

Curso 1993/94
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

RAMÓN SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC

**La clara dificultad del arte.
Una mirada sobre la dimensión
emancipadora del arte**

Director
JOSÉ LUIS MOLINUEVO MARTÍNEZ DE BUJO



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS
Serie Tesis Doctorales

*A la memoria de mi padre,
indudablemente la persona a la que más
ilusión le hubiera hecho leer este trabajo*

Hay, pues, toda una parte de la realidad que se nos ofrece sin más esfuerzo que abrir ojos y oídos- el mundo de las puras impresiones-. Bien que le llamemos mundo patente. Pero hay un trasmundo constituido por estructuras de impresiones, que si es latente con relación a aquel no es, por ello, menos real. Necesitamos, es cierto, para que este mundo superior exista ante nosotros, abrir algo más que los ojos, ejercitar actos de mayor esfuerzo; pero la medida de este esfuerzo no quita ni pone realidad a aquel. El mundo profundo es tan claro como el superficial, solo que exige más de nosotros.

José Ortega y Gasset

Meditaciones sobre la literatura y el arte

AGRADECIMIENTOS

Ante todo quisiera mostrar mi agradecimiento a la Universidad de La Laguna, y muy en particular a su Departamento de Bellas Artes, cuya calurosa acogida me ha permitido dedicar, en un grato ambiente intelectual, estos años a mi formación. En especial quisiera recordar al Dr. Angel Mollá que con más cariño que cordura allanó mis primeros pasos investigadores. Y, como no, a Carmen, mi mujer, sin duda la persona que más ha sufrido la elaboración de esta memoria.

En otro orden de cosas, quisiera señalar que la dispersión de intereses de este trabajo me ha llevado a consultar, con más frecuencia de la que sería deseable, obras generales en lugar de fuentes clásicas; deseo por ello dejar constancia aquí que algunas de aquellas están más presentes en el texto de lo que las notas reflejan. Quisiera reconocer de entrada mi deuda con las obras del profesor Simón Marchán Fiz y, muy especialmente, con las de los profesores José Jiménez y Albrech Wellmer, que me inspiraron la mayoría de mis inquietudes.

Muy especialmente quisiera por último mostrar aquí mi gratitud hacia José Luis Molinuevo, no sólo por su docta dirección de este trabajo sino, sobre todo, porque fue su constante ánimo el que me hizo pensar que podría llevarlo a cabo. A él le debo la orientación de mi carrera, lo poco que de bueno haya en esta memoria y, sobre todo, un eterno reconocimiento por aceptar el riesgo de ser identificado con lo mucho que de malo hay en ella, de lo que, por supuesto, nadie más que yo es responsable.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	Pag 11
Prólogo.....	Pag 13
Introducción: La dificultad de lo moderno.....	Pag.17

I PARTE

LA AUTONOMÍA DEL ARTE..... Pag. 27

A. KANT Y EL PROBLEMA DE LA AUTONOMÍA:

1. La autonomía y el origen de la modernidad (32). 2. La inutilidad (38). 3. El formalismo (40) 4. El subjetivismo (41) 5. El arte frente a la naturaleza (43)

B. HISTORIA E IDEAL:

6. Fragmentación y mediación (50) 7. La inversión romántica (55) 8. El genio (60) 9. El área de recreo (62) 10. Arte, pedagogía, terapia (65)

C. DEL ARTE Y LA REFLEXIÓN:

11. La artificialidad del arte (76) 12. La dimensión gnoseológica del arte (84) 13. Autonomía lingüística. El método aplicado al arte (88) 14. Arte y actos perlocutivos e elocutivos (101)

Excursio sobre la representación y el símbolo Pag 105

1. De la representación (108) 2. Del símbolo (127) 3. Los problemas de la imagen (136) 4. De la alegoría (140)

II PARTE

ÉTICA Y ESTÉTICA Pag. 145

A. SOBRE EL PROYECTO DE EMANCIPACIÓN

15. Un diálogo con la estética de J. Habermas (151) 16. La relación de las esferas (156) 17. De la redefinición del concepto de emancipación (162) 18. Sobre la construcción del yo (166) 19. El egoísmo altruista (168)

B. DEL ARTE Y SU VERDAD:

20. El arte y la lingüisticidad del mundo (176) 21. Sobre la fábula (187) 22. El papel de la verdad en el arte (193)

Excurso sobre la actitud del artista..... Pag 202

23. Sobre la traducción (209) 24. Mirando las gafas (216) 25. La utilidad del arte (222) 26. Sobre la capacidad ilocucionaria del arte (228)

C. SOBRE EL ARTE COMO ABERRACIÓN:

27. La “rareza” del arte (232) 28. El fundamento epistemológico de la creación de conocimiento (238) 29. La obra de arte como anomalía (248) 30. Sobre el arte como sudario (251) 31. Las ventajas del arte: por qué el arte y no la nada (254) 32. Arte y diagnosis (257) 33. Más sobre el arte como sustitución (259) 34. la radicalidad del arte (262) 35. Las necesidades radicales (266)

III PARTE

EL FUNCIONAMIENTO DEL ARTEPag 270

A. ARTE Y MUNDO :

36. ¿Cómo incluir una percepción discordante en una continuidad de sentido? (277) 37. El movimiento de la bola (288) 38. La estabilidad – permanencia de una pretensión (292)

B. LA RACIONALIDAD DEL ARTE:

39. El juego del arte (301) 40. Sobre las catástrofes (308) 41. El arte como ejemplo de un mundo (313) 42. Un mundo de propensiones (317) 43. Cómo se desencadena un acto ilocucionario (320) 44. La tellability (325) 45. Sobre la equivocidad del arte (329)

Excurso sobre el arte y su contexto..... Pag 342

C. CUANDO EL JUEGO VA EN SERIO:

46. El arte y el se (358) 47 La instrumentalización del arte (369) 48. El encanto del arte (376) 49. La no-neutralidad (381) 50. Comprender negativamente –sobre la distancia histórica (385)

D. SOBRE LA RESPONSABILIDAD:

51. Cómo nos cambia el arte (390) 52. Conocerse en el tú (395)

Excurso sobre el arte político y el sexo de la postmodernidad.....Pag 413

1. La metáfora de lo femenino y la ironía (419)

53. Coda (415)

EPÍLOGO Pag 429

BIBLIOGRAFÍA..... Pag 433

PROLOGO

La definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y que quizá pueda ser.

T. W. Adorno¹.

Por extraño que pueda parecer, la presente memoria no pretende encuadrarse dentro del ámbito disciplinar de la estética. Si así fuera resultaría aún menos disculpable la audacia de su autor. Es este un trabajo nacido con la modesta intención de asistir una labor docente (de carácter eminentemente práctico) y criado en el entorno de (sana) perplejidad que reina en las facultades de Bellas Artes, comprensiblemente superadas por los acontecimientos. Parte de la idea motriz de que la creación (y por ende la docencia) artística ha visto ampliados sus materiales de trabajo hasta tal punto que si pretende continuar siendo una acción consciente necesitará aquistarse (constantemente) fundamentos, que ya sólo podrán reposar sobre bases narrativas.

Los tiempos de perplejidad, que en adelante habremos de alabar, son propensos a soluciones maximalistas que frecuentemente adoptan la forma de demandas de retorno al orden. Así pues, a nuestro entender, hoy resulta más que nunca justificado el esfuerzo por argumentar en materia artística posturas firmes y racionales, pero contingentes y personales. Este convencimiento ha dejado su impronta en el presente trabajo, que desde sus inicios adoptó menos la forma de una investigación -encaminada a extraer determinaciones o a hacer descubrimientos sobre materia alguna- que de un ejercicio de orientación; similar, por otra parte, a aquel al que -como se verá- suponemos que la obra de arte emplaza. De ahí que esta

1. *Teoría estética*, págs. 11-12.

LA CLARA DIFICULTAD DEL ARTE

memoria pretenda configurarse como una estructura relacional autoexplicativa distante por igual de la exposición descriptiva y de la simple declaración de intenciones.

La razón de la deriva, por otro lado evidente, hacia territorio de la estética se debe a nuestro convencimiento interno de que no sólo cualquier proceso de creación artística, sino cualquier juicio de gusto y, por supuesto, cualquier contenido docente (encaminado a *enseñar a hacer arte*) debe nacer, hoy por hoy, de un intento de definición y determinación de lo que el arte sea. Y que, y esa es nuestra primera hipótesis de trabajo, la respuesta a esta pregunta sólo podrá darse en un entorno intelectual lo más amplio y relacional posible. Como es obvio, lo que de este modo se persigue es simplemente la formación de un criterio. Tal intención se hará evidente para el lector conforme vaya constatando que con el sistema propuesto no le resulta posible entender, ni mucho menos, el conjunto de creaciones englobadas bajo el rótulo de Historia del Arte, ni siquiera, seguramente, las coetáneas (más aún, en algún momento puede llegar a obtenerse la sensación -sin que sea está la intención última del autor- de que todas ellas están expresamente desautorizadas). Pero la reflexión sobre el arte no puede paralizarse por la presión de lo que el arte haya sido e incluso de lo que sea, al menos si lo que se pretende con ella es elaborar criterios para la creación -y para su formación-, y no para la catalogación y la taxonomía.

Tras los numerosos intentos de estudiar la materia que nos ocupa, el arte, bien desde enfoques atentos exclusivamente a la especificidad de la disciplina, bien mediante el auxilio de disciplinas metodológicas de perfil "científico", no nos parece demasiado aventurado afirmar que el acercamiento más clarificador al fenómeno artístico es aquel que se lleva a cabo por la vía de la filosofía. Esto es, desde una vocación marcadamente generalista. Después de los descalabrados intentos por fundamentar científicamente la teoría del arte, o por desgajarla de un marco global, parece claro que toda estética no filosófica es reduccionista a la par que frágil. Debemos ciertamente acomodar la estética en un horizonte postmetafísico y postidealista, pero filosófico, y, por lo tanto, comprometido con la idea de unidad y sentido en convivencia con la exaltación de la diversidad y la pluralidad.

Desaparecido no sólo su objeto tradicional de estudio -lo bello- sino incluso una idea suficientemente estable acerca de lo que la obra de arte sea, la estética, como disciplina filosófica, esto es, fundante, debe asumir su naturaleza activa y comprometerse con su labor

PROLOGO

proyectiva -ligada a la dimensión antropológica del fenómeno estético, única realidad constatable-. La estética no puede pretender interpretar una belleza esencial inaprehensible, pero nadie puede impedirle opinar sobre cuáles de las cosas que nos salen al paso son de naturaleza artística, ni dejar de exigirle que explique el sentido de tal opinión. No se trata de elaborar una teoría que pueda interpretar el mayor número posible de fenómenos previamente asumidos como artísticos, sino precisamente de cuestionar esta adscripción, de aventurar qué cabe esperar del arte en las presentes circunstancias históricas. En definitiva, de parafrasear por enésima vez a Hölderlin y preguntar: «¿para qué poetas en tiempos de miseria?». Con esta actitud planteamos aquí unos apuntes estéticos más pensando en utilizarlos para crear -o recrear- que para analizar lo ya creado.

Por otro lado, nada tiene de particular que un trabajo como el presente, claramente enmarcado en la atmósfera de la crisis de la modernidad, pero afecto pese a todo a ella, adopte un método distante de lo moderno precisamente para salvaguardar su propio espíritu crítico. Así, metodológicamente, esta memoria es el reverso formal de una tesis doctoral, un auténtico atentado a las reglas cartesianas para la adquisición de conocimiento, a cuya juvenil insatisfacción y autoexigencia pretenden, sin embargo, rendir pleitesía. El presente trabajo es un conjunto de conjeturas, extrañas a la idea de certeza y suspicaces con la intuición, expuestas en forma de juicios ni claros ni distintos. Su espíritu es más cercano al método de la "ciencia duchampiana" -que consideraba que la unidad mínima de estudio era la totalidad de la existencia- que a la voluntad parceladora cartesiana; sus múltiples apartados responden más a la obligada cortesía de dispensar de apeaderos a aquellos que se embarquen en su farragosa y tediosa lectura, que a la voluntad de segmentar un corpus. En ella prima un orden acumulativo y no pautado, interesado en apuntar relaciones y sendas hacia la disgregación, precisamente para exorcizar la peligrosa ficción de la posible fragmentación del *objeto* de estudio; y es más amante, por lo tanto, de las omisiones y las trazas que de la taxonomía. Sólo así, a nuestro entender lograríamos dar cuenta de *la clara dificultad del arte*.

Este comienzo podría entenderse como una argucia para convertir la necesidad (si no la incapacidad) en virtud; por ello debemos dejar sentado que *en absoluto* se ha pretendido una exposición anómica de opiniones infundadas, y sí, como ya expresamos, rendir homenaje

LA CLARA DIFICULTAD DEL ARTE

a la desinteresada (auto)exigencia descartiana de verdad, ahora desde el convencimiento de que ya no se puede dar cuenta de la claridad -máxime de la del arte-, desde la distinción y la simplificación cartesiana, y sí desde el abrazo a la complejidad y la duda. No confío en que tal intención se vea satisfecha en lo que sigue, ni que pueda justificar los múltiples errores de este confuso trabajo, pero sí quisiera manifestar que estos se deben más a la impericia e incapacidad de su autor que a un orquestado intento de apología de la laxitud.

INTRODUCCION: LA DIFICULTAD DE LO MODERNO

Nuestro punto de partida será pues la dificultad del arte. No es esta obviamente una hipótesis de trabajo demasiado comprometida; antes bien, aquella resulta ser una de las características cuya adscripción al arte goza hoy en día de una aquiescencia más generalizada. Este aparente consenso no puede, sin embargo, dar cuenta de la realidad del creciente número de personas que, desde capas cada vez más amplias y heterogéneas de la sociedad, se acercan a disfrutar del arte relajadamente y sin esfuerzo aparente. No poco tendrá este hecho que ver con el aumento del grado de instrucción de los individuos (al menos en los países más desarrollados); pero sospechamos que este fenómeno no podría explicarse sin atender al hecho de que el compromiso en que la dificultad del arte habría de poner a su espectador se ve mayoritariamente atemperado por su despliegue autónomo. La presentación general del arte en la forma de un ejercicio subjetivo con matices intemporales, desarrollado en un ámbito específico previamente asignado y dirigido hacia una dimensión concreta del individuo, lastra determinantemente la posibilidad de que la clara dificultad del arte llegue a turbar de modo efectivo el orden de cosas dado; empeña, pues, *su utilidad*.

Este apunte sobre la utilidad de la dificultad de lo moderno sí demanda, por el contrario, mayor explicación. Máxime si, como pretendemos, cabe vincular esta hipotética utilidad a la prosecución del proyecto moderno, pues la autonomía de lo artístico -a la que imputábamos la merma de sus facultades- suele vincularse a la lógica de la propia modernidad. Dos serán pues los cometidos que habrán de ocuparnos enlo sucesivo en referencia al problema de la autonomía, reducibles a un sólo enunciado: la necesidad de argumentar no sólo que la autonomía del arte no ha de verse incontrovertiblemente vinculada a lo moderno, sino que incluso cabe considerarla una rémora para la conclusión de su proyecto.

Abordaremos este cometido mediante un apresurado paseo por los albores de la disciplina estética con la intención, ya apuntada, de mostrar que la efectiva autonomía que las diversas esferas epistemológicas cobraron en el transcurso de la modernidad estaba en

LA CLARA DIFICULTAD DEL ARTE

origen contrabalanceada por su compromiso heterónimo con un proyecto de mayor amplitud, cual era el del alcance de la autonomía, esta sí legítima, del hombre. El sentido de las múltiples versiones de la autonomía de lo estético siempre dependió inicialmente del servicio que prestaban a un proyecto de mayor alcance. Pero de este recorrido deberemos además extraer algunas de las ideas que en lo sucesivo puedan ayudarnos a modelar el perfil del proyecto arriba apuntado. Ideas ligadas fundamentalmente a la posibilidad de que ciertas potencias -negativas- del arte (su potencial antiposesivo, anticonceptualizador, ilimitado, en una palabra: refractario a la colonización fundamentalista del mundo), liberadas de la rémora de su confinamiento en un espacio irreal de pristina pureza, puedan coadyuvar a corregir el singular rumbo que cobró el proyecto moderno.

Esta posibilidad debe obviamente movernos a abandonar la tentación tanto de encaminar nuestras pesquisas hacia el territorio de la utopía estética; como de batirlas en retirada hacia lo arcádico, o dirigir las hacia la naturalización del arte y su creador. No pretendemos hacer reverdecer el ideal de la reconciliación en una versión remozada; ni escribir un nuevo capítulo en el proceso de ontologización de una obra cuya forma se pretenda principio de realidad autónomo; ni fomentar el cultivo de específicas dimensiones del alma humana atrofiadas; sino, antes bien, valorar la capacidad que un arte plenamente secularizado muestra para conminar los paradigmas realmente operantes, en los que se sustenta la imagen escindida del mundo que sirve de fundamento a la realidad escindida del hombre. No habremos de buscar imágenes ideales de consolación, sino posibilidades ciertas para la gestión satisfactoria de la fragmentación misma.

La voluntad de desnaturalizar arte y artista habrá de conducirnos hacia el terreno de la reflexión; en él habremos de preguntarnos hasta qué punto cabe aún hacer convivir la tensión del ideal emancipador con la naturaleza artificial de un arte definitivamente asentado del lado de la Historia, y en qué medida puede ello ponerse al servicio del mundo de la vida. Trataremos de hacer verosímil la deriva del arte desde el *pathos* estético del crear-nombrar al *ethos* filosófico del relacionar-argumentar, con el fin de dar cuenta en la Historia de los problemas reales surgidos en y de la propia modernidad. Pero habremos de dejar entonces claro que lo que se pretende no es convocar la asistencia, protección y tutela de una filosofía encargada -como voluntad de razón- de traducir al mundo de lo comunicativo, lo que en el

LA DIFICULTAD DE LO MODERNO

arte (tan a menudo forzado a cumplir el papel de contraimagen de la filosofía) no serían más que impulsos incommunicables -volutad de existencia-; ello sería tanto como santificar la fatalidad de un paradigma deducido de la organización interna de la obra de un pensador (eso sí genial), con el sólo consuelo de imaginar voluntaristamente su posible mediación (merced a una ulterior disciplina autónoma). Antes bien, de lo que se trataría es de vincular el arte con un modelo artificial de verdad, comprometido con la construcción del sentido, capaz de dar cuenta de sí en un entorno comunicativo y susceptible de operar en todas las dimensiones de lo humano.

Pero no sólo deberemos (pre)ocuparnos de los orígenes metafísicos de la autonomía, sino de los fundamentos pragmáticos de la misma. Si pretendemos desestimar la especificidad del arte para ocuparnos de su semántica habremos de hacer derivar nuestra atención desde el ámbito del ser del arte hacia el de su interpretación y uso, donde, como ya apuntamos, la extemporaneidad del arte se desdibuja al entenderse habitualmente como una simple faceta más de su naturaleza tautológica. Reivindicar en el marco de un proyecto de emancipación -comprometido con la crítica al fraccionamiento epistemológico- el maridaje entre arte y reflexión exige preguntar qué posibilidad existe de disociar reflexión y repliegue sobre sí. Si el arte ha de ser no sólo el desencadenante sino el espacio mismo de una reflexión convertida en ejercicio emancipante (no de una facultad escindida concreta, sino) de libertad y autoconsciencia, habremos de disipar toda sombra de duda sobre su autonomía, formalismo y autoreferencialidad.

La búsqueda de la utilidad de lo inútil habrá pues de conducirnos hacia el estudio de la contingencia de que la rareza del arte pueda alzarse contra la específica versión que de lo útil impera; esto es, no sólo a secularizar la extemporaneidad de lo artístico, sino a valorar su capacidad de brindar conocimiento sobre lo real y provocar su modificación efectiva. La inutilidad del arte, su desajuste frente a los sistemas prácticos, podría en efecto, permitirnos iluminar la realidad (entendida como impronta de esos mismos sistemas) e incluso alentar su modificación; pero obviamente ello nos obligaría a barajar, en lo tocante a lo estético, un concepto de verdad no fundado en la adecuación forma-contenido, sino en la efectiva modificación del orden regulador de lo real provocada.

Deberemos pues matizar mucho el sentido de esta referencia a una acción cuyo

contenido es ella misma, si no queremos arrastrar en nuestro discurso la gran cantidad de connotaciones que tal extremo suscita en relación al arte (ya apuntamos nuestras reservas respecto al crear-nombrar). El valor de la verdad del arte deberá fundarse en la promesa de socialidad y felicidad contenida en toda obra llamada a ampliar el lenguaje de la humanidad que, al tiempo, se presente como tema de conversación. Desde el principio manifestamos interés por mantener la referencia a la Estética y no derivar hacia la Poética (de poiéin = hacer) -en principio más acorde con la referencia a la artificialidad de lo artístico- precisamente en función de nuestra voluntad de desvincularnos de la retórica accionista del fracaso del discurso racional. El sentido propensivo del retorno a la estética que proponemos se fundamenta en el convencimiento de la pertinencia de la recuperación del *telos*, de la finalidad (racional) de la acción, cuyo olvido podría abocarnos no sólo a la anomía sino, lo que es mucho más grave, a la generalización del sentimiento de irresponsabilidad respecto al devenir de un orden autoregulado.

Esta llamada ética a la revitalización de la intención y la responsabilidad no podrá efectuarse más que mediante la reconstrucción, a partir de sus cenizas, de un modelo de sujeto; tarea cuya necesidad se hacía ya patente en cuanto que es la única justificación de una invocación a la emancipación. La prosecución del proyecto moderno, idea hacia la que antes apuntábamos, implica asumir su alma emancipadora, su compromiso con la devolución a los individuos de su derecho a influir sobre las decisiones que afectan a sus vidas, y de su deber de responsabilidad como dueños de los sistemas de valores y necesidades que las rigen. Si pretendemos no retornar hacia la entelequia del sujeto trascendental, ni convertir a los individuos en un simple ejemplo vivo de un momento histórico del estado de los sistemas prácticos de poder, deberemos contemplar la posibilidad de que estos construyan y gestionen su yo como una obra de arte personal.

El propósito de ligar un esfuerzo dirigido hacia la promoción de sí con la idea de comunidad -si deseamos no recurrir a la solución metafísico-teológica de situar voluntariamente en una hipotética naturaleza humana el hontanar común de la realización privada y la solidaridad- nos llevará a beber en las fuentes del historicismo; esto es, a admitir que no hay nada universal bajo el yo social. Entonces, como ya apuntamos, la meta de la realización de lo humano no podrá encontrarse en la verdad sino en la libertad. Este

LA DIFICULTAD DE LO MODERNO

reconocimiento nos obliga -si hemos de ser coherentes con nuestro compromiso moderno- a justificar que el lenguaje privado de la autocreación es compatible con la justicia, que implica tanto un léxico público como un espacio para el intercambio comunicativo; esto es, a diseñar un modelo de sujeto en que la autoconstrucción se entienda en un sentido coral y dramático.

Cabe aún pensar que la libertad está, hoy por hoy, vinculada en su desarrollo en igual medida a la promoción de la creación del sí mismo, y de las condiciones sociales -basadas en la justicia y la solidaridad- que lo permitan. Este extremo no puede deducirse científicamente ni demostrarse teóricamente, pero cabe intuir que, en un mundo sustentado en la comunicación y la socialización, el lenguaje privado que supone el ejercicio de la libertad no puede llegar a satisfacer su apetito de autoconservación si no es capaz de granjearse el reconocimiento operando en una cancha pública apta para el intercambio de argumentos. Cancha que no sólo permite el concurso del lenguaje de la justicia sino que lo demanda como garante de su propia autoreproducción. En este escabroso terreno de la mediación entre lo público y lo privado algo necesariamente tendrá que aportar una experiencia que, como la artística, siendo de naturaleza fuertemente convencional y artificial, está, sin embargo, ligada al disfrute individual. No en vano el arte, que no tiene el más mínimo sentido al margen de un proceso de socialización, se vive *como si* fuera naturaleza e incita a compartir las sensaciones privadas que produce; y alude al tiempo a lo compartido y a lo aún por decir -a la tradición y a la dimensión heurística de la existencia-.

El arte bien podría ser ese espacio en el que se hace patente, aquí y ahora, que el lenguaje que escapa de la jaula del «se», apto para decirnos en nuestra singularidad, no podrá ser entendido si no es en un entorno cuya "normalización" social, en términos de equidad y justicia, entretenga un grado de receptividad hacia la diferencia suficiente; receptividad indispensable para que la singularidad reporte reconocimiento e identidad. De igual modo le cabe al arte difundir que esta atmósfera de fraternidad sólo puede alcanzarse en la medida en que los individuos mantengan constantemente a raya, mediante el uso libre y responsable de su lenguaje, la vocación totalizante del concepto.

Pero esta confianza exigirá una exposición verosímil sobre la posibilidad de hacer convivir en el fenómeno estético una dimensión ligada al conocimiento, y, por lo tanto, -en

LA CLARA DIFICULTAD DEL ARTE

un horizonte descreído respecto al significado no metafórico de verdad- al consenso y el sentir de la comunidad; con otra paradójicamente comprometida con la alteración de ese mismo consenso en aras de impeler a la producción individual de sentido. Esta paradoja deberá afrontarse como correlato del problema de cómo la suspensión de sentido que el arte opera en nosotros pueda trascender la categoría de experiencia personal, incomunicable y estupefaciente -el brillo efímero de una ilusión de felicidad- ligada a una estética de la vivencia; y virarse positivamente a fin de procurarnos el acceso a una felicidad vinculada a la integración en el grupo y el alcance del reconocimiento en él. Sólo resolviendo estos problemas nos encontraremos en condiciones de respondernos, de un modo no voluntarista, a la clásica pregunta de por qué debemos actuar correctamente.

El arte puede y debe concebirse como un instrumento del que los individuos disponen para distanciarse crítica y reflexivamente de los sistemas operantes en su mundo. Ello no puede limitarse a significar que quepa convertirlo de nuevo en un área de recreo donde solazar facetas reprimidas o atrofiadas de la personalidad, o en un instrumento pedagógico para educación de la sensibilidad; pues tal cosa implicaría necesariamente el reconocimiento tácito de la indefectible segregación de los ámbitos del conocimiento y de las facultades del alma, y abortaría el proyecto de deconstrucción de los paradigmas que regulan la efectiva escisión de la vida en departamentos estancos. No pretendemos limitar el arte a la promisión de espacios individuales de autoformación, sino enfrentarlo a su compromiso con la incidencia sobre los sistemas prácticos que regulan los intercambios entre los individuos, únicos hilos con los que cabe hilvanar las piezas del individuo y la sociedad.

Como ya apuntamos, el saber que proporciona el arte se relaciona más con la orientación que con la verdad en sentido estricto. Defenderemos que el arte, suspendiendo la tradición, obliga a elevarse sobre el caos del mundo mediante un discurso -una traza narrativa de regularidad- que involucra las tres dimensiones de validez. Y de ahí pretendemos deducir su competencia para trascender el paradigma de la segregación de las esferas epistemológicas, y para llamar a la roturación de los espacios de progreso. Pero este papel ético de topadizo contra los límites del lenguaje al que el arte nos convoca, en el que representamos nuestra propia elevación sobre aquello que nos sale al paso mediante la generación de valores alternativos a los que el sistema demanda, no sólo incluye en el libreto

LA DIFICULTAD DE LO MODERNO

una pulsión autoconservadora. Si conseguimos ligar la "natural artificialidad" del arte con la creación de pautas de sentido y criterios de valor, estaremos creando no el enésimo diseño utópico de una imposible reconciliación, sino las trazas de los únicos puentes que habrán de permitirnos franquear (no para saldar sino para favorecer los intercambios) la brecha entre grupo e individuo. No en vano salvaguardar la autonomía del hombre como garante de la diversidad radical de fines privados implica conservar y potenciar el lugar del drama, los espacios de diálogo.

Evidentemente un proyecto que incluya la recuperación de la confianza en el hombre y la vinculación del arte con el entorno de lo comunicativo, no puede obviar el enorme alcance de las críticas vertidas en los últimos siglos tanto contra el sujeto como contra el lenguaje conceptual. Esta conciencia nos obligará no sólo a desvincular barbarie y racionalidad sino a imaginar a esta como adarga frente a los envites de aquella. Pues ¿cómo puede pensarse en un proyecto de emancipación (de la sociedad administrada) orquestado a través de la promoción de un fenómeno comunicativo si la razón cosificante y el olvido de la naturaleza habitan en el corazón mismo del lenguaje conceptual?. Postular que el arte no debe (o debe no) dedicarse a la conservación de los contenidos miméticos de un quebrantado "lenguaje verdadero", cifra de reconciliación y viruta del pensamiento teológico, y sí reconducirse a los pagos del *logos*; implica ser capaz de imaginar que, por un lado, el arte es capaz de minar cualquier pretensión de reconstruir un modelo cartesiano de sujeto y de estabilizar la conciencia; y que, por otro, su naturaleza heurística es capaz, haciéndose decir, de inyectar energía creativa a un lenguaje con sempiterna vocación identificante.

De ahí que debemos desagaviar la actividad fabuladora; reivindicar la competencia de la narración como instrumento -refractario a lo identificante- para trascender la inmediatez de las cosas y cartografiar el mundo. Una competencia que no ha de aspirar a concretarse en un metadiscurso que dé cuenta del significado último de lo real, sino en una construcción de sentido capaz de enlazar el presente con el pasado mediante unas notas de regularidad que apunten en la dirección de un futuro posible. Pues de lo que se trata no es de delinear la faz de la utopía (verdadera) para procurar posteriormente su cumplimiento, sino de valorar la confección y consecución de utopías dentro de un proceso emancipador consistente en un ejercicio incesante de libertad.

LA CLARA DIFICULTAD DEL ARTE

En este marco el conocimiento habrá de fundamentarse en el establecimiento de conexiones entre estructuras intelectuales. Un arte no ontologizado no podrá pretender definir aquellas ni portar estas (lo que en cualquier caso supondría un repunte de su vocación identificante), pero sí incitar a crearlas en el instante mismo en que obliga también a relativizarlas; esto es, en que desenmascara la voluntad de dominio inherente al *cógito* y a su uso identificante del lenguaje. De ahí que debamos desplazarnos en nuestras pesquisas hasta el ámbito de la recepción para analizar el uso, tanto del yo como del lenguaje, al que el arte compele en su despliegue contextual en el mundo de la vida; al objeto de valernos de la estética de la recepción como instrumento para la gestión optimista del legado adorniano.

Tendremos, por último, que plantear el alcance de la naturaleza seductora del arte. Debemos suponerle al arte una capacidad de fascinación tal que nos permita asumir que el juego que plantea "va siempre en serio"; pero no hasta el punto de que vacíe de contenido la participación de su espectador en la transformación de lo dado. La relación del arte con la praxis sólo puede entenderse si se presupone que su invitación a la alteración de su propia estabilidad, al dejar patente que comprender implica siempre comprender de otro modo -que el encuentro con la obra es siempre el encuentro con algo nuevo o no es-, se corresponde con la puesta en juego de nuestra propia imagen en el juicio. El arte debe poner a nuestra consideración la naturaleza lingüística del mundo precisamente al objeto de que tal advertencia nos haga conscientes de que cualquier juego de lenguaje activa una cadena de referencias que se ven así legitimadas por su uso; esto es, de que en ese espacio no es posible referencia alguna a la autonomía y toda acción es política. El ejercicio de resistencia a la interpretación que la obra de arte provoca, su ruptura de la linealidad de los discursos, produce por sí mismo una demora en la imposición de lo establecido a la luz de lo cual esto muestra sus tintes intolerables. Pero esta demora debe verse correspondida por una determinación de orden ético por parte de su espectador sobre la pertinencia de lo fruído en función de su adecuación al proceso de emancipación, determinación en la que él mismo se jugará a sí mismo.

Tendremos que valorar en qué medida esa determinación es capaz de modificar las fronteras de una cicatera realidad, pero, yendo más allá, deberemos analizar hasta qué punto es lícito vincular este ejercicio de responsabilidad no sólo con el enriquecimiento del individuo

LA DIFICULTAD DE LO MODERNO

y el mundo de la vida, sino aun con un momento lúdico y placentero; esto es, si podemos categorizarla como una acción libre encaminada hacia una felicidad obviamente vinculada a la complejidad y no reducible a un elemental eudemonismo. Sólo así podremos postular que dignidad y felicidad no han de resultar necesariamente antagónicas.

Finalmente, un proyecto como el expuesto debería hacerse verosímil en la forma de una argumentación autoexplicativa (narrativa) que diera cuenta de sí como opinión, como modo de ver las cosas con vocación holística pero no metadiscursiva, y que involucrara construcciones intelectuales no nacidas en el ámbito de la estética, al objeto de hacer creíble la porosidad de las fronteras epistemológicas.

Con este planteamiento, anunciar que este trabajo está destinado al fracaso no es precisamente un acto profético, pues en última instancia su objetivo último no podría aspirar, por su propia naturaleza, más que a tratar de dejar en el paladar de su lector una cierta sensación de que si bien las respuestas estaban equivocadas las preguntas merecían la pena. Que la necesidad de la recíproca dependencia entre autoconservación y justicia social (o de cualquiera de las circunstancias expuestas en esta introducción), sea o no una Verdad incontrovertible -ni aun siquiera en un contexto histórico concreto- no es en el fondo tan determinante como el hecho de que resulte argumentable y susceptible de interesar los deseos de sus interlocutores. Finalmente la verdad, como la solidaridad y la felicidad, no se descubre, sino que se crea en un espacio intersubjetivo.

Iª PARTE.

LA AUTONOMÍA DEL ARTE

En el epílogo del clasicismo, entendido como la ideal transparencia de los acontecimientos, las palabras dejaron de encajar con las cosas. Dios, que velaba por tal relación fue sustituido por una batería de diosillos. No sólo el arte, sino incluso conceptos aparentemente evidentes en su presencia como la realidad y el conocimiento, la representación y el lenguaje, comenzaron a mostrarse necesitados de justificación. Hasta los seculares instrumentos para disociar lo real de lo aparente fueron puestos bajo sospecha. En una suerte de pirueta volvimos a ser desterrados del paraíso y la antigüedad fue puesta entre paréntesis. La referencia a la espontaneidad e inmediatez del arte griego se convirtió en una simple estratagema retórica. El arte, con *carácter de pasado*, ya no se entendería nunca más de un modo espontáneo, tal como ocurría en el mundo griego, donde su función consistía en representar lo divino como algo evidente por sí mismo. Ya con el cristianismo resultaba difícil, por su más profunda intelección de la trascendencia de Dios, la adecuación aporética entre la verdad y su figuración. Con el declinar de la antigüedad el arte comenzó pues a mostrar su dificultad; pero aún en el marco del cristianismo, el arte formaba un todo con el mundo y su entorno, con la comunidad, la iglesia y la sociedad, que permitía la comprensión (y autocomprensión) de la figura del creador. El arte requería una mediación que al fin y al cabo resultaba cabalmente disponible en el marco de la cosmovisión que gobernaba el mundo, pues él formaba indudablemente parte de ese constructo intelectual. Esta integración dejó definitivamente de ser evidente a principios del siglo XIX. La accesibilidad del arte, la transparencia de su función, y la comprensión y autocomprensión, colectiva e inmediata, de la figura del artista, se desvanecieron para nunca más volver.

El artista durante el XIX dejó de estar en comunidad para constituir la suya propia, y la comunicación entre él y los hombres para los que creaba dejó de ser fluida. No tiene nada de particular que, ante el declinar de la evidencia del sentido de la figura del artista, este comenzara una larga travesía del desierto en busca del yo (verdadero). Desde finales del XIX a la Iª Guerra Mundial el pensamiento se dedicó a explorar las zonas desconocidas: lo irracional, lo inconsciente y lo prerracional dominaron los intereses de unos artistas e intelectuales progresivamente separados de lo social. El «modernismo», en

sentido estético, se caracterizó por el ensanche de la brecha entre las esferas privada y pública, adoptando el tema de la búsqueda de la identidad personal un lugar central. Artistas, sociólogos, psicólogos y filósofos dedicaron sus esfuerzos a la exploración de la crecientemente conflictiva frontera entre el individuo y su grupo, de la que habría de surgir la figura mítica del gran creador –imagen de aquel primigenio Creador, no menos mítico y tristemente ya fallecido, que creaba al nombrar–. La mistificación de la singularidad del artista, en un marco donde la libertad y el pluralismo debían convivir con el convencimiento de que el mensaje de la creación (propia) es siempre el único verdadero, sirvió de caldo de cultivo al mesianismo artístico: asumido el paralelismo veterotestamentario del artista y el Creador, nada impedía saltar al Nuevo Testamento para importar de allí la imagen del artista trayendo un nuevo mensaje de reconciliación y pagado con su marginación social el precio de tan osada proclama. Desde ese instante el artista es ya sólo para el arte, pues su reino no es de este mundo; y sólo aquel que tomare la cruz de la dificultad de lo moderno y lo siguiere accedería a la luz de aquel. Con altibajos y cautelas tal podría ser el retrato de un cierto concepto popular del arte y artista perfectamente reconocible hasta al menos los años 70.

De tal manera que la “dificultad” afectaba por igual tanto al “profesional” del arte como, en sentido lato a todo *ciudadano* involucrado en el desencadenamiento del fenómeno estético. Si los primeros tuvieron que inventarse a sí mismos como creadores, los segundos se enfrentaban al compromiso similar de tratar de entenderse a sí mismos como espectadores. Ese compromiso no siempre se saldó positiva y generosamente (lo cual, como luego veremos, revistió enorme gravedad –no sólo en lo tocante al arte– en la medida en que implicó la renuncia de los ciudadanos a contar con los productos humanos –ciencia, arte y pensamiento– como instrumentos para la configuración de sus propias vidas). Con frecuencia –excesiva– el arte se ha visto convertido en algo que si no se entiende es porque no hay nada que entender en él, algo ante lo cual sólo cabe sentir. El recelo, cuando no el desinterés, de “los ilustrados” hacia el arte, determinó que este cayera, enteramente, dentro de la órbita epistemológica del romanticismo. Paralelamente otro tanto ocurría, esta vez en sentido inverso, con la ciencia. De tal suerte que la pugna románticos vs. ilustrados más que en un enfrentamiento vino a derivar en la práctica en un reparto de territorios; tras el cual la posibilidad de “construir el sentido” en un marco relacional quedó hospedada en la órbita de lo ilustrado; mientras que al arte tocaba la singularidad, la inefabilidad y la irrealidad (salvo, claro está, la inmediata y somática realidad de la existencia). El gran acuerdo estaba ya sellado: la secesión dentro del antiguo reino del

conocimiento.

Y sin embargo, por una parte, la misma conciencia de la falta de fundamento de la realidad permite pensar que las producciones de sentido, las interpretaciones y las creaciones artísticas pueden resultar homologables: no hay, “a priori”, razón inconcusa alguna que obligue a mantener la distancia entre el reino de la realidad –coto de la ciencia, la religión y la filosofía–, y el de la ilusión –finca del arte–; y, por otra, la misma conciencia de la imposibilidad de inmediatez en nuestra relación con el mundo nos enfrenta a la perentoria necesidad de buscarle sentido a nuestras actividades y al deber de afrontar la agotadora responsabilidad sobre nuestros actos, pues cualquier pretensión de sentido supone una actitud *no neutral*. Y todo ello por lo que atañe no sólo a la creación o la acción, sino también a la interpretación. De igual manera que el obrar presupone un pretender hacer, patente o latente, toda pretensión de aprehensión de sentido requiere una obligada toma de postura en referencia a un marco relacional holístico –o, al menos, globalizante–.

Esta penosa labor de remitir las acciones a un contexto en el que puedan cobrar sentido se fue correspondiendo con las progresivas adscripciones de las corrientes artísticas emergentes a escenarios intelectuales más amplios durante toda la modernidad. Los restos de estabilidad que irradiaba una cada vez más maltrecha razón hicieron aún inconcebible durante el período vanguardista cualquier proceso creativo no comprometido con la idea de que su desarrollo llevara emparejado, en alguna medida, un desarrollo paralelo de otras facetas de la existencia. De aquí que se pudieran aún deducir, bien es cierto que no sin problemas, criterios axiológicos a partir de los cuales rastrear la posibilidad de jerarquizar los fenómenos estéticos. Pero conforme la razón emancipante se ajaba –y con ella los «metarrelatos de legitimación», el pensamiento utópico, la idea de vanguardia, y, en fin, toda eventual alusión a cualquier sistema de pensamiento en sentido “fuerte”– se corrompían también los lazos que unían al arte con el compromiso con el que la modernidad le había ligado: el ambicioso proyecto de la emancipación humana (no es en la actualidad infrecuente escuchar incluso que esta propuesta respondía a una necesidad ficticia, o aun que el mismo arte moderno es el responsable del retraso en la ejecución de tal proyecto; e incluso de un menor nivel de bienestar material¹). Conforme estos lazos éticos se diluían, la autonomía artística iba cobrando una faz práctica más y más cercana a la simple anomía, cuando no al mandarínismo o a la pereza intelectual. Como quiera que

1. Cfr. Bell, D. *Las contradicciones culturales del capitalismo*.

todo el proceso operado durante este siglo no nos ha redimido ni un ápice de la obligación de encontrar sentido a las creaciones artísticas, siempre que tal problema resulta acuciante conocemos un renacer del subterfugio de la naturalización del arte, del recurso a su esencial exención de obligada justificación. Investido de poderes divinos, el artista readopta la posición del dios aristotélico, la autocontemplación, y liga su obra a los conceptos de autonomía y solipsismo.

