagos y hasta aciertos, lo que parece ser incontrastable —eso lo dijo Hume—, es que nadie podría sostener o recibir, en su frágil *yo*, algo similar a un hecho clásico, cómico o simbólico en su totalidad. Nadie ha encarnado jamás la sabiduría plena, nadie la piedad, nadie el valor o la cobardía.

Y no hay ser que haya sido plenamente ridículo en cada mísero segundo de su existencia.

El *yo*, hay que aceptarlo, es alguien que pasa algún tiempo con nosotros y que a veces exagera su orgullo y, lamentablemente, sobrepasa su humildad. Quizá hay otra cosa que hay que aceptar, también la dijo Hume:

El mundo es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto.¹

Y si fuera así, no sólo tendríamos que ser indulgentes con la mentada clasificación, sino hasta reconocerle su lógica interna. De un estadio simbólico, casi prenatal, en el que ya perfilamos la utopía de la infancia, pasamos a nuestro clasicismo adolescente, donde una actitud romántica y revolucionaria nos mantiene a flote. De ahí en adelante se abre el horizonte de la madurez y de la senectud, ahí donde ante los ojos de muchos y muchas sólo somos ridículos y donde, si nos queda algún elemento simbólico, infantil, debe de usar-

¹ Hume, *Dialogues Concerning Natural Religion*, p. 36.

se para sobrellevar el ridículo, jamás para intentar no caer en él.

Pero ya que Dios ha venido a poblar mis argumentos, permítase otra cita ridícula pero feliz. Dice Eckhart:

Quando estaba yo en mi causa primera, no tenía a Dios [...]; me quería a mí mismo y no quería nada más; era lo que quería, y quería lo que era, y estaba libre de Dios y de todas las cosas [...]. Por eso suplicamos a Dios que nos libre de Dios, y que concibamos la verdad y gocemos eternamente de ella, allí donde los ángeles supremos, la mosca y el alma son semejantes, allí donde yo estaba y donde quería eso que era y era eso que quería.²

Siempre me he preguntado cómo será posible tal plegaria. No en un estado de recogimiento y alabanza, no en forma desafiante y profana. Sólo imagino al maestro Eckhart medio ebrio o medio drogado, guiñándole el ojo a la mosca, sobándose el alma y viendo en cada efebo y en cada manceba un ángel supremo. Ahí, donde todo ha de ser causa primera y causa final.

En este mismo acorde, no puedo más que traer a colación a otro pilar de la comedia occidental. Fue Aristóteles uno de los primeros en dejar registro de lo que es lo ridículo y de posarlo, para siempre, dentro de la esfera cómica de la vida. La comedia, dice Aristóteles, es una representación de “hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la de maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo”.³

Nunca he encontrado palabras más bellas para describir de forma abstracta lo ridículo; *una maldad fea*. No es, pues, un acto de maldad bella, clásica, que tendría que ser, forzosamente, trágica.

² Meister Eckhart, *El fruto de la nada*, pp. 76-77.

³ Aristóteles, *Poética*, p. 137.

Cuando el estagirita dice fea quiere decir inofensiva. En sus palabras, un acto de maldad que no causa grave perjuicio y que no causa dolor. De hecho, lo más ridículo de un incidente desafortunado es que no hay dolor alguno y por lo tanto no hay piedad; por el contrario, lo que hay es burla, sarcasmo, choteo, relajo y hasta la más fina de las maneras de lo cómico, ironía; jamás misericordia.

Así, lo fundamental en el ridículo no es aquella maldad fea e inofensiva, sino la representación de la fragilidad, de la posibilidad de que un ser vil o malvado se accidente. Cuando uno hace el ridículo es porque uno está ya dentro de una posición de poder o —quizá esto es lo mismo— uno está ejerciendo una posición de poder de manera vil y maldita.

Aquí se ve otra nota de lo ridículo: no le compete sólo al que lo hace o al que se burla de la sandez en puertas. Para que haya algo ridículo, feo y malo, tiene que haber un consenso silencioso para agraviar y ser agraviado. Tiene que haber paradigmas o estándares de lo feo y del mal que se crean desde las normas sociales, ese provincianismo que nos permite andar a tontas y locas repitiendo necedades, viendo recaídas y escuchando la placentera carcajada por el ridículo que nos rodea.

No obstante, la contraparte opera. La maldad y la fealdad pueden ser invenciones sociales, el poder no. Tal potencia radica en el mundo y se crea y recrea en cada segundo. Por eso, cuando vemos un coche *brand-new* hecho trizas por un árbol nos asalta una sonrisa. El poder de la máquina, de la velocidad, se destroza por la fragilidad del viento y las hojas..., por la lentitud del tronco. Así, por más que uno ridiculice a diestra y siniestra, uno sabe, en su fuero interno, cuando acontece lo ridículo. Digamos, cuando quien tropieza no se detiene un segundo para agradecer al suelo que no lo haya dejado ir más allá.

Hasta ahora, todas estas notas superficiales sobre lo ridículo no han señalado el punto central del fenómeno.

En la cultura occidental se ha dado por supuesto que todo es siniestro y caótico. Por esta razón es que la forma material del mundo siempre es bella pues emana de lo negro, de lo informe, y tal emanación, milagrosa en muchos sentidos, sólo puede ser bella. Esta idea central de la cultura implica precisamente que todo se degrade infinitamente pero que, aun en la degradación, adquiera la forma fugaz de la belleza. Rilke lo sintetiza de forma magistral: “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”.

En este sentido, el problema de lo feo tiene dos posibles lecturas. Lo feo es una forma más, quizá la más abrasiva, de las que crean la belleza. O lo feo no pertenece a la serie negra del caos: lo mundano, lo siniestro, lo grotesco, lo charro, etcétera.; sino que feo es lo que no tiene contenidos. Obviamente yo no sé la respuesta, pero cuando acontece la llamada maldad fea lo más angustiante parece ser el vacío prometido. Uno entra en la esfera de lo cómico porque allí no hay nada sacro. Todo puede ser choteado, al final nada existe. De ahí que cuando gritamos: “¡Eh, no seas ridículo!”, o “¡Basta, no hagas el ridículo!”, parece que hacemos una petición, una súplica para que no se nos muestre el trasfondo patético y vacío de nuestro mundo de representaciones.

Cuando se lleva una vida ridícula se habita y relata el vacío que hay detrás de toda comedia. En el mejor de los casos se habita el mundo de manera irónica, de forma cruel, siempre recordando que aquí estamos, en este miserable mundo de risa.

MISERIA DEL ARTE

ARTE Y EXPERIMENTO

¿Qué cosa hay que sea correcta
y que no esté ya en Aristóteles?
Gadamer

A finales del mes de junio de 2005 el escultor Antony Gormley inauguró en una playa de Merseyside, Inglaterra, una exposición de 100 figuras humanas. Todas son iguales, cada una pesa 650 kg y mide 1.96 m. Las esculturas están en un perímetro imaginario de 3 km a lo largo de la playa y 1 km fuera de ella. Según el movimiento de la marea, las esculturas pueden ser cubiertas o descubiertas por el mar. Gormley ha dicho que la instalación en Inglaterra, expuesta ya en Alemania, Bélgica y Noruega, le parece la mejor que ha hecho. Las condiciones de la playa hacen que desde muchos puntos de observación no sea posible distinguir si se trata de un ser humano real o de la desnuda figura de acero.

La exposición cumple con las condiciones del nuevo paradigma del arte. Es un experimento radical. Se puede tener un breve entretenimiento *dentro de la instalación*, lo cual incluye a los y las turistas y residentes que se toman fotos con los hombres de acero, hasta experimentar un vacío particular cuando la marea va cubriendo de forma imperceptible a algunas de las esculturas que, justo por su formación, parecen estar en marcha hacia el mar. A la vez, esa vacuidad se da en determinadas horas del día, cuando la marea descubre a los seres de acero. La instalación está en movimiento. Pero, ¿dónde está el orden de tal movimiento?

El orden no radica en la obra colocada, pues el clima no tiene una regularidad cotidiana que nos permita verla como una

obra acabada al terminar un día. Tampoco radica en el sujeto, pues los puntos de observación se fracturan en segundos debido al cambio del paisaje o al movimiento en el espacio que destroza la imagen anterior. Mucho menos radica en el instante de percepción pues éste está cargado del momento anterior y condicionado por él, que es el de nuestra reminiscencia de la playa, cualquiera que ésta sea. El único orden que mantiene la obra es el de un experimento.

Finalmente, toda instalación es un pequeño laboratorio donde no es real cosa alguna más allá de su funcionamiento dentro del experimento.

Las experiencias y el tributo son para el vacío.

En este tipo de arte el papel del o de la artista es fundamental porque juega un rol importante dentro de la esfera experimental a la que se somete el arte. Gadamer se refiere al punto con particular agudeza: “El artista moderno es mucho menos creador que descubridor de lo todavía no visto; aún más, inventor de lo que todavía no ha sido nunca, de lo que a través de él entra en la realidad del ser.”¹ En efecto, no se trata de una creadora o de un descubridor, sino, abiertamente, de un inventor y de una inventora, de ahí la caducidad de la obra. El invento no encuentra su fundamento más que en un contexto muy específico que se agota rápidamente.

El mismo Gadamer ha aportado una lectura importante desde la hermenéutica filosófica para la comprensión del fenómeno artístico. Sus tesis, pese a no ser en medida alguna novedosas, pues más bien siguen la ola crítica sobre el arte contemporáneo, parten de un punto central que les permite situarse como fundamentales para la comprensión del arte: el fenómeno de la tradición. El punto nodal en la argumentación gadameriana es recalcar el hecho conservador que contiene todo arte. En este sentido, la obra es orden y representación.

¹ Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 243.

Como casi todas y todos los teóricos, Gadamer fecha el nacimiento del arte contemporáneo en los inicios del siglo xx, antes de la primera guerra mundial. También, se refiere al pintor que ha sido considerado el más importante artista entre lo que el hermeneuta califica como el período expresionista y el simbolismo: Cézanne. Gadamer alude a él de una manera particularmente sugerente: “Ni siquiera la fuerza de la superficie de los cuadros de Cézanne supo hacer estallar el decadente marco dorado del Barroco.”² Desde esta lectura, el autor de *Verdad y método* parece sugerir que los impresionistas no lograron romper con la autorreferencialidad de la pintura. El sentido del cuadro seguía estando ahí, nunca fuera del cuadro.

K. S. Malevich describe la distancia que hay entre Cézanne y el arte de principios del siglo xx comparando al pintor francés con Braque. Malevich tiene en mente un famoso paisaje de Braque titulado *Vista del viaducto*, fechado en 1907, del que su autor comenta en sus *Essays on Art* lo siguiente:

[...] uno no puede decir que el paisaje de Braque es idéntico al de Cézanne; hay una diferencia que nos permite distinguirlos. La diferencia está en la actitud hacia la forma del tema. Si nosotros vemos que en Cézanne todos los objetos preservan los contornos de la forma para una mayor extensión del color natural, entonces podemos ver que en Braque las formas empiezan a perder su estabilidad. La razón de esto es el nuevo acercamiento y la actitud del artista hacia su tema. Nosotros debemos investigar esta razón para comprender los esfuerzos y las razones de la desintegración y destrucción de los elementos del objeto. Éste es un caso nuevo, que hasta ahora no hemos encontrado en nuestra experiencia.³

² *Ibid.*, p. 240.

³ K. S. Malevich, *Essays on art 1915-1933*, p. 32.

Los expresionistas, entonces, parecen ser el último punto de inflexión del arte occidental antes de comenzar el proceso de silencio y crisis final en que entra este arte. En los bodegones de Cézanne, dice Gadamer, “las cosas palpables ya no están dispuestas en un espacio en el que fuera posible meter la mano. Se hallan como prendidas en la superficie, en la cual está su propio espacio”.⁴ Este arte, donde el “creador” aún se concentraba en lograr una *representación expresiva*, acelera hasta el vértigo la gran crisis de la plástica que ha sido conocida como el proceso de enmudecimiento del cuadro y que no es distante de otros procesos de silencio; podríamos decir, de destierro fáctico y virtual de todo el arte del siglo xx.

Pero ¿cuáles son las formas artísticas que entran en crisis en la plástica contemporánea? Las formas materiales del arte. En el fondo de la ruptura del arte lo que podemos observar es la preeminencia radical del mundo virtual sobre el mundo material que daba sentido al arte.

La creación artística es, desde tiempos inmemoriales transformación de la materia. Ésta se corrompe a sí misma y se da una nueva forma en la que intervienen, como lo señalara Aristóteles, diferentes formas de causalidad. Este principio ontológico, el de la preeminencia de la materia, es el que se desdibuja en el siglo xx y, con él, la categoría de representación, que es la noción central del arte, y la de expresión, que juega un papel fundamental en el arte moderno.

En el arte antiguo y en el moderno la materia se somete a un excepcional *pathos*. Hay en ella un padecimiento escrito: la posibilidad de transformarse y la imposibilidad de recuperar su forma. No sólo esto, también hay un enigma crucial del arte: ¿qué determina la transformación de la materia? Puesto en términos renacentistas: ¿está la figura final inscrita en la misma materia o es una intervención subjetiva y, por lo tanto,

⁴ Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 239.

se encuentra tatuada en el alma humana? Ésta es la dicotomía moderna respecto al arte. Sin embargo, parece que los antiguos y muchos pueblos que no han pasado por la experiencia capitalista de la modernidad occidental no se enfrentan a tal bifurcación. Para los antiguos, si bien la transformación plástica no puede regresar a la primera forma material que le dio causa, sí encuentra la determinación de su forma en un sentido inscrito ya en la misma materia.

Lo anterior se ve con particularidad y violencia en lo que respecta al tema del creador. En la antigüedad la representación estaba regida por la categoría de lo bello. La materia se desplegaba a sí misma y, por lo tanto, guardaba en su representación el fracaso de toda subjetividad. Ninguna producción tenía realmente un creador. Era la necesidad del ser, de la materialidad del ser, quien creaba y destruía; y el sujeto, esa categoría tan extraña fuera de la modernidad occidental, era un elemento más de la materia y del ser.⁵

Es más, junto con la categoría de representación se da, necesariamente, la de belleza. Lo bello, que es la forma de estabilidad que se da la materia en su desenvolvimiento, es el acto de comprensión *asubjetivo*. Generalmente éste es el acto trágico de comprensión. Por esta razón ningún ser humano puede delimitar la manifestación de lo bello. Se participa de la belleza en un momento no sólo de nostalgia, sino de profundo dolor. La cabeza de la Medusa, por ejemplo, es la representación de la vagina. Verla directamente a los ojos petrifica, porque en toda belleza pulsa algo incomprensible para el alma humana y lo mismo puede sugerirse respecto de las perspectivas fálicas de otros mitos, como el de Ícaro. Hay que recalcar este hecho porque si bien lo bello se manifiesta como armonía esto no

⁵ En rigor no puede hablarse de subjetividades en todas las formas de pensamiento. Más aún, las primeras apariciones del sujeto no son teóricas, son políticas y sociales. Siempre que en una sociedad está presente la figura del traficante o del mercader se puede vislumbrar la futura aparición del sujeto.

elimina que el equilibrio armónico sea débil. La armonía bella es un velo tras el cual se unen los claro-oscuros de todo *ethos*.

Si acaso hay alguna manifestación subjetiva en la contemplación de la obra bella es negativa; es precisamente la destrucción de cualquier pretensión humanista y subjetiva, porque lo bello remite a una comunidad trascendente de la comunidad humana, de ahí el ejemplo clásico del paisaje en toda estética. El paisaje jamás será determinado de forma subjetiva; al contrario, el paisaje como analogía del *ethos*, determina cualquier comportamiento de la conciencia a través del gusto.

La otra forma de representación que viene a desplazar la metafísica regida por lo bello es la de lo sublime. Aquí las artes centran el elemento de unidad de la obra en el sujeto. El acto sublime, donde permanece el deseo de comprensión de lo siniestro, ahora como lo grande y lo monstruoso, se decanta en la percepción subjetiva. La obra no está regida por el espíritu material de las cosas, sino por el espíritu subjetivo de lo humano. No se trata ya del despliegue clásico de la materia hacia lo bello y lo trágico sino hacia la interioridad del alma. Si algo falta en las esculturas griegas, se dirá, son los ojos, porque ellos significan el acceso a la obra. Empieza entonces la ingrata división entre contenido y forma. De manera irrefrenable, inicia el arte romántico. El que va de las iglesias hasta los museos. El arte que no es público sino que requiere claves extra-estéticas para su comprensión. El arte romántico no sólo se vuelve una cuestión tendiente a la subjetividad sino un asunto racional e inmoral.