Al menos desde el Renacimiento, concebir la génesis del arte en términos de intencionalidad y autonomía estética es hartamente frecuente. Nada además cabría oponer a la voluntad de subrayar el hecho incuestionable de que la imaginación ha de presidir la creación artística, o de reivindicar la minimización de la presión del poder, divino o terrenal, sobre el artista. Pero pronto se pretendió, por referencia al concepto de autonomía, significar algo más que la conveniencia de desembarazar el arte de prejuicios “externos” – de orden académico o metafísico– para la optimización del desarrollo su potencial creativo. El concepto de autonomía se extendió desde el ámbito de la creación al del gusto, hasta invadir todos los aledaños del arte, desde su mundo de referencias a su interpretación. Hasta tal punto que cabe hoy sospechar, como se ha apuntado, que, en su febril ascenso, este concepto, elaborado originalmente para liberar al arte de todas aquellas rémoras que le impedían acometer proyectos políticos –esto es, ocupar su lugar en la Historia–, se ha convertido en el escollo fundamental para el desarrollo de tales proyectos.

Es obvio que el repliegue actual de las artes hacia la interioridad y la autonomía es en gran medida reflejo de la sospecha que se cierne sobre la propia pertinencia de esos mismos modelos políticos que operan con una idea preestablecida sobre la finalidad de la historia. Pero no es menos cierto que incluso si de lo que se trata es de (convocar el proyecto político de) superar los hábitos asertóricos y apodícticos, la eventual contribución del arte sólo podrá hacerse efectiva si este se muestra capaz de trascender el marco de lo “específicamente” estético. Aun si se considera que la apuesta por la radical autonomía del arte es la única posibilidad que nos resta de oponer resistencia a la colonización de lo estético por las leyes del sistema, precisamente por ello se habrá de reconocer la naturaleza heterónoma (y teleológica) de tal determinación.

Lo cierto es que la percepción de la capacidad transformadora de esta dimensión negativa del arte se ha visto frecuentemente eclipsada por la popularización de una imagen del arte que lo convierte en un objeto suspendido del resto de lo real, sólo analizable en su dimensión formal, y del que no cabe esperar más utilidad que la de proporcionar satisfacción, y aun esta mediante una vinculación subjetiva con la intención o la

imaginación del creador. Un “arte autónomo” no sujeto a más imperativos que aquellos que a sí mismo tuviera a bien imponerse. Imagen que parece encajar con la sensación superficial que efectivamente producen las obras de arte concretas (muy particularmente las modernas). Desde el momento en que se olvida que el ejercicio de la autonomía sólo es legítimo como (auto)imposición con marcados tintes heterónomos, aquel se convierte en una práctica autocomplaciente, ajena a cualquier idea de compromiso y acción. Paralelamente, si no cabe atender a la hora de juzgar una obra a más consideración que su grado de ajuste a los fines “exclusivamente artísticos”, y dado que, desde esa misma óptica autónoma, resulta difícil determinar cuales puedan ser estos, habremos de entender que debemos atenernos a verificar la capacidad que aquella demuestre de ajustarse a los fines que ella misma se marque. No es esta, sin duda, una condición suficientemente exigente como para pensar que los productos así “normalizados” puedan llegar a inspirar confianza alguna sobre su utilidad. Es fácil entonces asumir intuitivamente que el arte autónomo, dicho coloquialmente, no “sirve para nada”. Por otra parte, esta es una realidad en apariencia fácilmente constatable: la práctica totalidad de los humanos coincidirían en afirmar que escuchar una melodía, si bien puede ayudarnos a pasar un rato agradable, realmente y en general, no nos va a resultar de utilidad alguna. Lo cual, dicho sea de paso, nos dice menos de la melodía que del concepto de utilidad que habitualmente barajamos (y nos permite intuir una primera idea sobre una hipotética utilidad del arte).

No es de extrañar entonces que resulte frecuente, al reflexionar sobre arte, asumir como características esenciales su autonomía e inutilidad. Pero, claro está, no sería de extrañar sólo mientras mantuviéramos nuestra confianza depositada en que, a resultas del ejercicio de autonomía y de la profesión de inutilidad, fuera a surgir un ente cuya sola contemplación produjera satisfacción. Mientras el arte permitió un –siquiera aparente– acceso inmediato a sus claves esta premisa se vio naturalmente satisfecha. El común de los individuos, con gran sentido práctico, se acercaba al arte dado que, a pesar de no servir para nada, resultaba agradable. Para un ciudadano de finales del siglo XX la cuestión ya no resulta tan obvia: ¿por qué la gente se sigue acercando en masa a un fenómeno que no sólo no sirve para nada sino que además, en la práctica totalidad de los casos, no produce el más mínimo placer y sí, por el contrario, una cierta incomodidad intelectual cuando no física? Cabe entonces sospechar que, de alguna manera, el arte debe servir para “algo”.

Nos valdremos para alimentar esta sospecha de la constatación de una evidencia que habrá de servirnos además como disparador para nuestro trabajo: para la práctica totalidad de los pensadores que defendieron y defienden la autonomía de lo artístico, el arte se

convierte en una de las referencias imprescindibles a la hora de desarrollar de sus propias teorías. Ya fuera para tender puentes entre la razón práctica y la pura, ya para educar a la humanidad, ya para representar el inefable Todo–Uno, ya para justificar la reconciliación de lo irreconciliable o para anticipar la llegada del espíritu, todos defendían la autonomía del arte en el mismo movimiento en que lo disciplinaban a sus tesis. Cabría pues aventurar que el arte, al menos, *vale para decir cosas sobre él, y cosas a través de él*. Cosas que, curiosamente, no podrían en apariencia ser dichas del resto de los entes que nos rodean y que, además, por ser dichas en referencia a ese conjunto de entes particulares que hemos dado en denominar obras de arte parecen gozar de una mayor credibilidad. Mucho mayor, paradójicamente, que la que en la práctica les concedemos a esos entes, a los que solemos referirnos como «de ficción». Y ello no deja de ser curioso, máxime habida cuenta de que los discursos en los que se integra son no menos heterogéneos que los propios fenómenos que engloba el término arte. Podríamos avanzar, muy provisionalmente, la tesis de que el conjunto de los pensadores que en los tres últimos siglos se han dedicado a pensar –por no decir a configurar– el arte concedían a este una capacidad de incidir sobre la existencia real de los individuos muy superior a la que le conceden estos mismos individuos, que minimizan el papel del arte en sus vidas barajando, precisamente, categorías creadas por aquellos pensadores.

I.A. KANT Y EL PROBLEMA DE LA AUTONOMIA

1. La autonomía y el origen de la modernidad

La Ilustración podría circunscribirse en el tiempo al período que va desde la revolución inglesa de 1688 a la francesa de 1789, abarcando las numerosas, profundas y pluridisciplinarias mutaciones que en tal período se produjeron, cuyas manifestaciones fueron de tanta trascendencia que, aún hoy, cabe seguir debatiendo si su estela está o no concluida. De manera muy resumida fueron aquellos los años en los que se difundió el compromiso emancipador de la humanidad consigo misma, esto es, el ideal de formación y desarrollo del individuo como ser autónomo integrante del género humano; pronto identificado en la práctica con la promoción de las capacidades de la Razón. La estela iluminadora de la razón se extendió por los más variados campos del saber y el actuar, pero nunca se distanció de la idea rectora de la emancipación del hombre, ni derogó el compromiso adquirido con este en virtud del cual se convertía en el instrumento que habría de procurarle autonomía, conciencia y suficiencia. Fue durante este período cuando la estética conquistó su *autonomía* disciplinar como un nuevo ámbito de desarrollo del hombre *autónomo* ilustrado, viéndose así *de nacimiento* vinculada con la Ilustración, lo moderno, y su proyecto, llegando a convertirse, incluso, en uno de sus estandartes privilegiados. No es pues en modo alguno fortuito que la etapa de nacimiento y desarrollo de la estética viniera a coincidir en el tiempo con la primera fase de la modernidad, ni que en su génesis se viera envuelta en constantes apelaciones a la *autonomía*.

Según el famoso análisis weberiano, que recojo de Habermas², la modernidad es el momento histórico en que la razón substantiva, encargada de obtener e interpretar el conocimiento sobre el mundo, apoyada hasta entonces en el pilar básico de la metafísica religiosa, se dividió en las tres esferas autónomas surgidas de las críticas kantianas: la ciencia, la moral y el arte. Se creó así el esquema por referencia al cual debían disponerse los problemas de comprensión conforme iban surgiendo, organizándose según sus respectivos campos específicos —ya afectaran al conocimiento, a la justicia o al gusto—. Una efervescencia renovadora recorrió hasta los más afianzados principios, sedimentados

2. Cfr. Habermas, J. Teoría de la acción comunicativa, cap. 8 y La modernidad, un proyecto incompleto, en Foster, H. (Ed.) *La Posmodernidad*, pág. 27. Traducciones al castellano de este texto se encuentran también en *El viejo Topo* n° 62 (1981); en Picó, J. (Ed.) *Modernidad y postmodernidad*, y en Habermas, J. *Ensayos políticos*.

en instancias hasta entonces trascendentes, dejando a su paso un reguero de nuevas disciplinas, fundadas en el nuevo dogma de la autosuficiencia y la especificidad. No tardaron en convenirse métodos particulares que desplegaron toda su lógica corporativista: la uniformidad en los sistemas de acercamiento a los problemas planteados adquirió pronto la condición de disciplina, mientras los temas a ella asignados se convirtieron en un campo o territorio asistido por un aparato técnico que, cerrando un círculo perfecto, se convertía no sólo en instrumento de trabajo sino en parapeto tanto de la identidad social y del reconocimiento institucional de sus usuarios, como de la coherencia y especificidad de la misma disciplina.

La Estética, si bien la principal, no fue la única disciplina creada en lo tocante a cuestiones artísticas. La acompañaron, al menos, la Crítica, la Historia del Arte y la Poética. Pero la Estética no se circunscribió al acercamiento especulativo, al comportamiento estético del hombre, sino que extendió su ámbito hasta legitimar con su manto de autonomía la propia autonomía que estaban cobrando las artes. Cabe, pues, afirmar, y de tal aseveración nos valdremos en lo subsiguiente, que «la autonomía de la estética y la del arte son intercambiables en nuestra modernidad»³.

Por todo lo visto, la autonomía y lo artístico parecen dos términos consubstancialmente unidos. Y, sin embargo, algo parece chirriar en esta perfecta comunión desde su misma cuna. No en vano la tercera crítica kantiana nació con la función específica de mediar entre las otras dos. De alguna manera, pues, desde su origen, la autonomía de lo estético está vinculada a su poder mediador, a su vocación heterónoma, tanto como a su responsabilidad frente al orden. *Sin el concurso del compromiso con el proyecto emancipador que iluminó a Las Luces no nos será dado entender la aspiración a la autonomía de la estética y el arte.*

Inmanuel Kant no sólo no es el fundador de la disciplina estética, sino que tiene débitos notables en esta materia con sus predecesores. Pero es a él, a su vertebración de esta herencia en un todo sistemático, al que esta disciplina le debe su definitiva autonomía. Según su criterio, consolidar la estética como disciplina autónoma no requería simplemente agrupar un conjunto de problemas y pensamientos en materia de gusto, sino

3. Marchan Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*, pág, 13. En la misma página se afirma:

No sería exagerado aventurar que el pensamiento ilustrado culmina en la Estética. Y lo que es indudable es que la alianza con el arte autónomo depara a la Estética un destino inseparable de la propia historia de la modernidad.

someterla a una «crítica», lo que, para Kant, significaba hallar el principio *a priori* que la justificase. Y tal fue su labor en su *Crítica del juicio* (1790). Con este libro la estética no sólo llegó a ocupar un espacio en la filosofía kantiana sino una entidad propia indiscutible.

En el momento en el que el juicio de gusto, encargado de discernir en materia de belleza, es reconocido como facultad superior del intelecto, podemos comenzar a sospechar la existencia de un principio *a priori* que haga posible el ejercicio de tal juicio: algo hay en la naturaleza humana que nos permite discernir lo bello y, así, profundizar en el ejercicio de nuestra autonomía. Gracias a esta facultad, el hombre es capaz de deducir de manera *trascendental* los principios y fundamentos tanto de la propia facultad como de la disciplina a ella ligada. Y aquí detectamos ya una de las paradojas ligadas a la autonomía de la estética, pues si bien confirmamos que tal autonomía sólo es concebible en relación a una autonomía superior, de la que es delegada –y frente a la cual es heterónoma–, como es la autonomía del hombre, su fundamento trascendental la conmina a fijar perfectamente sus fronteras respecto a otros aspectos de lo humano⁴.

En esta tercera crítica se hace igualmente visible la ya mencionada paradoja de la no correspondencia entre la prédica de la autonomía y disfuncionalidad de lo estético, y el enorme partido que de ello se saca en el mismo texto. En efecto, este libro le “sirve” a Kant nada menos que para llevar el problema del conocimiento más allá de la dicotomía metafísica entre lo fenoménico y lo nouménico. O, lo que es lo mismo, para enlazar el resto de su producción, la *Crítica de la Razón pura* (1781) con la *Crítica de la Razón práctica* (1788)⁵. Con él, Kant tiende un puente entre el entendimiento –la facultad de conocer–, y la razón práctica –la capacidad de desear–. El precio que el arte ha de pagar por tan privilegiada situación es, como veremos, elevadísimo: su vecindad al conocimiento y al deseo le impide compartir la naturaleza de ambos.

4. En la página 43 de su obra *La estética en la cultura moderna* Simón Marchán afirma:

La articulación de las tres facultades del alma y de sus Críticas no garantiza solamente a la estética un espacio en el sistema de Kant, sino su autonomía indiscutible.

Sospechamos que esta ambigüedad es difícilmente sostenible en lo tocante a la filosofía kantiana que, como ya hemos explicitado, es tajante al afirmar el carácter de puente de la estética. No obstante, nosotros la mantendremos en la medida en que nuestro interés se centra no tanto en la filosofía kantiana como en los efectos reales que produjo, y que Weber recogió en una interpretación quizá injusta pero indudablemente exitosa (que, como hemos visto, Habermas asume).

5. Cfr. Kant, I. *Crítica del juicio*, Introd. IX, Págs. 125–128.

Lo bello es sometido a una severa tortura hasta que es capaz de animar la naturaleza, férreamente matematizada en la *Crítica de la Razón pura*, con la libertad, que el intelecto sólo ponía en juego en el uso práctico de la razón. La naturaleza es, para Kant, el reino en el que los fenómenos se ordenan conforme a los designios de la necesidad y de la universalidad. Resulta necesario, ante el caos que nos ofrece la realidad, organizar nuestras percepciones de la naturaleza respondiendo a un orden impuesto de forma finalista por el sujeto cognoscente. Pero tal sometimiento de lo natural al concepto no le parece a Kant demasiado pertinente. Este orden no sólo es detectable en el interior de los organismos – que deben estar presididos por una causa final, pues, si no, no serían siquiera concebibles–, sino también fuera de ellos. No en vano estos organismos presuponen la existencia de un plan providencial divino que les impone su causa final. De suerte que la fría visión de lo natural no parece encajar con la libertad y calor propio de Aquel que la creó. Y es precisamente gracias a nuestra *tercera facultad* que la naturaleza, con sus frías reglas, se descubre como la idea de su creador, dándose la mano con la libertad. Se armoniza así la oposición ontológica de Naturaleza y Libertad.

Es importante detectar ya aquí que es nada menos que el plan del Sumo Hacedor, la Verdad de las cosas, lo que se alcanza a través de la apariencia estética. A través de ella, la naturaleza se nos presenta animada por la finalidad, espontaneidad y libertad, esto es, se aparece al sujeto libre y espontáneamente. Lo bello del arte y la naturaleza deja aparecer los fenómenos a la luz de su correspondencia con la necesidad de unidad, orden y armonía del sujeto cognoscente. Y la *Crítica del Juicio* expone todo este trabajo sin poner en duda la estructura trascendental del conocimiento teórico, pues en el juicio estético la forma del objeto aparece inmediatamente en sintonía con las expectativas del sujeto. El principio de la finalidad resulta pues inmediato. Lo bello muestra los fenómenos en correspondencia con la necesidad de unidad, orden y armonía que impone el sujeto cognoscente, pero, pese a tal iluminación, no tiene nada que ver con el conocimiento. El arte y la belleza son apariencia, no tienen que ver con el objeto sino con la reacción subjetiva de percibirlo. Si una facultad humana conoce y tiene que ver con la necesidad, otra desea y tiene que ver con la libertad, la tercera ni conoce ni desea y tiene que ver con el sentimiento. No tiene ningún poder cognoscitivo, pues no penetra en la realidad y permanece en el ámbito de la subjetividad. Ahora bien, el hecho de que lo bello no dé conocimiento alguno *del objeto*, no nos impide investigar la corrección de nuestros juicios estéticos, lo cual, aunque como ya dijimos por su carácter trascendental no es el cometido de Kant, *nos permite abrigar la esperanza de obtener conocimiento del mundo y de nosotros mismos*. El punto de partida

de la estética es en todo caso epistemológico, en la medida en que trata de las relaciones con los objetos sensibles. Si hasta ahora estas relaciones siempre se habían regido por el juicio lógico, esto es, a través de aquel que subsume los casos particulares y los somete a reglas, la tercera crítica nos brinda la posibilidad de relacionarnos con los objetos a través del *juicio estético*, que juzga por el gusto a través del sentimiento de placer. Este juicio es independiente del juicio lógico desde el momento en que no puede ser absorbido por aquel.

El juicio estético –y esto es de vital importancia para ulteriores argumentaciones– no afecta a la representación sensible del objeto, sino a la del sujeto y su sensibilidad. Por decirlo de alguna manera, el juicio estético no “violenta” su objeto imponiéndole lo que deba ser con vistas a extraer conocimiento de validez lógica sobre el mismo. Antes bien, el juicio estético dice más de aquel que juzga que de aquello que es juzgado. Esta operación, si bien apela a principios subjetivos y de gusto, no debe ser considerada de manera simplemente irreflexiva. Por el contrario el juicio estético por antonomasia es el juicio estético que Kant denomina *reflexionante*. En él nos despreocupamos de la impresión sensible inmediata para reflexionar sobre la forma de nuestro objeto gracias a una particular colaboración, específica del comportamiento estético, entre la imaginación y el entendimiento, que nos brindan lo que Kant denomina, *el libre juego de las facultades*.

El juicio estético es pues enteramente subjetivo, emana del sentimiento de placer que produce la concordancia de imaginación y entendimiento; al tiempo que la cualidad estética se rastrea por el efecto que producen los objetos sobre quien los contempla. Las derivaciones que esta apuesta por la dimensión lúdica del arte tuvieron en el desarrollo de la modernidad eran sin duda imposibles de atisbar por Kant. Esta relación entre la reconciliación de las facultades y el juego será explotada consecutivamente por Schiller⁶ y Schlegel⁷ hasta llegar, como ya comentaremos, al mismo Gadamer.

Otra de las intuiciones relativamente ambiguas de Kant a la que más tarde trataremos de sacar partido, es la que se refiere a la finalidad del comportamiento estético. Aunque lo estético transite el ámbito de lo subjetivo, y, además, de su ejercicio no quepa esperar conocimiento alguno del objeto, el libre juego de las facultades no resulta absolutamente carente de vertiente objetiva. Según Kant, del contacto con el objeto extraemos lo que él llama la *finalidad subjetiva de lo dado*, compleja expresión con la que se refiere a una no menos compleja finalidad formal del objeto y, sin embargo, subjetiva. De una manera

6. Cfr. Schiller, F. *La educación estética del hombre*; C. XIII, pág. 59; C. XV, pág. 68.

7. Cfr. Mollá, A. *La estética de lo sublime y lo siniestro*, pág. 195.

intuitiva y provisional podríamos mostrar nuestro agrado por la posibilidad de encontrar en el objeto artístico *una finalidad que le sitúe al amparo de una extrema indeterminación*, al tiempo que se salvaguarda la participación esencial del sujeto fruidor. Tenemos, por un lado, que la experiencia estética esta indisolublemente ligada a un sentimiento de placer que, sin embargo, no deriva del contacto directo con el objeto sino del libre juego de las facultades del sujeto; y, por otro, que en tal objeto es detectable una finalidad, por más que esta sea referida como *finalidad subjetiva de la forma de lo dado*. Pero antes de seguir recordemos, una vez más, que estos esfuerzos de Kant iban destinados a teorizar lo específico de la conducta estética frente a lo útil y lo verdadero. Si bien la forma del objeto, que es la fuente de la satisfacción, no elimina los ingredientes extraestéticos, ya sean cognoscitivos o prácticos, Kant deja claro que estos no son propios de lo estético, y que deben supeditarse a la coherencia y unidad que nace de la propia forma. La forma será juzgada, tras una reflexión sobre la misma, y al margen de cualquier ulterior conclusión que de ella quepa derivar, como la base de un placer obtenido en la representación del objeto, que es, entonces, llamado bello. «...El fundamento de tal placer «se encuentra, *tan sólo*, en la forma del objeto para la reflexión general»⁸.

El protagonismo de la forma en las tesis kantianas es la fuente de los diversos formalismos estéticos contemporáneos, aspecto extremo y popular que ha tomado el concepto de autonomía. Esta derivación formalista podría ser eludida circunscribiéndola a un principio que nos parece incontrovertible, cual es el de que si bien es la forma la que atrae y capta la atención sobre el objeto artístico, el interés que ulteriormente despierte en nosotros tal objeto estará vinculado a otras dimensiones. Pero, como más tarde estudiaremos (por referencia a Jakobson y Mukarovsky), cabe sospechar que fue el convencimiento del carácter autoreflexivo de la forma, centrada en su propia organización –a la que ella misma da las reglas– el fruto principal del formalismo kantiano.

8. Kant, I. *Crítica del juicio*, Intr. VII, pág. 119. Curs. mías.

2. La inutilidad

El cometido trascendental de Kant se vio satisfecho cuando encontró el principio *a priori* que hacía posible el juicio estético: la *finalidad formal*. Expresión esta que, por la fuerza del uso, ha velado el oxímoron que comporta. «Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibido *sin la representación de un fin*»⁹. Con esta paradójica declaración Kant consigue evocar la sensación que intuitivamente todos obtenemos ante esos objetos que respiran un orden final interno y que, sin embargo, “no sirven para nada”. Esta declaración de inutilidad no es, sin embargo, tan inocente o evidente como pudiera parecer. Bien al contrario, encierra una toma neta de postura frente a las tesis utilitaristas que habían comenzado a entronizar la lógica de los fines en la por entonces emergente sociedad industrial. No es pues casual que la estética se convirtiera en refugio privilegiado de los argumentos que trataban de poner en crisis a la razón instrumental.

Desde su nacimiento la estética se convirtió en el reducto donde cabía pensar en la consecución de fines que eludieran la ominosa rentabilidad. La “inutilidad” de las artes se convirtió pronto en un argumento “utilitario” a la hora de elaborar alternativas frente al avance de la lógica del capitalismo y de la razón identificante. Pero la finalidad estética no sólo se desmarcaba de la lógica de los fines, sino que, en el mismo movimiento, se enfrentaba –adelantándose a Heidegger– a la violenta adecuación de los objetos con sus conceptos previos. El fin era, para Kant, el concepto de un objeto como fundamento de su misma posibilidad.

De este modo, por cierto, Kant dejaba traslucir un cierto sesgo antineoclásico, al imposibilitar la deducción de la existencia de un *fin interno* del objeto bello, posibilidad en la que se fundaban las exigencias de perfección clasicista y el purismo. Si bien la proporción formal no quedaba al margen del concepto de belleza, en absoluto podía suplantarla. Kant no sólo nos brindó así argumentos para la crítica de los excesos dogmáticos academicistas sino, lo que es más importante para nuestras tesis, para las veleidades *origenistas*. En efecto, el neoclasicismo imperante en la época kantiana no era más que un episodio más de la “vuelta al orden” por la vía de la perfección elemental. Que este llamado al orden identificara directamente lo originario con lo clásico en su versión más literal, no es óbice para afirmar que la nostalgia de lo originario –con los tintes dogmáticos y antihistoricistas que comporta– ha adoptado a lo largo de la modernidad

9. Kant, I. *Crítica del juicio*, § 17, pág. 173.

formas de clasicismo encubierto que van desde el constructivismo a los *cuerpos platónicos* que aún poblarán alguna tarima del aula de bodegón de nuestras facultades de Bellas Artes.

Kant nos obsequia por lo tanto con una idea acerca de la inutilidad del arte que convierte a este en un *instrumento sorprendentemente útil* para una hipotética operación deconstructora de los dos argumentos basales tanto de la modernidad como de sus críticos románticos –desde Hamann hasta los epílogos heideggerianos–: la causalidad y el mito del origen. Y aún, por si ello fuese poco, dispondríamos de un antídoto contra el nihilismo en forma de *finalidad sin fin*, la paradójica modalidad de la finalidad que Kant hace encajar en un sistema aún claramente ilustrado. Este oxímoron que Kant entiende propio del arte se adelanta con mucho a cualquier concepción de este como tropo deslizante del lenguaje.

El hecho de que se retenga una cierta idea de finalidad despierta la posibilidad de colegir un cierto grado de utilidad en el arte, siempre bajo dos condiciones: la primera, que dicha utilidad se confronte explícitamente con la idea convencional de utilidad en sentido “utilitarista” –y tal voluntad es detectable en las obras de arte más interesantes de este siglo, desde el Surrealismo al Inexpresionismo–; y la segunda, que dicha utilización sea subjetiva, esto es, que el juicio que elaboremos sobre el objeto artístico no pretenda deducirse de su adecuación a un concepto, sino que emane del estado anímico del fruidor. En definitiva, y aunando ambas condiciones, cabría concluir que el arte será de utilidad en la medida en que la contemplación de la obra esté destinada a subvertir la razón identificante y que este uso no pretenda afectar más que al propio estado del espectador. Repárese en que esta idea de subjetivismo está en los antípodas de su vulgarización más corriente, por cuanto la finalidad emana del objeto. No se puede entender el comportamiento estético como un acto enteramente libre de la voluntad del sujeto, y mucho menos pretender cambiar a través de él el orden de lo real; sino, exactamente al contrario, que aquel debe adecuarse a la forma de un objeto, y abrigar la pretensión no de cambiar el mundo sino a los mismos individuos. No estaría de más recordar algo, como diría Machado, olvidado por sabido, cual es el hecho de que la idea de libertad, frecuentemente trivializada en el mundo artístico, cobra sentido en relación –de oposición– con la idea de naturaleza. La libertad muestra pues el innegable sesgo moral que comporta la resistencia trágica al dictado de la necesidad.

3. El formalismo

Pese a que nos ocuparemos del tema más adelante no está de más volver a mencionar aquí que las tesis kantianas son fácilmente interpretables desde la óptica del purismo. En efecto, esa particular forma del concepto de autonomía parece perfectamente enraizada en el formalismo kantiano. Por utilizar el caso paradigmático de Mondrian, es obvio que en su proceso de purificación de la naturaleza lo formal ocupa un espacio cada vez mayor hasta desplazar cualquier atisbo de finalidad, dejando, no obstante, un rastro desdibujado del mismo en la estabilidad de la estructura formal del cuadro. De esta estructura es deducible una gramática fijada por la propia obra que será la que permita posteriormente a los lingüistas estructuralistas, como luego veremos, afirmar la irreductible singularidad del lenguaje poético. Este sí sería un caso específico donde la tensión entre la autonomía del arte y la heteronomía a la que le obligaba su compromiso con el más amplio concepto de autonomía del hombre se resuelve de modo explícito en favor de la primera, por remisión a un espacio de reconciliación más allá de las fronteras de lo humano. Esta lectura de las tesis kantianas, evidentemente no ilegítima, nos introduciría a la frecuente preocupación por la destilación de las impurezas tanto de las obras de arte como de los juicios de gusto, y por la determinación de lo específicamente artístico en un espacio segregado del mundo de la vida. Y, sin embargo, ni aún en este caso paradigmático sería posible desvincular el impulso autonomista de la voluntad emancipadora de la cultura moderna, particularmente en su forma de instigación hacia la autocancelación. Escuchemos al propio Mondrian.

En el futuro la realización de la pura expresión de la forma en la realidad asible de nuestro mundo sustituirá al arte. Pero *para conseguir esto* es necesaria una orientación hacia una concepción y solución universales y necesarias por la propia presión de la naturaleza. Entonces ya no necesitaremos más de las pinturas ni de las esculturas porque viviremos en el arte realizado. El arte irá desapareciendo en la medida en que la vida gane en equilibrio. Todavía el arte tiene gran importancia, porque demuestra plásticamente, de forma directa y libre de concepciones individuales, las leyes del equilibrio.¹⁰

10. Neumann, E. *Mitos de artista*, pág. 100. Curs. mías.

4. El subjetivismo

Kant es un hombre de su tiempo. Cuando él afirma que el juicio estético deriva de la sensación de satisfacción que proporciona la representación de un objeto, *en un sujeto*, sabe exactamente a qué sujeto se está refiriendo. La bandera de la autonomía se enarboló en la Ilustración en defensa de la independencia física, política, moral, intelectual y *económica*, de los individuos. Si el filósofo es el promotor del compromiso emancipador de la estética, el individuo es su premisa básica. Y a finales del XVIII no hay más individuo que el *burgués*. El es el nuevo sujeto autónomo. En definitiva, la Ilustración no sólo encarna el bienintencionado propósito de, como diría Kant, sacar al hombre de su culpable minoría de edad al grito de *¡sapere aude!*, sino además, una idea conclusa de cómo debería ser tal individuo. El concepto de autosuficiencia abarca desde la independencia de las instancias trascendentes o ideológicas que condicionan nuestra capacidad de juzgar, hasta la independencia económica: ser nuestros propios dueños en lo intelectual y lo material. Y esta idea de autodominio conlleva la firme defensa del derecho a la propiedad privada y la sobrevaloración de la posesión. Esta idea de la posesión no es ajena ni siquiera al mismo juicio estético. No sería extravagante relacionar la satisfacción que produce la representación de la existencia de un objeto, con la satisfacción que implica el “apoderarnos” del objeto mediante su representación, mediante la disponibilidad sobre su existencia. Más adelante volveremos sobre los problemas de la representación.

Nacen aquí nuevas paradojas a propósito del juicio estético. Pues si bien el sujeto del juicio estético es claramente el sujeto burgués, inequívocamente vinculado al motor del interés, en el ejercicio de tal capacidad el mencionado interés ha de quedar suspendido. Como ya apuntamos, el interés, en su dimensión utilitaria, aparece expresamente negado en el comportamiento estético. Pero la simple presencia del sujeto burgués nos hace pensar en otras dimensiones del interés, en otro orden de recompensas. Por la sola razón de la despreocupación que sobre la existencia del objeto el juicio estético comporta, y en virtud de la cual se deja ser al objeto en su plenitud formal, nos vemos recompensados por la satisfacción, *lúdica y subjetiva*, que acompaña a la contemplación pura y al juego libre de nuestras capacidades.

Ciertamente el juicio estético reporta una válvula de escape frente al espíritu posesivo y conceptualizador que el capitalismo promueve, pero a un alto precio. Pues el arte se convertiría en ese espacio de alivio a condición de quedar encerrado en su pureza prístina, incontaminada por el mundo de la vida, para, desde allí emitir el calor de la

satisfacción subjetiva. Más tarde volveremos a este tema, baste ahora retener que cabría vincular el comportamiento estético con un cierto grado de interés, al detectar la presencia de la recompensa que se oferta a cualquier persona no unidimensional en su contacto con la obra de arte. Pero recordando igualmente que ese interés se nos presenta inmediatamente vinculado a un proceso de idealización de lo artístico y de subjetivización de su fruición, esto es, naturalmente vinculado a la perfecta escisión de la esfera de lo estético con respecto no sólo al resto de las esferas de conocimiento, sino aun del propio mundo de la vida¹¹.

El hecho, pues, de que la Ilustración tuviera unas marcadas relaciones con el liberalismo –particularmente en su avanzadilla inglesa– y con el cientifismo –en especial en su rama francesa–, provocó pronto el conflicto entre las saludables aspiraciones genéricas de la razón y su configuración empírica en su forma instrumental al servicio del capitalismo naciente. Es en esta grieta del discurso ilustrado donde se gesta lo que podría denominarse *la otra cara de la modernidad*: la sucesión de críticas que, desde Schelling a Lyotard han tratado de desenmascarar el *lado oscuro* de la razón y el sujeto a ella ligado. Y en este trayecto se verían globalmente acompañadas, salvo en el intervalo marxista, de las ventajas antes mencionadas que comporta la subjetivización del comportamiento estético. De todo lo cual se deduce que se trató de combatir la excesiva presencia del sujeto burgués, perfectamente autoconsciente y centrado, mediante la no menos ubicua presencia del sujeto en su nueva versión descentrada y fragmentaria.

Pero también en este punto podemos encontrar en el mismo Kant una solución paradójica que nos permite contrabalancear el excesivo peso de lo subjetivo en la estética. Aquí nos limitaremos a dejarla apuntada, pues centrará más adelante nuestro interés por extenso. Pues bien, si por un lado el placer que reporta la representación del objeto bello es subjetivo, este placer es al mismo tiempo universal: «*bello* es lo que, sin concepto, place universalmente»¹². Lo universal aparentemente sólo puede predicarse de lo lógico, por lo que parece absolutamente extraño al caso de la estética. Y, sin embargo, es constatable un frecuente deseo de exteriorización de los gustos. Pues, en efecto, la universalización de lo bello descansa en el compromiso del individuo con el ejercicio del juicio estético como un caso de la aplicación de unas reglas cuya universalización desea ver cumplida no a través

11. Entiéndase esto de nuevo en un tono pragmático y no por relación a una expresa voluntad kantiana.

12. Kant, I. *Crítica del juicio*, § 9, pág. 152.

del juego lógico de los conceptos, sino de la adhesión de los demás. La satisfacción que el contacto con lo bello reporta quedaría entonces, por esta vía, ligada a la participación socializada (convinciente) de los parámetros en los que se fundamenta nuestro juicio.

5. El arte frente a la naturaleza

La *Crítica del juicio* no es, en medida alguna, una reflexión sobre el arte. Bien al contrario, casi podría afirmarse que a Kant el arte le producía una cierta incomodidad¹³. Aunque hasta ahora hemos venido identificando, de manera quizá ilegítima, el objeto del juicio estético y el objeto de arte, Kant en todo momento centró su atención sobre la belleza, a la que personifica de manera fundamental en lo bello de la naturaleza. Pero no cabe tampoco la menor duda de que las máximas influencias de las tesis kantianas pueden rastrearse en el ámbito de la estética, que poco después pasó a entenderse, casi exclusivamente, como reflexión sobre el arte. Vista por lo tanto desde la distancia, esta identificación entre lo bello natural y el arte no resulta del todo ilegítima, aunque sí problemática. Desde el mismo momento de la concepción de la *Crítica del juicio* el arte se reveló un objeto bello particularmente idiosincrásico, y su identificación con la naturaleza terminó dando imprevistas y jugosas consecuencias.

Para que algo sea bello, según Kant, ha de ser objeto de una satisfacción necesaria y desinteresada, gustar universalmente sin concepto, y tiene que ser «forma de la *finalidad* de un objeto en cuanto es percibida en él *sin la representación de un fin*»¹⁴. Lo bello ha de producir, a juicio de Kant, una relación inmediata entre la representación y el sentimiento, esto es, sin que medie la intervención de un concepto del entendimiento o el imperativo de la razón. Por tal razón lo bello no nos “abre” el objeto pues, como ya expusimos –y Kant repite insistentemente–, no produce conocimiento alguno. Si su reconocimiento es universal lo es precisamente por la ausencia de concepto, que es la que permite que las facultades del entendimiento jueguen libremente y “descubran” el objeto como un todo final. Lo bello, cabría decir, gusta a todo el mundo pues gusta “sin dificultad”.

Por la particular situación que la tercera crítica ocupa en el conjunto de la producción kantiana y que ya expusimos, lo bello, en cuanto universal, queda restringido a un momento necesario, y comprometido a mostrar el plan del Creador. Pero, por otra parte, y

13. Crego, C. «El lugar de la belleza en la “Crítica del juicio”», en AA.VV. *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*, págs. 129 y ss.

14. Kant, I. *Crítica del juicio*, § 17, pág. 173.

por esta misma relación con la Creación, lo bello visita el reino de la libertad y es percibido por el libre juego del entendimiento y la imaginación. De esta manera Kant conseguía que el juicio estético pusiera un pie en el reino de la razón pura y otro en el de la razón práctica. Pero inmediatamente descubrimos que, bajo este planteamiento, el arte, al menos tal como hoy lo concebimos, quedaría absolutamente al margen de tales expectativas. Kant debió también darse cuenta de que ni tan siquiera las producciones de su época encajaban en su sistema. De una manera intuitiva podemos comprender que si bien una flor puede evitar la sospecha de haber sido concebida en relación a una idea, un cuadro siempre es elaborado de acuerdo a un concepto de lo que deba ser y atendiendo a una finalidad. Por esta razón Kant dulcificó sus exigencias: aunque el arte no fuera naturaleza, actuaría “como si” lo fuera. Aunque la obra de arte tenga una finalidad y sea esta intencionada, debe hacer parecer que no lo es. Esta idea, cuyos orígenes se remontan al ensayo *Sobre lo sublime* del autor que conocemos como Longino, y que encuentra su versión laica en Kant, más tarde, como veremos, habría de distribuirse, a través de Goethe, a toda la teoría del genio.

Desde esta óptica todo resultaría más aceptable. Comúnmente aceptamos que una flor gusta, y gusta a todo el mundo, y gusta sin esfuerzo; y ni a la flor ni a su fruidor le va en ello interés alguno. Cabe entonces esperar que la obra de arte *haga como si* fuera una flor para así, aun sabiendo de ella que es un producto humano intencionado, poder actuar como si fuese algo otorgado por la naturaleza. Reténgase para ulteriores reflexiones que de esta manera el arte no sólo asume la naturaleza representativa que por su condición de bella le corresponde, sino que además adopta ya una actitud de simulacro. La obra de arte se nos presenta “emboscada”.

Así, pues, la finalidad en el producto del arte bello, aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser *considerado* como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte.¹⁵

Pero no sólo por esta razón naturaleza y arte mantenían su curioso idilio. Ya comentamos que la razón por la que se acercó Kant a lo bello en la naturaleza era que a su luz aquel rígido y poco sugestivo conglomerado mecanicista que nos brindaba la razón pura parecía iluminado por un sistema final que ocultaba la mano del Creador. Encontraríamos así en la naturaleza una huella que iluminaría su sentido y la sacaría de su

15. Kant, I. *Crítica del juicio*, § 45, pág. 261.

retramiento. Este hallazgo permitió trenzar lazos firmes entre arte y naturaleza e iniciar un sugestivo intercambio de papeles entre ambos.

La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros consciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza.¹⁶

El postulado de esta constante permutación gozó pronto de gran éxito. No sólo porque permitía entender por qué la naturaleza imita al arte, sino, sobre todo, porque explica por qué una obra del entendimiento humano como es el arte resulta tan difícil de aprehender, y guarda una relación casi mágica con la tierra, de la que obtiene su carácter críptico. Pero si la racional naturaleza, por su similitud con el arte, nos desvela la huella de su creador (con minúscula), a la inversa, el arte, por su similitud a la naturaleza, debería también mostrarnos las huellas del Creador. De esta manera “los creadores” iniciaban también una relación cruzada análoga a la de sus creaciones, que tiene su origen en la concepción platónica de los poetas (y los profetas) como «intérpretes de los dioses»¹⁷. De ahí que Goethe, enamorado confeso de la *Crítica del juicio*, pudiera afirmar ante las obras griegas:

Tengo la sospecha de que estos [los griegos] han seguido las mismas leyes con las que procede la naturaleza. [...] Estas sublimes obras maestras del arte han sido creadas por el hombre, como las más grandes obras de la naturaleza, siguiendo leyes verdaderas y naturales. Todo lo que es arbitrario y caprichoso cae por sí solo: allí reina la necesidad, allí está Dios.¹⁸

Aquí se asienta la vinculación del artista con el genio, que tantas consecuencias habría de traer. Gadamer descubrió el significado que tuvo para Kant la introducción del concepto del genio «lo único que consigue con el concepto de genio es nivelar

16. Kant, I. *Crítica del juicio*, § 45, pág. 261.

17. Platón, *Ión*, 534e en *Diálogos I*, Ed. E. Lledó, J. Calonge y G. García Gual, Gredos, Madrid, 1981, pág. 258.

18. Cit. en Pareyson, L. *Conversaciones de estética*, págs. 144–5.

estéticamente los productos de las artes con la belleza natural»¹⁹, dado que el «*genio* es la *capacidad espiritual* innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte»²⁰ –repárese en que *genio* no es un sujeto, sino una gracia, un don—. Y dado que las bellas artes son las «artes del genio»²¹ queda claro que, a través de la mediación de este, es la naturaleza la que realmente crea la obra. El depósito de lo bello tanto en la naturaleza como en el arte es pues el mismo. La identificación simulada de naturaleza y arte no tiene pues nada de ficticio, ambas son la misma cosa con la salvedad de que una es creada directamente por el Creador y la otra es elaborada con la mediación de un creador.