Kant sigue siendo luminoso al respecto: sabemos que estamos frente a una obra sublime y no frente a una obra bella porque nos aburrirnos. Y, en general, el arte llamado abstracto o conceptual, hijo del acto sublime, es un arte profundamente aburrido, donde lo siniestro se domestica. Éste es el ejercicio que cercena el florecimiento renacentista, el cual ejemplifica tan bien la obra cartesiana. En ella el pen-

samiento se enfrenta a una representación de la vida que semeja lo infinito, lo grande y lo terrible, pero en lugar de dejar fluir lo siniestro y lo feo que hace nacer la armonía bella, los modernos optan por reducir las fuentes negras de la vida mediante la razón. El periplo cartesiano desdeña al mundo y se refugia en el pensamiento. No es casual, del mismo modo, que la pintura holandesa tenga una función jerárquica en la época moderna. El famoso cuadro de Jan van Eyck que se presupone hiciera en 1434, *Retrato de Arnolft*, ya prelude esta tendencia sublime de la pintura; misma que queda confirmada por Anthony van Dyck (1599-1641), Johannes Vermeer (1632-1675) y aun Rembrandt (1606-1669), especialmente en sus autorretratos, donde hay un tipo de sublimidad derrotada, pero al fin y al cabo sublimación del arte desde una perspectiva antropocéntrica. No es tampoco ajeno uno de los casos más excepcionales de toda la historia de la pintura, Diego Velázquez (1599-1660), el otro gran artista que, como Rembrandt, asume la metafísica sublime de la realidad pero para mostrar su vacuidad. Véase, por ejemplo, su *Venus del espejo*, un cuadro donde se acentúan las características antimitológicas de la obra y se intenta realzar solamente la figura humana y la magia del aposento. En todos estos casos se va desarrollando un nuevo paisaje en el que se difumina el cosmos divino y el artista se centra en la experiencia individual del sujeto y su entorno de vida.

En las obras de los artistas holandeses surge un realismo nunca antes visto, donde la fuente de verdad no está en la pintura que narra el mito sino en la fidelidad de los rasgos humanos. Poco a poco deja de importar la historia del personaje, la representación monárquica o aristocrática del modelo, y se opta por caracteres de la vida cotidiana: campesinos, costureras, pescadores, pordioseros, meretrices y una serie de individuos que nos muestran el cambio de paradigma económico, de reglas de poder y de configuración del *ethos* moderno.

El arte sublime, que empieza como un ejercicio de control de lo infinito a través de la razón que captura al objeto —como en el caso de los bodegones— y que concluye con el impresionismo, el ensayo final para mantener unida la imagen del objeto es el último intento de concentrar en el cuadro una representación del universo y de la vida. En este caso es más que pertinente recordar el trabajo de van Gogh y de Munch. Ambos artistas muestran de forma supina la locura que explota en el interior del sujeto debido a sus pretensiones racionales y sublimes de control e interpretación del mundo. Así, por ejemplo, en los girasoles de van Gogh o en el famoso grito de Munch puede comprenderse la preeminencia de un *sensus communis* trascendente al ser humano. Un *ethos* que permanece en movimiento, en el interior de la mente humana y de la naturaleza, y que difumina las formas y las hace aparecer, como lo muestran los expresionistas más radicales, como explosión y preludio del sin sentido del arte abstracto. El mismo Munch relataba, en su diario fechado en 1892, la experiencia que tuvo antes de pintar *El grito*:

Caminaba por un sendero con dos amigos, el sol estaba ocultándose y sentí un aire de melancolía. De repente el cielo se volvió de un rojo como la sangre y yo me detuve y me incliné en el barandal, con un cansancio mortal, miré a través de las nubes llameantes que colgaban como sangre, como una espada sobre el profundo y azul fiordo y el pueblo hacia el que mis amigos se dirigían. Me quedé allí, temblando con ansiedad, y sentí un inmenso e infinito grito atravesar la naturaleza.⁶

La experiencia tan cercana a la locura que se padece después de la experiencia sublime de la modernidad, que cruza tanto los periodos expresivos de la Ilustración como del Ro-

⁶ Edvard Munch, *The Private Journals*, p. 37.

manticismo, termina por generar un nuevo tipo de arte, por revolucionar las formas antiguas y modernas y refugiarse en la abstracción radical y, posteriormente, silente. Gadamer señala que el mundo industrial no sólo ha impedido la codificación mítica y expresiva de las cosas sino que literalmente ha destruido “lo que una cosa (*Ding*) es”.

Se abre, entonces, el tercer paradigma plástico de Occidente. Si el primero fue la representación y el segundo la expresión y la imagen, ahora aparece el punto de ruptura final: el símbolo y la “representación” escrita del cuadro. Como nos recuerda Gadamer, el origen de esta idea ya se encuentra incubado no sólo en la pintura moderna sino en el propio cristianismo. Es en la Biblia donde se legaliza la obra de arte y lo hace como escritura, no como representación, por más que se acompañe de una serie de mimesis y de una expresividad absoluta que alcanza su punto culminante de erotismo con la crucifixión. Finalmente, a pesar de los residuos ontológicos y míticos del cristianismo y de su innegable fuerza expresiva e imagológica —que nutre todo el arte occidental desde el siglo III hasta principios del siglo XX—, la última palabra está en las sagradas escrituras, no en la expresividad sacrificial de los pueblos.

De esta forma, las pinturas de principios del siglo XX que muestran a la ciudad como el lugar caótico donde no puede fijarse una perspectiva anuncian las formas radicales del cubismo que no tardarán en aparecer y llevar a su máximo punto la idea del arte pictórico como escritura, como símbolo escrito, en consonancia con el origen de la modernidad cristiana. En estas obras hay un hecho imposible de representar y aun de expresar; se trata del vértigo, de la corrupción, de la contaminación de la vida cotidiana, de la accidentalidad, en suma, de una serie de actos concatenados que no son observables. A tal cadena sólo se la puede descifrar como signo y no como significante. En tales representaciones, al espectador

se le obliga a realizar una síntesis de todos estos aspectos y elementos, según el principio universal de la forma que conocemos por la descomposición en planos de Picasso o Juan Gris, por ejemplo. Bien es verdad que en ello hay todavía conocimiento, pero todo conocimiento, a la vez, vuelve siempre a quedar recogido en la unidad del cuadro, la cual ya no se funde en un todo intuitivo y declarable en su sentido como cuadro. Esta escritura de imágenes, que, como una estenográfica, forma el elemento compositivo de la composición del cuadro, está ligada al repudio del sentido. El concepto de signo pierde su determinación más propia; y, de hecho, la exigencia de legibilidad de esta moderna escritura del cuadro ha ido enmudeciendo cada vez más.⁷

Quizá sea Malevich el autor que conceptualmente termina con las perspectivas abstractas de la obra; de ahí en adelante, lo demás serán versiones de la radicalidad del pintor ruso. Hay dos cuadros significativos: *Cuadro negro sobre fondo blanco* (1913) y, especialmente, *Cuadro blanco sobre fondo blanco* (1918). En ellos, el autor muestra de forma transparente y clara la imposibilidad de significado, representatividad y expresión de la obra de arte, la absoluta estenografía.

Contra la teoría de Gadamer de la general equivocidad del autor sobre su propia obra, el caso de Malevich nos enseña todo lo contrario. La agudeza filosófica con la que se refiere a su obra y a la de sus contemporáneos sigue siendo apenas repetida por la mayoría de los teóricos de principios del siglo XXI. Dice, respecto a la sutil destrucción del objeto, lo siguiente: como en las obras de Braque, en el trabajo de Picasso existe

la misma simplificación, la misma unidad y el mismo esfuerzo por dibujar todos los elementos del cuadro en un estilo y formal denominador. En el mismo sentido todas las gradaciones espa-

⁷ Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, pp. 84-85.

ciales son puestas en el primer plano para unificar todo dentro de un plano, dentro de un nivel.⁸

El cuadro, entonces, enmudece y, como bien señala Gadamer, se abjura del sentido posible. El recurso, más que la simplificación a la que tenderá el mismo Malevich y Mondrian en sus periodos posteriores, es la destrucción de la perspectiva y de la estabilidad del objeto. Como señala Gadamer, no es casual que la víctima por excelencia del cubismo haya sido la guitarra y, en general, los instrumentos de cuerda. Trozarlos en una representación analítica de sus elementos era demostrar la imposibilidad de que en ellos yaciera una esencia. Un instrumento que tiene como fin producir armonías a través de la capacidad auditiva es visto, y por este solo hecho se desconstruye y pierde cualquier significado y referencialidad con el sentido.

Ahora, no obstante, esta tesis que permea a la crítica europea y estadounidense sobre la obra de arte no puede alcanzar al arte no occidental. Una segunda revaloración de muchas tendencias abstractas —piénsese por ejemplo en Gauguin, en Picasso y sin duda en Kandinsky— muestra que hay un intento de regresar a un simbolismo elemental, un anhelo por reproducir las formas de vida de las comunidades que no han hecho la división entre cultura y naturaleza.

Algunos cuadros de la tradición europea recrean el signo y, especialmente, el color y la materia en busca de formas esenciales; podríamos decir, preclásicas. Si bien casi todas las formas del arte contemporáneo en Occidente se enfrentan al problema de que su intento de escapar de la racionalidad se hace de forma racional, no es del todo claro que no haya trazos de otros espectros de comprensión del mundo en las obras abstractas. El hecho es prístino en lo que se refiere a la

⁸ Malevich, *Essays on Art*, p. 36.

plástica que se realiza fuera del arte occidental. En México, por ejemplo, la renuncia de artistas como Kahlo, Tamayo o Toledo a las formas canónicas de la escuela europea devela que dentro de las cosmovisiones de sus pueblos —que finalmente son la fuente del arte— no hay el sin sentido, la abulia, el vacío y el belicismo de la Europa del siglo xx. Los cuadros de Tamayo, por citar el caro ejemplo del mejor pintor del siglo xx mexicano, no pueden ser clasificados, pese a su alto grado de abstracción, como obras que atentan contra el sentido como sugiere Gadamer respecto al arte abstracto. No, pese a que ahí no hay narrativas míticas ni formas de expresión en el sentido de la plástica occidental, en la obra de Tamayo hay un sentido pleno de la vida que no es ingenuo ni trivial sino de una gran complejidad ontológica.

En cambio en lo que respecta al arte europeo después del agotamiento del símbolo y de la pintura sígnica que demanda un ejercicio de lectura, Gadamer ha trabajado sobre una tesis de gran valor para la elucidación del fenómeno. Para el hermenauta alemán, la única manera de seguir interpretando el arte es a partir de un principio ontológico: entre el orden y el caos, el arte es la manifestación del orden. El arte, por lo tanto, es representación bella, acto de comprensión sin parangón alguno.

Testimonio de orden, dice Gadamer que

eso parece ser válido desde siempre, en cuanto que toda obra de arte, también en este mundo nuestro que se va transformando cada vez más en algo serial y uniforme, sigue testimoniando la fuerza del orden testimonial que constituye la realidad de nuestra vida. En la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construir permanentemente el mundo. En medio de las ruinas del mundo de lo habitual y lo familiar, la obra de arte se yergue como una prenda de orden; y acaso todas las fuerzas del guardar y del conservar, las fuerzas que soportan

la cultura humana, descansen sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte: que una y otra vez volvemos a ordenar lo que se nos desmorona.⁹

El problema, por lo tanto, es encontrar ese principio de orden en el arte. En palabras de Gadamer: “¿Cómo hemos de orientarnos con el pensamiento ante este arte que repudia toda posibilidad de comprenderlo de una manera tradicional?”¹⁰ La respuesta plausible parece encontrarse en la crítica radical de los elementos anti-tradicionales del arte contemporáneo: subvertir la preeminencia del sujeto creador del arte y la reflexividad como principio de comprensión de la obra. Y no obstante reconocer el carácter no alineable del arte contemporáneo con el arte clásico y sublime.

Partiendo del último punto, la teoría estética debe de recalcar que la revolución del arte en el siglo xx, su cambio de paradigma —para decirlo en términos racionales— es real e inconmensurable. Desde esta perspectiva, es incorrecto pretender encontrar líneas de continuidad absolutas con el viejo arte occidental. Por el contrario, en la actualidad el arte es fruto de la situación de empobrecimiento moral y metafísico de los llamados países desarrollados. La obra ha alcanzado un altísimo formalismo debido a su vacuidad de contenido. Similar es el proceso civilizatorio, cuyo retraso ético, epistémico y ontológico ha llevado a la sociedad a un formalismo —expresado en términos legales— absurdo, como lo muestran las nuevas guerras y formas del sentido que inauguran el siglo xxi. En este contexto el arte, al igual que la vida occidental, ha abandonado para siempre las categorías de representación, expresión y signo y se ha entregado a una nueva forma de sentido: *el experimento*.

⁹ Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 93.

¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

Del mismo modo que domina nuestra vida, la construcción racional quiere hacerse también un espacio en el trabajo constructivo del artista plástico, y precisamente en eso estriba el que su creación tenga algo de experimento: se asemeja a la serie de ensayos que consigue nuevos datos por medio de preguntas planteadas artificiosamente y busca a partir de ellos una respuesta.¹¹

Aceptar esto en todas sus dimensiones e implicaciones nos previene de dos prejuicios negativos en el estudio de la plástica contemporánea. Por un lado, podemos abandonar la tentación clásica e idealista de seguir reconstruyendo el arte desde el paradigma clásico de la obra estética. Si bien la categoría de representación seguirá apareciendo mientras se hable de arte esto no implica que rijan la formación de la obra. Por el contrario, esta categoría, como la de la belleza, aparece como una estructura de resistencia que se encuentra en una tensión dinámica dentro de la obra de arte, produciendo una analogía de sentido con el mundo, y no como acto rector de la creación subjetiva de la obra. Por otro lado, al reconocer que el arte es experimentación y no sentido, podemos criticar abiertamente su empobrecimiento, que va de la mano de la degradación social, y, sin embargo, podemos ver en el arte las formas nuevas en que el sentido se alcanza, se destruye, se añora o se difumina más allá de la simple experimentación.

Desde esta dialéctica compleja que mantiene la obra de arte podemos descartar, una vez más, como lo han hecho todos los estudios estéticos canónicos, la participación rectora de la subjetividad y la reflexividad en el arte. La tesis de que el arte contemporáneo demanda un alto grado de preparación porque sólo se accede a él a través de la reflexividad post-sublime y aexpresiva es equívoca. Tal proceso de reflexión, al demandar una mayor acumulación de datos, de inferencias

¹¹ *Ibid.*, p. 242.

históricas y de procesos de lectura de la obra —en el mismo sentido que la pintura abstracta de principios del siglo xx—, simplemente muestra un mayor grado de formalización del cuadro y del espectador y la espectadora, pero se aleja de la verdadera complejidad del arte y de su radicalidad y transparencia de sentido. Gadamer parece quedarse a un paso de esta idea que él nos sugiere. Sí, el arte es orden, pero es, antes que nada, comprensión. Por esta razón la contemplación de la obra de arte es siempre angustiante. Intuimos frente a ella el orden y el caos, la finitud nuestra y la del mundo; en suma, el movimiento permanente de la materia, su transformación infinita y su inverosímil repetición.

LA POBREZA DEL ARTE

Ahora, la pieza de la máquina quiere que la alaben.

Rilke

El arte es también comprensión del orden. Representación finita a la que no se le debe añadir ni quitar nada. Es un eco y por esta razón no puede, *in situ*, separarse de su origen: el padecimiento de la transformación de la materia. Todo esto no es revolucionario ni vanguardista, es sólo la descripción ancestral de arte.

Las artes plásticas, que deben su nombre a que no está en su naturaleza recuperar su forma —no son elásticas—, muestran de manera radical la situación del arte a principios del siglo XXI. Y hablo de arte en el sentido clásico del término. Se trata de una forma de interpretación del mundo que demanda una alta especialización, de hecho un sacrificio que concluye en una pieza trascendente. Una forma que tenga posibilidades universales de comprensión, de comunicación y de interpelación. No importa que tales posibilidades sean negativas o positivas, importa que existan. Lo demás, el consumo de pseudo-productos de arte, la farra, la experiencia vertiginosa, lo “que estuvo chido”, la pasarela, los charritos *reallity shows*, el coito sadista, sacro o rosa y demás momentos subjetivos de placer y dolor, no es arte, son comportamientos sociales; quizá sean producidos por el arte, pero de esto no trata este escrito.

Si bien las artes plásticas no pueden regresar a la primera forma material que les dio causa sí pueden representarla en dos sentidos inscritos ya en la misma materia: el sentido de lo bello y lo sublime.

Podemos rastrear, bajo los grandes relatos de lo bello y lo sublime, tres paradigmas en la historia de la obra pictórica.

El primero es la representación que es a la vez la clave de identidad del arte. El segundo es la expresión y el tercero el símbolo. Los tres han fracasado en los inicios del siglo xx y no es claro cuál sea el sentido actual del arte, si es que tiene algún sentido.

La obra de arte en la llamada tradición occidental estaba regida por la noción de representación. La obra no imitaba algo dado sino que, de forma especulativa, participaba de una idea trascendente. El arte tenía una función elemental: mostrar el movimiento de la materia, la caducidad y permanencia de las cosas. El arte gráfico deja de ser narrativo y mítico a partir del siglo xviii para dar lugar a una obra que se concentra en la imagen y la expresividad. Esto comienza, como lo ha sugerido Gadamer, con la aparición del bodegón. Lo más significativo de este tipo de pinturas es que disponen de las cosas para el acto de contemplación radical. Todo está puesto fuera de su orden natural. Todo es, como se dice de modo elocuente, naturaleza muerta. Puede observarse tal mortandad no sólo en los clásicos bodegones de flores y frutos sino especialmente en los de caza y, de manera perturbadora, en las “representaciones” de los mercados. En estos últimos se observa a los animales dispuestos para el consumo. Cercenados y exhibidos a partir de un principio serial. Desde esta óptica ellos son los verdaderos padres y madres de la simpleza de Warhol o de las folclóricas escenas de mercado de Rivera. Una y otra reproducen formas de pensamiento extremadamente violentos que almacenan la materia y la disponen para las refinadas o inciviles apetencias del consumidor-espectador.

No obstante hay todavía un principio que da unidad al cuadro. No es ya la participación a través de la representación del mundo, se trata de la imagen misma, que ya no relata o representa divinidades, épicas o mitos de fundación, sino que se expresa a sí misma y se regodea tanto en el detalle realista —lo cual preludia la fotografía— como en la invitación a la

lectura interior del cuadro. Este tipo de arte va aparejado, por ejemplo, al nuevo tipo de vivienda. No en balde su carácter decorativo. Es una especie de compañero de la fundación de la metrópolis, la gran antecedente de la megaurbe. Es un arte para llevar a casa. No hay participación moral en este tipo de pintura, hay un acto de apropiación que empieza con la disposición de los objetos que hace el pintor y termina por el sitio de la pared donde los cuelga el espectador.

Pero, insisto, el cuadro sigue ordenándose desde su interior. Ni siquiera a finales del siglo xix, con la fuerza del impresionismo, puede ser rebasada la unidad expresiva del cuadro. La pintura se contiene en sí y encuentra el sentido en su interior. El cuadro no está confundido con la realidad. La obra de arte conserva su independencia formal.

El tercer cambio de paradigma se da apenas unos años antes de la primera guerra mundial. Se trata del fracaso del expresionismo. No es casual que algunos de sus principales representantes —Braque, Picasso o Mondrian— hayan sido grandes expresionistas. Incluso Mondrian, quizá el autor abstracto más radical de la primera mitad del siglo xx, pinta muy temprano un par de bodegones realistas en los que se ejerce una gran violencia en la manipulación del objeto. En general, aquellos autores llevan sus primeros periodos a momentos de una sublimidad incandescente que alcanza a rozar por momentos la vieja categoría de lo bello. Pero en la época en que se dan por terminadas las guerras y empieza el tiempo de las masacres, cuando la cámara fotográfica emula las armas de asesinato a distancia o viceversa, ningún expresionismo es consecuente. El tercer giro de la pintura occidental es convertirse en escritura, en signo. Por primera vez en la historia de occidente, la obra pictórica pierde su autorreferencialidad. Similar al proceso de la música atonal o de la escritura post-psicológica (Cage, Stravinsky, Joyce, Eliot o el prekafkiano Melville), la pintura no encuentra significado

en sus procesos naturales de representación. El máximo desarrollo de ese fenómeno se alcanza, sin duda, con el cubismo. Cuando Picasso y Gris renuncian a la unidad del cuadro, más aún, a la unidad del objeto representado, el espectador o la espectadora tiene que leer el cuadro y descifrar el objeto pintado. El resultado es obvio, el objeto no existe. Quien contempla la obra sabe que desde ningún plano el objeto se puede re-armar. Cosas similares se intentaron después en la literatura, por ejemplo Cortázar y su *62, Modelo para armar*. Así, la mente entrenada para tales ejercicios debe estar entrenada para el terror del resultado: el trozo, el fragmento, la pedacería del mundo es lo que nos queda. Existe un antecedente muy claro antes de la explosión final del cubismo: la pintura de las ciudades a principios del siglo xx. Ahí ya hay elementos que deben de ser leídos, que no pueden ser mirados. Tal manera de observar al mundo ha contaminado a tal grado nuestras formas de ver y mirar que ahora leemos lo que se encuentra a nuestro alrededor, tratamos de no perder ningún detalle como reacción al vértigo y a la angustia de la virtualidad y velocidad de la repetición —que no transformación— de la vida en las ciudades. Aun los momentos más triviales se niegan a darnos un punto de unidad para el juicio y los leemos a partir de frivolidades: el poder, la fama, la biografía, el rumor o la red, esa experiencia comunicativa que parte de un axioma negro: el cuerpo no existe, sólo su transmisión virtual.

Como han señalado los principales críticos de arte del siglo xx, la obra enmudece. Malevich lo decía de manera precisa: debemos investigar para conocer “la razón de la desintegración y destrucción de los elementos del objeto”. Es como si la obra tuviera algo que decir pero que no puede ser alcanzado por la representación narrativa, por la imagen o por el signo. Los ejemplos son un lugar común a estas alturas, el punto de culminación es el cuadro blanco sobre fondo blanco que pin-

tara Malevich en 1918. Nada hace más explícito el carácter silente y fracasado de la obra.¹

¿Después de aquéllo, qué hay en el arte contemporáneo? ¿Qué permanece después del agotamiento de todo sentido —el del mito, el de la imagen y el de la escritura—? Quedan los intentos de regresar al expresionismo. Si la creación ha salido de los marcos de la obra —parecen sugerir algunos y algunas artistas— la obra tiene que iniciar y concluir en la realidad. Son, simplemente, sofismas, en el peor de los casos; divertimentos y nuevas formas de militancia, en el mejor. Se trata de expresiones que van desde resacas dadaístas hasta nuevas *performances*. Por ejemplo, en los *reallity shows* o en los actos donde la obra se centra en la experimentación con el cuerpo se intenta que tales actos performativos tengan efectos traumáticos y —se cree cándidamente— morales. Este tipo de arte es un ejercicio anacrónico en el que se intuye que poner el acento en la expresividad puede crear sentido. En resumen, es vano desde cortarse un dedo, permanecer días en un puente hasta que el hambre y el cansancio obliguen al suicidio, quitarse un ojo, perforarse en horarios triple AAA de televisión restringida. Aquellos tiempos pasaron. Quien los liquidó tiempo atrás fue Velázquez con sus *Meninas*. En ese cuadro, más allá de la famosa interpretación de Foucault sobre la multidimensionalidad barroca, lo que hay es la condena de todo expresionismo. Todos los planos están dados y los reyes son sólo un reflejo en el espejo. Se sabe que cuando se ve el cuadro uno ocupa el lugar de los reyes, después se va a su casa y ese espejo se sigue llenando infinitamente hasta cuando se apagan las luces del museo se llena. Aquél es el reino de la expresividad, la repetición soberbia de todo lo que ha sido y de todo lo que será. Ya

¹ Y sin embargo no hay que perder de vista que esto no deja de ser una experiencia particular del Occidente moderno, fruto maduro del nihilismo bélico y, a la par, ensimismado de la fracasada Europa del siglo xx, que prelude la bufonada en que se ha convertido Europa en el explosivo siglo xxi.

nada expresa o comunica formas trascendentes. Nada alcanza sentido a través del expresionismo y la imagen.

Queda, también, la última fase del arte: el experimento.

Hace algunos meses cenaba con un grupo de artistas. Después de que hablaron mal de los críticos y de que no compartieron mi punto de vista sobre lo relativo de la auto-interpretación de la obra comenzaron una discusión perturbadora. Intercambiaban puntos de vista sobre el accidente en sus obras. El debate giraba en torno a lograr las condiciones propicias para que el accidente ocurriera y se preguntaban si esto dirigía el azar en el sentido que podrían alcanzar sus cuadros. Sin duda alguna su noción de “accidente” estaba muy lejos de la temida y antigua noción de azar. Ellos y ellas entendían por accidentalidad (como la hacen algunos músicos y escritores que confiesan cómo someten sus procesos “al caos”) un acto sorpresivo que se da dentro de sus “laboratorios” de trabajo. No creo que estuvieran muy de acuerdo, acaso sólo retóricamente, con que el accidente fuera causado por cualquier lego que no entendiera la naturaleza “ontológica del accidente”. Lo revelador para mí fueron dos cosas. Primero, que parecía comprobarse, en parte, la idea de que el arte, al ser más pobre en su significado, igual que lo es la vida del siglo XXI, se ha vuelto más formal y se ha convertido, de facto, en un experimento. No en una imagen, no en un símbolo, no en una forma de sentido; simplemente en lo que nos hemos vuelto casi todas y todos los que vivimos en una megaurbe: un experimento donde la lógica está hecha de casualidades, sinsentidos y formas arbitrarias. Y segundo, que había un secreto anhelo de azar, de la inserción de cierto caos en la obra de arte. No pude dejar de pensar, una vez más, que eso es el arte: el orden que se posa, trémulo y frágil, sobre el caos.

ARTE Y ESTÉTICA

ARTESANÍA

Cuando el artefacto quiere suscitar
la ilusión de lo natural fracasa.
Adorno

Uno de las más importantes aserciones de Hegel —quien lleva a su límite la idea de que el arte es esencialmente forma al establecer, en gran medida a partir de Aristóteles, un sistema de las artes y un modelo de historia y filosofía del arte— es aquella que indica que “la forma espiritual de la autoconciencia de los pueblos comienza con las manifestaciones artísticas que se gestan desde la quietud que alcanza la vida social”.

Esta radical idea tiene un correlato con aquellas ideas que Hegel expresa al final de la *Filosofía del espíritu* cuando señala que, en tanto devenir, la historia es

el espíritu enajenado en el tiempo; pero esta enajenación es también la enajenación de ella misma; lo negativo es lo negativo de sí mismo. Este devenir representa un movimiento lento y una sucesión de espíritus, una galería de imágenes cada una de las cuales aparece dotada con la riqueza total del espíritu, razón por la cual desfilan con tanta lentitud, pues el sí mismo tiene que penetrar y digerir toda esta riqueza de su sustancia.¹

Hegel señala aquí, primariamente, que las imágenes, esa red de iconos que transmiten significados, transcurren con lentitud porque están enraizadas en la quietud de la autoconciencia, esto es, en el modo histórico de las sociedades que se han vuelto autorreferenciales y que, por lo tanto, no pueden

¹ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 472.

desatar ya ninguna transformación que no esté de antemano codificada en la lentitud de la imagen enajenada de sí.

En este sentido es de radical importancia la aparición del arte en la cultura o, en términos románticos, en el decurso del espíritu. El arte surge de un acto de trabajo productivo que se afina en la quietud de un proceso reflexivo y, sin embargo, es tal su cercanía con el proceso natural de reproducción y existencia de las cosas previo a la quietud ilustrada de la razón que desarrolla un imperativo radical e, inclusive, antiintelectual: alcanzar el sentido a través de la percepción.

Así, la dialéctica del arte consiste en inaugurar un proceso de quietud o triunfo del entendimiento sobre la percepción y, a la vez, denotar el fracaso de este triunfo al recordar al intérprete de la obra que el sentido primordial se alcanza a través de la percepción. Esta luminosa dialéctica hegeliana permitirá señalar, desde esta insalvable contradicción, los elementos que indican el fin del arte y, a la vez, las formas pre-artísticas que, aplicando una técnica de prognosis,² tienden a caducar al entrar en el decurso cultural.

El objeto del presente ensayo será señalar algunos elementos que definen una rápida e *inquieta* forma pre-artística que es fundamental para comprender el sentido fuera o en resistencia frente al decurso cultural. Esta forma, a la que Hegel presta especial atención, es la *artesanía*.

1. La vida es un concepto que alcanzan los pueblos y los individuos para flotar en medio de la intuición de los fenómenos, en la certeza de la desaparición. Kant señala que el senti-

² Benjamin destaca, a partir de Marx los elementos de la investigación entendida como prognosis o pronóstico, (véase *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*). Sin embargo la idea de investigación como prognosis es desarrollada y fundamentada en el discurso hegeliano y en el trabajo platónico del montaje de los datos de investigación.

miento de lo sublime se produce “por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas”.³ Puede aplicarse esta definición al momento en que se produce el concepto de vida. El espíritu o el desarrollo cultural de una comunidad pasa de la certeza sensible a la percepción y encuentra un momento de negación de estos mundos, el sensible y el perceptivo, en los reinos del entendimiento; comprende, entonces, que encarna, a través de la historiación, un ser que puede generar realidades a partir de imprimir en el mundo natural el principio reflexivo del entendimiento. Este momento es descrito por Hegel como el “ser allí inmediato de la razón” que brota del dolor y que no tiene ninguna religión. Este es un momento en el que la autoconciencia se “sabe o se busca en el presente inmediato”.⁴ Aquí surge propiamente el trabajo artesanal. Se trata de una técnica muy poderosa que da frutos para la interpretación del mundo pero que al estar ligada a formas productivas naturales, formas sensibles y perceptivas, no produce un vuelco en los significantes. Por el contrario, es razón inmediata, que se busca en el presente y no de modo existencial sino pragmática; produce útiles antes que obras y se encadena al valor de uso de las cosas. Una de sus características centrales es producir útiles para vivir y darle a la vida, a través de esos útiles, formas más perdurables.

2. Cuando Benjamin señala el sentido irreversible que la fotografía imprime al arte todo, se pregunta por su trayectoria histórica dentro de la modernidad y por su función radical de sublimación. La fotografía, dice:

³ Kant, *Crítica del juicio*, p. 176.

⁴ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 395.

se vuelve cada vez más diferenciada y más moderna, y el resultado es que ya no puede reproducir una casa de vecindad, un montón de basura, sin sublimarlos. Para no mencionar el hecho de que, al reproducir un dique o una fábrica de cables, sería incapaz de decir otra cosa que “el mundo es hermoso”. En efecto, con su procedimiento perfeccionado a la moda, la “nueva objetividad” ha logrado hacer incluso de la miseria un objeto de disfrute.⁵

Por el contrario, la artesanía carece de esa función de sublimación. Así como “las abejas construyen sus celdillas”, dice Hegel, proceden el artesano o la artesana. Se trata de un trabajo instintivo, mediante el cual el espíritu cultural de un pueblo, a través de un *demon* muy especial y difuso en la red social, el trabajador o la trabajadora artesanal generan objetos necesarios para la comunidad y, además, vacían en su obra los aspectos centrales de la cultura. Esto se debe a que la historia de la comunidad, determinada por su desarrollo técnico, no ha hecho las síntesis culturales necesarias para el advenimiento del arte ni ha pasado la factura subliminal.

Los cristales de las pirámides y de los obeliscos, simples combinaciones de líneas rectas con superficies planas y proporciones iguales de las partes, en las que queda eliminada la inconmensurabilidad de las curvas, son los trabajos de este artesano de la forma rigurosa.⁶

Más aún, la obra artesanal, siempre conmensurable en su uso, sólo se alcanza porque el espíritu llega a esta cosificación extrañado de sí, “ya muerto” y, en consecuencia, la artesanía no alcanza lo esencial de la obra de arte: el significado. Definitorio y central en la artesanía no es el significado sino el

⁵ Walter Benjamin, *El autor como productor*, p. 41.