La analogía entre la creación artística y los procesos naturales confirma que el arte está profundamente enraizado en la naturaleza, de donde saca su propia fecundidad.²²

El arte adquiere así la opacidad de lo natural, alcanzando el grado de indeterminación que le permite ocultar el concepto y el fin que, hasta ahora, dificultaban su encaje en la *Crítica del juicio*. Al mismo tiempo, esta solución permite entender por qué el juicio de gusto alterna lúdicamente la libertad de la imaginación y la legalidad del entendimiento.

Pero la tesis kantiana del genio aún tenía otro cometido. Toda la filosofía trascendental está sostenida por la idea de Dios. En El se apoya la ilusión trascendental de que el mundo tiene un sentido, y de que, por lo tanto, es posible conciliar lo finito con lo infinito, lo particular y lo universal, la materia y el espíritu. En otras palabras, que es posible exorcizar el constatable caos del mundo. Pues bien, a tan capital misión se ha venido dedicando el arte, merced a su virtual posibilidad de representar como factible la unión de lo que es y lo que debe ser, razón por la que ha tenido siempre tanto que ver con la verdad. En efecto, el genio no sólo permite conciliar la verdad natural con la artística, sino también reducir la tensión entre la libertad de la creación y el sometimiento a una norma.

Que el creador genial, tanto el mayor como el menor, se sujetan a la norma es algo deducible de la perfecta organización de sus respectivas creaciones (al menos hasta este

19. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 90.

20. Kant, I. *Crítica del juicio*, § 46, pág. 262.

21. Kant, I. *Crítica del juicio*, § 46, pág. 262.

22. Pareyson, L. *Conversaciones de Estética*, pág. 141.

siglo en que el descubrimiento del caos en la naturaleza ha hecho pensar a los creadores terrenales que ellos también debían participar de estos caprichos divinos). Pero el simple sometimiento a las reglas nos brinda, como ya vimos, una naturaleza inanimada y mecanicista, y un arte sin vida. Ambas producciones han de incluir la libertad. El conflicto sería obviamente irresoluble si no se recurriera al genio que, por su participación de la naturaleza divina, es capaz de asumir libre y autónomamente las normas que ha de aplicar. El genio estaría pues sometido a una suerte de imperativo categórico artístico. De todos modos –y el reconocimiento siquiera tácito del voluntarismo implícito en esta solución reconciliadora le honra–, Kant advertía que si el conflicto se hacía inevitable entonces habría que recortar por el lado del genio: «si en la oposición de ambas cualidades [...] hay que sacrificar algo más bien debería ser en la parte del genio»²³.

Desde este instante kantianos, románticos e idealistas frotarán constantemente la lámpara maravillosa para, una vez convocado el genio, solicitarle insistentemente el mismo deseo: que actúe como mediador, esto es, que exorcice el caos. Su esencia es conciliadora y su trabajo está entregado a la función de relacionar imaginación y entendimiento, arte y naturaleza, ley y libertad, lo múltiple y lo Uno, en definitiva, las viejas antinomias de la filosofía idealista. El genio encarna al mito de la reconciliación y, por lo tanto, no es de extrañar que, aunando mito y religión, pague con la locura su arrogante batallar con las indómitas fuerzas de la naturaleza y muera en la cruz negado por aquellos a los que venía a redimir. La obra de arte, tras un desgarrador conflicto librado en el interior del artista, libera pues un sentimiento de armonía infinita. Tal concepción enlaza, a través de Schelling, con los procesos de autoinmolación y locura de los artistas modernos, que culminan en las autolesiones del *Body-art* o en los “Santos Sudarios” de los expresionistas abstractos norteamericanos a los que habremos de volver.

A partir de la teoría del genio, que Kant compendia en la *Crítica del Juicio* (§§ 46–50) pero cuyos orígenes pueden rastrearse en Platón, Longino, Lessing y en sus propias lecciones de antropología²⁴, el arte se convierte en una segunda naturaleza y el artista en un segundo Creador, sólo en relación al cual la primera puede concebirse.

Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos

23. Kant, I. *Crítica del Juicio*, § 50, pág. 278.

24. Cfr. Mollá, A. *Estética de lo sublime y lo siniestro*, págs. 24 y ss.

expresarnos así: *genio* es la *capacidad espiritual* innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte.

Sea de esta definición lo que quiera, [...] puédesse, desde luego, demostrar ya que [...] las bellas artes deben necesariamente ser consideradas como artes del genio.²⁵

Esta “naturalización” no sólo del arte sino de su mismo creador ha fijado uno de los arquetipos estéticos más estables –en los dos siglos en los que, curiosamente, más inestables se han mostrado todos los dogmas–, formando, aún hoy, todavía parte del acervo común. Según él, el artista debe cifrar en la originalidad su principal cualidad; debe actuar de manera inconsciente –aunque no arbitraria–; sus productos deben ser ejemplares; y, ante todo, su genio debe ceñirse al ámbito exclusivo de las bellas artes. Si la referencia a la imposibilidad del aprendizaje y a la relación del genio con los arcanos abrieron el filón de lo inconsciente, lo irracional, lo extraño o lo único; la particularización de las aptitudes artísticas agigantó la zanja entre el mundo y el arte, obligado a consagrarse a “lo específicamente artístico”²⁶. Cumpliendo a rajatabla el popular *Principio de Peter*, el hiperbólico papel adquirido por el artista y su obra no sólo determinaron su inadaptación a la Historia, sino que neutralizaron la práctica totalidad de los intentos de las vanguardias para recortar la brecha abierta entre el arte y la vida, hasta situar estos en una relación de inversa proporcionalidad con sus logros. Cuantas más energías se gastaban –el caso de Beuys es paradigmático en este sentido²⁷– en presentar modelos de reconciliación efectiva a través de la actividad ejemplar de los artistas, más difícil resultaba extrapolar esas supuestas actitudes emancipadas a un mundo de la vida en el que no se cumplía ni una sola condición de posibilidad. El arte y la vida llegaron a configurar una *mezcla* –en la que ninguna de las propiedades iniciales de las sustancias se ve alterada–, pero, en modo alguno, una *combinación* –en la que las propiedades iniciales se pierden–. Y, como ocurre en las mezclas, bastó una sencilla operación *física* para disociar perfectamente sus componentes.

El perfecto constructo intelectual kantiano no sólo zanjaba temas clásicos de la discusión artística como la dimensión imitativa del arte o la conciliación entre las normas y la imaginación, sino que parecía situar a este en un lugar de privilegio en los planes

25. Kant, I. *Crítica del juicio*, § 46, pág. 262.

26. Cfr. Neumann, E. *Mitos de artista*, pág. 44.

27. Cfr. Neumann, E. *Mitos de artista*, págs. 93 y ss.

divinos. Pero, como acabamos de comentar, el precio que tuvo que pagar el arte por el dudoso honor de ser consignado entre lo bello fue alto. Expuesto de manera tosca, perdió su determinación y su finalidad, pasó a considerarse obra de un individuo inconsciente poseído por las fuerzas de la naturaleza, dejó de ser un gran producto humano para convertirse en un objeto más de la creación, renegó de su locuacidad para retirarse al silencio de lo natural, fue puesta bajo sospecha su capacidad para producir conocimiento alguno, y, por último, adquirió el compromiso de gustarle a todo el mundo en todo tiempo y sin el menor esfuerzo. Y todo ello sin que al menos, gracias a su carácter natural, quedara eximido de su vocación representativa, pues «una belleza de la naturaleza es una *cosa bella*; [mientras que] la belleza artística es una *bella representación* de una cosa»²⁸. Dado que los productos del arte no son productos del hombre, sino de la naturaleza que actúa a través del genio, cabe deducir la primacía de la belleza natural sobre la del arte. Para lo que aquí nos concierne esta paradoja es particularmente preocupante, porque si, por una parte, el arte mantiene su radical autonomía, por otra, mantendrá –durante el Romanticismo– una disposición lacaya y representativa frente a la belleza natural.

No podemos demorarnos mucho más en la estética kantiana. Simplemente pretendíamos con lo hasta ahora expuesto relacionar con la génesis de la modernidad muchos de los conceptos que, a nuestro juicio, han determinado la radicalización de la autonomía artística y, a menudo, su pérdida de horizontes. Pero, sobre todo –lo cual para nosotros es de vital importancia–, dejar claro que el formalismo, el “inutilitarismo”, el subjetivismo o el purismo, aspectos todos ellos que con el paso del tiempo se fueron identificando con la autonomía de lo artístico, se gestan o conforman en nuestra etapa histórica en la mente de un pensador que nunca abrogó su compromiso con el ideal de la lucha por la madurez de los individuos, que habría de conseguirse mediante el autodomínio de sus facultades. El rostro jánico de la autonomía artística aparecía en origen contrabalanceado por un proyecto de mayor amplitud; y, como hemos visto, las mismas tesis que dieron lugar a su entronización, estaban preñadas de sugerentes vías para su matización si no su arrumbamiento.

28. Kant, I. *Crítica del juicio*, § 48, pág. 267.

I.B. HISTORIA E IDEAL

6. Fragmentación y mediación

Comenzábamos este capítulo exponiendo como la modernidad vino a fragmentar la unidad epistemológica en un conjunto múltiple de disciplinas especializadas y autónomas. Ya entonces se dejaba traslucir que tal separación, que sentó las bases de la cultural capitalista de la especialización, tendría una incidencia directa en el mundo de la vida. En efecto, la fragmentación del mundo moderno no sólo afectó a la organización epistemológica, sino a la vida social y psicológica de los ciudadanos.

Este problema de la fragmentación, que se derivaba directamente de la estructura de la Razón instrumental, debió de ser detectado tempranamente por Kant, que, como expusimos, puso en marcha un mecanismo de mediación a través de lo estético. Inauguraba así una propuesta de solución que habría de convertirse en hábito: confiar al arte la reconciliación de los contrarios. Solución que no dejaba de ser paradójica, pues si el problema de la fragmentación podía derivarse de la segregación de las esferas de conocimiento, la solución trataba de hallarse a través de la defensa a ultranza de la autonomía de una de ellas.

En un mundo en el que comenzaban a despuntar los primeros síntomas de la alienación inherente a la fragmentación capitalista de la cadena de producción, no era de extrañar que el trabajo artístico se percibiera como un residuo de la dimensión integral de la actividad humana. Una actividad que no sólo mantenía en todo momento el control sobre la totalidad del proceso de producción sino que además movilizaba la totalidad de las facultades del hombre.

Por otro lado, como ya vimos, la posibilidad de concebir una relación osmótica entre arte y naturaleza permitía colegir la inversión del flujo de influencia tradicional.

El genio es un *talento* de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, [...] sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, es decir, *ejemplares*, por lo tanto, no nacidos ellos mismos de la imitación, debiendo, sin embargo, servir a la de otros, es decir, de medida o regla del juicio.²⁹

29. Kant, I. *Crítica del juicio*, § 46, pág. 263.

El genio –como Dios– crea, sin reglas, reglas para los otros. El artista–demiurgo produce entonces auténticos «modelos platónicos» sobre los que establecer una relación axiológica con el mundo. Este carácter modélico del arte ya había sido empleado como vimos por el mismo Kant para permitir atisbar, por referencia a él, una cierta finalidad en la naturaleza.

Pues atribuir a los productos de la naturaleza algo como una relación, en ellos, de la naturaleza con fines no se puede hacer: se puede tan sólo usar este concepto para reflexionar sobre ella [...]. Ese concepto es también completamente distinto de la finalidad práctica (del arte humano [...]), aunque es pensado según una analogía con la misma.³⁰

En efecto, si bien el arte está configurado siguiendo las leyes de la naturaleza, es en él, más nítidamente que en la propia naturaleza, donde puede encararse el plan del Creador, o, en términos platónicos, sus Ideas.

Si enlazamos ahora esto último con el problema de la fragmentación que nos ocupa y que veíamos superado en la actividad artística, será fácil deducir en qué sentido, a partir de Kant, el carácter modélico del arte se cargó de contenido: cabría intuir en la vía expuesta un camino para explotar la, a todas luces evidente, utilidad del arte en la formación de los seres humanos, sin que por ello se viera comprometida su “provechosa inutilidad”, que le permitía preservar su animadversión al utilitarismo fraccionador. El arte debía mantener a ultranza su autonomía aún cuando debiera asegurar igualmente la concordia de sus valores con la idea del hombre como totalidad. Esta idea típicamente ilustrada, y bellísimamente paradójica, fue desarrollada por Friedrich Schiller. Con Kant como telón de fondo, Schiller continuó enarbolando la idea de un arte que engendra su propia legalidad, y que no se ve determinado por nada exterior a él, pero que, sin embargo, mantiene un explícito compromiso con un ambicioso proyecto antropológico.

Pero la constante referencia ilustrada al hombre no como sujeto empírico, sino como sujeto trascendental, desplazó consecuentemente la estética, comprometida con este proyecto, hacia el terreno del ideal; hacia una idea de Humanidad entendida genéricamente como correlato de una indeterminada cualidad del ser humano, a la que eternamente se aspiraría pero que nunca se llegaría a alcanzar. La estética, pues, se vio desplazada al *no-lugar*, al territorio de la utopía, para tratar con el *no-hombre*. Como luego veremos, el arte

30. Kant, I. *Critica del juicio*, Intr. IV, pág. 107.

pasó a convertirse, desde esta óptica, en el área etérea donde se restañan las frustraciones del hombre de la calle. Ciertamente la utopía estética, como toda utopía, se acomoda en la brecha que se abre entre el sujeto trascendental y el sujeto empírico. Pero no seríamos justos si afirmásemos sin matices que tal postura se situó en un territorio definitivamente ahistórico. La tendencia estética hacia el ideal no puede dejar de entenderse como una postura política crítica hacia la concreción histórica del ideal racionalista ilustrado. Ciertamente la estética no pudo, ni podrá nunca, dar cumplida respuesta a los altos designios mediadores que le fueron encomendados. Pero tampoco puede tratar de entenderse su encomiable compromiso con la utopía al margen del sentido de denuncia que abrigaba frente a la fragmentación fáctica de la sociedad y del hombre que promovía la cicatera versión que del ideal ilustrado nos legó la burguesía triunfante. Podremos considerar paradójico que el arte y la estética pretendieran denunciar la fragmentación desde la reivindicación de su autonomía, pero no podrá dudarse que esta aspiración estuvo siempre transida por el compromiso heterónimo con un proyecto de emancipación. Más aún, cabría decir que la estética fue la legítima depositaria de este proyecto.

Una vez el pensamiento ilustrado hubo vencido los viejos y maltrechos principios del Antiguo Régimen y las versiones más supersticiosas de la religiosidad, no tuvo coraje para continuar su lucha contra los nuevos enemigos del ideal emancipador: la instrumentalización del mundo, el afán de lucro, la colonización científica del mundo de la vida o el fraccionamiento de las conciencias. Tan sólo la estética recogió la bandera ilustrada a través de su ideal reconciliador. El problema de la fragmentación de las potencias del alma, al que nos condujo la peregrina idea ilustrada de que el desarrollo asimétrico –a todas luces más “eficaz”– de las esferas del conocimiento y las facultades humanas, “arrastraría” en su avance al hombre como conjunto, se convirtió en lugar común a finales del XVIII, y ha cobrado actualidad a raíz de la polémica entre Habermas y Gadamer. Si bien, con el tiempo, la fragmentación en su vertiente social fue objeto de profundas demandas reivindicativas, en su dimensión psicológica o epistemológica ha permanecido hasta cierto punto olvidada, aunque Schiller ya se hizo cargo en su *Poesía ingenua y sentimental* del problema del «antagonismo psicológico».

Pero la utopía estética puede aparecer fácilmente teñida de tintes no sólo ingenuos sino regresivos. En efecto, proponer la estética y el arte como los dominios donde debe cumplirse, sin más aplazamientos, la recuperación de la totalidad perdida, no sólo implica una cierta simpleza en el tratamiento del problema sino que deja traslucir que su solución debe rastrearse en el camino hacia un mítico origen de marcado sesgo greco-cristiano. No

en vano, y volveremos más tarde a este tema, el espacio que trataba de usurpar ahora la estética era el antaño reservado para la religión. Pese a la versión laica que Kant ofreciera del genio, este no tardó de pasar de ser el favorito de la naturaleza a ser el favorito de aquel que les daba la regla a ambos, esto es, el favorito de los dioses. El carácter divino del genio era deducible de su privilegiada apertura a lo divino de la naturaleza, en función de la cual le era dado armonizar en lo finito la infinita contradicción. Ello le permitió afirmar a Schelling que:

El arte es la única y eterna revelación que existe y el *milagro* que, aunque hubiese existido una sola vez, debería convencernos de la absoluta realidad de aquello supremo.³¹

Se salvaguardaba así, por referencia al cristianismo, el mito de que la armonía está *rota* y la totalidad *perdida*, en clara alusión a un supuesto momento de plenitud en el origen. Dentro de esta caldo intelectual se alimentaba también el mito de Grecia como patria del *hombre total*, que mantuvo la armonía con la naturaleza y la unidad de sus capacidades, lo que no dejaba de traslucir actitudes nostálgicas hacia el Orden, este sí, perdido.

La propuesta de Schiller, no obstante, es eminentemente pedagógica y relativamente realista. El es, al fin y al cabo, un ilustrado que no pretende poner en jaque los logros de la razón, sino limar las asperezas de esta. No es pues de extrañar que, detectado el sesgo racionalista de la época pretendiera configurar un espacio para el fomento de la sensibilidad. El problema de la mediación entre sensibilidad y razón esconde el cuerpo del iceberg de las relaciones polares –materia y forma, necesidad y libertad, sensible e inteligible, apariencia y esencia–, es decir, del dualismo metafísico, que nos refiere, a su vez, al mito del sentido originario. Este sentido se encarna, por una vía dialéctica que embelesó a Hegel, en un tercer impulso que Schiller, continuando una metáfora llamada a tener gran éxito, denominó *impulso lúdico o de juego* (IEelCM, 73).

A primera vista nada parecerá más contrario que las tendencias de esos dos impulsos [el impulso sensible y el formal]: el uno aspira a la variación; el otro, a la invariabilidad. Y, sin embargo, esos dos impulsos agotan el concepto de humanidad de tal suerte, que un tercer *impulso* fundamental, que sirviera de intermediario entre los dos

31. Schelling, F. *Sistema del idealismo transcendental*, VI, § 1, 618, pág. 415.

primeros, es un concepto en absoluto impensable. ¿Cómo restablecer la unidad de la naturaleza humana, rota por completo en esa radical y originaria oposición?³²

El objeto del impulso sensible, expresado en un concepto universal, es la *vida* en su más amplio sentido, concepto que significa todo ser material y toda presencia inmediata en los sentidos. El impulso formal, expresado en un concepto universal, es la *figura*, tanto en su sentido impropio como en el propio, concepto que comprende dentro de sí todas las propiedades formales de las cosas y todas las referencias de las mismas a la facultad de pensar. El objeto del impulso de juego, representado en un esquema universal, podrá, pues, llamarse *figura viva*, concepto que sirve para indicar todas las propiedades estéticas de los fenómenos y, en *una* palabra, lo que en su más amplio sentido se llama belleza.³³

Este impulso venía a ocupar el lugar del *a priori* kantiano en la deducción trascendental. Puesto que la perfección humana sólo es concebible desde la superación mediada de los opuestos metafísicos, debe haber un impulso que los trascienda y balancee. Una vez, pues, entendido que debe existir la humanidad, hemos de asumir que debe, igualmente, existir la belleza. De este modo el principio que permite pensar en la idea de humanidad es un principio de mediación, que se identifica con la estética. Queda claro que la belleza aquí referida no es tal que pueda darse en la realidad, sino una idea, una expectativa utópica. No es que la mencionada belleza no sea real, es que sólo será real en el momento utópico de la reconciliación. El hecho de que la belleza sea mediadora le impide excluir partes de la realidad. El arte no debe seleccionar entre realidades, sino incluirlas a todas. No debe organizar lo finito, sino habitar la infinitud.

Ciertamente el legado schilleriano no es desdeñable. El comportamiento estético, el impulso lúdico mediador, no sólo descubre la imposible jerarquización de los opuestos metafísicos, sino que nos permite referirnos a los objetos mediante la libre combinación de la totalidad de nuestras facultades en una cancha de juego donde la apariencia es equiparable a la esencia. El problema es que cifrar este logro en un espacio ideal, más allá del reino de la necesidad, en el momento de la *revolución estética total* no hace más que reverdecer la argucia de trasladar las contradicciones del presente a un remoto y redentor futuro. En definitiva, no hace más que ocupar otro de los atributos de la religión.

No obstante, si estamos dispuestos a aceptar que la fragmentación, en sus muchas

32. Schiller, F. *La educación estética del hombre*, C. XIII, pág. 59.

33. Schiller, F. *La educación estética del hombre*, C. XV, pág. 68.

formas, es un problema tan viejo como la Ilustración y que aún estamos lejos de resolver, y si bien debemos comenzar a reconocer las aporías inherentes al ideal de la mediación –al menos en su acepción estética–, no podemos dejar de valorar el esfuerzo de tantos artistas y pensadores que no estuvieron dispuestos a trivializar las aspiraciones ilustradas. No se trata pues de renegar de una manera genérica de cualquier aspiración utópica en aras de un inmanentismo ramplón. Pero cabe pensar que cualquier solución que plantee la mediación entre las dimensiones escindidas del mundo de la vida en el no menos escindido marco de *una* esfera autónoma concreta y en un momento histórico más allá de la Historia misma, no sólo estará incurriendo en la contradicción de legitimar el propio problema que desea desenmascarar, sino que, además, estará consolidando un territorio escindido, privilegiado sí, pero diferente, tanto en su topografía como en sus leyes internas, del paisaje de la realidad.

Pues desde este punto, como veremos sólo, se nos abrirán dos caminos. Tras recorrer el primero el arte y estética se verán convertidos en una suerte de *área de recreo*. Tras el segundo, lo que es aún peor, el arte, no resignándose a mantener la distancia entre lo empírico y lo trascendental a la que obliga el ideal, se nos mostrará empeinado no sólo en la negación de la realidad, sino en reclamarse a sí mismo como principio de realidad, desde el cual legitimar el mundo y la existencia humana.

7. La inversión romántica

Sin lugar a dudas, no encontraremos las razones de la consolidación de la imagen popular de la autonomía del arte sin revisar el influjo que sobre este concepto tuvo la época romántica. Si antes manifestábamos nuestra perplejidad por la frecuencia de las referencias a la inutilidad del arte, en el caso del Romanticismo esta circunstancia va a sufrir un giro diametral, sin que, como expondremos, la consideración efectiva del arte sufra una modificación paralela.

El origen de la concepción romántica del arte debe buscarse en el descubrimiento de la infundamentación de la realidad. El propio imperio de la razón nos enfrentó, salvados los optimismos iniciales, con un mundo fragmentado compuesto por una miríada de acontecimientos cuya reintegración a un todo resultaba imposible. La razón mostró pronto su incapacidad para obsequiarnos con el sentido último de lo real. La realidad se nos manifestaba a su luz como una estructura engarzada en el aire, trenzada de palabras que no guardaban relación con las cosas. La propia filosofía kantiana, al reconocer la incognoscibilidad de la cosa en sí y nuestra incapacidad para conocer nada más allá que

nuestro propio conocimiento había desatado el proceso. Y ya se habían dado los primeros pasos para fundar en el arte nuestras esperanzas de encontrar, en el frío mecanismo de la naturaleza, el calor de la teleología. Pero quizá fuera la radicalización que de estas tesis llevó a cabo Fichte la que aceleró el proceso, al afirmar que era el Yo, la verdadera realidad de la realidad, quien, a través de la «imaginación productiva», “ponía” virtualmente la naturaleza. El viejo «libre juego de imaginación y entendimiento» se desarrolló así con una intensidad impensada hasta desembocar en el Romanticismo y en su ya anunciada radicalización del concepto de genio.

Cuando los románticos volvían la cabeza hacia los sistemas epistemológicos vigentes se encontraban con un modelo del mundo dualista, en el que el conocimiento era algo que involucraba a un sujeto y su objeto, ligados por una acción en la que el saber producía su propio contenido. O bien el espíritu se realizaba a sí mismo poniendo la naturaleza –filosofía trascendental–, o bien esta se nos entregaba a la luz de unos conceptos que estaban ya incluidos en el propio concepto de realidad –filosofía de la naturaleza–. En cierta medida, pues, cabía postular que “el saber sólo se conoce a sí mismo”: el conocimiento no sería más que la «intuición conceptual» –que Kant creara y le negara al ser humano– que crea lo que conoce. Si lo conocido es puesto por el conocimiento, no es algo que quepa demostrar argumentativamente, sería la «imaginación productiva» fichteana la que pondría la realidad. Pero entonces, desde este punto de vista, cualquier interpretación o, lo que es o mismo, producción de sentido, sería equivalente, fuera esta una deducción científica o una composición poética.

Ciertamente el conjunto de relaciones que establecemos entre los entes que nos salen al paso, y en función de las cuales los ordenamos, no puede ser deducido de los propios entes, en la medida en que estos mismos se nos hacen visibles en función de tales relaciones. Afirmar que este entramado conceptual es falso es olvidar que el propio concepto de verdad, en cuanto relación ajustada entre la cosa y su concepto es necesariamente posterior a la determinación de lo que tal “relación ajustada” sea. De esta infundamentación –en el sentido fuerte del término– de lo real, que los románticos descubrieron, no cabe deducir, en rigor, la ausencia de sentido de la realidad, ni por supuesto la inexistencia de esta, pues lo que llamamos realidad es ya una producción de sentido. Simplemente ocurre que la “realidad” es un conjunto de palabras convencionalmente engarzadas, esto es, *un mito*.

Hasta aquí llega el alma compartida de lo romántico y desde aquí muestra su rostro

jánico. Pues, como postula Givone³⁴, el Romanticismo tiene dos almas, una nihilista y otra religiosa. Una que piensa que el mencionado mito es un simple relato –la nihilista–, y otra que identifica la palabra con la Palabra de Dios –la creyente–. Palabra de Dios que está más allá, o mejor, más acá, de cualquier necesidad de fundamento, pues es ella misma la que permite nombrar el fundamento: «en el principio era el verbo».

Cabe ahora retrotraerse a aquel punto en el que Kant descubrió las analogías entre Dios y el artista para valorar la distancia a la que se encuentra ahora el arte tras la inversión del pensamiento kantiano. Desde su inicial incapacidad para conocer, este ha pasado a ser fundamento de todo conocimiento: en el horizonte mitopoiético *arte y verdad aparecen unidos*. Esta unión tiene un carácter originario, que la retrotrae a un momento fundante más acá de la distinción entre verdadero y falso: no es que por medio del arte se pueda acceder a lo verdadero, es que es el arte mismo el que lo instituye. La ficción misma ha pasado a convertirse en el camino para desvelar lo verdadero.

Desde estas nuevas coordenadas el problema de la autonomía del arte parece solventado aun antes siquiera de plantearse. Si el arte, actuando libre y autónomamente, funda la realidad, su horizonte es entonces el horizonte mismo de lo real, y su autonomía la autonomía de lo antropológico. Quedaría además solventado el problema de su función, pues, tras postular que la relación del arte con el conocimiento es originaria, su “utilidad” resulta evidente. ¿Cómo es entonces posible que, en el marco intelectual en que nos movemos, fuertemente influido por el espíritu romántico, apreciemos el saludable estado de la autonomía del arte, lo constreñido de la influencia de lo estético, y lo incierto de su utilidad? ¿por qué afirmábamos que, tras este giro copernicano, la consideración efectiva del arte no sufrió una modificación significativa –en lo que a los temas que nos ocupan se refiere–?

Recordemos que la palabra del arte era imagen de la Palabra de Dios, y, como tal, modelo privilegiado de conocimiento de lo infundado, más allá de todo juicio y todo mecanismo de control. Ya adelantamos como con Schelling el arte vino a ocupar el espacio de la verdad revelada de la religión. La verdad del arte es pues una verdad adialéctica, que no es posible contrastar con nada externo a ella misma. Antes bien, es ciertamente ilegítimo pretenderlo pues sería como pretender contrastar la verdad de la Palabra de Dios. No habríamos avanzado entonces ni un paso respecto a la solución de la paradoja idealista de un conocimiento que no puede conocerse más que a sí mismo.

34. Givone, S. *Historia de la estética*, pág. 55.

Cuando los románticos vieron que toda la realidad se convertía en juego de lenguaje hubieron de recurrir a la religión, al mito que, por excelencia, es capaz de encontrar el sentido, la huella de lo infinito, en algo que se había convertido en extremadamente frágil como era la palabra. El mundo estaba en camino de devenir fábula, pero tal cosa no ocurrió, en sentido radical, hasta Nietzsche. La recurrencia al mito es recurrencia al contenido mítico de la religión, en la que lo eterno se presenta a sí mismo como dador de sentido, pero de un sentido tautológico, que no da cuenta de sí: «yo soy el que soy». El mito y lo infinito son sólo palabra, pero palabra que excluye cualquier desmitificación, que no da razón de sí pues está más acá de todo razonamiento.

La obra de arte, identificada con esta palabra divina que es capaz de instituir lo real y manifestar la presencia del sentido de las cosas, se convierte en laberinto indescifrable, pues su realidad tautológica se sustrae a toda pregunta. La obra no contesta, ella *es lo que es*. Aquel arte capaz de establecer el marco en el que la realidad debía desarrollarse y de ampliar los conceptos con los habría de ser entendida; que era capaz, en definitiva, de ampliar el horizonte de nuestra comprensión, de brindarnos un marco donde ejercitar nuestra libertad y de dotarnos de lenguaje con el que hacerlo, decide, una vez más, permanecer al margen de las determinaciones del mundo de la vida, ser más verdad que la verdad. Se inauguraba así la tradición hermética del arte, que de tanto predicamento sigue gozando, gracias, en gran medida, a la favorable intervención de Heidegger. Un pensador al que sin embargo, como corroborando la tantas veces mencionada paradoja, la “locuacidad” de la obra de arte le permitió, como a ningún otro, sostener el entramado de su sistema. Una vez más nos cabe pensar, y esta convicción alienta nuestro trabajo, que la obra de arte dice más de lo que calla, o dice mucho a través de su silencio. Y escuchar a la obra y cantar después su mudez es actitud que se asemeja a la del investigador que trasapela el documento esclarecedor que localiza.

Pero volvamos ahora al tema que aquí nos trajo, la autonomía de lo estético. Hemos visto como la pretensión ilustrada de una existencia emancipada liberada de verdades metaculturales se resuelve finalmente en una micronización de la verdad fundada ahora no metaculturalmente sino protoculturalmente. La verdad se afirma tanto en el ámbito científico como en el filosófico o religioso por su condición mitopoiética o artística, con lo que, en una trayectoria que nos llevaría hasta las tesis derridianas, la homologación de ciencia, filosofía y poesía se resolvería por reducción de las primeras a la segunda. Aparentemente esta confusión de los campos de conocimiento daría al traste con la segregación del conocimiento operada por la modernidad, y el problema planteado

quedaría resuelto. Sin embargo, la homologación de los saberes resulta sólo aparente, y en modo alguno mina la autonomía de estos, antes bien la refuerza, por cuanto todo conocimiento se convierte en conocimiento mítico–tautológico. En nada más que eso podía derivar el mito: en una utilización tautológica de la palabra que en su identificación consigo misma evitara cualquier posibilidad de “desmitificación”, por cuanto, por ser infundada, no debería dar razón de sí misma. La filosofía, entendida como compromiso con la producción de sentido –sentido infundado por su dimensión antropológica, cultural, temporal y contextual, mítico en cierta medida (en cuanto tal sentido es previo a la separación de saberes), pero sin relación con lo infinito–, no podría aportar al arte tras esta homologación, su *ethos* discursivo. Ni su vocación de dar razón de sí, ni su conciencia de pertenecer a un entorno intersubjetivo donde las articulaciones de sentido deben contrastarse bajo criterios de estabilidad (capacidad de atracción), aceptabilidad (cortesía intelectual), o verosimilitud (capacidad de seducción).

Así, el estado de cosas que en principio podíamos saludar como la disolución de las fronteras epistemológicas, puede fomentar su más radical consolidación, en la medida en que las verdades son irreductibles unas a las otras y han de convivir adiscursivamente. Cabría entonces preguntarse si es factible seguir pensando en la posibilidad de, invirtiendo el sentido de la igualación de los saberes, *hacer derivar el ethos estético del crear–nombrar hacia el filosófico del relacionar–argumentar*; esto es, si podrían desvincularse las ventajas que nos brinda el Romanticismo –la disolución de las esferas, la posibilidad de concebir la Historia como novela, la interpretación como alteración proyectiva de la realidad–, de la modernidad nihilista apegada al horizonte romántico. Pero todo esto será un problema del que habremos de ocuparnos más adelante.

8. El genio

La readaptación romántica de la teoría del genio de Kant es, quizá, otro de los referentes más claros de la concepción más habitual de la autonomía del arte. Recordemos que si bien la dependencia del arte con respecto a la naturaleza parecía contradecir la autonomía de aquel, la naturaleza no era entendida como el conjunto de cosas y circunstancias externas a nosotros, sino como el principio mismo productor de tales circunstancias. Así pues el genio debía imitar la naturaleza en el sentido de competir con ella en la creación de una *segunda realidad*, organizada según un principio tan autónomo como el de la primera. De esta manera se segregaba el *reino de la fantasía* y se oponía al *reino de la realidad*. Autonomía, genio y ficción se convertían así en los puntos de referencias de una actividad cuyo cometido se centraba en crear espacios ideales de reconciliación y cuyo motor era la *subjetividad*. Románticos e idealistas mostraron por igual lo que Goethe llamó «enfermedad de subjetivismo».

En *El destino del hombre* (1794) Fichte planteó la función profética del arte y postuló que al artista y al poeta les correspondía el papel que tradicionalmente se otorgaba a los grandes maestros espirituales. Ellos debían ser los nuevos educadores de la humanidad. Pero la que estaba llamada a tener una decisiva influencia en la concepción de la naturaleza del artista fue la tesis fichteana sobre el yo. Para Fichte el yo es lo absoluto, pero un absoluto que no deja, como en el caso de Kant, fuera de sí sus límites. Antes bien, los interioriza en su conciencia, iniciando así un movimiento infinito de puesta y superación de límites. Este movimiento suponía un fin en sí mismo, de suerte que la propia producción no concluía en un producto final, sino en una señal destinada a ser superada para retornar a un yo que se construía en un rítmico avanzar, superando(se) sus límites, para retornar a sí. Esta aspiración indefinida a lo absoluto, que impedía tomar reposo en estadio alguno de la marcha del espíritu, constituía una suerte de *ironía universal*.

Este modelo no podía pasar desapercibido para un artista romántico deseoso de mirar con distancia irónica su propia obra como mero instrumento para exaltar su subjetividad y su libertad creativa. Este ironismo ya fue –no menos irónicamente– comentado por Hegel, que resaltó cómo una realidad privada de sustancia e inteligible exclusivamente como ocasión para afirmar la propia subjetividad, sólo puede producir la desazonante sensación de nulidad que provoca anhelar un absoluto.

Si el Yo se mantiene a ese nivel, todo se le aparece como nulo y trivial, excepto la

propia subjetividad, la que, hueca y vacía, deviene por eso vana ella misma. Pero, por otro lado, el Yo no puede encontrarse satisfecho tampoco con este goce de sí, sino que deviene impotente en sí mismo, de modo que experimenta el deseo por lo sólido y sustancial, según intereses determinados y esenciales. De esta situación nace la desdicha y la contradicción, pues el sujeto quiere, por una parte, penetrar en la verdad y ansía alcanzar la objetividad, pero, por otra, no puede desentenderse ni arrancarse del aislamiento y la soledad de esta interioridad abstracta e insatisfecha, y ahora es acometido por un intenso anhelo.³⁵

Esa subjetividad autónoma que no se contrasta con el mundo concreto y ético termina en algo tan vacío como la propia acción autónoma. Hegel rompe así una lanza en favor del público del arte denostado por no ser capaz de dar el nivel ante «estas alturas de la ironía», que prefiere el arte nacido del verdadero carácter, que es el que se atiene al «contenido sustancial de los fines».

El artista se encuentra constantemente obligado por su divina genialidad, que le obliga a percibir todo lo que no provenga directamente de sus actos creadores como un objeto de su narcisista ironía. El acto artístico sería un acto ejemplar de libertad llevado a cabo por la capacidad formadora de la subjetividad. Si bien este esquema no podía ser entendido más que por referencia a la conciencia del problema de la fragmentación desembocaba en la perfecta distinción de todo lo tocante al arte frente a todo lo tocante a la realidad, hasta el punto de que la misma obra parecía exiliada en el reino de lo real en la confianza de que no sería ella sino el espíritu del artista que la vivificaba el que se transmitiría en un movimiento empático.

La tradición de la mimesis se sustituye pues por el entusiasmo creador de una subjetividad genial que se desarrolla en la periferia de lo social abrazando una marginalidad que raya lo patológico. El símil con el Creador se sigue hasta las más extremas consecuencias, hasta, como ya comentamos, el límite de la autoinmolación. Por otra parte la naturaleza que vive en, y crea a partir de, el genio es una naturaleza ahistórica,

35. Hegel, G.W.F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Porrúa, México, 1985⁵; I, IIIB, 3, págs. 135–6. Cfr. también la referencia de J.L. Villacañas –en *La quiebra de la razón ilustrada*, págs. 109–10– a la carta Baggesen a Reinhold comentándole su postura ante la teoría de Fichte: «posee principios que anteceden al principio de la conciencia. El superior es este: Yo soy porque soy. [...] Esto sólo puede proclamarlo el Yo puro».

o, mejor, prehistórica, una naturaleza anterior a la Historia. La reivindicación del desarrollo de la vertiente sensible del ser humano en un mundo crecientemente colonizado por la razón instrumental terminó perdiendo su impulso emancipante para desarrollar un desesperado espacio de consolación que apenas brindaría unos instantes de sensación de plenitud. El desarrollo autónomo de un impulso inicialmente emancipador habría de terminar consolidando un espacio aislado que ha venido colaborando activamente con la racionalidad instrumental para proporcionar en el futuro lo que podríamos llamar, parafraseando a Warhol, quince minutos de plenitud.

9. El área de recreo

Tenemos pues la sensación de que el honroso lugar en el que estética, arte y artista – como modelo de conducta– se han situado merced a su disfuncionalidad no es más que un, más o menos convulso, balneario de retiro. Tras el Romanticismo las obras de arte ya no son *como* la naturaleza, son naturaleza, y, ciertamente, nada hay tan autónomo como lo natural. El arte, cómo la naturaleza ha llegado a ser incuestionable, pero al alto precio de perder su capacidad de cuestionar. No es históricamente irrelevante que tal fusión se haya venido produciendo en un momento tan determinado. El arte, identificado con la naturaleza, ha gozado la misma suerte que aquella en el mundo moderno: su conversión en *parque natural*, en lugar de recreo. Ya lo advertía Adorno, esta referencia a lo natural tiene mucho más de histórico que de natural:

La visión de la naturaleza como algo liberado de la Historia e indómito pertenece polémicamente a una fase histórica en que la urdimbre social se halla tan apretadamente tejida que quienes en ella viven temen la muerte por asfixia.³⁶

Cuando la naturaleza es realmente hostil, sublime, y como tal se presenta –como entre los hombres del desierto o en las culturas primitivas–, no parece factible afirmar que su belleza se impone sin concepto, pues lo que sin concepto se impone es su espanto. Cuando la naturaleza es el entorno del trabajo cotidiano –como en las poblaciones agrícolas, donde curiosamente no se posee el sentimiento del paisaje–, la naturaleza tampoco es convocada. Sólo cuando lo indómito de la misma, aquello que puede perturbar nuestro cotidiano vivir, resulta amansado, cabe ligar lo bello con lo natural. Y es

36. Adorno, T.W. *Teoría estética*, pág. 91.

precisamente,

...con Kant [cuando] la angustia ante el poder de la naturaleza comenzó a ser anacrónica en virtud de la nueva conciencia de libertad del sujeto; su angustia ante una perenne esclavización comenzó a ceder.³⁷

La belleza natural, pretendidamente ahistórica, mantiene una clara referencia histórica. No voy ahora a establecer paralelos entre el nuevo concepto de belleza natural y el sentido técnico de objeto de dominación que esta adquiere en la modernidad. Pero si quisiera volver a resaltar que el sentido del concepto de belleza natural se adquiere en este contexto sólo por referencia a la idea de reconciliación con la naturaleza (en la época de su desaparición), y que la ósmosis entre los conceptos de reconciliación natural y estética no puede plantearse sin implicar el trasvase de violencia que el primer caso conlleva. No estamos lejos de referirnos a la violencia de la representación.

El momento en que se decide aplacar la pulsión reconciliadora escorándose hacia el extremo escindido de la naturaleza frente a la historia, no puede desligarse de una estética del cansancio civilizatorio. El mito del estado original de lo natural, donde el hombre formaba parte de la armonía cósmica con los animales y las cosas es tan antiguo como el mundo. Pero entre nosotros no puede desvincularse de la referencia al estado que precedía al pecado original, al momento en que la ignorancia del conocimiento, del «bien y del mal», permitía una identidad entre existencia y sentido custodiada por la presencia de Dios. Quizá ni los momentos en los que la naturaleza se representó en la forma de su más inquietante sublimidad, dejaba de traslucirse la nostalgia del orden ahistórico, la tranquilizadora presencia de Dios. La apuesta por lo que Lévi-Strauss denominaba «lo crudo» desde sus gérmenes en la estética de lo sublime a sus numerosos epígonos –Beuys, Arte Povera, Nuevos Salvajes, Nuevos Mitologistas etc.– no puede deslindarse de una cierta voluntad de sublimar la pesadumbre pequeño burguesa ante la sociedad administrada mediante la apelación a los márgenes de la Historia por cualquiera de sus lados.

Y aquí sí nos encontramos con un concepto de autonomía con verdadero contenido para el profano, aquel que prescribe para el arte una radical imposibilidad de determinar el mundo de la vida. Cuando, refiriéndonos a la creación e imposición de un horizonte en el que se ha de librar la aventura del entendimiento –que como ya veremos, es la de la

37. Adorno, T.W. *Teoría estética*, pág. 91.

acción–, cabe decir, con Kant, que no apreciamos coacción alguna, hemos de entender que de alguna manera se ha logrado neutralizar el efecto de tal creación minimizando el número de acontecimientos que en el mencionado horizonte hayan de dirimirse. La vinculación del arte con la naturaleza, en el momento en que la naturaleza se revela como un ser menesteroso, que ya no resulta sublime –más que sobre las telas de los pintores– sino apenas el último lugar de esparcimiento frente a la opresión del mundo moderno, es un flaco favor para el arte que aún pretende servir de instrumento a un hombre dispuesto a hacerse con las riendas de la Historia.

Ciertamente no son las propuestas estéticas realizadas a principios del siglo pasado – que, como más adelante se verá, resultaron mucho más desestabilizadoras de lo hasta aquí reseñado–, sino su asimilación en forma de difuso Romanticismo en los epílogos de la modernidad, el objeto de nuestras iras. No es nuestra intención hacer una valoración del arte del XIX ni de su legado al XX, sino simplemente denunciar el pacto tácito suscrito desde sectores neorománticos con sus contradictores neoilustrada según el cual una cosa es la política real y sus estrategias y otra el mundo de la cultura, dedicado, siguiendo una lectura al sesgo de Benjamin, a la conservación del potencial semántico de las «formas de expresión subhumanas»³⁸.

Los planteamientos románticos incluían, sin embargo, un fuerte contenido crítico respecto a la tradición epistemológica. En el mundo de la insuperable contradicción que descubrieron, la razón pura y la lógica se revelaban impotentes, pues, para ellas, la contradicción era un simple error de cálculo, algo irreal derivado de una incorrecta observación que cabía ser mejorada. Al mismo tiempo, la máquina idealista se mostraba asimismo incapaz de comprender el mundo. La dialéctica hacía de la contradicción un simple paso hacia su superación en un ideal estado de absoluta transparencia de un mundo estático. Sólo el Romanticismo, en su confianza en una poesía no conciliadora, era capaz de dar cuenta de un mundo donde la contradicción no era ni error ni circunstancia, sino motor del ritmo de la Historia. Pero lo que antes llamábamos el alma nihilista del Romanticismo se vio continuamente superada por el poder reconciliador de la presencia de Dios entre los hombres. Hubo de ser Nietzsche el que liberara las tesis románticas en un mundo secularizado. Y, sin embargo, a este mundo no trascendió la potencia crítica y transformadora del Romanticismo sino su vertiente consoladora.

38. Cfr. Ortiz–Osés, A. «Románticos e ilustrados en nuestra cultura», en Vattimo, G. et alt. *En torno a la posmodernidad*, pág. 161.

Conscientes de la imparable dinámica de lo moderno la realización política de las proyecciones mitoutópicas quedó descartada. Fue entonces cuando se produjo el “reparto de tierras” tras la partición de las viejas fincas epistemológicas de la religión. El Romanticismo se asentó en la esfera que le correspondía, donde se especializó en aliviar el malestar metafísico que la reificación del mundo producía. Los contenidos míticos pasaban así de construir la realidad a no tener acceso a ella. El arte, que tomó la palabra, no quiso nombrar el mundo y se conformó con nombrarse a sí mismo. En esta carrera hacia el retraimiento las huellas románticas fueron quedando borradas por los escrúpulos críticos hacia el mismo nombrar. El impulso tautológico se encontró respaldado por el resentimiento hacia el propio lenguaje en el camino del arte hacia su retiro al espacio de la consolación y la pedagogía.

10. Arte, pedagogía, terapia

Lo estético, sin embargo, tal como lo plantearon los románticos, *puede ser concebido como mecanismo de ampliación de una cicatera realidad* en virtud de la potencia de su nombrar. Este planteamiento, que gozaría de notable radicalidad si el arte abandonara su supuesta vocación marginal, es, curiosamente, uno de los axiomas más comúnmente aceptados en el debate estético. La idea encierra la posibilidad de concebir el arte como un ente que, situado entre los entes, es capaz de transformar estos. Pero tal posibilidad no será factible, o su efecto resultará capitidismuido, mientras aquel siga circunscrito a su esfera y se reconozca como ficción en relación con la realidad. Manteniéndonos en esta óptica, la capacidad transformadora del arte se vería minimizada por relación a su circunstancial *capacidad de deformar la realidad enobleciéndola*. Es esta una consecuencia más de la utopía kantiana de la reconciliación del ser y el deber en la obra de arte, que pronto conoció sus derivados pedagógicos –el arte forma el espíritu– o terapéuticos –el arte libera de lo insoportable de la realidad–.

Cuando Schiller trató de hacer derivar el tema estético hacia el moral abrió una franja entre la realidad enajenada y el mundo de la conciliación estética³⁹. En el instante en que el arte abre otra realidad necesariamente reclama para ella una autonomía, no sólo por su supuesta superioridad, sino por cuanto el espacio lógico de lo existente no podría dar cuenta en justicia de aquello que lo trasciende. Toda la filosofía de Schiller parte (*Philosophische Briefe* 1786–89) de la radical segregación entre la realidad –encarnada en

39. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, págs. 121 ss.

la sociedad burguesa moderna– y el ideal –encarnado en Grecia–, expuesta con todo lujo de detalles sturmerianos. Desde esa óptica la vida y el ideal llegan a un estado de irreconciliabilidad inimaginable en Kant, consecuencia lógica de mantener siempre como punto de referencia para el análisis de lo real el ideal mítico del paraíso o de una Edad de Oro encarnada en la Grecia Clásica. Ante tan insuperable escisión aquel que deba consagrarse a la custodia del ideal habrá de renunciar por completo a transitar la vida. Como antes apuntábamos, la misión los artistas sería entonces la de *conservar* a todo trance los últimos alientos del fuego de la Naturaleza, retirándose de la Historia en un acto de heroico sacrificio.

El giro kantiano operado por la filosofía de Schiller en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) dulcificó el abismo entre la realidad y el ideal hasta el punto llegar a hacer verosímil la encarnación de este en la Historia. Su derivación hacia el criticismo iba a llegar hasta la puesta en cuestión del sujeto trascendental kantiano como depositario de la libertad, que habría de venir a reposar en un sujeto histórico, capaz de vivir su libertad como adecuación de tragedia y destino. Era pues perfectamente rastreable en este segundo Schiller la voluntad de volver a restañar la llaga abierta entre el ideal moral y la naturaleza sensible. Y el arte debía ser la forja de esa sensibilidad obligada a someter su naturaleza por el hierro de su libertad.

El fin supremo del arte, y del arte trágico en particular, es representar mediante rasgos sensibles cómo el hombre moral se mantiene independiente de las leyes de la naturaleza. [...] Es preciso que el ser sensible sea profunda y enérgicamente afectado; es preciso que la pasión esté en juego para que el ser racional pueda testimoniar su independencia y manifestarse en acto.⁴⁰

Esta es la vía por la que lo sublime se convierte en categoría estética del horizonte moral de la tragedia, del esfuerzo por someter a la forma las dimensiones sensibles de la naturaleza. El mito de la Edad de Oro sigue vigente, pero ahora como condición histórica de posibilidad, a través de su ruina, de la emergencia de la libertad como fundamento trágico de un nuevo clasicismo. Un clasicismo que habrá de entenderse no como providencia sino como afán histórico, y que sólo avendrá si se resuelven los problemas del

40. Cit. en Villacañas, J.L. *La quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y Romanticismo*, pág. 141.

hombre como ser social.

A partir de Schiller al arte le cabe la posibilidad de llegar a configurarse como instrumento de construcción de la utopía histórica, que ya no podrá encararse volviendo con facilidad la vista al mítico instante en que naturaleza y sociedad coincidían, sin esfuerzo y de manera espontánea, sino a través de la síntesis esforzada entre las dimensiones irreconciladas. Estas tesis podrían relacionarse con la teoría de Burke de lo sublime (*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, 1757), cuyo interés reside, a juicio de Cassirer, en promover «el hecho de que no sucumbamos a lo enorme, sino que nos afirmemos frente a ello, y que nos conduzca a una elevación de nuestras fuerzas»⁴¹, camino por el que consigue rebasar, en el terreno del arte, «las estrechas fronteras del eudemonismo». Ciertamente, en ambos autores la idea de reconciliación ha ganado en complejidad,

El más alto ideal al que nosotros aspiramos es llevarnos bien con nuestra naturaleza física, salvaguarda de nuestra felicidad, sin estar obligados por ello a romper con la naturaleza moral que nos asegura nuestra dignidad. Pero sabemos que no es fácil servir a dos señores.⁴²

Pero la felicidad sigue anclada en el lado de la naturaleza. Si bien la categoría (estética) de la dignidad viene a señalar un camino por el que dulcificar el frío imperativo moral kantiano, la tarea emancipatoria queda circunscrita al dominio impasible de la Razón soberana sobre la sensibilidad. La vieja idea de la inmolación sigue planeando sobre un arte hospedado aún en el territorio de la naturaleza. Pues es fácil deducir que, si bien los cantos de sirena que desde la sensibilidad el arte entona están al servicio de la forja del carácter, los territorios de la naturaleza física –donde mora la felicidad– y del imperativo moral –donde habita la dignidad– permanecen a ambos lados del lienzo. No estamos muy lejos de afirmar que el papel del arte puede no sólo recaer en el de “tentación” del hombre, sino igualmente en el de válvula de escape de la propia presión represora de su naturaleza moral.

Schiller es quizá quien más temprana y profundamente apostó por la heteronomía

41. Cassirer, E. *Filosofía de la Ilustración*, pág. 360.

42. Cit. en Villacañas, J.L. *La quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y Romanticismo*, pág. 146.

del arte, y quien más afortunadamente formuló su cometido dentro del proyecto de emancipación. Pero no quiso «sublimizar» el concepto de felicidad, lo que hubiera permitido perseguir el placer (i.e. la felicidad) en el lado de la libertad y no sólo de la naturaleza. No es ello sin duda algo que quepa achacar a Schiller, pero, como se verá, resulta de trascendental importancia para nosotros, por entender que la mayor fuente de satisfacción, la base de la felicidad digna, ha de hallarse del lado de la civilización, en la búsqueda del reconocimiento y la identidad. Circunstancia en la que Schiller no podía reparar por cuanto él tenía una idea estable sobre la identidad del sujeto emancipado que perseguía, perfectamente definido por un perfil griego.

Si bien desde el punto de vista schilleriano es posible integrar la abrumadora presencia de “malos ejemplos” en el arte –lo que más adelante llamaremos su dimensión negativa– en un modelo pedagógico positivo, este mismo modelo nos obliga a concebir el arte en su dimensión ejemplar y, por lo tanto, allende lo real. Mientras el arte se conciba como instancia reconciliadora y, por lo tanto, superadora, de la contradictoria realidad, nos veremos tentados a ponerlo en relación con conceptos como apariencia, imitación, e incluso encanto o ensueño; todos ellos vinculados a la configuración platónica de un mundo consistente en una realidad esencial de la que el arte sólo sería apariencia. Cabría pues afirmar con Gadamer:

Desde el momento en que [en Schiller] lo que acuña al concepto del arte es la oposición entre realidad y apariencia queda roto aquel marco abarcante que constituía la naturaleza. El arte se convierte en un punto de vista propio y funda una pretensión de dominio propia y autónoma.

[...] Lo bello y el arte [por esta vía] sólo confieren a la realidad un brillo efímero y deformante.⁴³

No menos prometedor resulta el filón marxista en su acepción más cercana al compromiso ilustrado y, por ende, al propio Schiller. El concepto marxista de emancipación, obviamente heredero del ilustrado, promueve, de modo similar a Schiller, la superación de las contradicciones inherentes a los enfrentamientos polares surgidos del fraccionamiento moderno: naturaleza, hombre; necesidad, libertad; individuo, sociedad etc. Pero a diferencia de Schiller, la emancipación no se exilia en la esfera estética. La

43. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, págs. 122–3.

emancipación no es emancipación estética, sino emancipación antropológica en el más amplio sentido de la expresión, sin que de ello quepa deducir, como se ha pretendido frecuentemente, que por esta razón la emancipación estética se alcance por añadidura a –y quede subsumida en– la emancipación social del individuo. La emancipación implica el desarrollo en sintonía, que los ilustrados plantearon pero no supieron asegurar, de las diferentes facultades humanas. Por esta senda se atisba la posibilidad de que la obra de arte no sea un agregado vicario de un proyecto filosófico, político o social, sin que por ello quepa proponer lo estético como modelo social ideal, ni mucho menos, como planteaba la utopía absolutista de lo estético, encumbrarlo a la consideración de lugar específico donde la emancipación humana se concluye.

En Marx encontramos un modelo de lo estético que nos permite transgredir la tradicional dicotomía entre naturaleza e historia en la que se alimentaba la segregación entre lo artístico y el mundo de la vida. Las tensiones entre el querer y el deber surgen y se alimentan *en la Historia*. La naturaleza no se interpreta en términos abstractos ni se remite a un origen mítico, sino que se determina e interpreta en el mundo histórico. La universalidad kantiana de lo estético se cifra ahora en clave de sociabilidad. El arte, como el resto de las manifestaciones humanas, incluso manteniendo un pie en la naturaleza y otro en la historia, únicamente cobra sentido y significado para el hombre social. Desde esta óptica, dignidad y felicidad no habrían de resultar antagónicas. Es ciertamente criticable que la Historia se reduzca a una sucesión de sistemas de relaciones de propiedad o el concepto de sociedad a un modelo materialista de difícil convivencia con lo estético. Pero ampliando el criterio de lo social hasta incluir en él los mecanismos de intercambio simbólicos, obtendríamos la posibilidad de encarar el arte como un fenómeno ligado a las circunstancias materiales y espirituales –incluyendo las que se nutren de los lados más oscuros de la psique humana– que determinan las relaciones de los individuos en sociedad. Esto es, como un conjunto de operaciones determinadas por los mecanismos de significación operantes en los procesos efectivos de interrelación entre los individuos y, al tiempo, no sólo capaces, sino aun comprometidas con la posibilidad de incidir en esos mismos mecanismos. Lo estético, sin dejar de estar ligado a la naturaleza, se sabe determinado por el sistema de necesidades –que no puede limitarse a las materiales– operante en un ciclo histórico concreto, que influye incluso en la misma determinación de lo instintivo.

Sin embargo Marx, como buen ilustrado, pese a conceder a lo estético un papel no subordinado aunque sí vinculado al proceso de emancipación, seguía pensando este en

términos de autonomía. La estética sería una *necesidad radical*, parangonable a la aspiración a la igualdad social, pero distinta. Frente a las necesidades brutas que genera el mecanismo del sistema, el proceso de emancipación promueve la *recuperación* de las necesidades humanas –entre las que se incluyen las artísticas– y su satisfacción. Una vez más el arte pasa de ser un mecanismo supuestamente privilegiado para acelerar el proyecto moderno de emancipación, a un instrumento para satisfacer una necesidad específica y diferenciada, aunque su cumplimiento se entienda como condición *sine qua non* para la obtención de un estadio acumulativo de plenitud. Satisfacción que, además y de nuevo, se liga a una “recuperación” de un momento pasado en el que lo estético cimentaba la universalidad de lo humano –Marx, como Schiller, no oculta, en su ambición por sanar el fraccionamiento del individuo moderno, su nostalgia por la Antigüedad–. Esta es la razón de que, como luego veremos, las vanguardias artísticas, inspiradas en planteamientos marxistas, deriven hasta lindar con el esteticismo ante la posibilidad de entender la forma como un *ejemplo puro* de necesidad radical opuesta a las necesidades brutas. De manera que, si bien la emancipación estética se vincula a la emancipación genérica del individuo, su satisfacción se encausa autónoma y específicamente.

Aunque luego volvamos por extenso a este problema cabría ahora referirlo simplemente anunciando nuestra sospecha de que mientras lo estético siga hipotecando sus capacidades como contradictor del principio de realidad a su estatus de «necesidad radical» específica y autónoma no sólo se autocondenará a representar el papel de “ficción” o de «forma sustitutiva», sino que, de ese modo, consolidará la identificación entre el reino de la necesidad y la ciencia, la economía política, la técnica, el éxito etc. Se limitaría, en el mejor de los casos a cumplir con su labor asignada, desarrollando la dimensión estética del individuo que el sistema de necesidades operante sistemáticamente atrofia, sin llegar a reparar en la posibilidad de que operando sobre ese mismo sistema podría hacer saltar el origen mismo del fraccionamiento moderno.

Idéntico problema encontramos si analizamos la vía que parte de Schelling en lugar de la que parte de Schiller. La absolutización idealista de lo estético hasta el nivel de función suprema, capaz de vertebrar la conducta humana y aun la realidad misma termina degradando igualmente el papel efectivo que cabe asignar al arte en el proyecto moderno. El salvífico papel mediador del arte que concibiera Kant y extendiera Schiller se convierte, tras la crisis de la Ilustración, en un verdadero lugar común. En el apresurado intento por sustituir las insuficiencias de la Razón y restañar las heridas de la Historia, lo estético se convierte en una imagen completa del ideal integrador. Para idealistas y románticos la

estética se convierte, una vez más, en la estratagema para sublimar por vía de urgencia la dolorosa distancia entre la Naturaleza y la Historia, solución que habría de gozar de la aprobación de Schopenhauer y el joven Nietzsche, para terminar mostrando en Freud su rostro más preocupante.

Schelling había planteado la solución de la estética como futuro a través de un rodeo por los orígenes del hombre y su historia, donde se esperaba encontrar una imagen más nítida del infinito perseguido, que podría habitar en lo primitivo, en la cara oculta de la psique, en lo inconsciente. Freud recoge esta insinuación para convertir lo que hasta ahora era un remedo ideal en una terapia concreta. El arte pasaba así, sin que se modificaran sustancialmente las expectativas que levantaba, de una ficticia situación de privilegio a convertirse en una simple rama de la psiquiatría. Aunque una rama nada despreciable, pues su cometido consistía nada más y nada menos que en sanar el malestar de la cultura, correlato del malestar de la historia en el idealismo. El genio antes y el inconsciente ahora son los encargados de negociar con la naturaleza tras la impotencia demostrada por la cultura/historia. La imposibilidad de reintegrar aquella en un momento ideal de reconciliación mueve a Freud a pensar en un mecanismo para paliar sus efectos, y lo encuentra en la *sublimación*, que se lleva a cabo a través de formaciones o satisfacciones *sustituidoras* con capacidad terapéutica.

Desde esta óptica el arte se consolida como elemento de ficción, capaz de sanar temporalmente una dolencia que jamás curará, pues no tiene su origen en la historia sino en la naturaleza. Ciertamente se supera así el optimismo excesivo que fomentaba el Idealismo sobre la posibilidad de superar todos los conflictos en el arte, desvelando una posibilidad realista y concreta de realización de lo artístico, igualándolo a otras muchas formas de incidir en lo real y diluyendo toda referencia a la autonomía; pero de nuevo a un precio altísimo. Por un lado el arte queda definitivamente estigmatizado por su naturaleza ficticia. Por otro, se desvincula definitivamente de la Historia, limitando su actividad al ámbito de lo natural, donde, a través de mecanismos de distracción, tratará de paliar los efectos de una enfermedad incurable nacida de la disfunción entre el Yo y el Ello. El abandono de la relación con la Historia trae consigo el olvido de que el recurso a la naturaleza *era él mismo, desde el nacimiento del proyecto moderno, una determinación histórica* inscrita en el proyecto de emancipación. La tesis del afán de perfeccionamiento del ser humano, en la que Freud cifra la represión causante de la neurosis, es mantenida sin recabar en que sólo puede ser admitida en el marco de un proyecto que no puede limitarse a sanar al hombre, sino a modificar el mundo. Este olvido provoca que el arte vuelva a

ocupar una situación periférica en la que, una vez más, se ocupa de restañar los efectos negativos de un proceso al que no pretende acceder y con el que, indirectamente, colabora.

Si no es criticable la vinculación del arte a la medicina, sí lo es a las curas de primeros auxilios que suponen las formas sustitutivas que el arte ofrece (el mismo Freud reconocía que «la ligera narcosis en que nos sumerge el arte sólo proporciona un refugio fugaz ante los azares de la existencia»⁴⁴). Formas que, por mantener la radical separación con el principio de realidad y la vida cotidiana que heredan de la absolutización de lo estético tras la crisis ilustrada, no tardan en hacer aflorar los fantasmas de la autonomía de lo estético y la correlativa irresponsabilidad del artista.

Su teoría del arte [la de Freud] es preferible a la idealista porque hace salir a la luz todo aquello en el interior mismo del arte que no es artístico. [...] Cuando trata de descifrar el carácter social que habla desde la obra de arte y en el que se manifiesta de forma múltiple el carácter del artista nos está proporcionando elementos de la mediación concreta entre la estructura de las obras y la de la sociedad. Pero a la vez está ensanchando una vía semejante a la del idealismo, la de un sistema absoluto de signos subjetivos que sirven a las pulsiones pasionales del sujeto.⁴⁵

Fantasmas que parecían erradicados definitivamente al adquirir el arte una utilidad concreta, pero que asoman, ante el olvido de la Historia, por el florecimiento del lado oscuro de la mente y por la relación entre genio e inconsciente.

La voluntad de *realización de lo artístico* requeriría pues la apertura de una *tercera vía*. Salvando la concepción afirmativa del arte —que en breve cuestionaremos— ligada al no menos afirmativo discurso del positivismo, la opciones que contemplan la capacidad transformadora del arte podrían reducirse a los esteticismos ligados a lo que Simón Marchán denomina Absolutismo Estético⁴⁶, que hemos personificado en Schelling y seguido hasta Freud, y a la visión schilleriana o marxista, con su derivación hacia las vanguardias estéticas. Esta segunda opción se encontraría en principio más dispuesta a cuestionar la autonomía de lo artístico, debido a su voluntad antiesteticista y a sus lazos con pensadores marcadamente comprometidos, si bien desde una óptica claramente crítica,

44. Freud, S. *El malestar en la cultura*, pág. 24.

45. Adorno, T.W. *Teoría estética*, pág. 19.

46. Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*, pág. 208.

con el proyecto moderno y con la posibilidad de vincular de manera explícita el arte con la modificación de la realidad. Aunque en las versiones más marcadamente políticas de esta tendencia el arte podría acabar ocupando un papel subordinado a directrices burocráticas, es innegable que en sus interpretaciones más nobles, si bien habría de permanecer férreamente ligado al proyecto de emancipación social de la modernidad, en modo alguno quedaría reducido a otras instancias –ya fueran estas políticas o conceptuales–, sin que por ello se pretendiera elevar el arte a modelo social. Pretensión esta última que, sin embargo, siempre alentó a los esteticismos. Estos, desde Jena a Nietzsche pasando por Schopenhauer, siempre confiaron en que el arte propusiera un modelo alternativo de realidad que, si bien nunca llegaría a suplantar a esta, sí procuraría un espacio de ensoñación donde liberar la existencia individual atormentada por las miserias del mundo.

Entre estos dos polos nos hemos venido moviendo sin encontrar un punto neto de inflexión: o bien el arte se integra en un proyecto político concreto ante el que no sólo cede soberanía, lo que sería absolutamente admisible, sino que hipoteca el poder transformador que emana de su capacidad negadora; o bien, mantiene intactas sus capacidades y exige un papel de claro protagonismo al precio de exiliarse a un mundo irreal en el que se reclama principio de realidad supremo.

No cabe la menor duda de que nuestras preocupaciones están en condiciones de encontrar más eco en el primer territorio intelectual que en el segundo. Ciertamente dos serían los problemas a solventar desde esta óptica. El primero sería como reconducir lo que en breve definiremos como la naturaleza negativa del arte, particularmente del arte moderno, positivamente, con el fin de integrarlo en un proyecto de progreso. Este escollo, que ya salvara Schiller, ha encontrado visos de solución en el mismo desarrollo histórico de las vanguardias. El segundo problema, que es el que en rigor nos ocupa, resulta más comprometido. La dificultad radica en el aspecto esteticista de las vanguardias, o, lo que es lo mismo, en el acuerdo que ambas vías mantienen en torno a la autonomía estética. Si bien es manifiesta la voluntad vanguardista de enlazar el arte y la vida minando la autonomía del último, no es menos constatable –y creo que aquí se encuentra la esencia de las relaciones entre autonomía y vanguardia, y no donde la rastrea Bürger⁴⁷– que trata mayoritariamente de hacerlo, a imagen del esteticismo, a través de la formación de un principio nuevo de realidad. En última instancia la vanguardia, como el Absolutismo Estético, pretende glorificar lo estético en su versión formal y elevarlo a valor supremo de

47. Cfr. Bürger, P. *Teoría de la Vanguardia*.

toda cultura, aprovechando la oportunidad que brindaba el Romanticismo de suplantar a una religión que se batía en retirada. Ya sea por la vía de convertir el arte en un modelo ejemplar con capacidad de formar al «nuevo hombre», en un espacio recreativo donde liberar las tensiones que se generan en la realidad, o, por una senda más radical, afirmando lo estético como justificación última de la existencia humana, el arte se escinde en un espacio extraño a la realidad. El poder de irradiación que desde allí atesora varía en las valoraciones de los distintos autores, pero la triste realidad es que el arte desde tal territorio, y por más que haya llegado a declararse principio supremo de realidad, se ha visto incapaz de ralentizar ni un ápice el imparable progreso de la versión más tecnócrata de una modernidad con más de dos siglos de existencia. Y ello, a nuestro entender, por cuanto comparte con ella el principio que le sirve de motor, la autonomía de las esferas epistemológicas.

La estética guarda celosa, incluso en sus vertientes más críticas con la segregación del arte y la vida, su derecho a elaborar un principio de realidad autónomo, desde el que pretende proponerse como modelo alternativo al que presenta la racionalidad instrumental, legitimando así las aspiraciones de esta de convertirse, a su vez, en principio de realidad. Y ante esta circunstancia parece que sólo se atisba como alternativa el incalificable colaboracionismo de un arte de raigambre positivista dedicado a la decoración y acondicionamiento del ambiente de trabajo. Sospechamos, y así lo dejamos por el momento apuntado, que el problema radica en la vocación del arte de actuar como forma frente a la degenerada naturaleza, de ontologizarse hasta el punto de pretender suplantar a los individuos en la conformación de un sentido que ellas mismas ya portarían y comunicarían. La obra de arte de vanguardia sigue mayoritariamente asentada en su voluntad representativa, que la convierte en “una nueva manera de ver el mundo” afirmada en una estabilidad de la que dice renegar.

Si bien se rastrea desde el Romanticismo la posibilidad de que el arte permita modificar las concepciones escindidas del mundo, que son la fuente de la naturaleza escindida del hombre, no parece que triunfe una visión secularizada de esta posibilidad. Una visión que no termine tratando de recrear un mundo fuera del mundo con la intención no de ayudar a buscar un sentido –narrativo– unitario al único del que en definitiva disponemos, sino de sustituirlo, eludirlo o, simplemente, desacreditarlo. Una vez se percibe lo estético como un *lugar* privilegiado desde el que interpretar el mundo, no contentos con esto, tendemos a dar el siguiente paso para convertir este lugar interpretativo en el lugar –cuando no el oráculo– de la interpretación, de donde mana el sentido –que se reclama más

real que lo real– del mundo. Sólo un acólito de esta religión del arte puede evitar percibir que el crudo realismo al que obliga la colonización efectiva del mundo de la vida por parte de la Razón instrumental, convierte tan elevadas pretensiones en una efectiva y absoluta pérdida de influencia.

Las acciones extramorales de la figura del genio –que sospechosamente amparan en sus diversas formas tanto el esteticismo como la vanguardia– encaminadas al cumplimiento de las altas misiones de superar la escisión de la existencia, reconciliar lo finito y lo infinito, justificar estéticamente el absurdo de la vida o, simplemente, “poner un mundo”, terminan, por obra y gracia de la autonomía de la que parten, mostrándose incapaces de inquietar lo más mínimo la imagen técnico–científica de la realidad, que es capaz así de identificarse con la realidad misma. Realidad que, en su desarrollo autónomo, no sólo se encuentra legitimada por aquella esfera que aparentemente portaba el estandarte crítico, sino aún asistida por ella a través de auténticas “guarderías del espíritu”, capaces de apaciguar el de otro modo insostenible sinsentido de la imagen técnica del mundo. De este modo se pervierte el espíritu que, no lo olvidemos, suponía la justificación última –y heterónoma– de la reivindicación de la autonomía de lo estético.

No costaría mucho identificar esta secreta colaboración con el creciente malestar social que está produciendo la nunca suficientemente ensalzada sequía de genio creador, o la ausencia de nuevas matrices de energías cósmicas visionarias. Carencia que voluntaria o involuntariamente está dejando de justificar, en un mundo secularizado, permanentes aplazamientos utópicos ante la tarea de interpretar el mundo, espacios consoladores de la miseria social y política, mitos de una imposible reconciliación, o, lo que es peor, la creencia de que la religión universal del arte este oponiendo a través de su radical inutilidad una resistencia efectiva al utilitarismo reinante. Como diría Barbara Kruger: *we don't need another hero.*

El arte no es palabra de Dios, no está exento de desarrollarse en el medio discursivo del mundo de la vida, no puede superar la distancia entre lo infinito y lo finito –pues de ella se nutre– no es naturaleza, ni es por ella creado. El arte forma parte, irrenunciable e inexorablemente, de la realidad sin que por ello –o precisamente por ello– quepa presuponerle vocación representativa alguna. Es realidad, pero no es la realidad ni aun otra realidad. Pretender cuestionar la legitimidad de la imagen cientifista del mundo afirmando que la realidad es lo estético, excede lo paradójico –tan querido por el arte– para rozar lo ridículo. Afirmar, por otro lado, que lo estético es un suplemento metafísico de esa misma realidad destinado a promover su superación no sería más que reconocer explícitamente la

identidad de la imagen instrumental de la realidad y la realidad misma. Concebir lo artístico por relación a una realidad de la que se pretende ideal sublimación, nos dejaría fondeados en la banalidad de sus fuegos de artificio. También de ese sueño habría que despertar. De poco sirve –salvo, insisto, en modelos terapéuticos o pedagógicos– confundir las calabazas con carrozas. Ello no haría más que dificultar –más aún si cabe– los canales de conexión entre el arte y mundo de la vida; más que *disociar definitivamente lo experimentado en uno con lo argumentable en el otro*. Sin salvar tal distancia no es imaginable proyecto alguno estéticamente conformado sobre la realidad. Al margen, claro está, de que, de no olvidar tal planteamiento, nos veríamos obligados a defender el criterio utilizado para discernir entre realidad y apariencia.

I.C. DEL ARTE Y LA REFLEXION

11. La artificialidad del arte

Cuando Baumgarten declara en sus *Reflexiones acerca de la poesía* la independencia de la estética, asume explícitamente la inferioridad de la nueva disciplina: las cosas son *percibidas* a través de una facultad inferior –la estética o gnoseología inferior–, pero son *conocidas* mediante una facultad superior –la lógica o gnoseología superior–. La aceptación de este estatus era no obstante condición obligada para mantener, en pleno siglo de las luces, la facultad estética netamente separada de la lógica, esto es, para defender su entidad disciplinar. De otro modo hubiera vuelto, como en el sistema leibniziano, a quedar subsumida a la gnoseología superior. En efecto, la coordinación de ambas facultades hubiera supuesto, en un clima intelectual racionalista, bendecir la secular supeditación de lo sensible a lo inteligible. La independencia de la disciplina estética pasaba, pues, por el desarrollo autónomo de la dimensión sensible como algo irreductible a lo lógico, aun cuando ello supusiera, en el momento histórico en que el nacimiento de la modernidad se identificaba con el desarrollo técnico y científico, asumir, paradójicamente, tanto la autonomía de lo estético, como su inferioridad frente al conocimiento racional científico. La prepotencia de la omnipresente gnoseología superior empujó a la estética a mantenerse firme en la defensa de su espacio autónomo, al tiempo que minimizó la importancia de este. Tuvo que entrar en crisis el modelo racionalista ilustrado y desarrollarse una mentalidad antropológica para que este reparto de poderes se viera renegociado.

Por ello mantener una postura favorable a una realización efectiva de lo artístico en el mundo de la vida a través de la crítica al principio de autonomía puede confundirse con

un proyecto de corte positivista. No en vano la capacidad crítica del arte frente a los tintes racionalistas que cobraba el proceso de modernización se nutrió siempre de su estatuto de autonomía. La posición secesionista que la estética se había visto obligada a ocupar, por simple instinto de supervivencia, la colocó, ante las primeras manifestaciones de debilidad de la Razón instrumental, en una posición privilegiada para encabezar el movimiento de crítica frente al monopolio que aquella pretendía ejercer sobre la realidad. En cierta medida cabría afirmar que, debido a avatares históricos, la estética es por naturaleza postmoderna, en el sentido de que adquirió desde sus orígenes un papel crítico frente al proceso de modernización, ligado siempre a su desmarque efectivo frente a la realidad. La autonomía de la estética no es pues, hasta cierto punto, más que la forma en que se concretó la postura de esta disciplina en el pulso permanente entre razón y sensibilidad que caracterizó, y caracteriza aún, a la modernidad. No significa esto, en modo alguno, que la estética fuera antimoderna. Antes bien, como ya hemos visto, la voluntad de superar el fraccionamiento en que la modernidad sumía social, gnoseológica y psicológicamente al individuo, no es más que una dimensión de la voluntad moderna de alcanzar el ideal de la plena autonomía del individuo. Esta circunstancia no concierne simplemente a la estética como disciplina filosófica, sino al entramado entero de las realidades que ella abarca, y que hoy podríamos denominar «institución arte». Esa *autonomía comprometida* es el *ethos* que el arte comparte con el resto de las posturas que, desde Schiller hasta el pensamiento marxista, aún siendo críticas con el proceso de modernización se encuentran, sin embargo, plenamente vinculadas a él. Sólo desde este espíritu podremos rastrear la posibilidad que atisbamos de encontrar una versión de lo estético que, sin pretenderse más allá de la realidad misma, retenga el espíritu crítico de los proyectos autónomos.

El problema, que tantas veces hemos denunciado, se resume pues de la siguiente manera. La autonomía estética representa una doble paradoja. Por una parte, en la medida en que tal autonomía se nos revela plenamente heterónoma a la luz de su compromiso con un proyecto que la trasciende; por otra, en la medida en que tal compromiso, que supone un enfrentamiento directo contra el proceso de fragmentación moderno, se concretó en la consagración de la tesis de la bipolaridad de la existencia, que alimentaba tanto al Idealismo como al Romanticismo, los dos frentes de la quiebra de la Razón ilustrada. De esta contradictoria fuente brota la que, a nuestro entender, es la carta de naturaleza del arte al menos en los dos últimos siglos: *su naturaleza negativa*. Naturaleza, sin embargo, imposible de entender si no es a partir de la dimensión positiva que adquiere mirada desde la óptica del proyecto que la justifica y trasciende.

Esta naturaleza contradictoria nacida, como hemos visto, en el momento en que desde el discurso estético se abogaba por mantener una numantina resistencia frente a las fuerzas disgregadoras desde una posición estratégica en sí misma disgregada, afectó al arte desde su dimensión especulativa hasta su dimensión formal. Si bien el problema de la fragmentación se trató de solventar siempre desde el ideal de la reconciliación, en el ámbito de lo fáctico pronto surgieron alternativas paradójicas que enriquecieron este planteamiento. El propio Kant encontró en su *analítica de lo sublime* la vertiente positiva de lo negativo en el arte.

Produciéndose [el placer nacido de lo sublime] por medio de una *suspensión momentánea de las facultades vitales*, seguida inmediatamente por un *desbordamiento* tanto más fuerte *de las mismas* [...]. De ahí que no pueda unirse con el encanto; y siendo el espíritu, no sólo atraído por el objeto, sino sucesivamente también *siempre rechazado por él*, la satisfacción de lo sublime merece llamarse, no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, *placer negativo*.⁴⁸

Si bien Kant no extrapola el placer negativamente obtenido del sentimiento causado por la fuente de sublimidad, podremos retener ya aquí la posibilidad, que luego explotaremos, de que la obra produzca un doble movimiento de atracción y rechazo enmarcando una suerte de *epojé* de nuestras facultades. Sin adentrarnos más por este terreno baste ahora reseñar el jugoso oxímoron patente en la idea de placer negativo, si bien siempre recordando que, inmediatamente después de la cita anterior, Kant circunscribe lo sublime a la naturaleza: «lo sublime del arte se limita siempre a las condiciones de la concordancia con la naturaleza». Este impulso bifronte no podía evitar dejar sus huellas tanto en el espíritu como en la formalización de la obra de arte concreta. Por una parte, el arte adquirió el rasgo que había de identificarlo durante toda la modernidad: *su voluntad de subvertir la linealidad de los discursos*. Por otra, su correlato plástico lo encontramos en la aparición de la *obra de arte inorgánica*.

La apuesta por el ideal integrador frente a la realidad disgregada se encuentra transida por la perfecta identificación que Schiller y Schlegel detectan entre Totalidad y Grecia Clásica, y fragmentación y tiempos modernos. La interpretación que Schiller lleva a cabo del arte griego, que se retrotrae a Winckelmann y es rastreable, en una u otra medida,

48. Kant, I. *Crítica del juicio*, §23, pág. 184. Curs. mías.

hasta el grupo romántico de Jena, caracteriza a este como la obra unitaria y armónica del hombre total, el fruto de la conjunción equilibrada de las diferentes esferas y capacidades humanas. Esta convicción no era más que otra manifestación de la mentalidad bipolar, no exenta de maniqueísmo, que, nacida de la reflexión sobre las relaciones entre lo finito y lo infinito –principal animadora del debate intelectual de idealistas y románticos– ordenaba metafísicamente el conjunto de lo real a partir de un sistema de binomios: griego/moderno, naturaleza/cultura, natural/artificial, etc. Por esta vía, por una parte, se promovía el arte clásico a la dimensión de lo ideal, y, por otra, se relacionaban las creaciones artísticas emergentes con el espíritu de lo fraccionario y lo artificial. De este modo, lo que comenzó siendo la bestia negra del arte moderno –la fragmentación–, *se convirtió en su característica más propia, y, pronto, en la más querida*. En el mundo polar descrito, cualquier manifestación de fascinación por lo moderno –y ya hemos explicado que las críticas al proceso de modernización no pueden dissociarse del compromiso con el mismo– no habría de tardar en provocar la desintegración del modelo de belleza clásico. No en vano, desde el segundo Schiller, la interesada promoción de los valores clásicos no se justificaba en la restauración de un pasado remoto, sino en el rastreo de ideales heroicos para la construcción de un futuro prometedor. La normalización de lo griego surgía de una labor hermenéutica que posibilitaba leer la Historia como futuro. Ese ha sido el sentido proyectivo de la lucha por la reinstauración de la unidad del hombre desde el primer Romanticismo hasta el postmarxismo frankfurtiano.