⁶ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 405.

uso. En ella, la materia se resiste a la sublimación espiritual de los signos y la interpretación y permanece fiel al valor de uso. Sabemos del significado de una artesanía por una vía radicalmente negativa respecto al acto sublime: la utilidad.

3. La existencia de la artesanía es un referente análogo a la existencia de los útiles en el mundo o, mejor dicho, de las cosas en tanto útiles. De ahí su permanencia en el tiempo. El decurso se mide y se conoce, en buena medida, gracias al uso de las cosas, al trabajo que hacemos con los objetos. De ahí también la resistencia de los útiles y de las artesanías a ser subsumidas simplemente en mundos rituales y religiosos. El útil —esto lo ejemplifica muy bien el uso alegórico del juguete— profana, desgasta y escapa constantemente de la significación religiosa.

Al respecto, es pertinente la división que acentuara Sánchez Vázquez entre el arte y la magia:

Lejos de estar en el origen mismo del arte, la magia se entrelaza con él cuando ya ha dejado muy atrás sus balbuceos, cuando el artista prehistórico es ya dueño de una serie de medios expresivos como la figuración, alcanzados a lo largo de milenios y milenios de trabajo humano.⁷

En este sentido puede señalarse que el arte, y de forma primaria la artesanía, no son parte del proceso mágico e incantatorio del mundo sino del trabajo de separación de estos mundos. El punto central es que esta labor de independencia y conciencia que se genera en las sociedades y que se decanta de manera supina en la elaboración de artesanías tiene su anclaje en primer lugar en el valor de uso del trabajo artesanal. Por esta razón el mismo Sánchez Vázquez no se equivoca al señalar que

⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 75.

el arte se pone al servicio de la magia, es decir, se vuelve útil, sólo después de haber desbordado, por la vía de la abstracción y la figuración, la significación estrechamente utilitaria de los objetos del trabajo. Únicamente después de recorrer este largo y duro camino podía surgir el realismo exigido por la magia y ponerse, desde este nivel, al servicio de una concepción mágica del mundo.⁸

Pero este juicio no puede ser aplicado al proceso artesanal, en el que, por el contrario, justo el valor de uso impide el pleno desarrollo de la magia y la mística que someten a la obra de arte. Mientras que tanto la magia como el arte entran en las formaciones culturales de larga duración como la religión o los procesos civilizatorios, el proceso artesanal permanece ajeno a tales procesos por estar ligado al uso de la materia. Por esto el arte, al desarrollarse, vuelve a ser un útil para la magia pero la artesanía, al no dinamizar el proceso de desarrollo interno, no puede ser subsumida en un proceso cultural.

4. Según Hegel, el mundo artesanal termina consumiéndose por odio de sí mismo. Al ser mediados por el entendimiento los mundos de la certeza sensible y la percepción, se genera un panteísmo que es “primeramente el quieto subsistir” de “átomos espirituales” que produce un movimiento hostil contra ellos mismos. A la postre, como en el reino de los animales, la “dispersión en la multiplicidad de las figuras quietas de las plantas se convierte en un movimiento hostil en el que las consume el odio de su ser para sí”.⁹ Esto podría explicar, por ejemplo, el mal gusto en el que la seriación subsume a la artesanía y la convierte en fayuca, una salida hoy apoteótica que tiene que ver con el comercio informal y negro en el que

⁸ *Ibidem.*

⁹ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 404.

subsisten millones de habitantes del planeta, que genera inmensos universos de odio y sobrevivencia y que revive el artificio del panteísmo de la artesanía como analogía del caos natural. Pero si eliminamos la excesiva nota romántica del odio, lo cierto es que el destino de toda artesanía es su destrucción relativamente inmediata. Su función y uso implican su desgaste y sustitución. De ahí que el mundo artesanal, sin perder su característica fundamental de uso, oscile entre la banalización de los objetos y la sublimación radical que llega, por momentos, a empatarse con la obra de arte. En este péndulo oscila el valor de uso de la artesanía y justo por este extremismo es que la destrucción puede darse de manera muy violenta y rápida. La hostilidad es la propia que genera toda materia frente a otra materia que se resiste a perder su forma. El odio en cambio es tan sólo una equívoca descripción hegeliana de carácter moral que apunta a ligar la obra de arte con el carácter cívico de la ilustración y a mantener la idea de la artesanía ligada a la comunidad pre-moderna.

5. Definitorio de la artesanía es que su significado se genera en su uso; ahora, este valor de uso se acentúa como acto de resistencia en una sociedad que ha destacado, de manera fundacional y fundamental, los valores que no necesariamente tienen que ver con el uso de las cosas. En este contexto la obra de arte pasa a un proceso meta-religioso, el proceso de su conversión ontológica en mercancía, de fechitización. Esta nueva deriva del arte, aparentemente absoluta, [en la que la fechitización de la obra de arte pretende eliminar

el “momento performativo” —de invasión disruptiva en el automatismo cotidiano— del que ella [, la obra de arte,] proviene y que se reactualiza con ella; que busca anular aquel acto en el que, quien la disfruta, al disfrutarla como ella lo exige, la

”completa”), es uno de los fenómenos característicos que se dan en torno a la obra de arte programada en la modernidad capitalista.¹⁰

Por esta razón observamos en la historia del arte y de sus crisis los intentos por incorporar elementos artesanales en la constitución de la obra de arte. El encadenamiento de la artesanía a su valor de uso (recordemos la teoría platónica referida al arte como útil, especialmente en el *Hippias mayor*) produce uno de los elementos más fascinantes del trabajo artesanal: su carácter potencialmente profano. La artesanía profana incluso lo que no existe aún, el mundo que vendrá, la institución histórica y religiosa en la que se asienta plenamente la obra de arte. La artesanía es subsumida, trágicamente, por el arte, en un intento desesperado por aislar la obra de arte de la reproducción frenética y violenta de la modernidad capitalista.

6. El extraño comportamiento del arte en el capitalismo puede entenderse a partir de la historia del arte que hace Hegel. En este contexto, el arte surge del proceso artesanal y termina al fusionarse con el cristianismo. En medio de ambos procesos se encuentra el arte absoluto, ejemplificado por el clasicismo griego:

[Antes prevalecía] el trabajo instintivo, que, sumergido en la existencia, trabaja partiendo de ella y penetrando en ella, que no tiene su sustancia en la libre eticidad y que, por tanto, no tiene tampoco la libre actividad espiritual para el sí mismo que trabaja. Más tarde, el espíritu va más allá del arte para alcanzar su más alta presentación; la de ser no solamente la *sustancia*

¹⁰ Bolívar Echeverría, “De la academia a la bohemia y más allá”, en *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, p. 57.

nacida del *sí* mismo, sino también, en su presentación como objeto, ser *este sí mismo*; no sólo de alumbrarse desde su concepto, sino tener su concepto mismo como figura, de tal modo que el concepto y la obra de arte creada se saben mutuamente como uno y lo mismo.¹¹

Sin embargo, es Marx quien, al no concentrarse en la historia eidética de los procesos de génesis y conclusión del espíritu, aporta una posibilidad más radical de observar el desarrollo del arte. A partir de su importante división entre subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al capital, el arte puede comprenderse, más allá de su desaparición como paradigma total de las sociedades, como un acto de creación y producción que inserta procesos formales en el mundo real de las sociedades capitalistas. Marx señala que en los procesos productivos la

subsunción es formal en la medida en que el trabajador individual, en lugar de trabajar como propietario independiente de mercancías, comienza a trabajar como capacidad de trabajo perteneciente al capitalista, deja de trabajar para sí mismo y lo hace para el capitalista, y queda por lo tanto sometido al mando y a la vigilancia de éste; en la medida en que, en lugar de que sus medios de trabajo se presenten como medios para la realización de su trabajo, es más bien su trabajo el que se presenta como medio para la valorización de los medios de trabajo —es decir, para su absorción de trabajo—. Esta diferencia es formal en la medida en que puede existir sin que sean transformados en lo más mínimo ni el modo de producción ni las condiciones sociales en las que tiene lugar la producción.¹²

¹¹ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 409.

¹² Karl Marx, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (Extractos del Manuscrito 1861-1863)*, p. 26.

Como puede observarse, el artesano o la artesana guardan muchos rasgos del trabajador individual o incluso del trabajo familiar. La artesanía, en la medida en que progresa, formaliza su trato con el capitalista y posteriormente desaparece al transformar radicalmente sus técnicas, modos de producción y su entorno. En términos de Hegel, este proceso tiene lugar en términos espirituales cuando el artesano deviene un artista al servicio de la significación y después decae por completo al entrar en la simbología moderna y mercantil del cristianismo. Ambas hipótesis parecen retener un principio de verdad: tanto el arte ha desaparecido como rector de las sociedades modernas; como ha conservado formas de aparición del pasado que deben acoplarse a la subsunción real del trabajo en la cooperación capitalista o al mito moderno donde, como señala Hegel, se abandona la noche “en que la sustancia es traicionada y se ha convertido en sujeto”. No obstante, en cualquiera de las dos lecturas, la propuesta eidética de Hegel o la idea materialista del Marx, la artesanía permanece como lo más ajeno al proceso del capital, como lo más accidental en el proceso de divinización de lo humano; en última instancia, como lo más despreciado.

7. Existe una persistente desvalorización del estudio de las obras artesanales. Como señala Adorno, el arte mismo tiene como función central derruir su génesis: “La confusión de la obra de arte con su génesis, como si el devenir fuera la clave general de lo devenido, es la causa esencial de esa lejanía del arte que tienen las ciencias que de él se ocupan: las obras de arte siguen su ley formal deshaciendo su génesis.”¹³

Respecto a la artesanía, debe de desmantelarse esencialmente su valor de uso, sólo así se consolida la obra de arte. Sánchez Vázquez ve esto en la separación entre obra y útil y

¹³ T. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 236.

arriba así a una postura muy diversa a la teoría benjaminiana del arte, que en cierto sentido pugnaba por una revalorización política y utilitaria de la obra de arte, a favor de una revalorización de la obra artesanal. En la obra de arte, dice Sánchez Vázquez “el predominio de la utilidad material niega la esencia misma de la obra de arte, ya que, a diferencia de la mercancía simple, no tiene como fin primordial satisfacer determinada necesidad del hombre, sino su necesidad general de expresión y afirmación en el mundo objetivo”.¹⁴

En un sentido absolutamente hegeliano, “sólo cierta autonomía respecto de lo utilitario hace posible alcanzar el nivel estético que permite, a su vez, ese entrelazamiento peculiar de lo estético y lo útil característico del arte mágico”.¹⁵

El problema con Sánchez Vázquez es que no valora el sentido alegórico anclado en el valor de uso que produce la artesanía. Esta obra es finalmente una pieza sometida al sentido del uso y, por lo tanto, resistente al valor de cambio que introduce el arte en su constitución como objeto.

8. Mientras más radical sea el acontecimiento de la artesanía en el contexto religioso más lo será su exilio. La artesanía es expulsada constantemente del mundo religioso porque deconstruye permanentemente los significados del culto. Como señala Hegel,

la profundidad del espíritu cierto de sí mismo que no permite al principio singular aislarse y convertirse en sí mismo en totalidad, sino que, reuniendo y manteniendo aglutinados en sí todos estos momentos, progresa en toda esta riqueza de su espíritu real, y todos sus momentos particulares toman y reciben en sí, conjuntamente, la igual determinabilidad del todo.¹⁶

¹⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁶ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 399.

El principio singular del trabajo artesanal, su principio pragmático, no puede ya aislarse en el decurso cultural moderno; peor aún, tiende a borrar su significado útil al recibir un principio de determinación a partir de la conjunción del todo que hace la máquina espiritual. De ahí que la amenaza de la artesanía siempre sea la serie de figuras del espíritu, seriación que impide la reducción del valor de uso que define toda artesanía. No obstante, la artesanía tiene una determinabilidad histórica allende la configuración del gran relato de sentido: su función consiste en recordar la caducidad de las cosas frente a la instauración de la potencia cultural del relato religioso. Dicha resistencia siempre será incomprensible para el puro entendimiento que contempla las obras:

El artesano unifica, por tanto, ambas cosas en la mezcla de la figura natural y de la figura autoconsciente, y estas esencias ambiguas y enigmáticas ante sí mismas, lo consciente pugando con lo no consciente, lo exterior simple con lo multiforme exterior, la oscuridad del pensamiento emparejándose con la claridad de la exteriorización, irrumpen en el lenguaje de una sabiduría profunda y de difícil comprensión.¹⁷

¹⁷ *Ibid*, p. 407.

ESTÉTICA Y LENGUAJE EN WITTGENSTEIN

La actitud realmente seria es aquella que interpreta el arte como un *medio* para lograr algo que quizá sólo se puede alcanzar cuando se abandona el arte.

Susan Sontag

En las *Observaciones sobre la filosofía de la psicología*, Ludwig Wittgenstein se ha preguntado por algunos problemas fundamentales de la estética moderna, problemas que tienen su postulación más acaba en la *Crítica del juicio*, de Immanuel Kant. Como sabemos, para Kant la experiencia estética, que se da en el horizonte moderno u horizonte de la libertad, es una experiencia formal que no tiene contenidos y que, por lo tanto, sólo puede comprenderse en su manifestación inmediata. Así, las dos experiencias fundamentales de la estética, la manifestación de lo bello y la manifestación de lo sublime, si bien sólo pueden ser entendidas desde una determinación subjetiva, paradójicamente, rompen tal determinación al mostrarnos dos espectros genealógicos intuitivos, el sentido común —en el caso de lo bello— y la libertad —en el caso de lo sublime.

Dice Kant, con relación a lo bello y al sentido común, que

si los juicios de gusto (como los juicios de conocimiento) tuviesen un principio determinado objetivo, entonces, el que los enunciase según éste, pretendería incondicionada necesidad para su juicio. Si no tuviera principio alguno, como los del simple gusto de los sentidos, entonces no podría venir al pensamiento necesidad alguna de esos juicios. Así, pues, han de tener un principio subjetivo que sólo por medio del sentimiento, y no por medio de conceptos, aunque, sin embargo, con valor universal, determine qué

place o qué disgusta. Pero un principio semejante no podría considerarse más que como un *sentido común*, que es esencialmente diferente del entendimiento común, que también a veces lleva el nombre de sentido común (*sensus communis*), pues que este último juzga, no por sentimiento, sino siempre por conceptos, aunque comúnmente como principios oscuramente representados.¹

Se formula aquí una noción de sentido común ajena al entendimiento común o lo que Kant llamará sentido común lógico. Para Kant, aquel sentido común que se manifiesta en el gusto es “necesaria condición de la comunicabilidad de nuestro conocimiento” y no se define como un sentido externo sino como “el efecto que nace del juego libre de nuestras facultades de conocer”. Kant va más allá al afirmar que sólo presuponiendo un sentido común semejante se puede enunciar el juicio de gusto. Habrá que hacer una anotación más para comprender la complejidad del problema. Según la primera definición de belleza de la *Crítica del juicio*, lo bello es, simple y llanamente, el gusto. Nos dice Kant en el “Primer libro de la analítica de lo bello” que “gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o descontento, *sin interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámase *bello*”.² Así, el principio subjetivo del que nos habla Kant es, en última instancia, la afección, no importa que cause satisfacción o desagrado. Pero para que tal principio tenga valor universal debe de presuponerse un juego libre de las facultades del conocimiento, esto es, del entendimiento que logra la síntesis *a priori* que está presupuesta en todo el sistema kantiano: la enunciación.

¿Qué es lo trascendente que se debe destacar aquí? Que en última instancia el gusto, entendido ya sea como belleza,

¹ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, p. 232.

² *Ibid.*, p. 214. Las cursivas son del original

ya como sublimidad, es una afección³ que sólo se presenta a través de la subjetividad y que sólo podemos expresar en el despliegue libre y lúdico de las facultades del conocimiento. Hago hincapié en que la idea kantiana del sentido común no puede postularse como un elemento metafísico ni especulativo por las siguientes razones:

- a. se presupone el fenómeno subjetivo que acota la recepción de una afección al yo;
- b. el libre juego que devela el sentido común es entre las facultades del conocimiento, no entre elementos trascendentales y ajenos al entendimiento;
- c. el sentido común es el *a priori* de la comunicación del juicio del gusto; es, de hecho, la condición de posibilidad de que una afección subjetiva se pueda comunicar.