La voluntad de relacionar el ideal con una ilusión presente, unida a la inflación de referencias a la fragmentación, terminó provocando una ósmosis entre su acepción de *mal de la modernidad* y su identificación con la modernidad misma. Esta sinécdoque permitió que la fragmentación aludiera a dos acontecimientos. Por un lado hacía referencia a la escisión de las actividades y capacidades humanas y a su reorganización epistemológica en disciplinas autónomas; y, por otro, hacía referencia al proceso de destrucción de la organicidad de la obra de arte. Esta confusión permitió vislumbrar jugosas alternativas al planteamiento excesivamente maniqueo del problema. Si Schiller sólo contó con la posibilidad de abordar el problema de la fragmentación psicológica del individuo desde la promoción de su vertiente sensible en el área estética, la asimilación del propio impulso fragmentador de la modernidad por parte de la obra de arte permite colegir, como ya apuntamos, una nueva dimensión del asunto. La obra de arte orgánica creaba una artificial imagen de unidad, derivada de la perfecta cohesión entre sus partes, que promovía no sólo la contemplación del ideal sino la activación de la sensibilidad; pero a condición de que

ambos sucesos se produjeran en un espacio incontaminado, ajeno al mundo de la vida. La obra inorgánica, esto es, la obra de arte que encarna la fragmentación del mundo moderno en forma de pérdida de unidad entre sus partes componentes, no traslada sin embargo el problema a un duplicado ficticio de la realidad, sino que promueve directamente la utilización de la totalidad de las dimensiones humanas en la construcción de un sentido y una unidad no dados, esto es, artificiales. La obra de arte inorgánica, que no es otra que la obra de vanguardia, nacida de la autonomía de lo artístico y criada en los pechos del compromiso heterónomo con el proyecto moderno, hace convivir, de un modo que sólo puede resultar contradictorio a una mentalidad aún atrapada en los sistemas binómicos de la metafísica, la tensión del ideal de la emancipación con su naturaleza artificial y su compromiso con el mundo de la vida. Una convivencia que, a diferencia de Schiller, nada tiene que ver con un estado ideal de reconciliación, ni con la superación dialéctica de las contradicciones en un estado de transparencia no menos ideal.

La doble faz de la fragmentación permitió que el problema fuera abordado no por la vía de la prosecución del ideal de la emancipación a través del retorno al origen, de la reconciliación o de la síntesis, sino por la vía de la *indagación en la propia fragmentación*. Si la obra, como es el caso de los purismos, permite la estabilidad ideal de la organicidad, se retrae a un espacio consolador que poco tiene que aportar en un proceso histórico. Si, en los antípodas, no percibe su inorganicidad atravesada por una dimensión utópica, como es el caso de la inmensa mayoría del arte postvanguardista, se convierte, a lo sumo, en una vacuna “inmunizante”, merced a la asqueante explotación de la estrategia de la hiperexposición cínica de las miserias de la modernidad (tema al que habremos de volver). Esta es la razón de que hagamos hincapié en la naturaleza esencialmente negativa del arte, en su perpetuo compromiso con la alteración de los sistemas de representación de la realidad, en su acentuación de la dimensión trágica de la existencia.

Ya en la primera mitad del XIX resultaba evidente que en la medida en que lo estético pretendiera presentar una opción frente al mundo se convertiría inevitablemente en una parte de este. El viejo territorio virgen más allá de la realidad se revela entonces como una parte de la misma enfrentada a la otra: la no estética. Y cuanto más apremiante es la necesidad de afirmar la primera frente a la segunda, esto es, la necesidad de realizar las expectativas de la estética en la Historia, más patente se hace la “corrupción” de la disciplina, la tensión hacia la autodisolución. La tendencia suicida de la estética y el arte es, desde Hegel, uno de los lugares comunes más queridos. Pero no debemos ver en ello la voluntad literal de hacer periclitar la dimensión estética, sino, más bien, de someter su

autonomía a la presión de su destino heterónomo, de su integración en el mundo de la vida. No en vano la disolución de lo estético acompaña siempre en los diversos autores que de ella se sirven al paralelo anuncio de la disolución (política) de un mundo que se desea ver superado, ya sea el del sujeto escindido, el del sujeto burgués capitalista, el del sujeto burgués cristiano, el del sujeto metafísico, o, simplemente, el del sujeto. De ahí que el anuncio de la muerte del arte se vea siempre acompañado de la provisión de los medios para la realización de su misión *superadora*. Esta naturaleza paradójica del arte queda perfectamente resumida en una frase de Foucault: «un discurso que se quiera a la vez *empírico y crítico* no puede ser sino, de un solo golpe, *positivista y escatológico*»⁴⁹.

La permanente tendencia del arte moderno a habitar más allá de sus fronteras, a elaborar una continuidad a base de rupturas, a minar sistemáticamente cualquier sistema, pone en serios aprietos cualquier pretensión normativa en materia estética. Cualquier nostalgia del orden perdido o de un clasicismo –heterodoxo o *avant la lettre*– resulta seriamente castigada por el fluir de los acontecimientos. Pero no por ello se debe ocultar la contradicción que implica la aceptación acrítica de esta circunstancia, que podría llegar a convertir la crítica –y el arte– en una suerte de adivinación, cuando no de mandarinato, preocupada más por anticipar evoluciones inmanentes que imágenes trascendentes. En otras palabras, no se debe enmascarar la perplejidad que produce el olvido de la heteronomía de la apuesta estética por la autonomía.

La obra de arte inorgánica no permite la captación inmediata y natural del “sentido” que la alienta. Pero no por ello cabe descartar el conocimiento adscrito al juicio estético. Ahora bien, siguiendo a Kant, este conocimiento no se refiere, en el sentido romántico, al conocimiento del objeto de arte, sino al conjunto de relaciones inmanentes que pueden establecerse en el interior de una obra que no se nos presenta cerrada en su darse. El conocimiento puede pues no versar sobre la obra sino sobre el fruidor.

La capacidad de sentir un placer nacido de la reflexión sobre la forma de las cosas (de la naturaleza, tanto como del arte) expresa no sólo la finalidad de los objetos en relación con el Juicio reflexionante, conformemente al concepto de la naturaleza que tiene el sujeto, sino también al revés, una finalidad del sujeto con relación a los objetos, según su forma y hasta su carácter informe, a consecuencia del concepto de libertad; por eso ocurre que el juicio estético debe ser referido no sólo a lo bello como juicio de gusto, sino

49. Foucault, M. *Las palabras y la cosas*, págs. 311–2.

también, como nacido de un sentimiento del espíritu, a lo *sublime*.⁵⁰

La obra no sería entonces un espacio en el que cupiera observar formalmente encarnada la reconciliación de lo finito con lo infinito, ni un ámbito para el análisis del momento de la representación artística, sino el lugar donde el individuo puede desplegar sus capacidades a través de la reflexión. Más tarde volveremos a las relaciones entre arte y crítica, pero baste ahora apuntar que la estética, desde la aparición de la obra inorgánica, desde la asunción de su naturaleza contradictoria, informe o sublime, está en condiciones de subvertir el reparto moderno de cometidos en lo que a la representación del mundo se refiere. Ciertamente, desde esta óptica, el arte avanza en el desarrollo de su doble naturaleza, pues, si bien la reflexión se centra en el descubrimiento de la estructura interna de la obra y de los presupuestos autónomos que la apoyan, esta no tiene por objeto el juicio o el conocimiento de la misma sino el desarrollo de un proyecto del individuo referido a su autoconocimiento.

El arte actúa, a través de sí, como «médium» para la reflexión. Este recurso es rastreable ya desde la caracterización kantiana del juicio estético como «reflexionante», y se potenció en Schiller y Fichte al postularse como la actividad más propia del sujeto plenamente constituido. La concepción del arte como terreno autónomo para la reflexión es pues indisoluble del proyecto ilustrado de emancipación, en su dimensión de promotor del desarrollo de la inteligencia entendido como ejercicio libre y autoconsciente tanto de las capacidades, como de los instrumentos y las limitaciones operativas de esta. El arte se ve convertido desde entonces en un medio privilegiado de reflexión sobre el mundo no sólo por lo que respecta al espectador, sino igualmente por lo que atañe al creador. Razón por la cual en el Romanticismo nació el compromiso del artista con la reflexión sobre su propia obra y sobre los objetivos plásticos que persigue.

La progresiva “positivización” del proceso de fragmentación en confrontación con la idea clásica de totalidad tuvo su correlato en relación a la *Bildung* romántica. La formación clásica, ligada al concepto de naturaleza y a lo bello, se resuelve en favor del instinto frente al entendimiento. Por contra, la activación y el despliegue de las capacidades humanas en la formación estética artificial implica de modo prioritario al entendimiento. Frente a la “sensibilización” de la estética, la formación artificial promueve *la acción de la libertad sobre la inclinación*, obligando a la razón a organizar de manera arbitraria los datos

50. Kant, I. *Crítica del juicio*, Intr. VII, pág. 121.

sensibles. Sobre esta base lo artificioso, lo característico y lo interesante restarán interés en el discurso estético a la categoría tradicional de belleza, de tal manera que dejaban abierta una puerta en la estética para la entrada de la Historia. La inmediata consecuencia de este hecho consistió en la constatable heterogeneización del gusto. Si hasta ese momento el juicio estético se regía por unos criterios axiológicos naturales que se presuponían idénticos en todo el género humano, a partir de la artificialización de lo estético *las “preferencias” estéticas involucrarán decisiones individuales*. La creciente *responsabilidad en materia de gusto* no afectaba únicamente al fruidor. El artista hubo de abandonar la referencia al estilo como canon estable para elegir su *manera*, germen de la disgregación de la creación artística en «ismos» durante nuestro siglo.

La consecuencia más interesante de este hecho para el presente trabajo radica en que si mientras el arte permaneció en el territorio de la naturaleza cupo hacer referencia a su capacidad simbólica para “construir” una comunidad natural, de modo paralelo, tras su sesgo hacia lo artificial, este debería ser capaz de aglutinar a los individuos por cuestiones de gusto. Con la salvedad de que no cabría hablar ya de comunidad sino de círculo de afinidades, sustituyendo así unas fuentes de identidad fundamentalistas, por otras “secularizadas”. En efecto, el siglo XIX fue pródigo en la formación de grupúsculos artísticos rivales. Como quiera que a cada una de las maneras o gustos le cabía una idéntica porción de legitimidad, el debate sobre el que habría de asentarse la eventual estabilidad de los criterios y, consecuentemente, la identidad de los que con ellos se comprometían, debía realizarse de manera discursiva.

El mencionado proceso no se desarrolló de manera lineal, conociendo involuciones classicistas y aceleraciones modernas. De igual modo que en el terreno de la epistemología, el optimismo progresista en la Razón había venido a ocupar el vacío teleológico dejado por la religión, el concepto de «perfectibilidad» defendido por Schlegel vino a ocupar el territorio dejado por la belleza. Pues si bien la categoría clásica de perfección habría de ser sustituida por una concepción fluida de lo estético, esta aparente indefinición iba a ser matizada mediante un concepto teleológico–progresista de la Historia. Habrían de ser de nuevo los románticos los que disgregarán el vector de la Historia, retirándole a esta la mayúscula y conjugándola en plural.

Una vez más esta subjetivización extrema de lo artístico iba a topar con la figura prometeica del genio del absolutismo estético, surgida para minimizar lo discursivo y promover la reaparición de la naturaleza, ahora ya no como modelo a imitar, sino como principio productor mismo. Por este camino, el arte, recién introducido en la Historia de la

mano del artificio, habría de volver a salir, en compañía ahora del genio; cuya visión, irreductible a la mirada ordinaria, no podía ser sometida al entorno intersubjetivo. No obstante, la sustitución de la naturaleza por el artificio, de la inclinación por la elección, de la belleza por la característica y de la estética por las poéticas no podía menos que hacer tambalear cualquier referencia a lo normativo, hasta el punto de convertir incluso esta misma referencia en una determinación reflexiva. El arte se convierte así en un centro activo de reflexión si bien es cierto que, desgraciadamente, y por analogía al Yo fichteano, pronto se absolutiza hasta el punto de alcanzar un divino estado de ensimismamiento en forma de reflexión sobre sí. Pero no es menos cierto que, ya desde entonces, esa misma determinación extrahistórica era fruto de una decisión intrahistórica. Nunca más la inocencia podría ser naturalizada. El artista, el crítico, el esteta y el público tendrían en adelante que ser conscientes incluso de sus intuiciones e impulsos, que habrían de reconducir productivamente por medio del discernimiento y de los que tendrían que responsabilizarse discursivamente.

12. La dimensión gnoseológica del arte

Nos encontramos así en un punto de la argumentación en el que el arte, partiendo de la asunción de su radical irreductibilidad al conocimiento, ha llegado a alcanzar una posición neurálgica en el foro de reflexión sobre el mundo. Si bien el juicio estético no ha de procurarnos conocimiento alguno sobre la obra, ni aun sobre el resto de los objetos del mundo, cabría pensar que está en condiciones de darnos noticia sobre nuestro sistema de representárnoslos. Lo que, en última instancia, sólo podría parecerle desestimable a aquel que albergara la esperanza de acceder al conocimiento de la «cosa en sí».

Ya comentamos como en la primera estética de la era moderna A. Baumgarten habló ya de *cognitio sensitiva*, lo que debió resultar ciertamente asombroso para la gran tradición gnoseológica que se arrastraba desde los griegos. En efecto, la posibilidad de concebir el conocimiento a través de los sentidos, suponía confrontar la razón con su otro. Sin embargo, esta posibilidad no gozó en principio de muchos acólitos. Como ya vimos, Kant no pudo ser más tajante. A su entender, «un juicio estético es único en su clase, y no da absolutamente conocimiento alguno (ni siquiera confuso) del objeto, conocimiento que ocurre solamente mediante un juicio lógico»⁵¹. El juicio de gusto es absolutamente diferente del lógico, en el que no está contenido y por el que no puede ser absorbido, esto

51. Kant, I. *Crítica del juicio*, § 15, pág. 163.

es, no tiene nada que ver con el conocimiento. Y ello en la medida en que el juicio estético es subjetivo y no afecta a la representación sensible del objeto, sino a la del sujeto y a un estado del sentimiento. Dado que lo bello es aquello que gusta sin concepto, nos situamos a las puertas de remitir la experiencia estética a la capacidad subjetiva de experimentar agrado y desagrado. Por universal que sea la fuente de placer no nos es lícito decir nada sobre ella salvo la específica relación belleza–placer que despierta.

No obstante, ya anunciamos la posibilidad de acercarnos al conocimiento por la vía de la reflexión que el arte encarnaba. Kant, además, concebía el juicio de gusto por relación al sentido común. Pese al carácter subjetivo del placer que proporciona la obra de arte, este se presupone esencialmente igual en todos los humanos, por lo que es susceptible de ser comunicado. Tal presuposición descansa en que el gusto, en la medida en que no responde a intereses prácticos de un sujeto en concreto, debe ser idéntico en todos los humanos. La pretensión de universalidad del juicio de gusto se asienta pues en su subjetividad y desinterés. De manera tajante, la facultad por la que percibimos lo bello, por la que nos ponemos en contacto con la obra de arte, ni conoce ni desea. No cabe esperar entonces de la práctica artística, incluyendo en ella la misma reflexión sobre –y a partir de– el arte, más que la provisión de objetos que reporten placer subjetivo, identidad comunal, o utillaje para ejercitar una facultad humana siempre escindida, y frecuentemente atrofiada. Bastaba que se debilitara la concepción universal de lo humano para que el gusto quedara referido a una cuestión subjetiva y personal en el más literal de los sentidos.

Desde nuestra óptica nos gustaría pensar en la posibilidad de que nuestra relación con el arte fuera tal que de ella se derivara conocimiento y deseo. Sin embargo, el desarrollo de la estética siguió derroteros divergentes a nuestra voluntad, y no hizo más que incrementar el debilitamiento de la dimensión gnoseológica del arte. Tanto para Kant como para el idealismo era evidente que el arte estaba limitado a la esfera de lo sensible, en la medida en que a través de tal dimensión no nos era dado acceder a la realidad, sino a los accidentes de esta. Lo curioso es que en la evolución del pensamiento ilustrado no sólo hacia el idealismo sino igualmente hacia el Romanticismo, no se produjo una inversión de esta tendencia. Curioso en la medida en que el Romanticismo puso en crisis la percepción de los entes como la unión de una sustancia –inteligible– y sus accidentes –sensibles–. En palabras de Maurizio Ferraris:

El Romanticismo, que extiende su visión sobre toda la moderna teoría del arte, entretejió una aparente apología de la experiencia estética que se tradujo, sin embargo, en

una devaluación del carácter gnoseológico de las obras, es decir, en una debilitación del nexo arte–conocimiento.⁵²

Como ya vimos, la falta de fundamento que los románticos descubrieron bajo la realidad, condujo al arte a remitirse al mito, al terreno en que la palabra, por paralelismo con la Palabra de Dios, se remite a sí misma, liberándose de determinaciones fundamentalistas o normativas. Entre tanto la estética había pasado de ser una reflexión sobre lo bello en la naturaleza a centrarse en el estudio del arte. En este tránsito el arte parece heredar sin traumas el estigma de lo bello, y, como si de la propia naturaleza se tratara, permanece exento de intención. La consagración romántica de las tesis kantianas sobre la autonomía del arte –ahora identificada con la irresponsabilidad y el tautologismo de la palabra divina– y sobre la inintencionalidad de lo bello, construyeron la imagen tópica del arte: un conjunto de vivencias individuales destinadas a ser fruídas también de un modo estrictamente individual, preferentemente en un espacio neutro y aséptico apto para el recogido intercambio entre las conciencias. El kafkiano mundo real transido de intereses, deseos, influencias, acciones y voliciones, parecía vedado al extraño mundo del arte que manaba directamente de un anacoreta inspirado, de vida aislada, extemporánea y disipada. En el transcurso del clasicismo al Romanticismo la ficción paso a servir a la belleza de manera más eficaz que la verdad, que a menudo resultaba mala y fea. Si por desgracia en la vida no puede ignorarse la verdad, afortunadamente, gracias al arte, uno «puede elevarse hacia el reino celestial de la ilusión»⁵³. La consecuencia inmediata del descubrimiento de que el hombre es un dios cuando fantasea y un mendigo cuando reflexiona, fue la utilización del arte para crear una belleza escapista a través de la ficción.

Con el idealismo la trivialización del arte llegó a sus más altas cotas. Era algo perteneciente al pasado y ligado a la representación sensible de una idea en cuyo despliegue debía disolverse. De este postulado del gran aparato idealista de la modernidad cabe extraer dos consecuencias lógicas. De una parte la legitimación de la disociación forma–contenido, significante sensible y significado espiritual; de otra, y dado que tal disociación no es simétrica, el desnivel jerárquico del arte frente al despliegue de la idea, frente a la filosofía. Pero el Idealismo, sin embargo, sí reivindicó la relación (incluso la

52. Ferraris, M. «Estética, hermenéutica, epistemología», en Givone, S. *Historia de la estética*, pág. 171.

53. Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, pág. 344.

identidad) belleza-verdad. Hegel postulaba que «la vocación del arte es el descubrimiento de la verdad»⁵⁴. Pero cuando tal hacía no pensaba «en la triste verdad de la vida, sino en la magnífica verdad de la idea»⁵⁵. Con lo que la verdad se identificaba, de nuevo pero por otro camino, con un momento supremo de reconciliación, es decir, con una ficción. El arte sólo se relacionaba con la verdad –salvo quizá en el episodio naturalista– cuando la verdad se relacionaba con una ficción, con la naturaleza (en su segunda acepción) o con un momento más allá del tiempo. En cualquier caso, cuando se desarrollaba en un terreno no *i* o *perlocutivo*. Nada tiene de particular, puesto que, como iremos viendo, la Verdad sólo puede convocarse al amparo de Dios, esto es, fuera del territorio tecnocientífico que sustenta el concepto de verdad hoy operante.

Nuestra preocupación por la mentira del arte no tiene nada que ver, por supuesto, con el problema de la relación sincera con la naturaleza –sobre todo en su primera acepción–, ni con cualquier otro medio de producir verdades “científicas”. Aunque frecuentemente se ha argumentado que la creatividad no guarda relación con la verdad ni con la falsedad, desde la óptica “mimética” no menos frecuentemente se ha determinado que como el poeta no dice la verdad, miente. De ahí se deduce, como veremos, una determinada actitud pragmática ante la obra que disuelve su capacidad ilocucionaria, que es lo verdaderamente preocupante.

54. Cit. en Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, pág. 344.

55. Cfr. Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, pág. 344.

13. Autonomía y lingüística. El método aplicado al arte

La herencia romántica e idealista comprendía un concepto de arte anclado en lo subjetivo o subordinado a una filosofía llamada a desplegar su verdad. Pero mientras el problema de la autonomía de lo estético permaneció dentro del marco de la metafísica no fué en realidad más que un simple apéndice del propio problema de la metafísica misma. Desde nuestra óptica, los problemas de la autonomía y la “ficcionalización” comenzaron a resultar particularmente graves cuando, debilitada la metafísica, pasaron a desarrollarse en el nuevo caldo de cultivo pragmático. Si asumimos la historicidad de la existencia y entendemos que cualquier relato se constituye en realidad por referencia a formaciones textuales precedentes, con las que se relaciona conforme a una convención axiológica que llamamos cultura, el concepto de autonomía no tiene el menor sentido. O, más exactamente, tiene sentido como relato, lo cual, en principio, le otorga un grado de legitimidad idéntico al de cualquier otro relato. Expuesto de otra manera, la discusión sobre la autonomía estética cobra implicaciones pragmáticas planteada en un *contexto comunicativo*.

No resulta deducible por medios analíticos que la obra de arte sea un ente para cuyo juicio haya que aplicar conceptos extraídos de la propia obra. Pero nadie puede impedir que tal actitud se convierta en una convención socialmente admitida. En efecto, al margen de cualquier discusión formal sobre el tema, resulta evidente que los contenidos que el espectador es capaz de extraer de la obra de arte son difícilmente aplicables fuera del ámbito de las propias artes. Podríamos argumentar que si tal cosa ocurre es debido a la propia dinámica interna de la disciplina, al modo de operar como esfera de conocimiento y no a una característica esencial del propio arte. Pero lógicamente, desde una óptica que se pretenda más allá de cualquier fundamentación adiscursiva, tal afirmación es simplemente vacía. La realidad es que los ciudadanos no se acercan al museo a aprender nada de la realidad extraartística, y que si así lo hicieran les resultaría costoso sacar los argumentos hipotéticamente extraídos fuera del mencionado recinto.

El modernismo supuso, como ya apuntamos, la muerte del modelo clásico de acercamiento a la obra de arte. Ya vimos como la convicción común de que el arte clásico era connatural a la armónica civilización clásica, y su crecimiento orgánico e instintivo, mientras que la civilización y cultura moderna, dominadas por el entendimiento, eran artificiales y fraccionarias, se extendió sin apenas contradictores hacia el final de la época ilustrada. Este convencimiento alimentó tanto un ideal –el natural– como un modo

moderno de operar –el artificial–. De tal manera que, en un período que podríamos denominar *Clasicismo romántico*, se pensó en la paradójica posibilidad de reivindicar artificiosamente un ideal natural de reconciliación no por su belleza, *sino por su interés*. Desde ese momento, sospechamos, cualquier ingenuidad en el replanteamiento de lo clásico dejó de tener fundamento. El arte moderno, incluso si apostaba por lo clásico, quedaba definitivamente condenado a la toma de conciencia de sus presupuestos, objetivos e instrumentos. La idea de la perfecta comunión entre el arte y la comunidad no podía más que alzarse sobre un campo de ruinas y versarse, a su imagen, a través del fragmento, convertido ahora –en forma de rapsodia– en un género literario. El espectador conservaría, quizá para siempre, la no suficientemente fundada sensación de que hubo un día, en el origen, en que la contemplación de la belleza no suponía esfuerzo alguno. Frágil llama que sin embargo se mantiene viva merced a que es la realidad de la dificultad del arte la que permanentemente la atiza. Los fragmentos de una obra de arte, ya para siempre inorgánica, nos remiten inmisericordemente a una hipotética conversación interrumpida, a un sentido potencial, que reclama ser reintegrada en un sistema ante el que, por otra parte, se reconoce impertinente.

Lo natural, la belleza, la norma, el discurso lineal son estrellas apagadas que, sin embargo, como la verdad, seguirán iluminando el mundo de lo estético si, y sólo si, se consideran *interesantes*. La ausencia de hogar, la inestabilidad, la arbitrariedad, la incontinenencia, acompañarán en adelante al arte, exigiendo la reconstrucción de su hipotético sentido no sólo a la comunidad en que se integra sino aún al propio artista, que debe ser el primero en tomar conciencia reflexiva de su situación, sus medios y sus objetivos. Al menos desde el Romanticismo el arte se encuentra en condiciones de convertirse en un medio –y no sólo en un territorio– de reflexión, *en un centro activo desde el que pensar el mundo*; aunque esta posibilidad, por obra de la absolutización de lo estético, se vea *sistemáticamente malograda*, al centrarse en la reflexión exclusiva sobre las posibilidades expresivas del mismo medio. Sospecho que el coraje y la sistematicidad con los que los románticos minaron la tan nítida como ingenua frontera clásica entre apariencia y realidad, les nubló el objetivo que legitimaba tal apuesta. La consistencia con la que, desde la esfera estética, se ha venido segando la yerba bajo los pies del principio de realidad ha provocado que el interno convencimiento de la inconsistencia de este llegara a obnubilar su efectivo dominio sobre mundo de la vida.

Volviendo al tema que nos ocupa, lo cierto es que, desde entonces, la comprensión y fruición estéticas no acontecen de manera inmediata, ni se integran sin problemas en el

todo del conocimiento: «la comprensión de lo que es el arte hoy en día representa una tarea para el pensamiento»⁵⁶. La posibilidad de conocer depende de la disponibilidad de estructuras intelectuales con respecto a las que establecer relaciones, estructuras que, ni son trascendentales, ni están fundadas en una relación incontrovertible con lo real. Ni siquiera el momento de la creación, por más que se suponga un acto libre del creador, es concebible sin remisión a los referentes conceptuales de la comunidad, en función de los cuales una acción incalificable puede entenderse o no como artística. *El arte pasa en la modernidad a depender, no sólo en su sentido (o mejor en la construcción de su sentido) sino en su legibilidad, de las construcciones intelectuales de la comunidad en la que se integra.* Así pues, en principio, el arte estaría promoviendo en su *ofrecerse a la comprensión la posibilidad de reflexionar desde y sobre los principios convencionales en los que se funda lo real.* Y, sin embargo, aparentemente estas reflexiones sobre lo real son incapaces de incidir sobre lo real mismo; en gran medida porque la herencia de la identificación entre mundo y estética en el absolutismo estético ha centrado la reflexión del –y a partir del– arte en lo estético mismo.

De manera apresurada cabría resumir el problema de la siguiente manera. El descubrimiento romántico de la infundamentación de la realidad, del origen convencional de la representación del mundo, puede hacernos pensar en el fundamento discursivo de este. La verdad cobra tintes de aceptabilidad. Cabe pues, extraer dos conclusiones, aparentemente contradictorias y sin embargo complementarias, con respecto al tema que nos ocupa: el arte, como cualquier construcción intelectual, no goza *a priori* del menor derecho a la autonomía y debe remitirse, incluso en sus fórmulas más rupturistas –o precisamente más en ellas– a los códigos operantes en comunidad; y, sin embargo, y por ello mismo, goza de tanta autonomía como la comunidad donde se integra desee otorgarle. Y, en nuestro caso, esta parece hacerlo en un alto grado. En este raro argumento estibaría, a nuestro entender, el escollo principal con respecto a la posible aportación del arte al proceso moderno de emancipación: si los individuos no están dispuestos a admitir la posibilidad de percibir el arte en un contexto pragmático de nada servirá que se argumente de manera convincente el paralelismo entre lo estético y lo científico, al menos mientras siga haciéndose desde la defensa de la horizontalidad de los discursos. A no ser, claro está, que se entienda y se explique que una argumentación convincente es capaz de modificar realmente el orden de cosas dado. Si tantas razones hay para representar el mundo desde la

56. Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*, pág. 41.

óptica estética como desde la óptica científico-técnica, no nos queda más que aceptar disciplinadamente la elección que los individuos parecemos haber hecho en favor de la Razón instrumental, y esperar que, de nuevo, sea la catástrofe la que vuelva a sembrar la duda sobre sus patentes e incontrovertibles logros. Si el arte no prescinde de su autonomía para bajar al territorio de una realidad efectivamente dominada por la visión tecnocientífica del mundo y se contrasta con esta, jamás pasará de proponerse como una «forma sustitutoria».

En definitiva, si admitimos que tan real es un modelo atómico que de cuenta de las partículas elementales, como la Historia de España o *La regenta*, habría que explicar por qué razón, un argumento extraído de la Historia de España determina la perentoriedad que un posible interlocutor tiene de entenderlo de manera pragmática en menor grado que uno extraído del modelo de la física atómica, y en mayor grado que uno extraído de la novela de Clarín. Aceptemos que el cambio de percepción sobre la naturaleza de las cosas se consume en la medida en que seamos capaces de comunicarlo. Si ante una circunstancia cualquiera descubriéramos a la vista de un ente que los conceptos utilizados hasta la fecha para su comprensión no son procedentes, y decidiéramos por tanto cambiar nuestro modo de pensar, cabría esperar que, a la hora de dar cuenta de nuestro modo de ver las cosas—dijéramos: —tal argumento no es sostenible, como puede demostrarse por lo que respecta a este ente. Si ese ente, por las circunstancias que fuera, estuviera desacreditado, es decir, a nuestro interlocutor le cupiera decir: —¡hombre!, pero de ese ente no hay que fiarse, es el ente mentiroso; con fundadas esperanzas de que esta respuesta daría al traste con nuestro planteamiento, cabría afirmar que en realidad tal ente no ha conseguido modificar nuestro modo de ver las cosas. O, peor aún, si el ejercicio de libertad que debe comportar el cambio de nuestros conceptos no fuese factible, y este trueque en nuestro modo de pensar se produjera de manera automática ante la presencia del ente en cuestión, estaríamos condenados a padecer una suerte de esquizofrenia, en el sentido de que percibiríamos la realidad en función de unos criterios que no podemos compartir. Salvo, claro está, que nos apresuráramos a mostrar el ente causante del embrollo a todo el mundo con la esperanza de que operara universalmente su embrujo, lo que, en el caso de la obra de arte, ocurriría resueltamente sólo si recuperásemos la confianza en el carácter universal de su belleza. Esta es la razón de que a menudo el arte sea remitido, entre aquellos que confían en su capacidad cognoscitiva, al concepto de vivencia, a una suerte de relación personal en la que la realidad se nos desoculta y nos permite adquirir un conocimiento con el que, sin embargo, no podemos operar, pues no podemos certificar que la referencia a nuestra fuente

sea admitida por nuestros interlocutores.

Cabría esperar que estos problemas de índole pragmática hubieran tenido sus respuestas en el giro que la estética conoció en los primeros años del siglo XX hacia las nascentes ciencias del lenguaje. La excesiva rigidez de la estética sistemática había provocado ya un siglo antes reacciones partidarias de acercar las reflexiones sobre el arte al arte mismo. Desde mediados del XIX y recogiendo sugerencias románticas, el método inductivo vino a desplazar a los grandes sistemas estéticos deductivos. La misma incapacidad de los grandes sistemas para dar cuenta de las cada vez más móviles creaciones artísticas, unida al definitivo fraccionamiento del campo epistemológico y al nuevo gusto por la candente actualidad, aconsejaban tal desplazamiento. Esta tendencia alcanzó su cénit con el proceso incoado a la estética especulativa, oficiando la *poética* de despiadada fiscal. El término, nacido igualmente del filón romántico, servía para designar lo que las artes tenían en común por encima del desarrollo de sus recursos técnicos específicos, pero también la teoría propia de las mismas, particularmente atenta a las relaciones entre la especulación estética y la práctica artística. De ahí que, ante la crisis de los sistemas, se demostrara, o mejor se demostraran, pues su carácter es eminentemente plural, más aptas las poéticas que la estética para atender a la creciente demanda de sentido de las variopintas creaciones que se acogían al rótulo de arte.

Esta fascinación por el fraccionamiento epistemológico, no obstante, no es inteligible por simple referencia a la extinción de los grandes sistemas, cual saurios inadaptados a una nueva realidad micrológica. Antes bien, no es más que un nuevo renacer del ya comentado proyecto ilustrado en su versión epistemológica más pura, coreado ahora por los crecientes logros de las ciencias positivas. En la madurez del proceso de modernización surgieron una miríada de nuevas disciplinas de las cenizas de las viejas humanidades, y con la fe propia del converso doblegaron al método científico cuantos objetos de estudio se encontraban a su paso (que no eran pocos, pues cual rey Midas de lo reificante todo lo que tocaban lo convertían en objeto de estudio). En lo tocante al arte conocimos una sociología, psicología, semiótica... del arte. Este conjunto de *ciencias humanas*, que desde las primeras décadas del siglo XX pretendieron sustituir a la estética en el estudio del arte, se nutrían del convencimiento de la posibilidad de exportar, con éxito, el modelo inductivo de las ciencias puras a todo el sistema del conocimiento humano, y por ende, de la obsesión por exigir que toda hipótesis tuviera en los hechos la prueba de su verificación. Paradójicamente, esta obsesión por el método habría de terminar haciendo derivar lo que en principio pudo ser una plausible demanda de acercamiento al

mundo de la vida en una obsesiva conversión de todos los aspectos de esta en fenómenos susceptibles de verificación o falsación experimental. Una suerte de brutal *epojé* habría de cercenar, en aras de un mayor acercamiento a lo específicamente humano, todo lo que de humano tenía lo específico.

Sospecho que la apuesta por las ciencias positivas frente a los grandes sistemas filosóficos no puede desvincularse de la crítica que Feuerbach hace a estos últimos. Con gran ironía desvelaba en sus *Aportes para la crítica de Hegel* el carácter artístico de los grandes sistemas de pensamiento, entre los que destacaba el gran retablo hegeliano, auténtica obra maestra de la pinacoteca de la razón⁵⁷. Pero mientras Feuerbach era consciente de que su crítica al sistema idealista podría correlacionarse con la crisis de la obra de arte *orgánica cerrada*, la mentalidad positivista habría de identificar la crisis de las “obras de arte filosóficas” con la de las obras de arte mismas. Las reticencias hacia el escurridizo objeto de estudio hicieron derivar, como veremos, a las ciencias del arte hacia la seguridad de su propio método, incurriendo en el error, que Feuerbach criticaba a Hegel, de pretender que el sistema trascendiera su naturaleza de medio. Este protagonismo del método no sólo promovió la consecuente preocupación por la especificidad de las diferentes artes sino que, a imitación de su paradigma científico puro, parceló su objeto de conocimiento separando las diversas funciones de la obra. De este modo la dimensión formal y la comunicativa del arte se separaron artificiosamente, lo que unido a la excesiva cercanía al hecho mismo, provocó una particular ceguera para entender un fenómeno tan inespecífico, inestable, relacional e incapaz de dissociar su forma de su contenido como es el arte.

El discurso neopositivista referido a las artes es, paradójicamente, heredero de la convicción romántica de que el arte es aquello que tiene que ver con el gusto subjetivo. Esta convicción, unida a la inescrupulosa segmentación científica de los objetos de estudio, permitió que los eventuales contenidos del arte pasaran a convertirse en materia de otras ciencias más específicas –ya establecieran referencias políticas, psicológicas, sociológicas etc.–, dedicándose las “ciencias del arte” a los temas específicamente formales. Desde este punto de vista el diagnóstico no puede ser más tajante respecto a las aspiraciones gnoseológicas del arte: este es un terreno donde toda afirmación es posible pues ninguna es significativa, y ni él, ni su crítica se proponen proporcionar conocimiento, sino transmitir

57. Cfr. Feuerbach, L. (1839): «Apuntes para la crítica a la filosofía de Hegel», en *Aportes para la crítica de Hegel*, trad. cast. de A. Llanos, La Pléyade, Buenos Aires, 1974; pág. 33.

emociones. Cosa que, dado lo se entiende desde tal óptica por conocimiento, puede ser algo de lo que debemos congratularnos. El espíritu científico aplicado a las artes no deja pues de tener un aire clásico, rememorando, más de un siglo después, el viejo mito de la pureza y del origen. La cuidadosa extirpación de los condicionantes extrartísticos –de índole política, económica o de cualquier tipo– que violaban la pureza originaria de las artes, y su cuidadosa devolución a su espacio autárquico, aunaría, de manera harto curiosa, las voluntades de las mentes positivas preocupadas por la “gramática” de las diferentes artes, y las de sus críticos, en su tarea de poner la pureza del arte a resguardo de las crecientes garras del capital. Si el arte se refiere a otro género de realidades extrañas a él mismo, estas deberán disponerse fuera del campo de estudio de la estética –que permanecerá vinculada a lo formal (que conservaba impoluta su autonomía)–, bajo la mirada atenta de disciplinas específicas, mientras que el estudio de la eventual relación correspondería a la filosofía.

El interés de la estética por determinar lo específico de cada arte, incluso de cada objeto de arte, y por lo poco que de estable quedara aún en ellas, determinó su manifiesto interés por los «lenguajes» de las diversas artes y sus «gramáticas». Un nuevo clasicismo parecía cernirse sobre las artes, de suerte que cuanto más inestables y cambiantes se mostraban estas –en pleno apogeo de los «ismos»– más conocimiento “objetivo” se obtenía de ellas a través de un sistemático desmontaje analítico. No en vano las mismas obras habían articulado su voluntad autonegadora, que culminaría en la «muerte del arte», a través del estudio autorreflexivo de los límites de sus propios lenguajes. En realidad fue el propio triunfo de la obra inorgánica el promotor de la percepción diferenciada del aparato formal de las artes y de la fascinación por él ejercida. Estos hechos, unidos al creciente desarrollo, en la Viena de Wittgenstein, de la reflexión sobre el lenguaje, terminaron determinando que la disciplina específicamente destinada al estudio de las obras de arte fuese la lingüística.

Para la lingüística la reflexión sobre el arte se ciñe a la definición de lo que este tenga de específico, a su estructura. Esta tarea, que incumbiría a la poética, debe centrarse en aquello que hace de un mensaje una obra de arte. Como quiera que las diversas facetas de la obra de arte mantienen puntos de intersección con los diferentes niveles del lenguaje o de la realidad, aquella que le correspondería específicamente al arte, que se manifestaría en él como dominante, y de la que por consiguiente cabía esperar la satisfacción de la demanda arriba indicada, sería su *faceta poética*. Esto es, esa función del lenguaje en la que se pone el acento en el mensaje por sí mismo, en el mensaje en cuanto a tal. Como se

observará el aparato científico nos ha llevado al mismo punto en que nos había dejado el más especulativo de los discursos: el Romanticismo, al afirmar la identidad de la palabra artística con la autorreferencialidad de la palabra divina.

Esta autorreferencialidad fue netamente subrayada en las *tesis sobre el lenguaje* del Círculo de Praga. En la tercera de estas tesis se afirma con contundencia la radical diferencia entre las funciones comunicativa y poética de lenguaje: «O bien tiene una función comunicativa, es decir se dirige al significado, o bien, una función poética, hacia el signo mismo»⁵⁸. Definitivamente y puesto que la función poética se dirige hacia el signo mismo, mientras que el significado permanece en la órbita de la función comunicativa de los lenguajes, los aspectos semánticos de la poesía y el arte, su relación orgánica entre la dimensión formal y el resto de las dimensiones culturales, permanecen fuera de la lógica particular de lo específicamente poético o artístico o, cuando menos, en situación marginal. Este modo de pensar conoce una versión suavizada, pero igualmente insatisfactoria, en la que se devuelven al arte ciertas prerrogativas en materia semántica. Pero mientras se mantenga ligada su esencia al carácter ficcional, a la tan cacareada «mentira» del arte, no podrá reivindicarse para él capacidad per o ilocucionaria alguna.

Cabría argumentar que no hay razón para plantear de base la diferencia de un hipotético momento del lenguaje que se construya por referencia a los signos mismos frente a otro momento que lo haga por referencia hacia los significados; una vez, al menos, admitido que los propios significados sólo pueden entenderse a su vez como signos. Este argumento, que a nuestro entender resultaría suficientemente contundente, es importado de la crítica deconstructivista. No obstante cabe rastrearlo igualmente, y más adelante se entenderá por qué esta vía nos parece más satisfactoria, en la vertiente pragmática de la lingüística, más concretamente en el contexto de semiosis ilimitada derivable de Peirce. Sin embargo, dado nuestro interés en mantener esta referencia pragmática, resultaría fácil contraargumentar que tras la cadena de interpretantes que los signos artísticos desencadenan queda de hecho definida la costumbre de recibir estos como ficciones autoreferentes. Es fácilmente observable como efectivamente cuando alguien comienza un tiroteo en la pantalla de la televisión los espectadores no corren a resguardarse.