En síntesis, el sentido común, tal como lo entiende Kant, no es la manifestación de lo bello o lo sublime sino la traducción de una afección a acto comunicativo. La tesis, llevada a un campo ontológico, puede ser transparente: *el sentido común es el lenguaje* en tanto, a través del libre juego del entendimiento y la imaginación, el lenguaje es capaz de comunicar una afección.⁴

³ Esta afección, en el caso de lo bello, depende del límite que se da la forma a sí misma; en el caso de lo sublime, de lo contrario, de la percepción de infinitud o ilimitación que convoca al pensamiento para cerrar la forma de lo sublime. Véase *ibid.*, p. 237.

⁴ Inserto hasta ahora la idea de la imaginación porque en la misma *Crítica del juicio* las ideas de la imagen y la imaginación son tardías. Es hasta la “Nota general a la primera sección de la analítica” que Kant deduce una idea del gusto que implica la facultad de imaginar. “Cuando se saca el resultado de los anteriores análisis, se encuentra que todo viene a parar al siguiente concepto de gusto: que es una facultad de juzgar un objeto en relación con la *libre conformidad a leyes* de la imaginación. Ahora bien: si se ha de considerar la imaginación, en el juicio del gusto, en su libertad, hay que tomarla, primero, no reproductivamente, tal como está sometida a las leyes de la asociación, sino como productiva y autoactiva (como creadora de

Me concentraré en un solo punto: *para Kant la universalidad del gusto o de la experiencia estética está en el sentido común que hace posible la comunicación de las afecciones*. Más allá de esto, no podríamos saber qué es una afección, una sensación o una experiencia estética. Kant suma a esta certeza radical un hecho más, un hecho moderno. El sujeto que está en el horizonte de la libertad o de la modernidad no podría dar razón de una experiencia estética trascendental; más aún, el sujeto moderno ni desea ni quiere contestar sobre la trascendentalidad del gusto o de lo bello. Imposible no dar fe de lo anterior:

¿Es el gusto [...] una facultad primitiva y natural, o tan sólo la idea de una facultad que hay que adquirir aún, artificial, de tal modo que un juicio de gusto no sería, en realidad, con su pretensión a una aprobación universal, más que una exigencia de la razón. La de producir una unanimidad semejante en la manera de sentir, y que el deber (*das Sollen*), es decir, la necesidad objetiva de que el sentimiento de todos corra juntamente con el de cada uno, no significaría otra cosa más que la posibilidad de llegar aquí a ese acuerdo, y el juicio de gusto no sería más que un ejemplo de la aplicación de ese principio? Eso, ni queremos ni podemos investigarlo ahora aquí; sólo tenemos, por ahora, que analizar el juicio del gusto en sus elementos, para unir éstos después en la idea de un sentido común.⁵

formas caprichosas de posibles intuiciones; y aunque en la aprehensión de un objeto dado de los sentidos está atada a una determinada forma de ese objeto, y, por tanto, no tiene libre juego (como en la poesía), sin embargo, se puede concebir bien que el objeto pueda justamente ofrecerle una forma tal que encierre un estado de ensamblaje de lo diverso, como lo hubiera constituido la imaginación, en concordancia con la general conformidad del entendimiento con leyes, si se hubiera dejado libre a sí misma". *Ibid.*, p. 234. Cursivas del original.

⁵ *Ibidem*.

En suma, tenemos que en el horizonte moderno la posibilidad de la estética se da en el despliegue del lenguaje que, entre otras de sus capacidades, muestra la de albergar las afecciones subjetivas que comunican la experiencia estética moderna.⁶

Quizá sin siquiera guardar plena conciencia del hecho, Wittgenstein, al recordar y mostrar cómo es que el lenguaje comunica las afecciones, se enfrenta, prácticamente en la totalidad de su obra, contra la poderosa estética kantiana. En las *Observaciones sobre la filosofía de la psicología*, Wittgenstein señala enunciados radicalmente relacionadas con la estética moderna. Señalo algunos ejemplos:

- a. "¿Por qué utiliza uno la palabra 'sufrir' para el temor, pero también para el dolor?"⁷
- b. "Supón que alguien dijera: El gozo es una sensación y la tristeza consiste en que uno no esté contento —¿Es la ausencia de una sensación una sensación?"⁸
- c. "A la expresión 'No puedo pensar sin temor en que...'", uno responde, por ejemplo: "No hay razón alguna para tener temor, porque..." Éste es, en todo caso, *un* medio para eliminar el temor, a diferencia de lo que ocurre con el dolor."⁹
- d. "¿Es el asco una sensación? —¿Es algo localizable?—. Y, al igual que el temor, el asco tiene un objeto. Y aquí hay también sensaciones características.

⁶ Justo por esta razón la pintura, la escritura y el cine son las formas centrales del arte contemporáneo. Las dos últimas son formas narrativas radicales y la pintura es la sublimación de la narración llevada al puro símbolo en el siglo xx.

⁷ Wittgenstein, *Observaciones sobre la filosofía de la psicología*, p. 32e.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

e. “Debes siempre preguntarte: ¿Qué es lo que se comunica a alguien con estas oraciones? Y esto significa: ¿qué uso puede dar a las mismas esa persona?”¹⁰

¿Qué se está señalando en estos cinco incisos con respecto a la capacidad de enunciar afecciones o estados de ánimo? Me parece que lo siguiente:

a) Una palabra, sufrir en este caso, enuncia dos percepciones o afecciones. No sabemos claramente por qué lo hace, pero nos damos cuenta, al exponerla, como lo hace Wittgenstein, de que una palabra está reduciendo el campo afectivo o perceptivo y, en ese sentido, reduce la experiencia estética.

b) Al trasladar el campo afectivo a la enunciación se genera un mundo de sentido absurdo porque las afecciones, antes que remitir a la percepción que se hace de ellas, remiten a su enunciación. Así, al describir un estado de ánimo o una afección como la ausencia de su estado opuesto realmente estoy describiendo una sensación como una ausencia. En última instancia no me remito a la afección sino a la presencia radical de la enunciación del estado opuesto.

c) El dolor, igual que el placer, se muestra como caso límite. No puede ser atrapado por la enunciación; de facto, no necesita de las facultades del entendimiento ni de la imaginación. El dolor está ahí; no necesito su representación artificial ni un proceso de enunciación. Ahora, ¿ese estar ahí del dolor puede ser universalizarse, por ejemplo, por analogía, o requiere de la enunciación que produce el libre juego del entendimiento y la imaginación? Y si requiere de esa mediación del sentido común, ¿sigue siendo dolor cuando lo enuncio?

¹⁰ *Ibid*, pp. 32e-33e.

d) El ejemplo del asco es crucial para la estética. Su historia, ya intuida en el *Sofista*, es la historia de la repugnancia. Kant señala lo siguiente al respecto:

El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. Las furias, enfermedades, devastaciones de la guerra, etcétera, pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros; sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta *asco*, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ser ya tenida por bella.¹¹

Básicamente, Kant está señalando que el asco, al descansar en la pura figuración fantástica o en la absoluta imaginación que no es recortada o alterada por ningún acto del entendimiento, nos integra en su movimiento y destruye tanto la representación como la misma determinación subjetiva. En rigor, la afección se vuelve absoluta y no permite la separación del sujeto de la sensación de asco. Por esto Wittgenstein se pregunta si es una sensación y si puede localizarse. Y, de forma sorprendente, lo equipara con el temor al señalar que contiene un objeto y un mapa de sensaciones características. Con esta nota parece afir-

¹¹ Kant, *Crítica del juicio*, p. 282.

mar que en última instancia toda afección o sensación es inaprehensible en la representación del lenguaje pues tanto el asco como el temor implican una serie de características y una objetivación que no pueden ser reducidas a la representación, ni, por supuesto, a la enunciación.

e) El último punto reafirma la teoría pragmática de las *Investigaciones filosóficas*. Preguntar por lo que comunicamos en nuestros enunciados sólo puede significar encontrar el uso que les damos a nuestras oraciones.

Así, Wittgenstein reafirmaría su crítica radical al lenguaje. Éste es una herramienta que sólo se muestra en su uso y que no puede mostrar ninguna esencia de las cosas. Ni siquiera se podría encerrar alguna esencia en el juego libre del entendimiento o en el sentido común del acto de comunicación de las afecciones.

Podríamos aplicar a la crítica que subyace a la universalidad del gusto que se alcanza a través de la enunciación del lenguaje la siguiente tesis que Luis Villoro desprende de su lectura del *Tractatus*:

Al restringir el lenguaje con sentido a las proposiciones de la ciencia, el *Tractatus* elimina radicalmente la ética y la metafísica de la esfera de la representación y, por ende, del pensamiento. Esa postura coincide con un “positivismo radical”. Pero esa eliminación no tiene por función suprimir la ética ni la metafísica, sino abrir la posibilidad de la única metafísica plenamente coherente con esa postura “positivista”: la que puede mostrarse “fuera” de la esfera del pensamiento. Parodiando a Kant, podríamos decir que el *Tractatus* quiso poner límites al pensamiento para hacer lugar al sentimiento y a la voluntad.¹²

¹² Luis Villoro, “Lo indecible del *Tractatus*”, en *Crítica*, p. 35.

Justo así es como opera la crítica a las estructuras de enunciación de las sensaciones. Al poner límites al lenguaje y mostrar la latente monadología que encierra todo acto de lenguaje, Wittgenstein insiste en acentuar no el sentimiento y la voluntad sino algo más modesto, el uso de los enunciados, lo que difiere radicalmente de la afección o sensación que tenemos de las cosas.¹³ Trágicamente, y no de forma positiva como se ha hecho, habría que comprender esta frase: “[...] los límites de mi lenguaje se refieren a los límites de mi mundo”.¹⁴

Así, cuando Wittgenstein señala que el objetivo del *Tractatus* es “poner un límite al pensamiento, o más bien, no al pensamiento, sino a la expresión de los pensamientos”,¹⁵ está realmente mostrando el objetivo de gran parte de su obra y, en el mismo sentido, colocando un límite a la pretensión sintética de todo lenguaje y, de modo singular, del lenguaje moderno.

Uno de los momentos en que puede verse con mayor claridad la crítica al lenguaje con relación a los principios básicos de la intuición estética es el inicio de las *Investigaciones filosóficas*. Como se recordará, el texto que inicia e introduce todas las investigaciones sobre el lenguaje es el capítulo VIII del primer libro de las *Confesiones* de Agustín. El capítulo se intitula “La adquisición del lenguaje”. Si bien no está referido todo el texto en las *Investigaciones*, es pertinente estudiarlo por completo. Dice Agustín:

¹³ Heidegger trabaja con esta idea pero la retrotrae a toda la experiencia moderna: “Descartes no necesita plantear el problema del adecuado acceso a los entes intramundanos. Bajo el imperio no quebrantado de la ontología tradicional es cosa decidida de antemano la genuina forma de aprender lo que verdaderamente es. Radica en el *voeiv*, en la ‘intuición’ en el sentido más amplio, de la que el *diavoeiv*, el ‘pensar’, es sólo una forma derivada de llevarla a cabo. Y partiendo de esta fundamental orientación ontología hace Descartes la ‘crítica’ de la otra forma intuitiva aún posible de acceso a entes, de la *sensatio* (*αἴσθησις*), por oposición a la *intelectio*”. Wittgenstein mostraría cómo el pensar, a través del lenguaje, cancela en cada enunciación el acceso a los entes desde la sensación.

¹⁴ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 5.6.

¹⁵ *Ibid.*, p.3.

Al salir de la primera infancia, ¿no llegué, caminando hacia el presente, a la puericia?, o, más bien, ¿no ha sido ella la que vino a mí y sucedió a la infancia? Ni desapareció ésta. ¿Adónde, en efecto, se había de ir? Y, sin embargo, ya no existía. Porque no era yo infante que no hablase, sino un niño que hablaba ya.¹⁶

En este primer párrafo, no citado por Wittgenstein, se muestra algunas claves de interpretación del lenguaje. Agustín parece estar haciendo una analogía con la forma en que el lenguaje acontece. Similar a la infancia, hay algo en toda lengua, algo prelingüístico, que nunca desaparece, pero que deja de existir en el acto de habla. Si empatamos esta idea con las formulaciones lingüísticas de una afección la analogía permanece. Al decir temor, dolor, e inclusive asco, estas sensaciones no existen y, sin embargo, algo permanece de ellas.

Continúa hablando Agustín:

Me acuerdo de esto. Y más adelante me di cuenta de cómo había aprendido a hablar. Porque no me enseñaban las personas mayores presentándome las palabras conforme a un determinado método de enseñanza, como poco después las letras, sino que yo mismo, con la inteligencia que tú me diste, Dios mío, con gemidos y gritos diversos y con diversos gestos quería manifestar los sentimientos de mi corazón, a fin de que se obedeciese a mi voluntad, pero no podía expresar todo lo que quería, ni hacérselo entender a todos los que yo quería.¹⁷

Estas líneas que anteceden al texto que da inicio a las *Investigaciones* señalan puntos centrales para comprender el proceso de adquisición del lenguaje. Agustín indica que el lenguaje no se enseña sino que es el yo, a través de un don divino,

¹⁶ Agustín, *Confesiones*, p. 7.

¹⁷ *Ibidem*.

la inteligencia, quien lucha por desprenderse de las afecciones (con gemidos, gritos y gestos) que no dejan que la voluntad traduzca los sentimientos del yo.

Es ahora cuando Agustín recurre a la memoria, convertida ya en una técnica artificial, para desarrollar el lenguaje:

Entonces grababa en la memoria: cuando ellos nombraban cualquier objeto y cuando, al nombrarlo, lo señalaban con algún movimiento del cuerpo, observaba y retenía que aquel objeto era designado por ellos con el nombre que pronunciaban cuando tenían intención de mostrarlo. Que ellos querían eso desprendiase de los gestos del cuerpo, que son el lenguaje natural de todos los pueblos, hecho con el rostro, con la expresión de los ojos y con el movimiento de los demás miembros, así como con el tono de la voz, indicador de los sentimientos del alma al pedir, retener, rechazar o evitar alguna cosa. De esta manera iba poco a poco coligiendo de qué signos eran las palabras, puestas en su lugar en las diversas frases y repetidamente oídas; y, una vez acostumbrada mi boca a esos signos, expresaba ya mi querer por medio de ellos.¹⁸

Este párrafo es el que da inicio al texto de Wittgenstein y no me parece que se ejerza demasiada violencia si entendemos lo que Agustín llama “el lenguaje natural de todos los pueblos” (los gestos del cuerpo, el rostro, la expresión de los ojos, el tono de voz) como el momento límite antes de que surja el libre juego de las facultades y, posteriormente, el acontecimiento lingüístico.

Hay un último párrafo de este capítulo octavo que contiene una clave insoslayable para comprender el lenguaje y con el que finaliza Agustín:

¹⁸ *Ibidem*

De esta suerte empecé a comunicar con aquellos que me rodeaban los signos que sirven para expresar los deseos y me adentré aún más en la procelosa convivencia de la vida humana, pendiente todavía de la autoridad de mis padres y del albedrío de mis mayores.¹⁹

En resumen, al tener el lenguaje lo que se muestra en el acto de comunicación es el sentido común de la enunciación — “los signos que sirven para expresar los deseos”— y el franco desarrollo de esta determinación subjetiva que Agustín llama “la procelosa convivencia de la vida humana”. Como se observa, no se equivoca Wittgenstein al seleccionar este capítulo pues allí se despliega una estructura del lenguaje que permea toda la experiencia moderna del lenguaje y que, efectivamente, sublima el campo de las percepciones y acota la misma representación. Él lo dice de manera precisa:

Agustín describe, podríamos decir, un sistema de comunicación, sólo que no todo lo que llamamos lenguaje es este sistema. Y esto debe decirse en muchos casos en que surge la cuestión. “¿Es esta representación apropiada o inapropiada?” la respuesta es entonces. “Sí, apropiada; pero sólo para este dominio estrictamente circunscrito, no para la totalidad de lo que pretendemos representar”.²⁰

Pero ¿qué es esta totalidad? Sólo una pretensión, la misma pretensión de totalidad que estaría en la experiencia estética y de modo preciso en el arte. ¿Es posible que esa representación se dé? Desde el punto de vista de la flexión moderna, por ejemplo en Kant, no. Sólo acontece la comunicación de la presupuesta existencia de esta totalidad, cribada por la subjetividad en el ejercicio de enunciación que devela el sentido

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, pp. 20-21

común. ¿No nos muestra acaso Wittgenstein que incluso en la enunciación se intuye el absurdo de la representación reducida a la forma lingüística? Si fuera correcta esta hipótesis tendríamos que aceptar que Wittgenstein, al criticar la última posible representación moderna, el acto mimético de lenguaje, contribuye de modo definitivo a la erosión contemporánea de la categoría de representación.