Una vez más echaremos mano del recurso de analizar para qué les ha servido el arte, ese lenguaje que hipotéticamente sólo se refiere a sí mismo y que no mantiene relación alguna con los significados, a aquellos que así piensan. Esta vez es aparentemente más

58. Círculo de Praga. *Tesis de 1929*, pág. 31.

difícil encontrar la utilidad de lo inútil, pues, a diferencia de en los casos anteriores, en los que el arte se integraba en un sistema de pensamiento que lo excedía, nos encontramos ahora ante un planteamiento que no es filosófico sino metodológico, sin más interés que el propio estudio de su materia. No cabe pues suponerle aparentemente un interés “heterónimo”. Pero estas disciplinas autónomas y metodológicas son en realidad el más claro ejemplo de la heteronomía encubierta en todo canto a la asepsia.

El estructuralismo supuso el más radical aldabonazo a la teoría metafísica de la sustancia. Si bien es cierto que la desfundamentación de la realidad que propuso el Romanticismo incluía una superación del concepto de esencia, no es menos cierto que, como hemos apuntado, su vinculación con la utopía de la reconciliación le hacía conservar, ahora bajo el epígrafe de «vida» o «espíritu», ese fundamento invariable de la realidad en función del cual bajo la dispersión de lo real nos es dado sentir el latir del espíritu como garantía de consistencia. Esta manera de pensar, de manera más o menos explícita, ha acompañado la práctica totalidad de los modelos filosóficos radicales. Las mismas tesis psicoanalíticas en su tendencia hacia el desfundamiento del sujeto provocaron una febril búsqueda de la “realidad del sujeto”. Del mismo modo las teorías críticas presuponían, frente a la realidad cosificada inauténtica, un substrato esencial coartado. El estructuralismo por contra supuso una crítica radical a la sola posibilidad de existencia de un continuo fundamental bajo lo real: la apariencia no es la capa superficial de una realidad profunda, substrato de la verdad. Además esta identificación de sustancia y accidentes tampoco se entiende según el modelo de entendimiento reconciliado de lo real escindido, sino a partir de la imposibilidad misma de concebir lo real por referencia a tal modelo. La tesis romántica que cuestionaba el fundamento de la realidad al asentarla en la inestable relación entre las palabras y las cosas se radicaliza, al tiempo que se cercena definitivamente la posibilidad de entender la palabra como Palabra de Dios. El papel que antaño cumplía el genio resulta ahora irrelevante por cuanto la mediación entre naturaleza y libertad, entre aquella y la historia, entre los entes y su ser, se entiende ahora garantizada por el lenguaje. Pero en el fondo este planteamiento encubría también la existencia de un soporte último de la realidad en forma de lenguaje endurecido, que se trataba de descubrir por métodos etnográficos. No a otra cosa alude el famoso aserto de Lévi-Strauss de que «los mitos piensan a los hombres». No es casual que se mantuviera la referencia al mito del origen y se adoptara una actitud análoga a la obsesión etimológica de un Heidegger, igualmente interesado por invertir el modelo cartesiano en favor del lenguaje. La fundamentación mítica del mundo ya sea de origen divino o etnográfico elude igualmente

cualquier tendencia desfundamentadora por alusión a un lenguaje excesivamente prepotente. Esa trascendentalización de la estructura, que roza con su ontologización, es la que permite abrigar el convencimiento de que esta pueda ser conocida científicamente; con lo que se sigue alimentando la posibilidad de acceder a algo más real que lo real.

Este planteamiento tiene también su reflejo en lo tocante al arte. La virtual igualación de los entes frente al lenguaje permite suponerle al arte un alto grado de inesencialidad y, en apariencia, impide cualquier referencia a su autonomía. Pero si no hay nada esencialmente estético, en consecuencia, la pregunta que compete a la *poética* – disciplina llamada a sustituir a la estética– sería: «¿qué hace de un mensaje verbal una obra de arte?» (Jakobson). Como quiera que aquello que constituya la poeticidad de lo poético no podrá deducirse de un hipotético rasgo esencial suyo sino del espacio específico que ocupe dentro de la estructura lingüística, de forma inevitable se sigue –dejando al descubierto el alma positivista del estructuralismo– que los postulados sobre la obra de arte serán legítimos sólo en la medida en que sean conformes a la propia metodología científica de la lingüística estructural que ha creado los susodichos espacios. A la lingüística estructuralista le competen exclusivamente afirmaciones descriptivas sobre el uso específico del lenguaje, evitando así cualquier juicio de valor sobre lo analizado. De alguna manera se extrae la sensación de que una vez analizadas las peculiaridades de lo poético dentro de la estructura de la lingüística y deducido que estas se relacionan con la capacidad de ampliar indefinidamente lo decible, la lingüística se retira a sus cuarteles ante la imposibilidad de entrar a valorar la legitimidad de tal ampliación. El procedimiento que emplea Jakobson, y que denota el prejuicio que fundamenta su método, consiste en dividir violentamente las funciones del lenguaje para poder deducir así que a la poética le compete la exclusiva referencia al mensaje como tal, es decir, a aquellas dimensiones no comunicativas del lenguaje; lo que de facto supone el enclaustramiento del arte en la celda de la autorreflexión. De manera sorprendente volvemos a encontrarnos que incluso desde una óptica como la estructuralista que postula la inesencialidad de los fenómenos estéticos, se termina deduciendo, por una vía particular, la autonomía del arte.

La mentalidad científica se acerca a la obra de arte en espera de encontrar en ella exclusivamente las estructuras abstractas que son la manifestación de ese especial discurso que llamamos discurso literario. Según Todorov cada obra es expresión de una estructura mucho más general de la es sólo una de sus manifestaciones. Precisamente porque la función poética no es una función referencial sino autorreflexiva, dirigida al lenguaje mismo, puede pensarse de ella que no sea sino una actualización concreta de una estructura

que la abarca. Es posible ver entonces en un texto sólo un ejemplo a través del cual descubrir la estructura de la propia literatura. De suerte que cabe pensar respecto al tema que nos ocupa que, entre la autonomía y la heteronomía, la poética estructuralista apuesta por un heteronomismo *sui generis*, pues donde en realidad se cifra el fin último de la investigación es en la validación del propio método que la dirige. Y es en este punto donde descubrimos la respuesta a la pregunta que más arriba dejamos planteada de para qué le sirve al estructuralismo la obra de arte: como no podía ser de otra manera, exclusivamente para confirmar la validez de su propio método.

De este periplo por Círculo de Praga lo que definitivamente la obra de arte se trae consigo es un absoluto y total descrédito, en el sentido de que todo su hipotético interés se ve delegado tanto en el propio método con el que nos acercamos a ella, como en sus condiciones de “obridad” –las condiciones estructurales que le permiten ser–; y ello aun a costa de ver obviada –en virtud de la esencia autorreflexiva de lo poético– no sólo su dimensión gnoseológica, sino, lo que es mucho más grave, *su función comunicativa*. No hay verdad alguna dentro de la obra, la cual pasa a ser simple excusa para la aplicación del método, verdadero Ser de aquella.

De este modo, de nuevo el arte autónomo se pone al servicio de postulados ajenos a sus intereses. Tras una espesa cortina metodológica volvemos a reencontrarnos con las tesis idealistas ya conocidas: la del saber que sólo se conoce a sí mismo, y la de la obra de arte que conserva el atributo divino de la autorreflexividad. Podemos incluso sospechar la permanencia de posos de la teoría del genio en la atención crítica sobre la “obridad” y la esencia gramatical de la obra. Sólo si confiamos en que, como en el caso del «arte del genio», es la naturaleza misma la que crea la obra podremos pretender acercarnos a la misma destilando previamente sus contenidos más propiamente humanos, esto es, aquellos que atienden a los conflictos nacidos de los deseos y los intereses.

No cabe la menor duda de que el arte de vanguardia ha manifestado un marcadísimo interés por los problemas referentes a los lenguajes artísticos. Pero este interés no puede explicarse por referencia exclusiva al primado del lenguaje en el pensamiento contemporáneo. La firme voluntad del arte de este siglo de someter a crítica la representación, su voluntad experimental, la crisis de los contenidos tradicionales y, sobre todo, la intención de disolver el arte en la vida, han determinado que el contenido de las obras contemporáneas operara prioritariamente a través de la investigación sobre los lenguajes. Aún hoy, la mayor parte de las obras emergentes de interés continúan haciendo manifiesta su voluntad de certificar la caducidad del arte a través de la investigación

radical sobre los límites de sus lenguajes. Investigación que, si bien podría ser calificada como críptica o de tecnócrata, jamás podrá ser tildada responsablemente de formalista o meramente autorreflexiva. La fobia antidiscursiva, la desmedida preocupación por los procedimientos y los materiales artísticos, la obstinada exploración de las fronteras entre los lenguajes o el pertinaz silencio de los objetos de arte, podrán ser revisados, pero en modo alguno desde el convencimiento de la existencia de un hipotético interés vanguardista por defender la especificidad de los lenguajes del arte, o de una exclusiva preocupación formal. No, al menos, sin destacar la crítica a la tradición clásica, a la razón representativa y al propio sistema de las artes que tal actitud supone, esto es, su sentido y significado. El abandono en el estudio de las artes de cualquier teoría de carácter axiomático en beneficio de análisis específicos de sus lenguajes, puede conducirnos a deslindar injustamente el sin duda manifiesto interés del arte contemporáneo por la dimensión lingüística del compromiso que lo alimenta, que no es otro que mantener perennemente encendida la llama que arroja la sombra de la duda sobre la legitimidad del arte. Virar esta voluntad negativa de orden político, en su imagen especular positiva y formal supondría un flaco favor para gran parte del arte de calidad de este siglo.

A nuestro entender, un arte que pretenda incidir en la historia a través de su actuación sobre los mecanismos de representación de la realidad no puede evitar, como más adelante veremos, entrar en relación con el concepto de «reflexión estética» tal y como Schiller, los románticos y Hegel lo entendieron. Más allá de cualquier postulado programático, difícilmente podríamos además eludir tal concepto si pretendiéramos rastrear el sentido de la mayoría de las obras creadas en las últimas décadas y amparadas bajo el cada día más confuso rótulo de “conceptual”. La elevación de la obra de arte a centro activo de la reflexión no puede disociarse de la creciente autoconciencia de artistas y público, ni de la escisión entre forma y contenido operada tras la crisis de la obra de arte orgánica. *Però si se pretenden rastrear las posibilidades que el arte, en cuanto espacio y desencadenante de la reflexión, tiene de actuar como instrumento de emancipación – incluso a través de estrategias con aparente vocación de ensimismamiento– deberá previamente disiparse toda sobra de autonomía, formalismo o autorreferencialidad.* Sombras que precisamente arrojaba la aplicación del método estructuralista al análisis de las artes.

El problema podría resumirse de manera telegráfica del siguiente modo. Para reivindicar –en el marco de un proyecto de emancipación comprometido con la crítica al fraccionamiento epistemológico– la dimensión reflexiva del arte es imprescindible

comenzar preguntando *qué posibilidad existe de disociar reflexión y repliegue sobre sí*. Como ya expusimos, en el instante en que surgió el concepto de arte como reflexión, este era aún entendido como el lugar privilegiado de la reconciliación. Una reconciliación que se cifraba en la pronunciación de la palabra antes de la palabra, de la Palabra de Dios, o, como ya vimos, de la palabra tautológica. Esta palabra de reconciliación que se dice a sí misma, postulada en un ambiente proclive a la concesión de autonomía a los ámbitos del conocimiento, cobró un altísimo grado de autorreferencialidad. No sólo se liberó respecto a un orden o verdad preexistente, un compromiso representativo o una supuesta estructura originaria –lo que no sería criticable–, *sino aun respecto a su función comunicativa*. Este proceso, si bien arrancaba en el ambiente romántico, vino a desarrollarse coincidiendo con la creciente tecnocratización que se operaba en cada una de las esferas epistemológicas por el simple desarrollo de la lógica inherente a las nuevas ciencias modernas. De este modo el «arte como reflexión», en el que cifrábamos nuestras esperanzas, se convirtió, prácticamente desde sus orígenes, en *arte como autorreflexión*, y, muy particularmente, en autorreflexión sobre sus posibilidades formales. El arte, que hablaba *su* lenguaje *para sí* mismo, pronto desarrolló un alto grado de cripticismo y una potente estructura centripeta que consolidó, profesionalizó y legitimó no sólo su propia disciplina, sino el mismo sistema epistemológico moderno en el que se encuadraba.

Pero, pese a todo y como más adelante veremos, sospechamos que es a través de esa dimensión del arte vinculada a la reflexión, una vez disociada de toda referencia a acepción alguna de la autonomía de lo estético, como podremos recuperar el proyecto antropológico moderno, sorteando la autonomía de las esferas del conocimiento que desde su concepción le acompaña –a nuestro entender– en el papel de rémora. Esta labor, que en adelante desarrollaremos, y que justifica nuestro interés por el problema de la autonomía, habrá de llevarnos a la reivindicación de la relevancia de la dimensión semántica o significativa del arte y a la paralela desestimación de su especificidad y, muy particularmente, de sus efectos formales. En otras palabras, habrá de conducirnos del ámbito de la formalización y el ser del arte, al de la interpretación y el uso del mismo. La apuesta por la reintegración del arte al espacio comunicativo de una reflexión ahora transitiva implica, y a la vez justifica, la elusión de su realidad ontológica; pues si afirmar que la obra de arte es una formación autónoma implica comprender esta desde un punto de vista ontológico, esta óptica se revela claramente inapropiada en el caso de manifestar el convencimiento de la naturaleza relacional y funcional del arte.

Y en este punto convergen todas las líneas de interés que se trenzarán en adelante en

nuestro trabajo. Pues si el arte es obviamente una decisión heurística y en esa medida *una ficción*, esta quedará zafada de su caracterización como *lo no real*, y comenzará a operar en relación a su función respecto al sistema referencial elegido para su comprensión, en la medida en que se superen los escollos de la autonomía y la ontologización del arte. Desde esta óptica, como habremos de desarrollar en lo sucesivo, las construcciones de ficción no se determinarán y harán estimables por su oposición a la realidad sino *por lo que de ella comuniquen*. Momento este en el que, como veremos, se hará necesario el concurso del sujeto –que el estructuralismo desdeñaba y que nunca jugó un importante papel mientras la ficción se entendió como antítesis de la realidad–, pues la vía de acceso a la función de la ficción sólo puede partir de su capacidad de mediación entre sujeto y realidad⁵⁹.

14. Arte y actos perlocutivos e ilocutivos

El interés manifestado por las posibilidades de uso del arte, no sólo como contraimagen de la realidad a través de su dimensión sintáctica sino como promotor de alteraciones de la misma a través de la semántica, es compartido por gran parte de las corrientes artísticas más vitales del momento. Aunque será un tema que habremos de abordar más adelante, no está de más reseñar ya aquí que desde los últimos años de la década de los 80, es detectable el renacimiento del interés por las posibilidades que el arte tenga de incidir políticamente en el mundo, en una realidad que se nos brinda como realidad lingüística. Nada tiene pues de particular que nos preocupe especialmente a la hora de enfrentar estos temas la supuesta pérdida de capacidad ilocucionaria o perlocucionaria que el arte pueda sufrir en función de su ficcionalidad, o más rigurosamente, de su recepción en tal sentido. Si la obra de arte sólo pudiera entenderse como particular manifestación de la estructura artística, y esta se agotara en su referirse a sí misma, al centrarse en el mensaje mismo, no cabría esperar que la obra de arte tuviera incidencia comunicativa ninguna en su espectador ni, a través de él, en el mundo.

Hasta ahora cabía pensar que la pertinaz demanda de autonomía para el arte fuera simplemente el correlato del secular olvido del momento de la recepción de la obra de arte. Pero si la obra de arte no hablara efectivamente más que de sí misma y a sí misma, quedarían más que justificados tanto la demanda como el olvido. De aceptar el enfoque estructuralista –más que las tesis– se habrían neutralizado de modo definitivo en el arte

59. Cfr. Iser, W. «La realidad de la ficción», en Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción*, pág. 165 y ss.

todas aquellas idealizaciones que hacen posible el uso de los signos orientados a la coordinación de los planes de acción.

Pero la obra de arte no es un objeto en cuanto tal, sino que se presenta determinada por el sistema de referencias con el que su espectador encara su interpretación. Como más adelante veremos nadie impide a este que afronte el texto artístico con la sola intención de obtener una satisfacción elemental, pero ello no empañaría el hecho de que una obra de arte –al igual que los modelos interpretativos– sea, como antes apuntamos, una decisión heurística. Una decisión que no responde al modelo de los enunciados declarativos, esto es, que no pretende comunicar una verdad formal sobre un estado de cosas, sino al de los enunciados performativos⁶⁰. La obra de arte, por lo tanto, no respondería, como enunciado, al modelo de verdad vs. ficción, pues no trata de dar cuenta de algo, sino de *incitar a hacer algo*. Tradicionalmente la mirada interpretante ha entendido las obras de arte como si se tratasen de actos locutivos, es decir, como si consistiesen única o fundamentalmente en estructuras sintácticamente estables, con un sentido y un entorno referencial ligados a su creador y a su época. De ahí que se explorara la posibilidad de realizar una interpretación “correcta”, esto es, adecuada al sentido que “originariamente” tuvo la obra. En el instante en que la obra se convirtió en un catalizador de la reflexión, las disputas críticas malograron esta posibilidad virginal. La interpretación superó el trinomio autor–obra–significado, para dar cabida al espectador. Debía entonces encuadrarse la obra de arte en la categoría de los actos *ilocutivos*, esto es, aquellos enunciados con valor convencional de los que se deducen acciones imperativas –mandar, informar, advertir–; o de los *perlocutivos*, es decir, aquellos enunciados que provocan una o un conjunto de acciones convenciendo, persuadiendo, seduciendo, sorprendiendo o, por qué no, *engañando*. Parece lógico pensar que la obra de arte esté naturalmente vinculada a este último grupo. Pero entiéndase bien que lo que intentamos es plantear la posibilidad de que la obra de arte no se limite a provocar en el espectador un efecto de sorpresa, persuasión, seducción o engaño *ante la obra*, sino *ante el mundo* a través de la obra. Esto es, estamos tratando la posibilidad de que los enunciados contenidos en la obra de arte no puedan dejar de lado (como pretende Austin) su correspondencia con los hechos que provocan. No se trataría de analizar pragmáticamente las reacciones que se producen en el espectador en el contacto con la obra de arte, suscitando una vuelta al psicologismo estético, sino de atisbar si la obra

60. Cfr. Iser, W. «La realidad de la ficción», en Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción*, pág. 168.

de arte tiene la posibilidad de provocar a través del manejo de valores convencionales una batería intencional de acciones. De otro modo no podríamos modificar ni un ápice la fragmentaria realidad moderna, que fue el objetivo que nos marcamos.

Cualquier acto perlocutivo que no implique en cierto grado una dimensión ilocutiva, no podrá pasar de suscitar una vivencia estética perfectamente acorde con las percepciones fraccionarias y circunstanciales propias de la modernidad. Ni permitirá perseguir, en el caso específico del arte, la incidencia real de la obra sobre los acontecimientos que la rodean. Pues la modificación de la realidad pasa necesariamente por la modificación de los sujetos y de sus hábitos estéticos, pero sólo se ve cumplida cuando altera el sistema de convenciones por el que se relacionan. Y ello implica un cierto grado de *persistencia* en la intención del acto de habla supuestamente operante, que no puede derivar más que de la maniobra con valores convencionales. De ahí la tremenda dificultad de encarar una crítica a la razón imperativa mediante unos instrumentos que no sancionen la paralogía, supuestamente postmoderna pero firmemente enraizada en la autonomización moderna de los discursos.

Ante la explícita renuncia a la referencia especulativa al arte como espacio ideal de reconciliación entre los términos antagónicos en la teoría, sólo nos queda operar en ese intersticio trágico con instrumentos sacados de la realidad, de una realidad que hemos definido como lingüística. Son pues los hábitos lingüísticos y las convenciones dogmáticas los únicos asideros en los que la obra de arte puede ampararse, y estos no parecen favorecer nuestras tesis. Si aceptamos las tesis incluso de alguien que, como Richards, manifiesta inequívocamente su convencimiento de que la naturaleza del arte es esencialmente comunicativa, según las cuales existen dos usos del lenguaje, el científico, cuyas proposiciones se emplean por referencias del tipo verdadero/falso; y el emotivo, en que se emplean por relación a los efectos emocionales que producen; el arte, vinculado a este segundo no podría, ni operativamente, reivindicar *su verdad*. Pues si en el primer caso “verdad” tiene un sentido referencial, en el segundo remite a “aceptabilidad”⁶¹. El único presupuesto de verdad que afectaría al arte dentro de la lógica moderna es aquel que proviniera de la sanción por parte de la comunidad de conocedores, esto es, del propio ejercicio de su autonomía. Lo que nos situaría en la penosa situación de tener que contraargumentar la irrealidad del arte desde la fuente misma en la que se nutre. La “aceptabilidad” conlleva en efecto la penosa obligación de recurrir a la comunidad de

61. Cfr. Jiménez, J. *Imágenes del Hombre*, pág. 245.

conocedores destinada al efecto, sancionando así la existencia de la misma, para, además, establecer criterios de verdad no operativos fuera de su ámbito competencial. Esta circunstancia es idéntica en el caso de la ciencia que, como veremos, tampoco escapa a la necesidad de sanción por una comunidad investida con poderes para ello. La mayor eficacia de las proposiciones de verdad que plantea la ciencia deriva no de que sean estas capaces de trascender su ámbito referencial, sino de que, tras su efectiva colonización del mundo de la vida, tal ámbito se ha extendido hasta confundirse con lo real mismo. De ahí la eficacia de las concepciones científicas del mundo en un entorno aún fascinado por la estela metafísica de la palabra-verdad.

Pero esta capacidad de discernir inequívocamente entre lo real y lo aparente sólo cabe plantearla en el ámbito de la teología o de la tecnociencia. La paradójica extensión al mundo de la vida del término *verdad*, que siguiendo a Nietzsche podemos concebir tan sólo de modo “operativo”, sólo es imaginable desde la premisa de la identificación de una de esas dos esferas –y su modelo de conocimiento– con el mundo de la vida. Sólo desde esta óptica pueden dictaminarse los límites de la realidad y desacreditar, “desrealizar”, cualquier otro modo de conocer. Sólo pues en un mundo colonizado por la mentalidad tecnocientífica es posible referirse a la apariencia estética, y sólo desde la apariencia estética cabe invocar a su autonomía. La propia tendencia a la inacción del arte, hacia el «dejar ser al ser» que Heidegger tematizara, su negativa a imponer modelos “técnicos” sobre la realidad, las ya analizadas referencias a la inutilidad y a la pureza o la voluntad de mantenerse irreductible a lo real, o las estrategias no-enunciativas, deben ser entendidas por relación a, y en confrontación con, tal colonización. Analizada desde sus propias premisas esta actitud no consiste más que en la imposición al mundo de un modelo conceptual *con el fin teleológico* de poner cerco al mundo técnico. Pero cabe sospechar que la voluntad de «dejar valer» aquello que no responde ni a nuestras expectativas ni a nuestras preferencias, si bien es justificable en un mundo dominado por la lógica causal convencional, *no conforma* por definición *la esencia de lo estético*.

La realidad del arte en la época de la decadencia de la modernidad está política y circunstancialmente ligada a la resistencia a la colonización fundamentalista del mundo, pero de ello no cabe deducir que su ser, caso de existir este, esté naturalmente vinculado a la reconciliación de lo irreconciliable en un espacio ideal, o a trascender la realidad mediante la forma. Sus posibilidades de actuación en la praxis del mundo colonizado no pasan únicamente por su retirada al silencio, sino por la activación de este como momento lógico alternativo desde donde quepa la generación de lenguaje. Desde esta óptica el arte

renunciaría a la ingenua posibilidad de creer que algo, por más autónomo que se pretenda, puede dejar de tener un contenido político por acción u omisión (algo de lo que Adorno era plenamente consciente). *Y esta paradójica advertencia es, sin duda, uno de los actos ilocutivos más trascendentes que el arte ha manifestado frente a la fragmentación moderna de la responsabilidad.*

Esfumada la utopía ilustrada, que para su objetivo de «liberar a los hombres» confiaba en la adecuación del modelo de progreso ilimitado y autónomo de las esferas, es vano esperar que el mencionado desarrollo haya de provocar necesariamente un avance paralelo en los órdenes colaterales. Antes bien, es previsible que los logros alcanzados en estas minimicen aún más su reflejo en la praxis cotidiana. Y el común de los mortales, que ha visto inmolada su sustancia tradicional en el altar del progreso, se verá arrojado a una existencia crecientemente fraccionada e inconexa, hasta el extremo de quedar imposibilitado para recuperar una percepción unitaria o relacionada de los acontecimientos. Estos le atravesarán «a gran velocidad» sin que su maltratada identidad sea capaz de integrarlos en un proyecto personal. El mundo se ha de volver a hacer opaco y oscuro para unos hombres que, recayendo en su soberbia metodológica, han vuelto a levantar una torre para llegar al cielo.

Cabría, no obstante, retener algo de la extravagante idea de nuestros ilustres predecesores al respecto de que el desarrollo de las artes y las ciencias –las humanas y las de verdad– por separado, acarrearía de manera automática el progreso jurídico–moral y la satisfacción del ciudadano. En primer lugar, que cabe enlazar el problema de las artes con la legítima aspiración de la humanidad a la felicidad; y, en segundo, que su contribución con respecto a tal aspiración debería vincularse al intento de superación de la reificación de la existencia mediante la mediación de las esferas cognoscitiva, moral y estética, o, dicho de otro modo, con la superación de cualquier pretensión autonomista.

Pero antes de comenzar a analizar cual podría ser la contribución del arte a ese enriquecimiento de los lugares de la existencia y al consecuente allanamiento del camino de los hombres hacia su felicidad; convendría matizar la relación que mantiene con alguno de los conceptos que, a nuestro entender, más han lastrado tanto el desarrollo de las relaciones del arte con la “verdad” como su dimensión gnoseológica.

EXCURSO SOBRE LA REPRESENTACIÓN Y EL SÍMBOLO

El arte bello no puede inventar por sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto. Pero

como sin regla anterior no puede un producto nunca llamarse arte, debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto.
Kant⁶²

Aun de manera no sistemática, se ha venido ya destacando la complejidad de las relaciones entre el arte y la naturaleza. Vimos como, atendiendo a Kant, «el arte bello sólo es posible como arte del genio», de lo que se deduce que la obra sigue las reglas que a través de aquel la naturaleza le dicta. Pero vimos también como, sin embargo, el genio *crea sin reglas* reglas para otros. Su tarea sería pues lo contrario a la imitación, siendo así que cabría pensar que es la naturaleza la que imita al arte.

Aún subsanado esta paradoja restaría determinar si al aludir a la naturaleza nos referimos a la naturaleza como conjunto de cosas (naturaleza visible), o la naturaleza como motor que las forma (naturaleza descifrada por la razón). Esto es, si al referirnos al concepto de imitación estamos pensando en Platón o en Aristóteles. Pues bien, dentro de este complejo marco hay que encuadrar el problema de la representación.

Tradicionalmente, una defensa de un arte no autónomo como la que se ha venido llevando a cabo hubiera resultado naturalmente ligada a una apuesta por el arte imitativo. No en vano encontrábamos el origen de la autonomía artística vinculado a la independencia cobrada por el arte frente a su función representativa respecto al ideal natural. Si además esta crítica a la autonomía aparecía relacionada de alguna manera con el problema del conocimiento hubiera resultado lógico pensar que lo que en definitiva se estaba planteando no era más que una defensa del realismo, ya fuera en relación con aquella vertiente suya que no imita sino que *estudia* la realidad (Paccioli, Piero, Leonardo)⁶³, o en relación a su versión “documental” (H. Taine, E. Zola o E. y J. Goncourt)⁶⁴. Sin embargo, hemos esbozado la posibilidad –y aún habremos de insistir en ello– de que el interés del arte pueda radicar en su capacidad de alterar la percepción de la realidad. Entonces, si asumimos con Foucault que nuestro sistema intelectual es “representativo”, cabría esperar que los productos del arte no sólo no fueran fácilmente inteligibles a través de tal sistema de pensamiento, sino que incluso tendieran a subvertirlo.

Cuando, por otra parte, nos lamentábamos de la «enfermedad de subjetivismo» que

62. *Crítica del juicio*, § 46, pág. 262.

63. Tatarkiewicz W. *Historia de seis ideas*, pág. 314.

64. Tatarkiewicz W. *Historia de seis ideas*, pág. 317.

románticos e idealistas habían contraído a través del concepto de genio –y de la que se deducían en gran medida las tan hiperbólicas como paralizantes esperanzas que habían depositado en el arte– podría haberse entrevisto el retorno al clasicismo con una posible cura. No sólo por la objetividad imitativa de su canon, sino por lo que de vuelta a la historia ello pudiera suponer:

Hablan por ahí mucho de imitar a los antiguos. Pero ¿qué quiere decir eso sino que hay que volver los ojos al mundo exterior y probar a expresarlo? Porque eso era lo que hacían los antiguos.⁶⁵

Pero la enfermedad de subjetivismo presenta también síntomas simbólico–representativos. No en vano la representación implica un sujeto, una conciencia, que pretende “expresar lo que hay” en la medida en que confía en la universalidad de una versión personal del mundo. La representación clásica testimonia (y monumentaliza) la coincidencia entre la naturaleza, el espíritu y las leyes de ambos, base tanto del apriorismo kantiano *como de la ciencia moderna*, y la fundamenta en que ambos son manifestación de la conciencia, dotada de una capacidad autolegisladora privativa del genio. La pintura ilusionista o representativa presupone la existencia de un continuo espacio temporal que “soporta” las figuras que en él se desenvuelven, y que, a su vez, se fundamenta en la existencia de una conciencia con cuyas categorías encaja. La historia de la pintura occidental podría llegar a entenderse como una sucesión de esquemas de categorización en forma de espacios mentales ilusionistas, que operaban como condición previa de visibilidad (o, lo que en este contexto es lo mismo, de posibilidad) de los acontecimientos. Desde la perspectiva axial del medievo, la cónica central, el espacio anamórfico, la perspectiva atmosférica, el continuo temporal etc. fueron, hasta entrado este siglo, cumpliendo su papel trascendental frente a un repertorio de acontecimientos que permanecía más o menos invariable. De ahí que a Rosalind Krauss le quepa afirmar que «el fondo del ilusionismo occidental es un cartesianismo bien arraigado»⁶⁶. No obstante el proceso era, salvando las distancias, parangonable al modelo vigente desde el estallido

65. Goethe, J.W. *Obras Completas*, trad. cast. de R. Cansinos, Aguilar, Madrid; vol. II, pág. 1116.

66. Krauss, R. *Sentido y sensibilidad*, en Armstrong, R. y Marshall, R. (eds.) *Entre la geometría y el gesto*, pág. 154.

dadaísta al Expresionismo Abstracto: la pintura es expresión de la conciencia de su autor, la expresión de lo esotérico de su espacio mental individual; independientemente de que el modelo de conciencia sea cartesiano o existencialista.

Todo ello justificaría sobradamente que prestáramos atención al problema de la representación. Tarea harto difícil, máxime “de pasada”, pues requiere un arduo trabajo previo de “destilación”, dada la gran disparidad de acepciones del término y las dificultades que ofrece su traducción, en especial del alemán. Es este un término del que bien podría afirmarse que la palabra ha resultado más permanente que el concepto. *Representación* es un concepto coloquialmente muy claro, pero filosóficamente abstruso, por ello trataremos de enfocar el problema desde la simple definición del diccionario.

1. De la representación

En castellano *representar* recoge múltiples acepciones que, no obstante, pueden englobarse en dos grandes grupos. En el primero de ellos significa *ser imitación o copia de cierta cosa, o simbolizarla suscitando su idea sin que sea copia, y tenga o no relación objetiva con ella*. “X representa la angustia” puede tener vinculación objetiva, “la bandera representa la patria”, no. También significa *desempeñar las funciones o el papel de otra persona*. En cualquier caso, y con sus muchos matices, que recorrerían la distancia entre el símbolo y la alegoría, siempre se presupone la existencia de algo con mayor grado de realidad subsumido en algo de realidad delegada. En la acepción de “poner en escena” se mantendría esa relación de grado entre ambas realidades. El mismo análisis podría ser aplicado al resto de las acepciones de este primer grupo: *simular lo que se expresa*, “representa el papel de ingenua”; o *aparentar* (cierta edad); o *servir en un gráfico*, implican que existe una realidad –que alguien sea ingenua, un número exacto de años, o una circunstancia social o económica– que se simula, se aparenta o se subsume en una presentación estadística, y que siempre tendrá un menor “grado de realidad” que aquello de lo que la toma por delegación.

En el segundo grupo de acepciones el significado genérico varía sustancialmente. Representar puede significar *encarnar*: “él representa la sensatez en este equipo”; *suponer*: “no representa para mí ningún sacrificio”, o “tal decisión representaría la guerra”; o *importar*: “representa muy poco para el conjunto de la economía del país”, o “él no representa nada para ella”. En este último sentido –y repárese que en este grupo de frases siempre es factible encontrar un sustituto más exacto para “representar”– no se da el caso de una realidad y su suplantación, sino más bien una realidad *en* su suplantación. Una

acción o declaración que representara la guerra no indicaría que la guerra fuera una realidad “representada” en la declaración, sino que la una y la otra mantendrían una vinculación esencial. Aquel que pronunciara tal declaración sabría que estaría iniciando una jugada cuya consecuencia sería la guerra. Que alguien represente la sensatez en un grupo no quiere decir, como sería el caso de “tal drama representa la sensatez de nuestro un pueblo”, que la realidad de la sensatez se haga visible en la escenificación del referido personaje, sino que él aporta tal contenido, que esa es su realidad, que él *es* moderación en tal contexto. Particularmente interesante es “no representa nada para ella” donde ni tan siquiera puede aparecer el objeto directo. Por alguna extraña razón el verbo *representar* sería portador de matices intransitivos, lo que no deja de resultar sorprendente. Ya no hay *otra* realidad, sólo la realidad de que alguien no ha sido capaz de ser nada para alguien, que no ha conseguido que le devuelvan la mirada. En este último sentido de la palabra cabría defender que el arte mantuviera alguna relación con la representación, pero repárese en lo auténticamente excepcional de tal grupo de acepciones, tanto en el habla normal como por referencia a las artes.

Mayoritariamente al hablar de representación en el arte estamos refiriéndonos al primer sentido de la palabra. Ello es constatable de manera abrumadora en el caso de las artes plásticas, y harto frecuente en las escénicas e interpretativas. Ciertamente es que en este caso usamos esta palabra también con frecuencia para referirnos a que tal drama u ópera *se pondrá en escena* en tal local en tales fechas. Pero salvada esta acepción, posteriormente cabría afirmar que “las obras de Brecht representan el malestar de la cultura occidental” (repárese de nuevo en la diferencia con “el teatro de Brecht supone el fin del teatro clásico”), o que “las piezas de Wagner representan la fortaleza de espíritu alemana”.

No es infrecuente escuchar que el mayor cambio que se produjo con el ciclo moderno del arte es precisamente un cambio en los sistemas de representación o incluso la crisis de los mismos, para significar básicamente el abandono de la perspectiva cónica que el Renacimiento nos había enseñado a ver como algo natural, y que resultó no serlo tanto. Con el final de la insoslayabilidad de la percepción en perspectiva, la revitalización de los aspectos menos inmediatos del renacimiento –Piero della Francesca– y la crisis del cuadro–ventana abierto al mundo, desde el primer plano al infinito, renace la posibilidad, exigida por toda la hermenéutica contemporánea, de *que el cuadro pueda ser leído como un texto*, como una escritura de signos figurativos (lo que, por cierto, permitía redescubrir el gran arte cristiano de occidente). Ciertamente, como ya comentamos, no puede establecerse una relación causal simple entre la crisis de la representación clásica y la aplicación

de modelos lingüísticos a los textos. Si así fuese, además, sólo cabría aplicar tal conclusión a las artes plásticas y las escénicas, pero más limitadamente a las literarias y escasamente a las musicales. Tal acontecimiento, como ya comentamos, está ligado fundamentalmente a la secularización del mundo operada por la modernidad y al posterior sobrepujamiento postmoderno cumplido en la voluntad de “secularizar” igualmente el propio concepto de razón.

El mundo de las artes plásticas ha estado durante siglos vinculado con el sentido más convencional de representación, es decir, con aquel que guarda relación con la mimesis. Esta idea derivaba de Platón en sus dos vertientes. Bien si la obra trataba de imitar la apariencia real, suscitando una ilusión –y así el encanto de los pájaros que bajaban a picar las uvas de Zeuxis–, bien si trataba de representar la esencia del modelo liberado de sus accidentes –y así la pintura pura–. Tal actitud es claramente reduplicativa y connota la aceptación de la división del mundo en esencias y apariencias. Todo el mundo habrá asistido al espectáculo de un atónito espectador preguntándose ante una obra de arte *qué representa*. Durante siglos el sistema fundamental de valoración de las obras de arte fue el grado de fidelidad de la “copia” a su modelo, con la matización de que cabía que la copia se desviara de la apariencia física de su modelo con el fin de ser fiel a su realidad esencial.⁶⁷

Tal concepción resulta cada día más incapaz de dar cuenta de los fenómenos estéticos. El planteamiento general tradicional sobre el problema de imagen y copia parece desdicho por la evolución del arte, y se haya en un momento particularmente sugerente. Tradicionalmente lo esencial de la copia era su compromiso con su original, y el criterio de valor sobre ella aplicable el hecho de que aquel se viera reflejado en esta. La copia por lo tanto demostraba una tendencia a la autocancelación que permanecía en los antípodas de la imagen postidealista; esta ya no remite a lo representado sino que, a lo sumo, mantiene una vinculación esencial con aquello, fundada precisamente en el hecho de que es consciente de que no tiene más ser que su ser en la imagen. Esta relación invertida entre representación y representado se ha explotado y radicalizado en las artes, muy particularmente en las últimas décadas, paralelamente a la puesta en cuestión del mito del origen. La copia, a sabiendas de la ilicitud de su ser, ha iniciado una “huida hacia delante” que la ha llevado a descubrir su potencial sustantividad –S. Levine, P. Menard–,

67. Para un resumen más completo de estos temas véase Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, pág. 325 y ss.

manteniendo, no obstante, su vocación referencial respecto a un fin más allá de ella misma. En adelante habremos de anotar algunas de las ingentes posibilidades artísticas de esta crisis haciendo referencia a actitudes tan dispares como la conducción magrittiana de la representación a «sus últimas consecuencias» o a las “representaciones de la representación” de Gerhard Richter.

Por esta vía el concepto de imitación podría adoptar rasgos aristotélicos similares a los que encontramos en Tomás de Aquino (y que ya vimos en Kant):

Una obra de la naturaleza *parece* obra de una inteligencia, porque a través de ciertos medios aspira a ciertos fines y, *en esto precisamente, el arte la imita*.⁶⁸

Al mismo tiempo la imagen parece haber heredado la “vocación suicida” de la copia, mostrando una marcada tendencia a la desaparición, quizá como mecanismo de expiación de su ser representativo, de su culpa por saberse tomando ilegítimamente la palabra por otros. Esta sería una de las razones que explicarían el proceso de enmudecimiento tautológico de gran número de obras de arte contemporáneas, toda la renovación de la letanía de la muerte del arte en su vertiente de autocancelación. De este modo se da una paradójica continuidad tanto a la idea del arte como medio para un fin externo a él, como al objetivo de disolución del arte en la vida (alentado por la prosecución del proyecto ilustrado de emancipación humana). Más adelante volveremos a estos temas para analizar la dimensión política de la autonegación del arte.

Secularmente la postura revisionista a propósito de la naturaleza representativa del arte se ha venido articulando a través de la demanda de ampliación del término en sentido aristotélico, a fin de marcar las diferencias entre representación y copia. En el tránsito del artista como cámara oscura al artista como cámara de proyección que se vió cumplido con la subjetivización del arte, la naturaleza representativa de este se salvaguardó a través de la tan comentada “naturalización” del genio, si bien «representación» ya nada tenía que ver con mimesis y sí con interpretación.

Posteriormente, esta postura se amplió en un sentido que podríamos denominar “revisionismo anti-etnocentrista”. La crisis de la mimesis sirvió para entonar un *mea culpa* con el que disculparnos por el hecho de haber infamado, durante siglos y en aplicación de nuestros criterios greco-renacentistas, cualquier representación que no se ajustara a

68. Cfr. Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, pág. 331. Curs. mías.

nuestros cánones. De ahí que Picasso, quizá el último pintor prevanguardista, limitara – antes de su definitiva involución clasicista– sus esfuerzos a la investigación sobre nuevos – cubismo–, u “otros” –primitivismo–, *sistemas de representación*.

Pero el proceso se radicalizó cuando Panofsky nos enseñó⁶⁹ que nuestro modelo icónico de representación derivaba de la concepción humanista del hombre como centro del mundo, armado con la regla objetiva que le permitía cuantificar lo real. Y de ahí surgió una postura frente a la representación que en absoluto puede ya calificarse de revisionista. La perspectiva pudo desde entonces concebirse como uno de los ejes de la consideración del mundo como objeto de dominio del hombre y a disposición de su acción. Y, por extensión, la violenta renuncia a ella pudo convertirse en caballo de batalla contra la lógica moderna.

Pero no sólo la perspectiva sino el mismo mecanismo representativo, incluso en sus acepciones menos realistas, servía de sostén al mecanismo conceptualizador de la Razón instrumental, ahora también denominada «*Razón Representativa*». La ciencia moderna, vieja enemiga de las artes, está sustentada, al igual que la representación, en el apriorismo kantiano, que permitía asumir la coincidencia entre las categorías representativas de la conciencia y las leyes que regían los objetos externos a ella. Durante siglos el arte había estado legitimando, quizá sin saberlo, el brutal proceso de aherrojamiento de *lo diferente* de la realidad en *lo igual* del signo. Esta apreciación obligó a una notable revisión del papel del concepto de representación, que pasaba por desvincular, de manera tan radical como paradójica y urgente, la representación de lo representado.

El ser humano no tiene una manera estable de ver el mundo, su única posibilidad de contemplarlo es a través de una ordenación simbólica de lo percibido determinada ideológicamente. Esto es, el hombre conoce el mundo cuando *se lo representa*. Cuando aquí se utiliza la palabra representar no sólo no se conserva –antes bien se altera– la primacía de lo real sobre lo representado, sino que ni tan siquiera se restablece una jerarquía invertida. La imagen surgida de la representación no se valora en función de su relación con lo representado, sino *de su relación con el resto de las imágenes que se barajan en el sistema*. Por esta razón a menudo se ha preferido recurrir al término imagen y aun al de signo, evitando el concepto de representación. Pues una representación, como vimos, permite intuitivamente establecer un criterio de valoración en función de su relación –en cualquier sentido– con lo representado, mientras que las imágenes que del

69. Cfr. Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*.

mundo nos hacemos no pueden valorarse –ni entran en funcionamiento– más que por relación con el resto de las imágenes. Como pensaba Varchi⁷⁰, la imitación bien entendida no sería más que una conexión de ficciones, por lo que el criterio de verdad en arte derivaría del concepto de verdad en la realidad misma, es decir, de su capacidad de aglutinar con una cierta estabilidad tal conjunto de ficciones. En este tema habremos de demorarnos más adelante.

Por este camino llegaremos a topar con los planteamientos de la postmodernidad artística que, incapaz –como en casi todos los órdenes– de superar la obsesión moderna por alcanzar lo auténtico y original, cree reconocer a estos en lo inauténtico y la copia – encarnando así la típica preocupación moderna por los derechos de los marginados–. Pero no acaba ahí la senda deconstructiva, que puede seguirse, tras las huellas de J. Derrida y P. de Man, hasta el descubrimiento de la infundamentación *original* de la palabra. La renuncia postvanguardista a la novedad, o, lo que es lo mismo, a la vuelta al origen, se funda en el descubrimiento de la imposibilidad de la búsqueda del sentido primero, pues en el principio fue la *Differánce*. Hipótesis esta que ha alimentado intelectualmente, muy particularmente en los EE.UU., a una gran parte de los jóvenes artistas durante las últimas dos décadas.

Después de estas apresuradísimas pinceladas sobre algunas de las dimensiones de lo que podríamos denominar crisis de la representación, a las que volveremos, cabría no obstante destacar que pese a todo el arte mantiene una natural relación con aquella. Recordemos que ciframos el interés del arte en el hecho de que «permite –en palabras de Jiménez– la puesta en cuestión del orden de vida tradicional, culturalmente recibido, así como la apertura hacia un orden diferente»⁷¹. Jiménez, siguiendo a Dufrenne cuando considera que «si el objeto ordinario nos invita a salir de la percepción, el objeto estético nos remite a ella ineludiblemente»⁷², plantea la sugerente posibilidad de que la mirada atenta y no convencional que determinados entes nos obligan a adoptar nos sitúe a las puertas de una experiencia estética. Si el sistema simbólico vigente nos proporciona un mapa del mundo con respecto al cual vemos la realidad, el objeto artístico, aprovechando las grietas de esta construcción, establecería, *en función de sus «cualidades representativas»*, un nuevo orden de lo real contra-práctico, transgresor y creativo. El arte

70. Cfr. Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, pág. 307.

71. Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 145.

72. Cit. en Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 145.

sería pues representativo en la medida en que *proporcionaría una nueva manera de ver el mundo*. Sirviéndonos una vez más del descubrimiento de que la naturaleza imita al arte cabría pensar en la posibilidad de valernos de él para fijar los nuevos tipos a partir de los cuales establecer nuestros mecanismos de interacción con el medio. Si la naturaleza es una “invención” nuestra y el arte es el encargado de revelárnoslo en el mismo movimiento en que sustituye ciertos tipos por otros, lo estético, que *conservaría plenamente su naturaleza representativa*, rebasaría las lindes tradicionales del arte para englobar cualquier actividad que “pusiera realidad”. Ampliemos ahora la cita anterior de Jiménez a la que se le cercenaron los bordes:

De la imagen a los objetos, el despliegue dinámico de la percepción reviste, en conclusión, una intencionalidad estética cuando el predominio de los elementos representativos permite la puesta en cuestión del orden de vida tradicional, culturalmente recibido, así como la apertura hacia un orden diferente. Se establece así una nueva unidad, que no es meramente reproductiva sino transgresora y creativa, entre la percepción, las imágenes y los objetos materiales. Y que nos permite ver en estos últimos la plasmación material de la correspondencia entre el «ojo del cerebro» (o «mapa interior») y las imágenes (o «mapa del mundo»), que constituye la base del valor objetivo y simbólico de toda representación.⁷³

Pero con todos los apuntes sugerentes que cabe recoger de esta visión, debemos reparar en que arrastra consigo muchos de los problemas que antes apuntamos y por los que cabía considerar al arte representativo como el correlato estético de la Razón identificante. Ciertamente es que el arte se relaciona naturalmente con nuestros mecanismos representativos y axiológicos, y cierto que explota su dimensión negativa para poner en cuestión el sistema representativo tradicional y permitir la apertura hacia un orden diferente, pero esa operación no puede pretenderse «transgresora» mientras no abandone el talante representativo que precisamente comparte con el orden de vida culturalmente recibido. El arte no puede ontologizarse pretendiéndose portador nada menos que de «una nueva manera de ver el mundo», y mucho menos si esta «nueva manera» no es más que la objetualización monumental del viejo mito “originarista” de la identidad de la conciencia, la palabra y la cosa, que sustenta todavía tanto el gran aparato metafísico como su correlato

73. Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 145.

tecnocientífico. El arte no debe «proporcionar» sino, en el mejor de los casos, *promocionar* una nueva manera de ver el mundo, y ello precisamente en la medida en que, como insiste de Man, su innegable carácter cognoscitivo se cifre en desmentir continuamente las propias exigencias cognoscitivas, negándole cualquier respiro tranquilizador a una labor hermenéutica que sin embargo demanda.

Llamamos *texto* a todo ente que puede ser considerado desde esta doble perspectiva: como un sistema gramatical generativo, abierto por sus fines, no referencial, y como un sistema figurado clausurado por una significación trascendental que subvierte el código gramatical al que el texto debe su existencia. La «definición» del texto afirma también la imposibilidad de su existencia y prefigura las narraciones alegóricas de esta imposibilidad.⁷⁴

Sin embargo, el problema esencial que suscitan las tesis de de Man es que dan por sentado que *toda obra –y siempre–* favorece esa imposibilidad. Incluso aquellas imágenes que manifiestamente generan consenso tanto sobre su valor, como sobre su significado, como sobre los aspectos que simbolizan etc. Obviamente hay obras (la mayoría) que (en este momento o en algún momento) *crean e identifican* una comunidad. En ese caso el culpable del problema sería para de Man el hermenéuta, empeñado en leer correctamente el texto. Pero entonces –como no podía ser de otra manera– de Man estaría cayendo en el error que achaca a la hermenéutica al identificar su “maleído” (*misreading*) con la «interpretación correcta», por tener sensación de haber entendido la conversación del otro –presupuesto de toda hermenéutica–.

Pero volviendo al tema que nos ocupa, la obra de arte no puede confundirse con el tiempo de lo real ni puede sustituir a los hombres en su responsabilidad representativa. Y, en este punto, cabe recurrir al concepto de representación en Wittgenstein. Para él no sólo el arte, sino la totalidad del comportamiento humano sería de naturaleza representativa. Y esto no es de extrañar dado que todas las producciones humanas registran la presencia del gran protagonista de este siglo y, de modo particular, de su filosofía: el lenguaje, que Wittgenstein entiende a partir de su teoría representacional. La relación entre el lenguaje y el mundo se establece a través de la capacidad del primero de elaborar imágenes. El lenguaje humano cartografía el mundo, nos lo hace disponible al tiempo que nos lo limita:

74. de Man, P. *Alegorías de la lectura*, pág. 307.

«los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo»⁷⁵. Todos los intercambios, los procesos de socialización, la producción y la transmisión de sentidos, se hacen factibles a partir de las imágenes que nos hacemos de los hechos, que nos valen como modelos de lo real. La relación de correspondencia entre la imagen y su objeto, el lenguaje y el mundo, se concibe como una relación de representación (*Abbildung*) –«la imagen representa su objeto desde fuera (su punto de vista es su forma de representación), porque justa o falsamente la imagen representa su objeto»⁷⁶–, y esta relación se basa en una *forma de reproducción* que establece el puente entre la imagen y lo real. Si en el *Tractatus* (1921) Wittgenstein considera esta correspondencia entre hecho e imagen de manera armónica, en sus *Investigaciones filosóficas* (1953) esta armonía desaparece. El acento puesto en la forma de reproducción se desplaza ahora al concepto de representación, y, en lugar de en la correspondencia entre hechos y proposiciones el interés se centrará, a través del concepto de *juego de lenguaje*, en la continuidad entre vida y lenguaje, entre actividad y formas de representación.

Pero ¿qué significa aquí representación? Nada que tenga que ver con una representación de hechos, sino con un esquema que es capaz de hacernos ver las conexiones que establecemos en el uso de las palabras en el ejercicio de nuestros juegos de lenguaje. La *representación clara*⁷⁷ posibilita la comprensión de los acontecimientos en la medida en que se permite ver las conexiones que se establecen entre las palabras, y no sólo entre ellas, sino entre los arquetipos simbólicos⁷⁸. Este concepto de representación no entra en contradicción con la voluntad *desfondadora* antes manifestada. Esta es la razón de que de aquí en adelante prefiramos referirnos a esta importante idea wittgensteiniana no con el término «representación», como hasta ahora, sino con el término, más adecuado además al contexto, de «pintura». Seguimos así las indicaciones de Alfredo Deaño que se remite a la autoridad de Ferrater Mora y Muguerza, a la hora de traducir el término alemán *Bild*, que Wittgenstein utiliza, por *pintura* en lugar de por *representación* que ahogaría toda la originalidad del pensamiento wittgensteiniano, o por *figura*, que arrastra en castellano los

75. Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus*, 5.6.

76. Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus*, 2.173.

77. Por afinidad con nuestro trabajo preferimos esta traducción del alemán *übersichtliche Darstellung* que la de representación sinóptica, que se usa en la versión castellana de las *Investigaciones filosóficas* de A. García Suárez y U. Moulines, por la que sin embargo citamos.

78. Cfr. Wittgenstein, L. *Investigaciones filosóficas*, § 122, pág. 129.

problemas derivados de su adopción vinculada a irrealidad, que en adelante nos resultarían problemáticos: «en sentido *figurado*», o «son *figuraciones* tuyas»⁷⁹. Queda pues claro que aquí no se está tratando en modo alguno de una relación externa; no se trata de fijar las palabras y las cosas. Antes bien, el concepto de representación clara «designa nuestra forma de representación, el modo en que vemos las cosas», esto es, la relación que establecemos entre las palabras y las palabras y las reglas que permiten sus conexiones. Cómo el mismo Wittgenstein se preguntaba tras la última frase citada «¿es esto una cosmovisión [*Weltanschauung*])?»⁸⁰.

Hay que dejar pues bien claro el sentido limitado y finito –y pragmático– de tal concepto de representación, y apuntar la posibilidad de reivindicar un modelo artístico afín a este concepto de representación/pintura, que nada tenga que ver con la conciencia trascendental, que con sus representaciones construye y fija la realidad permitiendo, ahora sí, estabilizar las relaciones entre las palabras y las cosas. Versión, esta última, que como vimos sí tiene su correlato en el concepto clásico–renacentista de la representación en las artes.

Estas tesis wittgensteinianas trasladadas al mundo del arte vuelven a permitirnos pensar este como *un instrumento* privilegiado para configurar imágenes del mundo, esto es, sistemas para interactuar con la realidad. Y conviene recalcar la palabra *instrumento* para dejar claro que es a los sujetos empíricos a quienes les cabe, como tarea personal, la posibilidad de encontrarle sentido al mundo a través, entre otros medios, de las obras de arte. Las imágenes artísticas no pueden ser consideradas “planos mentales” que utilizan los humanos para, mediante asignaciones representativas, fijar las relaciones que establecen entre las palabras y las cosas, o entre las palabras y las palabras, más que al precio de volver a entender esta asignación representativa de la imagen en términos de correspondencia con los hechos, como “copia” de una realidad ya configurada; por más que sea esta algo tan volátil como la “intención” del artista. Esta asignación es, repitémoslo, privativa de los individuos en el ejercicio de su papel de jugadores, sin que pueda verse fijada en la obra de arte o en fórmula estable alguna. Por otra parte, si así fuese tendríamos que reconocerle al arte capacidad emancipadora sólo –o fundamentalmente– respecto a su creador, el único que mantendría en el hecho estético una relación realmente activa con lo real, lo que minimizaría de forma preocupante el papel del arte en el proyecto

79. Cfr. la *advertencia del traductor* en Kenny, A. *Wittgenstein*, pág. 9.

80. Wittgenstein, L. *Investigaciones filosóficas*, § 122, pág. 129.

de emancipación; salvo, claro está, que desempolvásemos el reductivo y excesivo aforismo de que «todo el mundo es artista». Indudablemente el arte, como cualquier actividad humana, guarda relación con la dimensión simbólica de la existencia humana, pero no en la medida en que porta imágenes que transmite a los que a ella se enfrentan, sino en la medida en que, como luego veremos, en su doble movimiento de atracción y ocultamiento, obliga a los individuos a crear(se) imágenes “diciendo” la obra.

Como plantea Jiménez, es fundamental asegurar el carácter convencional del «proceso de producción de imágenes»⁸¹ que se extiende a todos los ámbitos y esferas, impidiendo así cualquier intento esencialista. Jiménez destaca con gran interés la realidad de que no hay esferas privilegiadas para la construcción de imágenes, ya que «el escenario donde las imágenes posibilitan la comprensión y el conocimiento es el conjunto de la vida, y la vida es pluralidad y diversidad»⁸². Las imágenes son «representaciones de la experiencia vital»⁸³ configuradas prelingüística y pre-sígnicamente. «La iconicidad, la producción de imágenes, resultaría así una característica indisociable del modo en que los seres humanos viven su vida como cultura, como universo de sentidos plasmado en representaciones perdurables»⁸⁴. De ahí el carácter presígnico de las imágenes, que se forjarían en el proceso de aculturación del ser humano desde la niñez. Pero si la utilización de imágenes es algo común a todo desarrollo cultural, y, por lo tanto al arte, podríamos pensar que de alguna manera algo debería diferenciar las imágenes artísticas. Y en este punto es donde recaemos en los problemas ya tratados de la autonomía y la ficcionalidad.

Sólo el establecimiento cultural de un uso de las imágenes caracterizado por su *autonomía semántica y su ficcionalidad*, nos permite experimentar las artes como una unidad [...] en todas ellas hemos aceptado la convención de un mismo «juego», unas mismas reglas de aplicación o uso del material icónico sensiblemente representado.⁸⁵

Si entendemos que el arte es la *representación de un orden de cosas hasta entonces inexistente*, lógicamente hemos de pensar que sus procedimientos semánticos han de

81. Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 317.

82. Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 317.

83. Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 317.

84. Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 318.

85. Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 319. Curs. mías.

establecerse de una manera autónoma, puesto que preceden a su propia constitución como realidad y por lo tanto, constituyen una ficción. Pero cabe pensar, por el contrario, que el arte es *una cosa* que, aun *no encajando en los modelos de representación operante* – precisamente por cuanto es un *ente real* que maneja *heterónomamente* los significados para exponer a la luz ciertas grietas–, sin embargo, *demanda* –por brindarnos su ocultamiento de modo tal que queda patente su entidad teleológica– un nuevo esfuerzo representativo –que debe sellar las grietas expuestas–.

El problema, una vez más, no estriba en la referencia constante a la ficcionalidad del arte como categoría propia de la vocación “taxidérmica” neopositivista (en un mundo devenido ficción). El problema radica en la dimensión pragmática de esa categoría. Cuando llamamos arte a aquellos juegos de lenguaje que aceptan como regla de aplicación la autonomía de su sentido aceptamos tácitamente el espíritu positivista según el cual el mundo de la heteronomía, que no es otro que el mundo de la vida –con sus condiciones materiales, sus deseos, sus pulsiones, sus necesidades...–, es el ámbito exclusivo de la razón instrumental. Si hemos de admitir que el proceso de producción de imágenes es convencional, de igual manera habrá que reconocer la convencionalidad del proceso de recepción. Por extraño que pueda resultar, es responsabilidad nuestra decidir en qué sentido entender el arte; y tenemos razones para creer que hacerlo en términos de autonomía y ficción (como antónimo de realidad) puede acarrear la cesión efectiva del reino de lo pragmático (que atañe, no lo olvidemos, no sólo a la intervención técnica en el mundo, sino a la natural tendencia humana a la autoconservación y la búsqueda de la felicidad) al espíritu del positivismo. Y, sospechamos, que si tal cosa efectivamente ocurre es, en gran medida, por cuanto no existe voluntad por parte de los habitantes del país de la estética de alterar el orden de cosas establecido, en función del cual reciben plenas competencias en la gestión del estatuto de autonomía del paraíso.

Sólo desde un mundo colonizado por la esfera científica cabe pensar que las imágenes artísticas son aquellas que utilizan el material icónico de manera autónoma y ficcional. Pero el problema es que es lícito y, por su carácter pragmático, como ya expusimos, aun incontrovertible, afirmar que ante ellas «hemos aceptado la convención de un mismo «juego», unas mismas reglas de aplicación o uso del material icónico sensiblemente representado». La diferencia entre el arte y cualquier otro género de imágenes está en su uso. De ahí que el empeño en ver en el arte la *representación de un orden de cosas hasta ese momento inexistente* coadyuve a minimizar en la práctica la potencia de la demanda que cursa a su espectador, que se ve autorizado para, si no

impelido a, no tomar en consideración aquella de manera pragmática.

Cada vez que se ligan las artes con su evidente capacidad de inducir a la alteración de los paradigmas no estéticos sino vitales, rebrota el temor de disolverlas en el conjunto de actividades humanas a las que, según el reparto moderno de las responsabilidades, compete tal cometido. Rebrota el temor de la pérdida de especificidad de la disciplina, ante el que esta se defiende con el arma que le es más propia: la sintaxis. Ciertamente no es fácil entender cómo, si se acepta la radical convencionalidad de las relaciones establecidas en la elaboración de una imagen mental, puede suponerse que unas veces se trate esta imagen como si fuera mentira y otras como si fuera verdad. Si algún sentido tiene emplear el concepto de pintura wittgensteiniano este es el de plantear la iconicidad de todo proceso de comprensión del mundo, el de dejar sentado que toda comprensión implica un sistema de ordenación del material sensible que no puede ambicionar estabilizarse pues sólo se activa en el proceso de un determinado juego de lenguaje. Por ello *no se puede pretender confundir la “imagen” mental en función de la cual ordenamos nuestras palabras en el transcurso de un juego de lenguaje, con la “imagen” que percibimos en una obra de arte.* La obra artística no es una imagen del mundo, es un ente más que sólo puede ser aprehendido, ahora sí, mediante su incursión en una imagen en el proceso de un juego de lenguaje. La representación, referida al problema de las artes, no hace mención a la relación que se entabla entre una imagen y su contenido o su referente, sino al proceso por el que aquella se elabora o fruye a través de la relación que establecemos entre los arquetipos que barajamos. Y sólo si mostramos una especial satisfacción por la imposibilidad de eludir la dimensión representativa de nuestro pensamiento cabe pretender, en función del carácter antropológico y convencional de la imagen artística, y del hecho de que esta se produzca en una situación de vida y en un contexto cultural determinado, identificar está a la imagen mental con la que nos representamos el mundo.

Es fácil pensar, por analogía semántica, que la obra de arte es portadora de una imagen del mundo, un universo de sentido plasmado en una representación perdurable. Ciertamente la realidad humana es icónica, nos hacemos imágenes del mundo y en función de ellas lo aprehendemos y nos orientamos en él. Estas imágenes, aunque convencionales, perduran en sus mecanismos representativos. Las relaciones entre los entes están mediatizadas por las propias imágenes de las que nos permite disponer nuestro horizonte cultural. La propia reivindicación del carácter convencional de las relaciones establecidas ha de entenderse como un síntoma de lo endurecido de estas relaciones, que en modo alguno resultan fácilmente sustituibles o transgresibles. El sistema representativo por el

que nos es dado concebir el mundo como imagen es, él mismo, una imagen del mundo que, sin embargo, dista de ser fácilmente removible incluso después de un arduo proceso de deconstrucción. Y, ciertamente, también la obra de arte está comprometida con la generación de imágenes del mundo. Pero en modo alguno cabe pensar que la obra misma deba ser portadora de una imagen del mundo, sino, al contrario, de una incitación a la transgresión de ese cerco representativo.

Es potestad *exclusiva* de los humanos construir imágenes y “jugarlas” en el mundo. En este proceso de juego determinadas asociaciones representativas se van estabilizando hasta pasar a integrarse en el depósito de relaciones posibles e inmediatamente disponibles, mientras que otras van desapareciendo de él. Entre las primeras estarían las obras de arte, que en origen no serían más que un juego de lenguaje de su autor. No resultaría entonces inconcebible pensar, como tantas veces se ha pretendido, que la obra posea en sí una suerte de mapa de la realidad, confeccionado por el artista, similar al que nosotros nos conformamos pero que, a diferencia de este se encuentre permanentemente a disposición de todos los participantes en el juego estético. Ahora bien, sospechamos –y este será el tema central de nuestro trabajo en adelante– que si nos propusiéramos entender la obra de arte en tal sentido no cabría esperar de ella ninguna contribución en un proceso emancipador, salvo que pretendiésemos que las imágenes que sobre lo real nos brindan los artistas fueran necesariamente y siempre mejores que las que nos brinda la razón identificante. Esto es, si decidiéramos asumir –haciendo por cierto uso de una bien interiorizada razón identificante– que la obra de arte es un todo cerrado portador de un contenido, y que este además consiste en una ficción reconciliadora que exuda emancipación. Pero *la obra de arte sólo alcanzará en un cierto grado el potencial transformador que le suponemos cuando dejemos de presuponerle tal potencial transformador*, cuando dejemos de cifrar en ella todas nuestras esperanzas de alcanzar la totalidad. El arte está llamado a abrir un mundo, a *dotarnos* de una mapa alternativo de lo real, y a modificar el sistema simbólico. Pero no puede pretender en ese trabajo suplantar al propio hombre, ni relajar su responsabilidad, ni consolar sus dudas.

La obra de arte es un simple ente que establece un conjunto de relaciones entre sus componentes y se presenta a la comprensión de los hombres como una *representación clara*, esto es, iluminando las conexiones que establece. No exime, sino que demanda, y ahí radicará como veremos el sentido emancipador de su jugada, del ejercicio de responsabilidad que implica introducirla en una imagen para aquel que pretenda comprenderla. Exige ser tomada como ente e incluida en una formación de sentido en

función de una lectura utilitaria.

El arte no presenta una manera de ver el mundo, antes bien, como luego se verá, se plantea como reto a nuestra percepción, como un objeto extraño que colapsa nuestro mecanismo representativo y del que no cabe esperar ni goce, ni satisfacción, ni plenitud inmediata. No colapsa una imagen del mundo para sustituirla instantánea y aproblemáticamente por la suya. Tal sustitución, si llegara a producirse, habría de acometerse en el campo de lo intersubjetivo y no en el de la percepción estética, y requerirá la participación de numerosos individuos. Bastantes imágenes hay ya en el mundo, tantas que apenas hay sitio para moverse entre ellas, como para pretender que el arte deba hacer más. No es misión del arte rellenar los huecos, cimentar la realidad, estabilizarla, reconciliarla, sino deconstruirla, seccionarla, y dejar que el aire corra a través de ella. Pero de estos temas que ahora dejamos superficialmente apuntados nos ocuparemos por extenso en el desarrollo del presente trabajo.

Retornemos ahora al problema que hasta aquí nos condujo. Una vez diseñado un contexto en el que el concepto de representación puede, aparentemente, disociarse de la imagen de la conciencia de un sujeto trascendental dictando el orden de lo real, para delinear la de un sujeto empírico orientándose en él, no parecería trascendente mantener una postura inflexible con respecto a la «representación» –ahora en la acepción común del término aplicada a las artes plásticas–; incluso si nos referimos a la representación en el espacio tradicional, por cuanto tal posibilidad sólo sería permisible en una *dimensión referencial*. Ciertamente, el problema de la representación no puede ya abordarse maximalistamente desde la anatematización radical, propia de la vanguardia, de los medios de creación tradicionales, aún amparada en el culto a lo nuevo y en la convicción de la degradación de la Historia. No cabría caer lyotardianamente en la radical desestimación de todo procedimiento representativo (ni aun realista) en las artes; y ello no sólo por cuanto nos mostramos firmes partidarios del pluralismo de recursos y materiales –circunscritos, eso sí, a un contexto determinado– y escépticos ante la posibilidad de determinar el material estéticamente más avanzado en cada momento (Adorno); sino, sobre todo, porque –como veremos por referencia a casos tan dispares como Magritte o Artschwager– a menudo el recurso a la representación puede convertirse en un instrumento eficaz para desenmascarar a la representación misma, para mostrar «qué poco real es la realidad» (Lyotard). La voluntad de *desrealización de la realidad* no puede limitarse a anatematizar la figuración, o a negar el referente (dejando permanecer a este inalterado).

Desde hace algun tiempo se ha concedido una curiosa primacía a lo «invisible» debido a una literatura confusa, cuyo interés desaparece si tenemos en cuenta que lo visible puede ser ocultado, pero que lo invisible no oculta nada: puede ser conocido o ignorado, nada más. No hay porqué conceder más importancia a lo invisible que a lo visible, y a la inversa.⁸⁶

De ahí cabría deducir la mayor permisividad con respecto a la representación artística detectable en la década de los ochenta. Pero no está de más recordar que tal permisividad mayoritariamente produjo o, por un lado, obras claramente regresivas tanto plástica como ideológicamente; o, por otro, como apuntábamos, *representaciones alegóricas a la propia imposibilidad de la representación*, en un sentido similar al manifestado por Foucault en *Las palabras y las cosas* (como sería el caso de McCollum, Vercruyse, Prince, Armleder, los integrantes de la *Commodity*, o tantos otros a los que habremos de volver).

Lo que, en cualquier caso, parece ya definitivamente irrecuperable es lo que podríamos denominar *la mirada “natural”*, propia de la perspectiva. Lo que hasta el modernismo era considerado como condición *a priori* para la inteligibilidad de los signos, ha pasado a convertirse ello mismo en signo. Esta imposible ingenuidad en el uso de nuestros recursos debería ponernos sobre aviso sobre las nuevas formas de aparición de la mentalidad representativa en forma de encubiertas *afirmaciones del sentido*. Estabilizar el referente no es la única manera, ni la más peligrosa, de convertir una obra de arte en una proposición conceptual afirmativa. Propuestas en apariencia radicalmente negativas pueden, precisamente en el acto –legitimado por la estética kantiana del genio– de crear nuevas reglas para superar las supuestamente obsoletas (legitimando no –o no sólo– el ciclo vanguardista de las artes, sino el ciclo depredador del capitalismo de consumo), reproducir en el acto creativo el binomio representativo semejanza/afirmación⁸⁷. No importa que el acto representativo no incluya, *en apariencia* (son numerosísimos los casos –Bickerton, Armleder, Schuyff...– de artistas que mediante recursos formalmente abstractos hacen gala del más conservador de los realismos: el escepticismo radical), recursos realistas, que el referente resulte invisible, o incluso que sea el sinsentido mismo;

86. Carta del 23 de mayo de 1966 de René Magritte a Foucault, en Foucault, M. *Esto no es una pipa*, pág. 84.

87. Foucault, M. *Esto no es una pipa*, págs. 51 y ss. y 64 y ss.

siempre que el arte se arroge la tarea de *mostrar al mundo su verdad*, aunque esta sea la (representación de la) negación de la representación, se estará llevando a cabo un acto de *afirmación de sentido* que seguirá teniendo al espectador a la escucha, atento a un simple cambio de asignación de las identidades cuyo proceso de readscripción continuará, no obstante, teniendo lugar en un entorno no discursivo (vedado al individuo). Precisamente por esta razón cabe sospechar que aquellas obras que no se dedican a tematizar este giro, en su más que cuestionable (y polimorfo) interés por utilizar un mecanismo –el representativo– que coincide exactamente con el vigente en la era de la razón instrumental –o representativa–, esconden *oscuros intereses*. Ya sean estos directamente los de soportar el optimismo progresista en el modelo dominante y satisfacer las expectativas de la inmensa mayoría de los espectadores de arte –postura criticable pero honesta–; o bien, más sibilinamente, los de colaborar con el modelo de Razón dominante, al objeto de recuperar –apelando al *statu quo* de la modernidad– el fascinante espacio romántico del arte disciplinarmente autónomo, sacudiéndose así el grosero peso muerto de la materia. Pero si, por plebeyo que pueda resultar tal menester, lo que se pretende es alterar el imperio de la razón instrumental, aumentar el grado de conciencia del espectador y cuestionar la procedencia de la existencia del arte, esto es, proseguir el “villano” proyecto de emancipación –que los ilustrados ya enfrentaran a las mentalidades aristocráticas–, poco cabe esperar del modelo representativo en las artes (trátase de representaciones de objetos o de representaciones de experiencias). Nada tiene esta afirmación que ver, no está de más recordarlo, con la actitud militante antes aludida que contra la representación se desencadenó en la posguerra por relación al mito, no menos nocivo, del arte puro. Y sí, sin embargo, con la intención, mucho más trascendente, de certificar la imposibilidad de mantener la doble ilusión: por un lado, de que entre lo representado artísticamente y lo real se establezca alguna conexión no convencional; y, por otro, de que la obra de arte tenga una existencia derivada de una realidad esencial precedente.

Estas últimas palabras manifiestan una notable y voluntaria ambigüedad, ¿es finalmente legítimo aspirar a ir con la representación más allá de la representación? No contestaremos a esta pregunta, pero sí señalaremos su paralelo con otra ya clásica: ¿es posible ir con el concepto más allá del concepto? Ambas cosas dependerán de que quepa pensar en un uso no identificante (¿narrativo?) del lenguaje. En cualquier caso estas preguntas parecen haber cobrado otra dimensión en un mundo postmoderno aún colonizado por la razón identificante pero *no menos amenazado por el declinar de lo discursivo frente a la imagen y su impacto*. ¿Cabe esperar alguna contribución

emancipadora de un hipotético retorno del arte al placer de contar historias?, tampoco contestaremos a esta pregunta, pero nos permitiremos el placer de aludir al ejemplo de alguien que sí las contaba.

El *Monje en la orilla del mar* de C.D. Friedrich es un cuadro romántico, por no decir que es *el* cuadro romántico por excelencia, y, sin embargo, no denota el abandono de las referencias objetivas. Antes bien, la playa es una playa, el mar es mar, el cielo es cielo y el monje va con casulla, como Dios manda. No parece que ninguno de los elementos de la “representación por semejanza” tradicional haya sufrido el menor descalabro. Antes bien, cabría afirmar que, por comparación con, por ejemplo, *Las Meninas*, Friedrich reivindica el espacio del cuadro. Mientras Velázquez muestra los límites de la representación clásica centrando la atención de sus personajes en el espacio real, en el mundo de la vida, Friedrich hace volverse al suyo hacia el interior del lienzo. El confía en que la vida pueda estructurarse en iconos y categorías. Para Friedrich la razón “identificante” es un instrumento útil,... pero insignificante. No por no utilizarla, sino precisamente por hacerlo el hombre es microscópico frente a lo infinito. Del cuadro de Friedrich no ha desaparecido la razón, tan sólo el optimismo que despertaba, tornándose la claridad clásica en gris melancolía. Melancolía –que es una pena alegre– y no tristeza. Permítaseme trazar un más que aventurado paralelismo con la lúcida aporía que justificaba la *Dialéctica negativa*: el ejercicio del pensamiento interesa una mentalidad identificante (representativa) que ha puesto en peligro la posibilidad misma de pensar; la impotencia del pensamiento en el mundo administrado no es cifra de su fracaso, sino de su triunfo. y, sin embargo, pensar sigue siendo la única alternativa a la barbarie.

Ciertamente no fueron pocas las posibilidades que tal actitud abrió al arte moderno tras el paréntesis cientifista y optimista del impresionismo. No sólo la subjetivización de la contemplación, sino la propia simplicidad formal, permitieron el estallido del propio material pictórico como signifiante. Turner, ahondando en la sublimidad de lo infinito e indefinido, y disponiendo de la inmensa mayoría de la superficie de la tela para el libre despliegue del color y la materia, dejó la pintura en la antesala del informalismo. Pero Friedrich, por el contrario, no quiso nunca dudar de la referencia objetiva; y ello es, en cierto modo, extraño.

Los románticos sabían que la engorrosa necesidad de usar la razón no provenía ni del siglo XVIII ni de la Atenas de Pericles, sino del mismísimo instante de la expulsión del paraíso (de nuevo adornianamente cabría decir que el concepto es el pecado original del hombre). Fue en el tan injustamente vilipendiado momento en que Eva quiso saber el

porqué de las cosas, que hasta entonces se recibían por añadidura, cuando la relación de hermanamiento y afectividad con estas se rompió. En aquel instante la naturaleza se nos apareció por vez primera como algo externo y múltiple que debía ser ordenado y jeraquizado mediante conceptos. Nada tendría pues de particular que alguien como Friedrich, deseoso de recuperar el estado de cosas perdido, renunciara a un sistema de representación “racionalista” en favor de mecanismos plásticos informalistas, más cercanos a la relación por simpatía que por similitud (lo que sí hizo Turner). El sobrio alemán prefirió coger el toro por los cuernos y utilizar, para expresar su mensaje teológico, la estrategia alegórica. De alguna manera, sus cuadros ilustran el límite entre lo trágico y lo blasfemo, al pretender enfrentar lo Uno sin soltar la manzana, y hacerlo no desde el optimismo progresista sino desde la melancolía trágica. De esta manera la razón no se arrinconaba pero sí se enfrentaba, a través de sus desplazamientos, a sus límites, que son, a la vez, su miseria y su grandeza.

Ciertamente la razón no puede alcanzar lo no idéntico, pero puede rastrear sus huellas a condición de pulir su dogmatismo. Tal cosa parece decirnos con su *Terraza* de 1811–12. El proceso de cosificación de la razón, que nos mueve a ver jardines franceses en donde sólo hay parterres geométricos, la Razón donde está lo francés, lo infinito donde sólo está lo lejano, la cultura libresca donde sólo aparece una joven leyendo, la imposibilidad en donde sólo se ve una valla, el abismo en una variación del punto de vista, el tránsito en una puerta, a Dios donde sólo hay una cruz, todo ello donde sólo hay pigmento adherido con aceite a una tela y, además, nos emplaza a buscarle una relación de sentido con el resto de las narraciones por nosotros conocidas; ese proceso es, en última instancia, el que le permite proclamar *su* verdad. Y, si es cierta la relación que antes establecíamos entre la verdad y el acto de su afirmación cabría decir que es el que le permite proclamar la verdad (narrativa). Excedería quizá el terreno de lo razonable, y quizá por ello entraría en el de lo interesante, tratar de relacionar estos primeros esearceos –aún metafísicos–, en el fértil territorio de lo que podríamos denominar razón narrativa anómala, con el paradójico ataque derridiano al logocentrismo, operado –en contra de lo que generalmente se afirma– desde el propio logos, esto es, consciente de que más allá de él nada cabe decir.

2. *Del símbolo*

Los problemas de enfocar el arte desde la óptica de la representación son profundos y exceden con mucho los derivados de la versión más tradicional de mimesis. Sin embargo, su vinculación a la vocación “pictórica” de los humanos y su lenguaje, junto al hecho innegable –que a veces parece que en este trabajo pretendemos obviar–, de que la obra de arte es algo realizado por un individuo concreto, podría llevarnos a pensar que los problemas de la representación dimanen exclusivamente del dualismo inherente al primer grupo de acepciones de la palabra. Podríamos recurrir en ese caso a un concepto de representación como el que ofrece Gadamer, derivado del derecho canónico o público, que se refiere exclusivamente al segundo grupo de acepciones en castellano. Representación en este caso no quiere decir que algo esté en forma delegada o impropia en lugar de algo, «antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto»⁸⁸. Este modelo de representación no puede eludir su vinculación con la tradición católica, para la cual «el pan y el vino del sacramento *son* el cuerpo y la sangre de Cristo»⁸⁹.

Esta participación ontológica en el ser propio de lo que se representa se agudiza particularmente en esa forma de representación que llamamos *símbolo*. El símbolo no se refiere a nada que no esté ya presente en él mismo, pero hace aparecer en sí algo que, sin embargo, *estaba ya siempre*. Se refiere no sólo a un vínculo original tras el cual se halla Dios, sino –merced a la suerte de panteísmo estético por el que se nos presenta como un fragmento de Ser que llevara dentro de sí la promesa de complejidad– a lo otro siempre buscado, que habrá de completar en un Todo nuestro propio fragmento vital. Mediante este particular concepto de representación evitaríamos entonces pensar que la obra remitiera a algo frente a cuya existencia la suya se supusiera delegada, pero al alto precio de considerar, por un lado, que aquello a lo que remitiese se encontrase *propia y completamente* en ella misma; y, por otro, que la obra debería comprometerse a la *evocación* de un orden íntegro. En este caso la mimesis, llevar algo a su representación, implicaría hacer que estuviera presente allí en su plenitud sensible; convertir la obra de arte en un crecimiento en el ser. Desde esta óptica no sólo se recaería en la santificación de la presencia de lo originario, verdadero e intemporal en una obra de arte orgánica –esto es, en la consagración de la idea clásica de obra–, sino que se volvería a cifrar un hipotético

88. Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*, pág. 90.

89. Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*, pág. 91.

momento de reconciliación en el propio espacio del arte.

El símbolo comparte con el arte su vocación alusiva, su voluntad de apuntar más allá de sí mismo, sólo en función de la cual podemos esperar su colaboración para la transformación de la realidad. Por esta razón es muy frecuente tratar de entender el arte como un fenómeno simbólico. Pero si desde nuestra óptica la obra de arte no puede ser considerada *un todo cerrado*, es precisamente por cuanto esta transformación debe recaer en una participación activa de los individuos, esto es, la obra no puede considerarse una imagen que participe o contenga en sí el sistema a partir del cual representarnos los entes, sino un ente que, como cualquier otro, debe ser representado.

Adelantemos una metáfora que habrá de sernos de gran utilidad en lo sucesivo: pensemos en una aberración dentro de un ámbito dado. No cabría decir que en su ser aberración fuera autónoma, por cuanto sólo sería inteligible como aberración en el marco de las circunstancias ante las que como tal aparece. Pero tampoco podríamos decir que tal aberración fuera necesariamente una imagen de nada. Es posible que cupiera “leerla” de diferentes modos, es posible incluso que una de estas lecturas alcanzara a iluminar el propio modelo representativo a través del cual nos pareció en primera instancia una aberración. Por esa razón la aberración guardaría una relación incluso más estrecha que cualquier otro ente con los sistemas de representación vigentes. Cabría además pensar que del esclarecedor encuentro se derivase ulteriormente una hipotética nueva pintura de la realidad, con la que obviamente también mantendría una estrecha relación. Pero ello no nos permitiría en absoluto afirmar que su naturaleza fuera representativa, ni mucho menos que incluyera de manera completa en sí el sistema representativo que en el conflicto resultara “triunfante”.