Parfraseando a Sontag, quizá la única actitud consecuente es interpretar el lenguaje como un medio para lograr algo que sólo se puede alcanzar cuando se abandona el lenguaje.

ESTÉTICAS DE LA MODERNIDAD

Aristóteles dividió la poesía en lírica, elegíaca, épica y dramática. Como todas las clasificaciones bien pensadas, es útil y clara; como todas las clasificaciones, es falsa.

Fernando Pessoa

PERCEPCIÓN Y ENTENDIMIENTO

En el desarrollo del conocimiento en la llamada modernidad occidental, y especialmente en la experiencia moderna que se forma entre los siglos XVIII y XIX, existe una separación radical entre las categorías del entendimiento y las de la percepción. Alrededor de esta época, la concepción cognoscitiva de la misma formación y pragmática del saber adquiere el rango de sistema. La Ilustración, que acontece en ese tiempo en Europa, no es una forma más de interpretación del mundo, es un sistema absoluto que implica la idea de una historia universal y su intrínseca y unívoca teleología.¹ Se trata de una nueva ontología, una fabulosa teoría del ser que incluye un preciso sistema metafísico; pero a diferencia de las metafísicas clásicas ésta se basa en una ontología del presente en la que todo es iluminado desde las categorías del entendimiento. No es, pues, de extrañar que en este contexto es un problema central el de darle un lugar dentro del sistema a nociones que por naturaleza son opacas, tales como las formas de experiencia de la percepción.

¹ Véase al respecto I. Kant, *Filosofía de la historia*, y también la interesante interpretación al respecto, de Michael Foucault, “¿Qué es la ilustración?”, en *Saber y verdad*, pp. 197-207.

El problema surge en el iluminismo griego² y en el período helenista. En el prelude de este momento, Aristóteles ya había señalado, contra Platón, que la búsqueda de los conceptos en sí mismos o de las esencias de las cosas era un problema absurdo e insoluble, y que debemos de concentrarnos en la búsqueda del significado de las cosas para los seres humanos. De esta forma, se empieza a romper la interpretación cosmogónica y a perfilarse la existencia de un humanismo. Dice Alfonso Reyes en relación con estos tópicos:

Ahora bien, en orden de placeres, parece que el objeto físico e inmediato ha fascinado al cirenaico. La sensación es el fenómeno fundamental de la existencia, lo único indiscutible. El placer es un movimiento suave; el dolor, un movimiento brusco; el estado neutro, un lapso de inmovilidad. El placer es un bien, séanlo o no sus causas y consecuencias. La inteligencia y la imaginación son meros auxiliares, que al menor descuido enturbian el placer.³

Así, pues, la importante separación teórica entre el entendimiento y la percepción que se consolida como sistema en la Ilustración moderna responde a una fractura radical de la noción y uso del cuerpo que se remonta más de 15 siglos atrás. Deseo y sensación son los reinos del exilio del mundo arruinado de la antigüedad. Volver a plantear la percepción corporal como un modo de experimentar la normatividad del mundo, como por ejemplo acontece en la dialéctica del cuerpo que va narrando Platón en el *Banquete*, será imposible desde una perspectiva únicamente moderna.

² En este período se escenificarían los *Diálogos* platónicos, que son el mejor reflejo de la inminente crisis que se avecina en el sentido del mundo clásico. El famoso enfrentamiento con la figura del sofista que Sócrates lleva a cabo de manera alucinante no es, en el fondo, sino el enfrentamiento con la inminente gestación del sujeto, el cual, al constituirse como el elemento central de interpretación, escinde y nulifica el sentido del propio logos.

³ Alfonso Reyes, *Obras completas*, p. 218.

La creación de un sujeto que realiza la experiencia de conocimiento implica, en la historia, la formación de un yo, de un individuo que, a partir de su conciencia, no comprende cómo su percepción del mundo pudiera ser la percepción de los otros y las otras. La nueva forma de comprender la trascendencia del ser y de la norma comunitaria será a través del entendimiento y el proceso lógico conceptual de la razón. Así comienza el pensamiento hegemónico de Occidente a redefinir cuáles son los intereses del saber y qué es el saber mismo, en un ejercicio de negación y diferencia radical de lo que se va a empezar a denominar la Edad Media y la Edad Antigua.

Durante la llamada época medieval y la filosofía patrística, la razón siempre tuvo un lugar secundario; si bien el mundo de la imagen y la representación era ya un hecho rector dentro del sentido del mundo, entre los siglos v y xv aún se concibe al mundo como forma no revelada, como misterio y dogma; sí como imagen, pero no como representación plena, sino como imagen y semejanza y analogía con algo trascendente... y palpable. Simplemente hay que recordar uno de los libros centrales del Occidente moderno, el libro séptimo de las *Confesiones*, donde san Agustín abjura de la duda metódica: “Y buscaba de dónde viene el mal y lo buscaba mal y no veía el mal que había en mi misma búsqueda.”⁴

La modernidad ilustrada, por el contrario, intentará mostrar la imagen de manera permanente, para lo cual redefinirá, dentro de una arquitectónica del saber, el papel de la percepción en relación con el entendimiento y la razón.

Dos de los primeros libros que enfrentan de manera magistral el problema y señalan el camino epistémico de la experiencia moderna son el *Discurso del método* y las *Meditaciones metafísicas*, de René Descartes. Ambos textos, escritos en la primera mitad del xvii, señalan la opacidad fundamental

⁴ Agustín, *Confesiones*.

de la percepción (y del escucha) y el solipsismo intrínseco de toda experiencia corporal, y por otro lado, destacan la universalidad del entendimiento (a partir del *cogitar*) y de la única forma perceptiva análoga a la producción y la experimentación de objetos: la mirada.

Cuando una idea es clara y distinta es que el pensamiento ha controlado la percepción ocular y producido un objeto de conocimiento. De esta manera el camino de la duda cartesiana se revela como un método de negaciones precisas. Primero se niegan las creencias, luego al mundo y a la percepción sensible y, por último, a los dioses. Ante esta experiencia de terror que implica la soledad absoluta frente a un sentido infinito e inconmensurable, surge el movimiento por excelencia de la modernidad, el acto sublime de la razón. Cuando Descartes se encuentra rodeado de un infinito es el pensamiento el que da forma finita a todo lo negado. A través del sentimiento del dolor la conciencia se sabe sola y, a la vez, impulsada a darle forma al mundo. La experiencia moderna resume en el principio cartesiano “pienso, luego, existo” el acto sublime de la razón que captura un infinito percibido.

Este esquema mínimo puede ayudar a entender la división general entre percepción y entendimiento dentro de la que se da la experiencia estética moderna. Una separación que acontece desde diversas “tradiciones de investigación” pero sobre todo desde la necesidad de responder a crisis históricas determinadas en el pensamiento y en las formas de vida de este espacio ubicuo llamado Occidente.

ARTE Y REPRESENTACIÓN

Muchas de las teorías relativas al arte siguen teniendo como punto de reflexión obligada los planteamientos que al respecto elaboró Aristóteles. No son pocas las razones. El filósofo

griego se encuentra al final de una época que algunos pensadores y pensadoras occidentales han intentado conectar con el presente. El mismo Aristóteles representa el intento de racionalidad de una tradición que se fisura al seguir avanzando. Al igual que nuestro intento de aprehender el pasado, el del lógico griego se lleva a cabo desde nuevas formas de un pensamiento en crisis y gestación. Esto no sólo lo hace más difícil sino que de antemano lo derrota en la empresa de comprensión y conexión total con el pasado y lo condena al diálogo continuo entre el presente y un pasado que se agiganta.

No hay realmente felices tiempos, jamás. Acaso permanece cierta nostalgia y alguna ironía. Así Georg Lukács escribiría en referencia a la cultura griega: “¡Felices los tiempos para los cuales el cielo estrellado es el único mapa de los caminos transitables y que hay que recorrer, y la luz de las estrellas única claridad de los caminos!”⁵ Cuando observamos aquella época de una manera concluyente tendemos a pensar que la historia que va de Homero a Platón, la historia de la consolidación de la tragedia, la épica y la filosofía, no conoció de abismos. Sin embargo, basta acercarse nuevamente a esa historia con una lente que nos permita detenernos en sus detalles para observar que el ser humano de aquel mundo va agotando poco a poco la unidad necesaria y con ello va resquebrajando los arquetipos. Terminó el tiempo en que las definiciones nos señalaban la esencia de lo real. Ahora las definiciones son corrompidas por la multiplicidad de los seres que pueblan lo real y nos muestran los accidentes de las cosas; tal vez —como sugiere Parménides a Sócrates en el diálogo que escribe Platón— definir es accidentalidad, azar y error.

¿Qué permanece ya entre el 367 y el 362 a. C., probable época en que Platón escribe el *Sofista*, de la Virtud, qué de la Belleza, qué del Alma? ¿Cómo puede acontecer la nueva

⁵ G. Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, p. 297.

definición del ser en el *Sofista*: la comunión de los géneros, el cruce verdaderamente ciego y violento de lo que es y lo que no es? ¿Cómo es que la definición empieza a dejar de existir por sí misma y a depender de un diálogo subjetivo?⁶

La pretendida trascendencia absoluta de las definiciones universales, de las esencias, caerá a cuenta de la pregunta y de las configuraciones que realice el sujeto. De hecho nos encontramos ante una peculiar gestación del sujeto. La definición, como principio jerárquico de orden, desaparecerá por la necesidad del juicio que discierna sobre lo que es y lo que no es. El saber fragmentado se acentúa entonces como deseo de saber antes que como acontecimiento del saber. La máxima radicalidad se alcanza en la metáfora platónica de la caverna, donde la pregunta ya no es por el conocimiento mismo sino por su finalidad. Ahora son dos cosas diferentes conocer y utilizar el conocimiento. Todo eso se va tejiendo hasta el encuentro en nosotros de lo pensado, de la primacía ética, del conocimiento y la pretensión de verdad dependiendo del juicio subjetivo.⁷ La antigua unidad tautológica entre la definición y la esencia no es más la explicación de la multiplicidad propia del mundo

⁶ El Extranjero dice en el diálogo con Teeteto: “El ser, como participa de lo diferente, viene a ser diferente de los otros géneros, y al ser diferente de todos aquéllos, el no-ser no es cada uno de ellos, ni la totalidad de ellos, sino sólo él mismo; de este modo el ser, a su vez, no es infinitas veces respecto de infinitas cosas, y las demás cosas, ya sea individual o colectivamente, en muchos casos son, y en muchos otros, no son.” Platón, *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, p. 457.

⁷ Baumgarten remata esta tendencia al mencionar, por primera vez en la historia, la posibilidad de una teoría estética en sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, pp. 88-89: “Teniendo la definición a mano, su terminología puede precisarse fácilmente. Ya los filósofos griegos y los Padres de la Iglesia distinguieron siempre cuidadosamente entre cosas percibidas y cosas conocidas y bien claro parece que con la nominación de cosas percibidas no hacían equivalentes tan sólo a las cosas sensibles sino que también honraban con este nombre a las cosas separadas de los sentidos, como por ejemplo las imágenes. Por tanto, las cosas conocidas lo son por su facultad superior como objeto de la lógica, en tanto que las cosas percibidas lo han de ser por una facultad inferior como su objeto, o estética.”

y de sus relativas imperfección y perfección. De esta ruptura parte Aristóteles.

El filósofo griego acentúa la observación de la mimesis del mito.⁸ La decisión de análisis aristotélica resulta en la postulación de una serie de categorías que van definiendo el carácter de los estudios sobre la representación y la experiencia estética. Aristóteles, por ejemplo, es el primero en dar razón de la categoría de lo feo:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de animales más repugnantes y de cadáveres.⁹

Pero ¿qué implica la validación de otras categorías estéticas, de las nociones que a partir, en este caso, de la fealdad, abrirán el campo al placer y al conocimiento desde las poéti-

⁸ La obra del filósofo griego más consolidada al respecto es sin duda la *Poética*. Una interpretación importante de la *Poética* desde el discurso ficcional es el cuento de Borges, “La busca de Averroes”, “El Aleph”, en *Obras Completas*, pp. 582-589. También puede consultarse el trabajo de Daniel Balderston, “Borges, Averroes, Aristotle: The Poetics of Poetics”, en *Hispania*.

⁹ Aristóteles, *Poética*, 1448b. Adolfo Sánchez Vázquez señala sobre el mismo asunto lo siguiente: “Aristóteles, al rechazar la realidad del reino platónico de las ideas, y fijar su atención en las cosas empíricas, reales, sitúa en un plano ontológico el problema de lo feo. Admite en la realidad la existencia de seres feos —animales viles o cadáveres— cuya visión desagradada. Y, sin embargo, estos seres imitados o reproducidos con la mayor exactitud en el arte (pintura, escultura o poesía), lejos de provocar desagrado, suscitan placer.” Adolfo Sánchez, *Invitación a la estética*, pp. 190-191.

cas del terror, de lo horrible, de lo monstruoso o de lo grotesco? Fundamentalmente la creación de nuevas categorías y relaciones para explicar los fenómenos estéticos conlleva a replantear el problema del dualismo entre el mundo y el arquetipo, dualismo constituido en toda su complejidad por Platón, con base en el papel central de la participación de lo mundano en la idea, a través del relato literal o diegético. Costa Lima escribe lo siguiente:

Si el simulacro es la mimesis condenada, en cambio hay la buena [mimesis], caracterizada por la manutención de la proporcionalidad de las partes de lo representado. Si, por tanto, hay una mimesis rescatada por el autor de los Diálogos y ésta se marca por la preservación de la semejanza que guarda con “su fuente”, i.e., con algo de la existencia previa e independiente de la representación, ¿en qué se distinguiría este Platón del Aristóteles propuesto por la lectura clásica? Nada de hecho los diferenciaría, salvo una cláusula embarazosa: al revés de su maestro, Aristóteles admitiría asociar la buena mimesis a la práctica del arte.¹⁰

La gran ventaja es que la idea de la representación o la mimesis pone en cuestión la postulación de un condicionamiento previo a la representación artística. Una representación ya no puede medirse a partir de la comparación con el modelo real sino que gesta nuevos parámetros de creación y de valoración en el interior de la misma representación artística; como lo ve Aristóteles:

¹⁰ “Se o simulacro é a mimesis condenada, em troca há a boa, caracterizada pela manutenção da proporcionalidade das partes do representado. Se, por tanto, há uma mimesis resgatada pelo autor dos Diálogos e se essa se marca pela preservação da semelhança que guarda com sua “fonte”, i.e., com algo da existência prévia e independente da representação, em que este Platão se distinguiria do Aristóteles proposto pela leitura clássica? Nada de fato os diferenciaria salvo uma cláusula embaraçosa: ao invés de seu mestre, Aristóteles admitiria associar a boa mimesis à prática da arte.” Luiz Costa Lima, “Poesia e Crítica”, en *Pensando nos trópicos*, p. 22.

Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien se representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y estas cosas se expresan con una elocución que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas.¹¹

El ejemplo antes expuesto, el de la representación de algo que en la realidad nos resultaría desagradable, lo feo, es especialmente complejo, ya que no puede valorarse a partir de la dualidad entre mal y bien o entre feo y bello, sino que ahora se mide a partir de sus propios parámetros de fealdad y en relación con otras sensaciones y posibilidades de integración y sentido: lo feo y lo cómico, lo feo y lo triste, lo feo y lo erótico, lo feo y lo negro...

Al plantear la idea de la mimesis o representación, Aristóteles asigna a toda estética la ardua tarea de enfrentar el problema de la creación, la función y la posibilidad de una representación por sí misma y no en comparación con un modelo moral previo.

Sin embargo, a favor de Platón habrá que decir que el modelo previo o paradigmático sólo se conoce en un acto reminiscente y especular en el que no es claro dónde está el paradigma ni dónde empieza la recepción. La memoria es dialéctica pues al recordar olvida, y la idea se manifiesta como una impresión, con una estela de olvido que acontece.

¹¹ Aristóteles, *Poética*, 1460b.

LA CONSTITUCIÓN DE LA OBRA DE ARTE

En el estudio de la obra de arte, que desde un principio es abstracto, se ha planteado como hipótesis clásica la escisión entre forma y contenido. En la raíz de esta tesis se encuentra un debate sobre las posibilidades del conocimiento de y a partir de la obra. Partir de lo que encierra la forma puede ser un camino; podríamos entonces intentar, llamémosla así, una “inducción estética”; el planteamiento inverso sería partir de lo que revela el contenido, esto es, una deducción. El problema, por lo tanto, es posterior a la existencia de la obra de arte, se encuentra en la original distancia que nos separa de ella y surge del deseo de retenerla y de nuestra manera de conocerla. Lukács dice en sus *Aportaciones a la historia de la estética* que “el camino que va de Kant a Hegel pasando por Schiller es también un replanteamiento del problema de la perfección, de la relación interna entre estética y conocimiento”.¹²

El problema no es fácil: ¿dónde colocar la perfección de un objeto que puede estar inacabado?, ¿cómo garantizar dentro del mismo objeto su finitud?, y ¿cómo replantear el conocimiento en su relación con la experiencia estética? Hay que insistir en que el problema se plantea con una obra de arte bifurcada en dos partes: forma y contenido.

El problema de la perfección es importante precisamente por las dos formas históricas en que se plantea, es decir, por una lado, como integridad del todo y, por otro, como concordancia con el fin.¹³ De la primera formulación se desprende en gran medida toda la estética moderna, que puede considerar su punto máximo en la estética ilustrada y en la propuesta de Kant, hasta llegar a su reformulación hegeliana; de la se-

¹² G. Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*, p. 57.

¹³ Los principales desarrollos de ambas formas de entender la perfección se encuentran en santo Tomás y Kant (véase Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*).

gunda se sigue el problema del ser que, sumergido en la Ilustración por el problema del conocimiento, se manifiesta como problema central de la filosofía de principios del siglo xx.

Me interesa observar el problema de la forma y el contenido en la obra de arte y tomar una postura respecto a la perfección entendida como la integridad de las partes con el todo; en cambio, con respecto a la concordancia con el fin como perfección, me interesa valorar este problema desde la noción de participación.

Lo que llamábamos en principio inducción y deducción estéticas tiene como base la pretensión de unir la forma y el contenido para justificar la perfección de la obra. Escribe Lukács:

Tanto en la capacidad de los ilustrados para separar lo estético de lo moral cuanto en su concepción de que el arte expresa en forma sentimental o vivencial lo mismo que abarcan las ciencias y la filosofía de un modo conceptual, se esconde la justificada impresión de que los problemas del arte tienen que crecer naturalmente de sus problemas de contenido, o de que los problemas formales están determinados por los problemas del contenido.¹⁴

El problema real no es, como podría suponerse, la esencialidad misma, diferenciada sólo en lo formal, entre el conocimiento conceptual y el sentimental. Para observar la radicalidad del problema tenemos que preguntarnos si el conocimiento incluye como parte constitutiva de sí mismo el deseo de perfección. Gran parte de la ontología y de la hermenéutica contemporáneas parece contestar afirmativamente a la interrogante.¹⁵ En esta tradición, la respuesta implica reubicar dentro del pensamiento lo que propiamente sería

¹⁴ G. Lukács, *op. cit.*, pp. 56-57. Las cursivas son mías.

¹⁵ Véase en especial H.-G. Gadamer, *Verdad y método I*; M. Heidegger, *Ser y tiempo*; J.-F. Lyotard, *La condición postmoderna*, y G. Vattimo, *El fin de la modernidad*.

la pretensión de conocer, donde el sinónimo es explicar y la manifestación principal el método mientras, por otro lado, se abre como vía principal para el pensamiento la comprensión. Podemos decir que esto no soluciona el problema de la perfección, porque el deseo de perfección permanece en tanto concordancia con el fin, que en este caso es comprender el fenómeno o el ser. Sin embargo, desde algunas escuelas hermenéuticas puede descalificarse esta réplica al ubicarla como un prejuicio propio del conocimiento y el sistema deductivo lógico que le es inherente. Esto nos coloca entonces en lo que pienso es el nudo del problema que es doble: por un lado, ¿cuál es la relación entre la representación de la realidad y la perfección o el deseo de perfección?, y por el otro, ¿cuál es la finalidad de lograr la representación perfecta de lo real?

Regresemos, pues, al problema histórico de la estética para intentar avanzar en la formulación y eventual respuesta a las preguntas que plantea la perfección. El problema en la Ilustración se sigue del horizonte de las ciencias exactas. En especial la física y la matemática plantean una estructura “perfecta” en cuanto a la integración del todo en el sistema, ya sea físico o matemático. Por su parte, la estética, como “conocimiento confuso”, contiene “una tendencia a no perder la vinculación de todo lo estético con todas las cuestiones de la vida social, para determinar así la relación entre la sociedad del contenido y la universal validez de la forma”.¹⁶ Kant formula esta equiparación mediante la separación y autonomía de la estética como una facultad especial, el juicio del gusto, que guarda profunda relación en lo social con el sentido común. Sin embargo, Kant resuelve el problema de la objetividad y el de la perfección en el arte destruyendo el contenido de la obra de arte cuando señala que “lo bello es el símbolo

¹⁶ G. Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*, p. 57.

del bien moral”.¹⁷ Contradictoriamente, el filósofo alemán, que en un primer momento lleva hasta el final el principio de sustantividad de la estética frente a la moral y la ciencia, para superar la mezcla entre estética y ética que había en la teoría de la perfección en la Ilustración, y que condicionaba la formalización de la obra, elimina su propia fundamentación del sujeto trascendental como origen de la peculiaridad estética para dividir la belleza en dos tipos: belleza adherente, que tiene una finalidad manifiesta por la creación humana, y la belleza libre, que no presupone ningún concepto interno —para Kant, la naturaleza—. La división propuesta sirve para acotar el juicio del gusto, el cual, señala Kant, sólo puede aplicarse a la belleza adherente.

Sin embargo, el juicio del gusto sólo opera desde la constitución histórica del sujeto, esto es, el criterio para juzgar la “belleza adherente” es el criterio histórico e ideológico dominante de la belleza clásica que reconoce como formas perfectas aquéllas que se encuentran dadas en el mundo natural; finalmente, por analogía, es un juicio moral. El problema central no es la recaída de Kant en la definición clásica de belleza sino el desconocimiento de la historia propia de la estética, donde el cambio de una noción canonizada de belleza a otra se da mediante una lucha real en las sociedades humanas; éste será el elemento que recuperará Hegel para postular que, en cierta forma, la belleza es sólo una categoría histórica.

Intentaré otra clave de acceso para resolver el problema guía, la división entre forma y contenido, y los problemas generales, la relación entre realidad y perfección y la construcción de la obra de arte. Partiré del fenómeno de percepción de la obra de arte en conjunto, de la visión total que podamos tener de ella.

¹⁷ I. Kant, *Crítica del juicio*, parágrafo 59.

“La verdadera filosofía consiste en aprender a ver de nuevo al mundo”, escribe Merleau-Ponty, y, más adelante: “Nosotros tomamos nuestro destino en manos, nos convertimos en responsables de nuestra historia mediante una decisión en la que empeñamos nuestra vida; y en ambos casos se trata de un acto violento que se verifica ejerciéndolo”.¹⁸

Tendríamos entonces un proceso violento que delimita y ejerce nuestro horizonte de sentido. Si en el caso de la experiencia estética partimos de una idea de percepción tan radical como la propuesta se gesta entonces un reconocimiento de la existencia en todas sus formas de percibir:

La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto o una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder, es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas.¹⁹

Sería entonces la experiencia estética una percepción que no se gesta fuera del mundo ni aislada de la sociedad. Pero, a la vez, la percepción se concibe aquí como una apuesta a un futuro inabarcable. En todo juicio, pues, lo que se empeña sobre una percepción siempre es parcial; el que yo obtenga una experiencia presupone un sin fin de elementos anteriores que son inabarcables tanto hacia el pretérito como hacia el futuro. Existe una ambigüedad entre lo real y su perfección. Ya Sartre señalaba cómo la existencia no puede reducirse a una serie finita de manifestaciones o hechos porque siempre hay en ellas un sujeto cambiante. Esta ambigüedad no puede ser imperfección de la realidad ni del ser humano,

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 14.

¹⁹ Véase *ibid*, p. 10.

sino que es la única forma en la que puede ser abordada la realidad.

De esta ambigüedad se desprende que la realidad nunca tiene una misma forma de representarse mediante la obra de arte, por ejemplo en sus concreciones espaciales y temporales, así el círculo parmenídeo, la espiral dialéctica, las diversas estructuras sinfónicas o el *Ulises* de Joyce. Sin embargo, todas estas representaciones tienen como base una mediación, el movimiento. Lo decisivo radica en que no son estructuras cerradas, la ambigüedad radica en que el ser humano no es consciente ni de todo el pasado ni del futuro, y tampoco del presente. A éste no le va en juego la totalidad del proceso temporal o histórico sino el lugar donde se encuentra, donde es parte de este proceso. Y en el proceso histórico —habrá que recordar este dato— siempre hay un sesgo indeterminado, agazapado en nosotros mismos y en los otros. “La conciencia, que pasa por ser el lugar de la claridad, es por el contrario el lugar del equívoco.”²⁰

LA DIALÉCTICA DE LA OBRA DE ARTE

Escribe Luigi Pareyson:

La obra de arte es una forma, un movimiento concluso, que es como decir un infinito recogido en una definición; su totalidad resulta de una conclusión, y por consiguiente exige que se le considere no como el hermetismo de una realidad estática e inmóvil, sino como la apertura de un infinito que se ha contemplado recogiendo en forma.²¹

²⁰ M. Merleau-Ponty, *Obra abierta*, p. 48.

²¹ Luigi Pareyson, *Obra abierta*, p. 53. Las cursivas son mías.

Esta definición de raigambre platónica tiene su primer acierto en salvar el dualismo entre forma y contenido. Por el contrario, la misma definición sólo puede concebirse en la constante formación de una unidad. Además, hay que anotar que le da a la obra una definición que no pierde el dinamismo y la movilidad real. La captura del infinito, su conclusión, implica el proceso de recorrerse a sí misma en el interior y, con este movimiento, generar una permanente apertura de mundos y la posibilidad renovada de la interpretación.

Pareyson se sitúa, pues, para la elaboración de su teoría, un paso atrás del dualismo estético que planteara Aristóteles. Intenta la aprehensión cognoscitiva de la obra a partir del proceso artístico mismo y de su contemplación —lo cual cuestiona la posibilidad de hablar de una obra de arte anterior al intérprete, sólo podríamos hablar de la obra ya adentrados en el proceso de apropiación interpretativa—. Él mismo dice al respecto que

toda obra de arte necesita la realización. No hay realización que no sea a la vez interpretación: acceder a una obra significa realizarla, es decir, hacerla vivir su propia vida, situarla en el mundo en que ha sido hecha y en el que quiere vivir ahora y siempre, lo que no es posible sino a través de la interpretación, es decir, a través de una actividad personalísima e irrepetible, que lejos de añadir a la necesaria realización de la obra algo que le sea extraño, se sirve por el contrario del único órgano de intuición de que puede disponer la persona humana: su misma personalidad.²²

²² L. Pareyson, *Conversaciones de estética*, p. 132. Pareyson, dentro de la tradición hermenéutica contemporánea (véanse las obras citadas de Gadamer y Merleau-Ponty), hace referencia a la noción de persona en confrontación con la de sujeto. El punto central es recalcar que el proceso interpretativo sólo puede realizarse y estudiarse en profundidad si partimos de una red de categorías que se fundan en el reconocimiento de la particularidad, irrepetible, de los seres que realizan el proceso de conocimiento.

Pero este problema sólo tiene sentido de manera orgánica junto a un planteamiento más importante, el que Lukács llama de la perfección y que se circunscribe a la relación entre conocimiento y estética.

En el fondo de la subordinación de la estética a la ética se incuba un principio de negación del conocimiento finito y universal que puede contener y generar la propia estética (al respecto son importantes los trabajos de Gadamer sobre la dimensión del juicio del gusto).²³ Gadamer señala que tras la formulación kantiana del buen gusto se incuba en la Ilustración la noción de buena sociedad, y tras de ambas se encuentra la apelación al *sensus communis*, que es un momento de ciudadanía y eticidad aceptado por la comunidad; por esto, el hermeneuta alemán plantea que “originalmente el concepto del gusto es más moral que estético”.

Al buen gusto no se opone el mal gusto, sino la carencia de gusto, lo que, llevado al fundamento moral, sería la falta de sentido común. Para Gadamer, el concepto kantiano del gusto tiene un doble movimiento histórico:

Representa la ruptura con una tradición, pero también la introducción de un nuevo desarrollo: restringe el concepto del gusto al ámbito en el que puede afirmar una validez autónoma e independiente en calidad de principio propio de la capacidad del juicio; y restringe a la inversa el concepto del conocimiento al uso teórico y práctico de la razón. La intención trascendental que le guiaba [(a Kant)] encontró su satisfacción en el fenómeno restringido del juicio sobre lo bello [y lo sublime], y desplazó el concepto más general de la experiencia del gusto, así como la capacidad de juicio estética en el ámbito del derecho y la costumbre, hasta apartarlo del centro de la filosofía.²⁴

²³ H.-G. Gadamer, “La superación de la dimensión estética”, en *Verdad y Método I*, pp. 31-142.

²⁴ *Ibid.*, p. 73.

Apartar a la estética y su forma de actualizarse como experiencia de la filosofía en la plenitud del idealismo alemán implicaba eliminar —o subordinar, en el mejor de los casos— la posibilidad de conocimiento y de verdad que produce la percepción y el arte. Sólo posteriormente, y bajo las reglas de la filosofía, esta percepción podría incorporarse a la “Enciclopedia del Saber Humano” y obtener legitimidad universal.

Las filosofías imperantes olvidaron mantener en radicalidad el ejercicio crítico en su interior al desplazar del centro del sentido la crucial experimentación sensorial de la estética.

Luigi Pareyson comenta, en franca reacción contra el idealismo ilustrado, su apego a la filosofía de lo concreto, de la persona, del ensayar y de la búsqueda en vez de la filosofía del espíritu absoluto, de la obra, del crear y del descubrimiento. Desde estos presupuestos intenta concretar y ensayar una respuesta al problema nodal de la perfección en la obra de arte. La misma definición de la obra de arte que hemos mencionado lleva implícita una posición afirmativa sobre las posibilidades de conocimiento estético, y a raíz de esto Pareyson plantea el problema de la perfección.

El esteta italiano sostiene que en el proceso artístico acontece la distinción-unidad entre forma formante y forma formada. No es, pues, un problema de contenido y forma el que tiene la obra de arte, sino de deseo y concreción de la obra. La obra sólo se conoce en su misma formación, esto es, en la permanente tensión de la obra, en la captura final de la forma. La obra es así un infinito recogido donde se coluden ambas formas pues “la dialéctica de forma formante y forma formada no cesa, sino que continúa manteniéndose en la obra acabada, como dialéctica de la obra que es y la obra que quería y, por tanto, debía ser, como parangón interior de ella consigo misma en el que reside la posibilidad misma del juicio”.²⁵

²⁵ L. Pareyson, *Conversaciones sobre estética*, p. 95.

Por esto la infinitud que plantea la obra no tiene que ver con “lo incompleto” de la misma. La obra abierta no plantea “la terminación” de ella por la o el intérprete, sino la posibilidad y centralidad del juicio y la interpretación.

Por lo tanto, deben separarse con claridad los conceptos de infinitud e incompletud pues no sólo son distintos sino irreconciliables. La obra es capaz de marcar un límite perfectivo, una frontera capaz de encerrar la infinitud en la conclusión de una forma artística. El intérprete no llega a terminar un proceso incompleto que cierra por fin la obra. La infinitud sólo puede ser una dialéctica. Él y la intérprete pueden percibir la infinitud en el movimiento de una obra al referirla a él o ella.

Si la mirada del contemplador no es inmóvil, escribe Pareyson, y sólo así logra captar la obra de arte como forma, es porque la perfección de la forma es dinámica, es decir, solamente se manifiesta si se la rescata de su aparente inmovilidad y se la considera como conclusión de un movimiento que ha alcanzado su propia plenitud.²⁶

La perfección de la obra también se alcanza, pero de manera diferente, mediante el modelo perfectivo que planteó la ilustración moderna o la pragmática aristotélica. La perfección está dada en la obra misma y se manifiesta en el momento en que se cruzan, en el tiempo y en el espacio, el proceso de formación, que incorpora el intérprete y formador —esa cosa mal llamada creador—, con el elemento dado por la forma ya dada. Por esta razón hay obras —poemas, pinturas, piezas musicales, danzas— que nos parecen perfectas, porque hacen coincidir al formador e intérprete con el sentido dado en el mundo.

No puede, pues, dejar de observarse esta perfección trágica que tiene la obra de arte. El movimiento permanente al que

²⁶ *Ibid*, p. 23.

está condenada hace que se encuentre en constante cambio. Hay una antinomia exacta en el arte: su perfección ha existido siempre, pero la perfección radica en mostrarse diversa. El arte, como el mar, muestra cada día un viejo color y una amenaza que no recordábamos.

ARTE Y VERDAD

El humanismo se centra en la individualidad humana y la intuición subjetiva.

Edward Said

Nos une también la comunidad, mucho más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural. El choque de la sensibilidad con el mismo mundo labra, engendra un alma común. Pero cuando no se aceptara ni lo uno ni lo otro —ni la obra de la acción común, ni la obra de la contemplación común—, convéngase en que la emoción histórica es parte de la vida actual, y, sin su fulgor, nuestros valles y nuestras montañas serían como un teatro sin luz.

Alfonso Reyes

Hace algún tiempo revisaba los apuntes autobiográficos de Gadamer¹ y encontré, en *Reflections on my Philosophical Journey*, una nota sobre su obra (y confieso que una vez más me desinteresé profundamente por la biografía de Gadamer y me atrajo esto que se nombra mediante una plástica y hermosa metáfora: las eras de larga duración). Leí, entonces, la parábola más importante que plantea el discurso hermenéutico en relación con la obra de arte y la verdad:

¹ Algún día, por cierto, habrá que preguntarse por el desarrollo exhaustivo de la autobiografía intelectual que Gadamer llevó a cabo. No son textos que aporten mucho. En ellos, la memoria está censurada a tal grado que es imposible pensar en un personaje; teóricamente, los textos son finos resúmenes de su obra, casi todos en una órbita que gira en torno a su principal trabajo, *Verdad y método*. Sus reflexiones sobre los pensadores centrales para él —Platón, Hegel y Heidegger— no exploran la cotidianidad y el contexto de producción de las obras y, por lo tanto, sigue siendo más importante leer sus trabajos teóricos sobre ellos. Sus escauceos biográficos son preludios de una obra que, por lo menos el hermeneuta alemán, no escribirá.

La obra de arte es un reto para nuestro entendimiento porque una y otra vez evade todas nuestras interpretaciones y coloca una invencible resistencia para ser transformada en la identidad del concepto. Creo que este punto pudo haber sido aprendido de la *Crítica del juicio* de Kant. Es por esta razón que el ejemplo del arte tiene la función de guiar el camino, una función que en la primera parte de *Verdad y método* (sobre la conciencia estética) contiene todo mi proyecto de una hermenéutica filosófica. Este proyecto deviene completamente claro si uno acepta “al arte, en toda la infinita multiplicidad y diversidad de sus ‘aserciones’, como ‘la verdad’.”²

Dicha aserción o afirmación, la manifestación del arte como verdad, es incomprensible, en su totalidad, para el ser humano, ya sea en su recepción individual o social de la obra. Por lo tanto, captar la verdad que emana del arte sólo puede realizarse en forma parcial, de ahí, la necesaria interpretación de una verdad, paradójicamente, manifiesta.

En rigor, dicha paradoja se da porque la verdad y la misma sustancia de la obra de arte acontecen en un territorio escindido: *el humanismo que presupone para su existencia la ruptura con la comunidad cósmica o natural*. El valor principal de lo humano —la ganancia y la pérdida de esta separación— es una libertad intransferible, una piedra de toque que funda todo humanismo y que nos vuelve sordos y ciegos frente a la intuición comunitaria prehumanizada.

Hay tres momentos centrales de tal fractura en la tradición occidental: el Helenismo, el Renacimiento y la Ilustración moderna. Es sin duda en la época de las luces cuando se da la separación radical y definitiva entre las categorías del entendimiento y las de la percepción y, con ella, la consolidación

² Traducción propia de Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke, vol. 2. Hermeneutik II*, Mohr, Tübinga, 1993, p. 8. En la edición en español, el pasaje se encuentra en *Verdad y método II*, p. 15.”

final y última del humanismo. Alrededor de esta época, la concepción cognoscitiva de la misma formación y pragmática del saber adquiere el rango de sistema.

La Ilustración, que acontece en ese tiempo en Europa, produce la invención de la estética como disciplina que se dedica primordialmente al estudio del arte. Baumgarten señala la particularidad de dicho saber. Cito nuevamente parte de su texto: “Las *cosas conocidas* lo son por su facultad superior como objeto de la lógica, en tanto que las *cosas percibidas* lo han de ser por una facultad inferior como su objeto, o estética”.³

Las investigaciones estéticas de Baumgarten son muy similares, en cuanto a la forma, a las de Aristóteles. Se trata de un trabajo que se basa en la obra empírica. Baumgarten lleva a cabo un importante e interesante estudio de diversas poéticas atendiendo a las estructuras concretas —el poema, el verso, la metáfora o la analogía— similar al ejemplar estudio que de la tragedia, la comedia y la epopeya hace el estagirita. Sin embargo, la diferencia central entre ambos consiste en que mientras en Aristóteles la definición sigue aconteciendo desde la obra misma, en Baumgarten ya hay una vocación de controlar epistemológicamente la experiencia estética. De ahí su primera definición de percepción: “Entendemos por *representaciones sensibles* las recibidas por la parte inferior de la facultad cognoscible.”⁴

Importante es ver que en dicha vocación de control de la percepción se encuentra la afirmación de libertad de lo humano. La formación de la subjetividad y su existencia independiente de la naturaleza implica, en su manifestación más violenta, la separación del mismo ser humano de sí, esto es, la crítica y negación de su corporalidad. De ahí que la esté-

³ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, pp. 88-89. Las cursivas son del original.

⁴ *Ibid.*, p. 31. Las cursivas son del original.

tica sea en principio un conocimiento inferior y, al paso que la Ilustración se consolida, dejará de ser un conocimiento. En Kant, por ejemplo, el conocimiento producido por la experiencia estética o la percepción sólo se alcanzará si ella se encuentra subordinada a las categorías del entendimiento. O en Hegel, donde la estética va creando un relato histórico que opera como descripción efectiva de lo real, pero nunca como norma moral del mundo. La historia del arte es así descripción imaginativa del mundo, pero no encarna ninguna figura de sentido. La estética es solamente estilo.

No obstante, en el humanismo moderno existen otras perspectivas menos estruendosas pero más importantes para la comprensión del mundo de lo humano. Gadamer ha hecho hincapié en una ellas, la tradición sajona del bien común representada por Shaftesbury, donde podemos observar esta manifestación infinita de la multiplicidad y diversidad de la aserción artística.

Anthony Ashley Cooper Shaftesbury nace en 1671 y muere en 1713, su vida se desarrolla en el centro de la Ilustración y del empirismo inglés. No sólo es un importante filósofo que concentra su investigación en la estética, la moral y la religión sino que es un destacado personaje político que tiene una gran influencia en Francia y en las regiones germanas del siglo XVIII. Al igual que Locke, y más adelante Hume, reacciona contra el racionalismo pero, a diferencia de ellos, no para radicalizarlo. Shaftesbury postula la posibilidad de una moral que provenga de las pulsiones y las pasiones humanas. Su principal aportación es la revitalización del concepto latino de *sensus communis*, en el cual ve que opera un “*moral sense*” capaz de regir la vida individual de acuerdo con las necesidades y objetivos del bien común.

En resumen, este sentido moral podría manifestarse con independencia de un ejercicio especulativo racional o incluso de una base religiosa. El bien común no se construye ni

se encuentra determinado por alguna religión o deidad; esta justicia natural, llevada al límite dentro de la modernidad racional sin duda por los anglosajones del XVI y el XVII, es un movimiento propio de la comunidad que termina reflejándose en una serie de derechos individuales que, de manera metafísica, se reflejan en el derecho comunitario. Así lo señala el mismo Shaftesbury:

Supongamos que una criatura, que queriendo la razón, y estando incapacitada para reflexionar, tiene, no obstante, muchas cualidades buenas y afecciones; por ejemplo amor a sus semejantes, coraje, gratitud o piedad. Es cierto que si tú das a esta criatura la facultad de reflexión, en el mismo instante le parecerá bien la gratitud, la amabilidad y la piedad; todo esto dado con cualquier muestra o representación de la pasión social, y piensa si hay algo más afable que esto o más odioso que lo contrario. Y esto es ser capaz de poseer virtud y tener un sentido de lo correcto y lo incorrecto.

Antes del momento en que la criatura puede tener cualquier plan o positiva noción en un sentido u otro, concerniente al tema de un Dios, él tendría una aprensión o sentido de lo correcto y lo incorrecto, y poseería la virtud y el vicio en diferentes grados.⁵

Lo que propone el pensador inglés es que, al ser revitalizado como un lugar que ya constituye el hecho moral y religioso, el sentido común tiene que devenir una estética con las características metafísicas de la antigüedad y el medioevo. Justo lo que no aparece rigiendo la experiencia es la conciencia racional o divina sino la percepción sensible de la comunidad misma. De esta manera, al marginar al sujeto del centro del hecho interpretativo, necesariamente se colocan en este lugar las formas perceptivas que no pueden ser reducidas a corpora-

⁵ “An Inquiry Concerning Virtue and Merit”, in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, pp. 53-54.

lidad o pensamiento. Se trata, como dice Shaftesbury, de una “pasión social” que mantiene un vínculo con la totalidad del cuerpo individual.

Para Shaftesbury, el *sensus communis* no es otra cosa que el acontecer social del *wit* (gracia) y el *humour* (en el sentido de humores). Es una noción muy sutil que requiere, como en la antigua filosofía, de la incorporación de categorías que están más allá de la conciencia subjetiva —por ejemplo la semejanza y la analogía— para comprender la fusión del comportamiento humano en relación con su comunidad. En suma, lo que se encuentra en el fondo de la cuestión es la posibilidad del acontecimiento de la experiencia del arte como experiencia normativa de la comunidad. Como ha señalado Gadamer ampliando la recepción del concepto de sentido común, “los humanistas entendían bajo *sensus communis* el sentido del bien común, pero también el ‘*love of the community or society, natural affection, humanity, obligingness*’”.⁶ Y más adelante:

A lo que Shaftesbury se refiere es a la virtud intelectual y social de la *sympathy*, sobre la cual basa tanto la moral como toda una metafísica estética. Sus seguidores, sobre todo Hutcheson y Hume, desarrollaron sus sugerencias para una teoría del *moral sense* que más tarde habría de servir de falsilla a la ética kantiana.⁷

La noción introducida por Gadamer es crucial; se trata del sentido latino e inglés de *sympathy*, noción recurrente en el inglés contemporáneo y que podríamos traducir como empatía o, más radicalmente, como compasión, pero no en el sentido de pesar individual y racional sino del participar de un mismo *pathos* de sentido. Cuando uno es *sympathetic*, puede experi-

⁶ H.-G. Gadamer, “Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte”, en *Verdad y método I*, p. 54.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

mentar lo mismo que el otro o la otra no a partir de una comprensión intersubjetiva sino de una participación metafísica en el sentido común.

La influencia de la estética de Shaftesbury será decisiva para la narración de la percepción en la filosofía moderna. Cuando Kant señala que

sólo suponiendo que hay un sentido común (por lo cual entendemos, no un sentido externo, sino el efecto que nace del juego libre de nuestras facultades de conocer), sólo suponiendo, digo, un sentido común semejante, puede el juicio de gusto ser enunciado,⁸

está recogiendo un dato fenomenológico innegable: el sentido común acontece como juicio de lo correcto, como norma de la comunidad, de la misma manera en que acontece la experiencia del arte: como manifestación de la verdad.

⁸ Kant, *Crítica del juicio*, p. 232.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, trad. de Alfredo N. Galletti, FCE, México, 1995.
- ADORNO, Theodor W., *Estética*, trad. de Fernando Riaza, Orbis, Madrid, 1992.
- AGUSTÍN, *Confesiones*, trad. de Francisco Montes de Oca, Porrúa, México, 2001.
- ARISTÓTELES, *Poética*, versión de Juan David García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985.
- BALDERSTON, Daniel, “Borges, Averroes, Aristotle: The Poetics of Poetics”, en *Hispania.*, vol. 79, núm. 2, Universidad de Tulane, Nueva Orleans, mayo 1996.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, trad. de José Antonio Miguez., Aguilar, Buenos Aires, 1960.
- BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, trad. y presentación de Bolívar Echeverría, Itaca, México, 2004.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*, vol. 1, Emecé, Barcelona, 1989.
- COSTA LIMA, Luiz, “Poesía e Crítica”, en *Pensando nos trópicos*, Rocco, Río de Janeiro, 1991.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, “De la academia a la bohemia y más allá”, en *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 19, Facultad de Filosofía y letras, UNAM, México, junio de 2009.
- ECKHART, Meister, *El fruto de la nada*, ed. y trad. de Amador Vega, Siruela, Madrid, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, trad. de Antonio Gómez Ramos, introducción Ángel Gabilondo, Tecnos, Madrid, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método I*, Sígueme, Salamanca, 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Estética*, trad. Raúl Gabás, Península, Barcelona, 1991.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces, FCE, México, 1993.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, trad. de José Gaos, FCE, México, 1993. 1a. ed. en alemán 1927.
- HUME, David, *Dialogues Concerning Natural Religion*, Hackett Publishing Company, Indianapolis Cambridge, 1980.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, trad. de Manuel G. Morente, Porrúa, México, 1985.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, trad. y edición de Manuel García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 2007.
- KANT, Immanuel, *Filosofía de la historia*, trad. de Eugenio Ímaz, FCE, México, 1994.
- LEZAMA LIMA, José, “Las imágenes posibles”, en *El reino de la imagen.*, ed. y prólogo de Julio Ortega, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981.
- LUKÁCS, Georg, *Aportaciones a la historia de la estética*, tr. Manuel Sacristán, Obras completas, tomo xvii, Grijalbo, México, 1966.
- LUKÁCS, Georg, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, Obras completas t. I, trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1970.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, trad. de Mariano Antolín Rato, Cátedra, Madrid, 1987.
- MALEVICH, K.S., *Essays on Art 1915-1933*, vol. II., trad. de Xenia Glowacki-Prus y Arnold McMillin, Rapp and Whiting, Londres, 1968.
- MARX, Karl, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (extractos del Manuscrito 1861-1863)*, selección y trad. Bolívar Echeverría, Itaca, México, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, trad. de Jem Cabanes, Península, Barcelona, 1994.

- MICHAEL FOUCAULT, Michael, “¿Qué es la ilustración?”, en *Saber y verdad*, trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, La Piqueta, Madrid, 1991.
- MUNCH, Edvard, *The Private Journals*, Universidad de Wisconsin, Madison, 2005.
- PAREYSON, Luigi, *Conversaciones de estética*, trad. de Zósimo González, Visor, Madrid, 1987.
- PLATÓN, *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, trads. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo y Néstor L. Cordero, Gredos, Madrid, 1992.
- REYES, Alfonso, *Obras completas*, FCE, México, 1979.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Invitación a la estética*, Grijalbo, México, 1992.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1989.
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, “An Inquiry Concerning Virtue And Merit”, *In Characteristics Of Men, Manners, Opinions, Times*, Dutton, Nueva York, 1990.
- VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad*, trad. de Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1986.
- VILLORO, Luis, “Lo indecible del *Tractatus*”, en *Crítica*. Revista Hispanoamericana de Filosofía, vol. VII, núm. 19, México, 1975.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, trad. de Alfonso Garcías y Ulises Moulines, UNAM, México, 2003.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Observaciones sobre la filosofía de la psicología*, vol. II, , trad. Luis Felipe Segura, UNAM, 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad., introducción y notas de Luis M. Valdés Villanueva, Tecnos, Madrid, 2003.
- ZAMBRANO, María, “Páginas escogidas”, en *El pensamiento vivo de Séneca*, Cátedra, Madrid, 1992.