La razón de la inadecuación del modelo simbólico a la obra de arte reside en que el acto convencional de la fundación –por el que se otorga carácter significativo– pretende inaugurar en el caso del símbolo una relación estable, esto es, consolidar la relación representativa, no cuestionarla. Es además frecuente al tener que determinar qué es lo específico de los símbolos estéticos concluir de nuevo que, como todo símbolo es una representación, su composición semánticamente autónoma. Mientras que el resto de los símbolos se atenderían a unos criterios de composición dogmáticos, el símbolo artístico, al no tener una función comunicativa sino expresiva, podría configurarse en función de una gramática libre, gozando de una gran transitividad, apertura semántica y polisentido. El concepto de obra de arte simbólica reuniría pues todos los elementos que hemos venido criticando: la voluntad de trascender la Historia por medio de representaciones

autónomamente constituidas y substraídas al mundo comunicativo en virtud de una estabilidad delegada.

La concepción simbólica del arte parte del hecho de considerar este como el fruto de la voluntad humana de fijar las experiencias intensas. El hombre desearía naturalmente dejar constancia de sus vivencias de manera fija y condensada, más allá del momento en el que estas se produjeron. Como esta fijación requiere una representación, el símbolo siempre iría acompañado de esta. En tal contexto la obra de arte sería «praxis humana cristalizada simbólicamente»⁹⁰, y respondería, una vez más, a la voluntad de trascender en un momento de reconciliación, más allá de la Historia, la escisión mundana. Es de rigor reconocer el «carácter simbólico que representan *en su conjunto todas* las culturas humanas»⁹¹, y que «los procesos de simbolización constituyen la médula de la vida social del hombre»⁹². Ciertamente el hombre se mueve en el mundo gracias a representaciones simbólicas (dejando claro que entendidas estas como un sistema provisional de relacionar entre sí las palabras, y no estas con las cosas) y por ende la realidad se nos presenta como una realidad simbólica, por tal razón parece indefendible pretender que la obra de arte no comparta esa naturaleza; máxime ante la contemplación palmaria de que de hecho las grandes obras de arte realmente cumplen en la sociedad funciones simbólicas.

Este modo de pensar se sustenta en el convencimiento de que el sujeto es algo dado. Aparentemente nuestra presencia es algo que precede a toda realidad por lo que la conciencia, el sujeto, tiende a considerarse un dato *a priori*. Posteriormente ampliaremos esta discusión; valga ahora apuntar que consideramos que la construcción del sujeto como conciencia es la labor que lleva adelante el ser humano durante toda su vida y que esa labor, que no puede pensarse en solitario sino a través del reconocimiento de sus semejantes, tiene un carácter trágico, aunque sólo sea porque acaba con la muerte. Ciertamente el hombre necesita participar sus experiencias, y trata de plasmar, o comunicar, sus construcciones de sentido en, o a partir de, imágenes, pero ello no lo hace por una suerte de hedonismo congénito, sino por cuanto es a través de esos mecanismo como va conformando su propia identidad (para determinar su espacio no en la posteridad sino en el presente). Y esta costosa elaboración, porque depende radicalmente de la colaboración del todo social, se desarrolla exclusivamente en una dimensión comunicativa.

90. Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 42.

91. Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 38.

92. Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 39.

No hay ninguna dimensión representativa o significativa, en la que el hombre elabore y objetualice imágenes, *que no se resuelva en un intercambio comunicativo*, aunque sólo sea por cuanto el símbolo requiere un grado de aceptación (siquiera tácito) por parte de la comunidad que le vincula naturalmente con la realidad comunicativa. No hay imagen sin uso, como no hay conciencia histórica sin conciencia de la historia efectual.

Bastaría destacar wittgensteinianamente el momento en que las imágenes son “usadas” para escapar de la estática del simbolismo. No cabe olvidar que si el hombre actúa elaborando imágenes es precisamente por cuanto la realidad del mundo es lingüística y su articulación comunicativa. Es suficiente cargar las tintas en el momento en que el símbolo se hace operativo, frente a sus mecanismos de representación, para incluir todo el proceso de transmisión de símbolos culturales en el ámbito de los procesos comunicativos. Ello atemperaría además la peligrosísima tendencia del ser humano cuando simboliza a «considerar los símbolos que produce como *representaciones universales e inmutables de “la realidad”*»⁹³.

Como ya apuntamos, sustraer el arte de la realidad comunicativa del mundo no es nada más que jugar en el área de recreo. Allí podemos construir todos los castillos en el aire que nos vengan en gana, fijar libremente nuestras vivencias, construir imágenes del mundo, olvidar lo endurecido de la realidad, disfrutar de la orgía neobarroca. Todo ello con la completa conciencia de que ninguna experiencia allí obtenida será trasladable al mundo de la vida, esencialmente comunicativo. Por supuesto no cabe pensar en un proceso de comunicación no significativo. Todo intercambio pasa por un momento previo donde el mundo ha sido ordenado mediante imágenes. Y, sin embargo, a la inversa si podría pensarse en construcciones significativas no susceptibles de ser comunicadas. De ellas cabe esperar regocijo, satisfacción, imágenes de reconciliación, e incluso sentido de hermandad, en el marco privado de la estética de la vivencia; pero nada que tenga que ver con la praxis, con alcanzar una experiencia emancipada, con el conocimiento o con la transformación del mundo. La obra de arte es una experiencia viva, en cuanto implica una apropiación, una actualización, una volición. Pero no por representar una vivencia. Si el arte es una experiencia viva es por cuanto está vinculada a nuestra existencia como continuo, a la elaboración de nuestro ser en función de la capacidad de comunicar nuestras imágenes del mundo como tarea existencial; no a la simple plasmación narcisista y consolatoria de nuestras experiencias, ni a la hipoteca de nuestra capacidad de rastrear el

93. Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 40. Curs. mías.

sentido del mundo por el placer de compartir una experiencia intensa.

Pero, además de todo lo dicho, un concepto de obra de arte ligado al sentido cristiano de representación nos obligaría a pensar en el arte como constructor o aglutinador de una imagen de época o de una comunidad, cuando, por el contrario, mantenemos la esperanza de que el arte sea precisamente un freno a cualquier intento de adscripción aporética e identificante de una realidad vital en una totalidad consoladora. Cabe argumentar que podríamos citar cientos de obras de arte que funcionan o han funcionado como símbolos de ideas, creencias o naciones. Pero si bien es claro que las distintas obras de arte y el arte mismo, como componentes (destacados) de la realidad, se integran en formaciones simbólicas, no por ello deben necesariamente participar de este carácter. Los símbolos desencadenan fenómenos comunicativos, pero no cabe duda de que la comunicación así aludida es una comunicación degradada, una comuni(caci)ón cifrada en la aceptación y no en la disensión, y tutelada por una razón identificante y no comunicativa. Pues en el finito e inestable mundo comunicativo las relaciones representativas que se establecen no contemplan los momentos de estabilidad que el símbolo requiere:

Lo característico del símbolo es no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío, hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado.⁹⁴

Ciertamente una obra de arte (muerta) puede limitarse a fijar un conjunto de relaciones representativas y ponerlas al servicio de una comunidad hasta el punto de hacer pensar en la necesidad y universalidad de aquellas. No cabe la menor duda de que la obra de arte conoce una *dimensión positiva* a través de la cual puede cumplir un papel simbólico estabilizador. Pero no podemos acostumbrarnos a creer que la obra de arte pueda sacrificar en ese altar su dimensión negativa, trágica y emancipadora; ni que deba hipotecarse a esa labor reificante. Toda imagen es convencional, nace en una situación concreta en el mundo de la vida, y en un contexto cultural determinado; no es estable, sino que surge en el gran juego del mundo y no está preasignada a hechos específicos, pues permite una asignación representativa tan amplia como lo posibilite dicha cultura⁹⁵. No cabe pues pretender – debemos resistirnos a creer– que el arte deba dedicarse a “fijar” lo vivo, a crear una consoladora imagen de estabilidad y reconciliación en el trágico y escindido mundo de la

94. Saussure, F. de: *Curso de lingüística general*, pág. 105.

95. Cfr. Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 316.

vida (por más que reconozcamos que ese puede ser el papel que cumple en la mayoría de las ocasiones). Si así lo hiciéramos cabría extraer románticamente la conclusión de la primacía cronológica y simbólica de las imágenes artísticas, que sentarían las pautas del discurso en el que se asentarían el resto de las formas de conocimiento: la religión, la filosofía y la ciencia. Estaríamos entonces apuntalando y legitimando, merced al prestigio de lo artístico, el viejo edificio metafísico a través de una neoestetización de la existencia.

Ciertamente la poesía elaboró, en los albores de la filosofía, un trabajo teológico, pues «al anunciar las relaciones de los dioses entre sí consiguió que se consolidara un todo sistemático»⁹⁶; creó, en definitiva, la tradición, sobre la que fue posible elaborar consecuentemente las identidades. Permitió tomar partido, hacer derivar el yo de la postura que adoptara frente a la convención, inventó la libertad (quizá al mismo tiempo que su imagen especular, al consagrar con la representación la ausencia de libertad, la identificación “natural” de la palabra con el ser). En la constatación de este hecho cabe cifrar el origen de la predilección crítica por la dimensión positiva, instauradora, del arte. Pero tales acontecimientos no ocurrieron porque el arte aportara la imagen de algo *que le precedía* en algún sentido y que se presentó así como *verdad legible* a la comunidad. Antes bien, a partir de la poesía se elaboró un sistema mítico–humanista hasta la fecha inexistente. Que tal se nos presente ahora como una anticipación genial deriva exclusivamente de la naturalidad con la que observamos el proceso por el que, sólo *a posteriori*, se conformó como verdad, cuando fue recogido y elaborado por una comunidad que lo convirtió en costumbre. La poesía no dejó pues hablar a la tradición ni dio ser a lo que en ella latía. Antes bien llegó –en el proceso, por otra parte, de su autocancelación artística– a adquirir la categoría de tradición precisamente por cuanto, apoyado en esta, no le dio la palabra sino que se la negó. No expresó «*lo que ya podía ser dicho*» y latía en los corazones, sino lo que «*aun no había sido dicho*», *demandando un espacio en los corazones*. El arte no es el habla de la tradición, sino su negación. Si cuando el arte *dijo*, y obligó (no instauró con su palabra) con su decir a instaurar la verdad, esta ya hubiera podido ser dicha; si no hubiera sido *la alegoría de la imposibilidad de nombrar*, sino la representación de lo ya existente, ¿en dónde habríamos fundado su *capacidad instauradora*? ¿por qué hubiéramos supuesto que *anticipaba* una –nueva– convención? El arte puso algo a partir de lo cual los hombres –que, no vayamos a olvidarlo por sabido, también “pusieron” el arte– pudieron representarse –tratando de representarlo– de un modo

96. Gadamer. H.G. *Verdad y método*, pág. 192.

nuevo el mundo (y aún pueden seguir haciéndolo precisamente por la resistencia que el arte ofrece a la representación). No es posible, ni deseable, prescindir de los mecanismos representativos, pues sólo ellos fijan los tipos y permiten tanto el entendimiento (el «mundo instituido de sentido» wittgensteiniano sobre el que se levanta el arte), como la posibilidad de alterar las convenciones en un acto de libertad. La representación, como genéricamente la conceptualización, es pues origen de la libertad y de su carencia, de lo humano y de lo natural. Pero mientras permite la libertad en la medida en que se manifiesta como su otro; con la necesidad, sin embargo, se relaciona de manera positiva. Por ello el arte sólo cabe en el reino de la libertad (aunque sea frecuentemente “utilizado” para fijar lo teleológico –y lo teológico– de la naturaleza –precisamente por su capacidad de *negar* el caos de las percepciones–). Nace de la representación, pero es “naturalmente” *su opuesto*.

En una representación (incluida la acepción de Gadamer) no puede acceder al ser más que lo que de alguna manera ya es. Mientras que lo propio del arte es su carácter proyectivo y participativo, su incitación a conformar algo que aún no es siquiera concebible. Cabría contestar que el símbolo no es copia de lo copiado sino aportación al ser por incremento de su imaginabilidad⁹⁷; pero el arte no aporta nada al ser, simplemente provoca que reparemos en él. El arte aporta lenguaje, o, mejor dicho, fuerza la aparición de lenguaje, y, sólo a través de él, posibilidad de ser(se) pensado, concebido, deseado. El arte no simboliza ni significa un *orden nuevo* previamente diseñado y completo, a lo sumo incita a construirlo; no es anunciación del reino, sino praxis, acción, que no logra su “realización” más que en el mundo; acción que es pues desencadenante y no conclusión, aunque tampoco únicamente promesa. En la imagen religiosa el ser es la condición de la concebibilidad de la imagen y no la imagen de la concebibilidad del ser, es pues la antítesis del arte. La imagen religiosa puede entenderse como representación en tanto en cuanto se da por sentada la idea de Dios que se convierte en un *a priori* de la imagen. El permite el nombrar, y, de esta manera, permite nombrarlo a El, esto es, nombrar lo innombrable. Pero en esta extorsión nada se aporta a Dios, nada más que El mismo. No estamos ante un verdadero aumento de ser, sino ante la aparición de un ser cuya existencia ya estaba admitida. En definitiva, por este camino seguiríamos detenidos en el horizonte de los prejuicios hegelianos hacia el arte, sobre el que el ser mantendría su primacía.

Desde la óptica simbolista podemos conducirnos sin dificultad al punto parareligioso

97. Gadamer. H.G. *Verdad y método*, pág. 192.

en el que, en el encuentro con lo particular del arte, al remitirnos este a la totalidad del mundo experimentable, experimentamos la finitud ontológica del hombre frente a la trascendencia. Hay que estar en guardia frente a la seducción idealista hegeliana –el arte como la manifestación sensible de la idea– que termina haciéndonos pensar que la obra nos habla no como obra sino como portadora de un mensaje. La indeterminada expectativa de sentido que la obra suscita, y que permite que sea aprehendida en su significado, no implica que esta pueda consumarse alguna vez, permitiendo la apropiación, comprensión y reconocimiento de su sentido absoluto. Pero si el absurdo prejuicio que provoca la separación irreal entre obra y mensaje (que mantiene, por cierto, correspondencia con la enseñanza académica: técnica vs. sentido) resulta inaceptable, también lo resulta el que subyace de la sutil identificación entre la impertinencia de la propuesta idealista y el hipotético carácter no conceptual del arte. Parecería que nos movemos en círculos en torno a Hegel, evitando su idealismo pero enlazando con su dialéctica (esto es, recayendo en el “error” adorniano de citar a Hegel como crítico y olvidarlo como pensador sistemático, bajo sospecha de haber descargado de nervio vital una dialéctica convertida en instrumento legitimador de una triste realidad): pues si bien negamos la dimensión simbólica del arte – la posibilidad de que sea manifestación sensible de una idea, o evocación oscura no conceptual de un orden íntegro posible– asumimos que el fenómeno estético se “consume” en un horizonte discursivo y conceptual.

Lo estético, tal y como lo entendemos, no tiene nada que ver con el símbolo –antes bien el arte, como veremos, colapsa insistentemente todo intento de dejarse orientar por él en la dirección de un sentido que pudiera ser aprehendido en la forma del concepto– pero sí con la anamorfosis, con la aparición de un nuevo horizonte argumentativo, en el que las cosas se reordenan de otra manera, y puede surgir otro lenguaje que aspire a decir un orden íntegro. El arte tiene un desarrollo conceptual, porque confronta con lo no artístico; pero jamás puede ser sobrepasado por el concepto precisamente porque ni lo representa ni lo evoca, sino que lo despliega en horizontes para los que no estaba pensado. Que el arte promueva el desplazamiento a horizontes argumentativos donde nos sea dado decirnos, aspirar a alcanzar el sentido como reordenación de lo real, no quiere en absoluto decir que ello se pretenda en el horizonte utópico en el que lo irreconciliable se hace uno. La configuración de sentido no tiene nada que ver con la sublimación de los contrarios en la síntesis ideal, sino con el ejercicio de nuestra libertad argumentativa en la gestión de lo antagónico. El juego del arte descansa en el juego irresoluble de contrarios, de mostración y ocultación. Pero todo esto nos ocupará más adelante.

El símbolo sugiere un momento de estabilidad e identidad entre la palabra y la cosa, por ello no se refiere a un fin cuyo significado deba alcanzarse intelectualmente, sino que contiene *en sí* ese significado. Es reivindicable esta voluntad del símbolo de no sucumbir al dualismo esencia/apariencia –aunque trate de lograrlo en el horizonte de la reconciliación–. Pero a partir de él no se contempla la posibilidad de que la obra sea el desencadenante de un proceso y no la portadora de un sentido, ya sea de manera delegada o en legítima representación. No se atiende al hecho de que la obra *sirve para elaborar sentidos*, sino que se presupone que los contiene ya *prêt à porter*. Se asume que el significado *está ya* en la obra, por lo que todo el esfuerzo del espectador debería centrarse exclusivamente en descifrarla, en conceptualizarla –aquí sí en su peor acepción– alimentando así la falacia del sentido propio y la interpretación correcta y, lo que es peor, el *pathos* de la escucha y el sometimiento a lo dado. Incluso cuando el acercamiento a la obra se hace por la vía de la comprensión y no de la interpretación es sorprendentemente mayoritaria la preocupación por lo que la obra tenga que decir y no por lo que podamos decir gracias a la obra. De ahí que se ignore el trabajo propio de construcción que la obra de arte exige. Pues si la obra puede “servir” para alcanzar una existencia emancipada es por cuanto obliga a ejercer la «mayoría de edad» a través de la elaboración de construcciones de sentido, y no nos permite seguir bajo la tutela de la inmutable tradición. La obra nos desplaza a un punto de vista, una lógica, un mundo, un mirador hasta ese momento indescifrable.

3. Los problemas de la imagen

El propio Gadamer critica duramente la posibilidad de considerar las artes «representación de vida, representación de experiencias». Pero orquesta esta queja sin abandonar el ámbito de la representación (*Darstellung*), acudiendo a una forma particular de la misma que denomina imagen (*Bild*). Repárese en que el término alemán es el mismo que Wittgenstein utilizaba para aludir a aquello que nosotros venimos refiriendo por «pintura». Como en cualquier caso la diferencia entre el significado del término en ambos autores es grande, parece defendible mantener la doble traducción. La imagen estaría a medio camino entre el signo y el símbolo, a medio camino entre la pura referencia y la pura sustitución. Es por ello que, a diferencia de estos, la imagen recibe el sentido de su función *desde su propio contenido*, sin tener que adaptarse como símbolo o como signo⁹⁸. Cumple pues exactamente con las condiciones requeridas por lo que denominábamos segundo grupo de acepciones de la palabra representación en castellano. El hecho de que la función y el sentido de la imagen repose en sí misma, le hace pensar a Gadamer que la deja exenta de lo que él denomina *fundación*; mientras que, como ya vimos, signos y símbolos no pueden escapar de su naturaleza convencional o cultural: es un acto de fundación el que les confiere su naturaleza referencial.

Un concepto de arte identificado con la imagen quedaría entonces absolutamente exento de toda tutela o acuerdo convencional previo sobre su función representativa, que sería inherente a su propia construcción. Ampararse en este esquema supone una gran ventaja al permitirnos permanecer inmunes ante el más leve indicio de idealismo que pretenda cifrar el significado de una obra de arte por referencia a una realidad o convención extraña a ella, o vinculada a la misma de una manera no menos convencional. Tiene además la ventaja añadida de implicar el *acto anticipatorio* del arte: que el arte sea una suerte de cuña deconstructora no significa por supuesto que no incluya una vertiente proyectiva. El arte no es un acto de terrorismo nihilista empeñado simplemente en destrozarse las convenciones simbólicas. Nuestro interés por negar el carácter representativo al arte se vincula al deseo de argumentar que las obras de arte no son portadoras de imágenes del mundo, lo que no implica que nuestro interés por ellas no esté relacionado con la posible creación de estas. La obra tiene una vertiente proyectiva en función de la cual se constituye. Pero esta vertiente, su sentido y su función no depende de su hipotética

98. Cfr. Gadamer. H.G. *Verdad y método*, pág. 206.

naturaleza referencial. Por ello resulta sugerente el concepto de imagen, pues su función y su sentido reposan en ella misma. Si ciertamente el arte –y ya matizamos la distancia con respecto a cualquier recaída en lo visionario– cobra significado en función de un acto anticipatorio –como luego defenderemos por extenso–, no parece factible imaginar una referencia a lo aún no existente (por aún no concebible) relacionada a un acto convencional, ya de consenso ya de acatamiento. Y, sin embargo, después de hacer derivar las cosas a este extremo no deja de resultar insatisfactoria la absoluta ausencia de referencia a lo convencional en el arte. Podría dar la sensación de que nos refugiamos de nuevo en la autonomía de la configuración de lo estético, y que ciframos nuestras esperanzas en la capacidad anticipatoria del genio. El sentido de la obra descansa en la propia obra, pero no es autónomo; es proyectivo y, sin embargo, se nutre de convenciones. Como ya explicamos, el arte se alimenta de las mismas grietas de lo convencional y aspira no a prescindir de ello, sino a modificar su contenido.

Aparentemente pues el concepto de imagen de Gadamer recogería exactamente lo que deseábamos exponer: que el arte no es tal por representar una realidad extraña a él por mecanismos convencionales, y que lo que sea lo será en él y no de manera delegada. Y, sin embargo, su aceptación sin matices traicionaría el giro antropológico radical que planteábamos, pues el concepto de imagen pretende que algo pueda estar «realmente» en el mundo al margen de su institución lingüística, en el mundo instituido de sentidos. El carácter representativo del arte para Gadamer nace del hecho de que su idealidad no es tal por referencia a una idea, a un ser que trataría de imitar o reproducir, sino por cuanto es el aparecer mismo de la misma idea. Cabe sospechar que siempre que nos acerquemos tanto al símbolo como a la representación de la idea en la imagen volveremos a toparnos con Hegel, con la primacía de la idea sobre la imagen, incluso cuando apostemos por su identidad. Finalmente, en efecto, terminará siendo la idea misma, la tradición misma, Dios mismo quien se aparezca en la imagen:

No es casual que en cuanto se quiere hacer valer el rango óptico de la obra de arte frente a su nivelación estética aparezcan siempre conceptos religiosos.⁹⁹

Por ello no cabe aceptar ni la autonomía ni el carácter representativo de la obra, pues, de hacerlo, intentaríamos ilegítimamente situar la propia obra fuera del universo

99. Gadamer. H.G. *Verdad y método*, pág. 200.

antropológico que pretendemos configurar. Si las cosas del mundo sólo aparecen como tales en función de las imágenes que de ellas nos construimos, no podemos suponer que esas cosas que llamamos obras de arte gocen de un estatus especial, y no sólo se substraigan a nuestro sistema de representación sino que pretendan imponer ellas el suyo. Sólo si la obra de arte implica la naturaleza representativa de la realidad, es decir, no es autónoma, pero no pretende sin embargo usufructuar la capacidad representativa que sólo al hombre le cabe, podremos pensar, en clave antiesencialista, la obra de arte como un instrumento de modificación de la realidad. Si, por otra parte, la obra fuera imagen de un mundo, de alguna manera se minimizaría así el papel del receptor e incluso el del hacedor frente a la obra, pues esta no sólo pasaría a ser sujeto entre sujetos –algo defendible– sino prácticamente sujeto entre objetos a través de los cuales “se diría” a sí misma. Tal y como, en última instancia, cabe deducir de la tesis de Gadamer.

La obra de arte conoce ciertamente un momento cognoscitivo en el que ilumina las construcciones simbólicas en función de las cuales el mundo se nos aparece como realidad. Pero no es esta su vertiente única, ni siquiera la esencial. La obra es un hacerse. Por contra, la imagen y la representación tienen el carácter de lo ya hecho, son un nuevo discurso –o contradiscurso– en un mundo atestado de ellos. Este carácter completo y cerrado es una condición ineludible para la hermenéutica en la medida en que la característica que le es más propia es la de su confianza en la posibilidad de encontrar la interpretación correcta. Desde esa óptica la vertiente proyectiva de las obras de arte se encontraría vinculada a su capacidad de transformar la realidad en función de la imposición de su sistema representativo.

Comúnmente se admite que el arte “representa” –en cualquiera de sus acepciones– la realidad de tal manera que esta aparece ante nuestros ojos de una manera renovada. De este modo se baraja la omnipotencia del artista y su arte, derivada, como ya comentamos, del “uso” kantiano de este como vía de acercamiento a la libertad divina en el reino mecánico de la necesidad. La obra de arte poseería un prisma especial por el que el mundo podría verse de otra manera, y alteraría así nuestros conceptos. No es de extrañar que un ente capaz de tamaña proeza se pretenda él mismo, de forma paradójica, al margen del propio proceso transformador desencadenado: en el mundo de lo inestable la representación artística permanece y se universaliza. Tal manera de pensar no deja de resultar irónica en un mundo donde los arquetipos y conceptos a través de los que jerarquizamos el mundo – los que aparentemente se subvierten en cada representación artística– gozan de la estabilidad que les reporta su endurecimiento, mientras que las obras –supuestamente

inmutables— se comban ante los vientos interpretativos, cuando no ante las veleidades del mercado. El arte como representación se liga a la desmedida idea sobre su capacidad de renovar la imagen del mundo, que se ampara en la falacia de confundir unas montañas azules en un lienzo con una supuesta nueva manera de ver la realidad. Pero, en realidad, al volver la vista seguimos percibiendo lo real con el mismo código representativo que antes de encarar el paisaje, y sólo hemos aplicado el supuesto nuevo código —que permite a las montañas ser azules— a una minúscula superficie de la realidad donde, curiosamente, las montañas son azules.

4. De la alegoría

No deberíamos zanjar este apresurado excursus sin hacer mención al concepto de alegoría. Símbolo y alegoría están en principio hermanadas por cuanto en ambas se hace referencia a algo que no cobra sentido en ellas mismas, a algo cuyo significado las excede. Pero en un mundo devenido texto en el que la verdad no es más que, como pensaba Nietzsche, un ejército móvil de metáforas y metonimias, parece que tal apreciación es poco significativa. Bien porque «todo lo que ocurre es símbolo, y en cuanto que se representa por completo a sí mismo apunta también a lo demás» (Goethe), porque «Todo saber es simbólico» (Schlegel); o bien, porque «no hay arte que no sea alegórico» (Borges). En origen ambas se relacionaban con la necesidad de conocer lo infinito a partir de lo finito. La alegoría es una ficción en función de la cual una cosa representa o significa otra diferente. Es una figura retórica que refiere mediante metáforas consecutivas un significado inmediato y completo que, sin embargo, permite barruntar una segunda realidad. En cambio, el símbolo es extraño a la esfera del logos por cuanto no refiere retóricamente nada que no se diga explícitamente, sino que su propio ser es el que porta materialmente el significado. Esta coincidencia entre lo significado y lo expuesto –que deriva de la *tessera hospitalis*– es la que lo identifica como algo cuya esencia está en ser mostrado. De esta diferencia entre la retoricidad de la una y la patencia del otro nacen las derivaciones lingüísticas de la una y metafísicas del otro. Ambas se distancian del signo pues una mantiene una equivocidad ajena a este y el otro no participa de su grado de convencionalidad sino que es nexo necesario entre lo finito y lo infinito. Esta unidad entre lo ideal y su manifestación es lo que permite imaginar el símbolo cercano tanto al arte como a la experiencia religiosa. La alegoría, sin embargo, no reconoce, al igual que el signo, un parentesco originario entre lo significado y su significante, sino más bien una relación convencional. Parece por tanto encontrarse ajena al peso de la metafísica. Pero ambos, símbolo y alegoría, al margen de sus aparentes diferencias, parten de la base inequívocamente metafísica del mantenimiento del viejo dualismo sensible/inteligible y esencia/apariencia. Por más que en el símbolo se intuya una coincidencia entre ambos planos y en la alegoría una referencia significativa del primero al segundo.

La referencia a las relaciones entre lo particular y lo general alienta la idea de que existen dos momentos separados, y, en el caso del símbolo, además, conciliables. La identidad en el símbolo es sólo aparente, por cuanto la inadecuación de forma y esencia es consustancial a él. La forma lo es por su referencia a algo que está más allá de su carácter

sensorial. Sin embargo, en el caso del arte es la misma forma la que está ya más allá, es la forma la que se coloca y nos coloca más allá de lo que hipotéticamente era ella misma. En este sentido el contenido de la alegoría resulta más cercano al concepto contemporáneo del arte. No en vano el arte es un fenómeno ligado al logos, a la razón que nombra, y está irrenunciablemente vinculado a su historicidad, a su recepción mediada por la estructura intelectual de la época en que se produce. No conoce pues el momento de estabilidad ahistórica del símbolo y, sobre todo, produce un desplazamiento en horizontal, dentro del plano del logos, sin pretender nunca el ascenso al ámbito de lo que no puede ser dicho.

El declive de la alegoría en favor del símbolo como cifra de lo artístico coincidió con el interés del humanismo alemán por destacar el concepto de genio y distanciarse del peso de lo racional. La alegoría en efecto se encuentra más cercana a la idea del creador como manipulador racional de signos en el contexto de la dogmática –de la racionalización de lo mítico–, que a la del genio como creador fundante de realidades *ex nihilo*, libre del aherrojamiento de la razón. Cuantas veces una época confie el valor del arte a la producción inconsciente del genio, la alegoría, ligada a la estabilidad de los significados compartidos en la tradición, se batirá en retirada. La alegoría, que se desmarca tanto de lo genial como de lo vivencial esta profundamente vinculada a la estructura histórica de la comprensión. En esa medida ciertamente nuestro concepto del arte parece enteramente ligado a la alegoría. Y, sin embargo, lo que –desde Schelling– se refiere al aludir al concepto de símbolo es la perfecta correspondencia que en el arte se da entre el fenómeno y la idea, lo que, como ya comentamos, emparenta nuestro trabajo con el símbolo. En el arte ciertamente no se reconoce distancia entre su aparecer y su “idea”, cosa que comparte tanto con el símbolo como con la creación genial en la que el significado reposa en su misma manifestación.

Ahora bien, ello no puede entenderse como la afirmación de que la obra de arte sea completa en sí. Precisamente cuando tratamos, en un esfuerzo filochamánico, de encontrar todo lo que la obra sea en la obra misma, en su ser material, resulta factible criticar lo alegórico por su tendencia a agotarse en su pura recepción. La alegoría, al presentar una referencia de significado más precisa, resulta menos rica y sugerente que la indeterminación irracional del símbolo, susceptible de un número de interpretaciones tan inconcebible como su propio origen. Interpretaciones múltiples que, sin embargo, descansan en aquello a lo que el símbolo hace referencia, y no en el símbolo mismo, cuya vinculación con su referente es unívoca e inalterable. Si, sin embargo, tratamos de ver la obra como algo siempre en construcción, dependiente de sus actualizaciones, de su

inclusión en discursos, de su recepción en definitiva, veremos que la concreción de la alegoría por referencia al contexto compartido de sentido –al mundo instituido de sentidos– revierte en la riqueza de sus interpretaciones y, por lo tanto, en el incremento *ad infinitum* de lo que de ella cabría derivar. Derivaciones que se producen todas en el ámbito de lo social y lo intersubjetivo. Mientras que, por el contrario, la supuesta indeterminación del símbolo le hace radicalmente propenso a su cosificación y a su percepción de manera automática e irreflexiva, esto es, al peor de los dogmatismos, colapsando así cualquier referencia emancipatoria.

No obstante, no puede tomarse tampoco radicalmente partido por la alegoría frente al símbolo, por más que el racionalismo y la baja temperatura artística que estamos viviendo le concedan una cierta preeminencia. Pues ambos se nutren, aunque en distinta medida, del ya citado dualismo metafísico, por lo que resultan por principio reprobables. Conviene además recordar que la alegoría, por su dependencia de un acto de fundación, sólo puede referir algo ya existente, circunstancia que desde nuestra óptica hace inadmisibles su identificación con el arte en la medida en que traicionaría la dimensión proyectiva de este. Por otro lado, la alegoría sólo podría concebirse –en relación al arte contemporáneo– como alegoría negativa, en el sentido de que el tránsito al que nos emplaza quedaría colapsado por la propia naturaleza subversiva de aquel. A este respecto valdría siquiera de pasada comentar cómo la estrategia alegórica del arte contemporáneo resulta realmente risible como parodia de una realidad en donde la movilidad y el deslizamiento de los signos se produce a una velocidad mucho más vertiginosa que la que se da en la propia esfera artística. Mientras el arte alegórico trata de decir algo para que se piense en otra cosa, en la propia realidad comprobamos que hay siempre que decir otra cosa para (que se piense en algo, esto es) para significar lo mismo. Es gratificante comprobar el lamentable espectáculo del arte que pretende *dar cuenta de lo real*, del espíritu de su época.

La representación en cualquiera de sus formas tiene algo de cuadro o gráfico explicativo que ordena la realidad para exponerla de un modo comprensible. Podría compararse –no sin cierto terror– con una suerte de ciencia estadística. Ciertamente no iban desencaminados ni Adorno ni Heidegger cuando veían en ella el germen de la moderna racionalización del mundo, de la técnica y la sociedad administrada. Pero ello no puede significar la retirada del arte a parajes prelingüísticos. Tampoco Borges iba desencaminado cuando nos presentó en *Funes el memorioso* la consecuencia natural de renunciar a la ordenación representativa del mundo. Absurdo sería volver a pretender,

como la paloma de Kant, volar sin aire, pensar sin conceptos o crear sin convenciones. Pero no es misión del arte hacer de la necesidad virtud, sino suavizar el talante coercitivo de representaciones, conceptos y convenciones y, sobre todo, enfrentar a los individuos a la responsabilidad personal de dotarse de imágenes del mundo. Cosa que difícilmente se conseguiría brindándoles ella misma imágenes estables capaces de cimentar una comunidad, y sí mostrándoles grietas en las que agarrarse en la creación de una identidad.

El arte ofrece un “plus” de significado, en el sentido en que nos permite descubrir nuevos enfoques para representarnos lo real. Pero ello no implica, como pretende Gadamer con su concepto de «imagen», que ese “plus” suponga que aquello que se representa, la imagen original, esté en la obra en su manera más auténtica, esto es, como verdaderamente es. La obra no puede pretender representar la realidad porque el “plus”, como veremos, se despliega en ella, pero no reside de manera estable en ella; y porque la obra de arte, si para algo “sirve” es para hacer sospechar sobre cualquier pretensión de que algo se nos presente «de una manera más auténtica, tal como verdaderamente es»¹⁰⁰. Las obras nos recuerdan continuamente que tratamos con imágenes, que ellas son las que nos permiten disponer del mundo y que ello tiene sus riesgos. ¿qué sentido emancipador tendría en la época de la imagen del mundo multiplicar las imágenes de este? ¿que parodia bufa sería construir desenfrenadamente imágenes “ficticias” del propio mundo como imagen? El arte hoy, más que nunca, debe ser iconoclasta.

La representación alimenta la quimérica posibilidad de poner la realidad fuera de la realidad misma, y a nosotros frente a ella. Como pretende Ranke, el historiador y el poeta lograrían así representar la realidad «como algo que está fuera de ellos», en una actitud que no puede evitar relacionarse con el momento idealista de la autotransparencia del espíritu absoluto. El poeta podría entonces ocupar un punto de vista, que compartiría con Dios, desde el cual presenciar la Historia “desde el exterior”. El artista–genio, amparado en su capacidad de representar lo real, puede abandonarse a la pura contemplación de las cosas desde un punto trascendental más allá de los límites de lo real–decible wittgensteiniano. Ese punto más allá de la realidad que legitima la idea de la isometría en la observación y de la mirada neutral.

Pero pese a esta reprochable idea lo que resulta indudable es que la obra de arte supone algo más que lo que aparentemente cabe deducir de su presencia. Nuestro afán secularizador no puede llegar a confundirse con un inmanentismo miope. La obra de arte

100. Gadamer. H.G. *Verdad y método*, pág. 206.

es un ente que, por circunstancias diversas que iremos comentando, modifica el despliegue del resto de los entes, y, sin embargo, no es nada más que ella misma, al menos no es más “*más que ella misma*” que lo que todos, en este mundo de intrincadas relaciones, somos “*más que nosotros mismos*”. La obra es en su aparecer, pero ello es algo que comparte con el resto de los entes no algo que la defina. Antes comentábamos que la supuesta negatividad del arte, su resistencia a la interpretación con respecto a los conceptos habituales, nada implicaba de cripticismo nihilista, ni de apología del irracionalismo. Cualquier cosa que no pueda ser interpretada, cualquier ente sin sentido, no es de sí artístico. Antes bien, como antes señalábamos, el arte aprovecha las grietas de lo real, el arte habita siempre el límite de lo decible; de manera que reclama nuestra comprensión y la colapsa, justo cuando esta ya se presentaba factible, para obligarnos a reconstruirla de nuevo. Sólo en ese instante, cuando la obra consigue reclamar su espacio en un universo conceptual en el que no es concebible, cuando la obra se nos da en su extrañeza, en su *utilidad*, decimos que tal ente es una obra de arte. Si tal proceso no ocurriera no estaríamos más que ante uno de los muchos entes “ausentes de interés” no por su incapacidad de ser integrados en un plexo de sentido, sino por su incapacidad de reclamar la construcción del mismo. Por tal razón la obra no es en su ser físico, en su realidad ontológica, sino en su puesta en obra. Y en tal medida cabría retener el sentido que para Gadamer tiene el que la obra sea tal en su representación, aunque nosotros prefiramos decir *en su puesta en escena* o, mejor, en su actualización.

IIª PARTE

ÉTICA Y ESTÉTICA

El ambicioso proyecto de emancipación de la Ilustración, que se fundamentaba en el desarrollo en sintonía de las facultades de unos individuos “mayores de edad”, no llegó a cumplirse porque el proceso de racionalización, pese a sus inestimables logros en diversas facetas de la existencia, no alcanzó a dar cuenta de los peligros contra la emancipación nacidos en la misma modernidad: la instrumentalización del mundo, el afán individualista de lucro, la colonización tecnocientífica del mundo de la vida, el exilio del conocimiento en esferas estancas y el consiguiente fraccionamiento de las conciencias...

El fabuloso progreso tecnocientífico del mundo moderno no ha conocido un incremento correlativo de la capacidad de los individuos ni de influir en las decisiones que afectan a su vida ni de tomar las riendas de los sistemas de valores y necesidades con los que las gobiernan. Nos encontramos cada vez más prisioneros de una red de sistemas prácticos de cuyo funcionamiento no nos sentimos en absoluto dueños ni, por lo tanto, lo que es peor, responsables.

La emancipación debe entenderse como un ejercicio responsable de libertad para actuar dentro, sobre, y contra esos sistemas prácticos en función de los cuales regulamos nuestras vidas y organizamos nuestro modo de hacer las cosas. Ello, en un mundo secularizado que ha conocido el descrédito de cualquier versión –cristiana o racional–ilustrada– del progreso lineal, implica el fomento de la capacidad de elaborar nuestra propia vida como una obra de arte personal, la configuración de una estética de la existencia. El individuo ha de formarse a sí mismo como sujeto ético en relación con normas y valores cuyo fundamento no puede emanar de más orden que el estético.

Tras esta afirmación si no queremos ser tildados, con razón, de utópicos, cuando no de irresponsables, debemos apresurarnos a exorcizar todos los temores que concitan las ideas neorrománticas acerca de la estetización de la existencia. Esta circunstancia obliga a reduplicar

los esfuerzos por elaborar una idea de estética firmemente ligada a principios morales. El individualismo estético es tan incapaz como el propio individualismo consumista moderno para dar cuenta de la flagrante situación de injusticia que campa en nuestro planeta. La estética debe, ahora más que nunca –tras el desfundamiento de los sistemas de valores–, atender a las condiciones sociales que han de proteger y limitar de facto nuestras posibilidades efectivas de autoformación, pero, a la vez, ha de ser capaz de argumentar convincentemente estas limitaciones en el mismo entramado sistemático que debe permitir el desarrollo de nuestras propias ideas de calidad de vida. La estética debe pues, desde una postura ética, situarse a medio camino entre la individualidad y la sociabilidad.

Pero, más aún, si pretendemos que en el ejercicio efectivo de su existencia emancipada los sujetos trasciendan su realidad de ejemplo vivo de un momento histórico del estado de los sistemas prácticos de poder, esto es, que su «existencia arrojada» no implique una “existencia aherrojada”, debemos modificar no sólo la idea disciplinar de estética sino la más concreta de arte. Este debe otear la posibilidad de convertirse en un instrumento para distanciarse crítica y reflexivamente de estos sistemas operantes no para solazar facetas reprimidas o atrofiadas, ni aún sólo para aprovechar espacios individuales de autoformación (siquiera integral), sino para modificar realmente esos sistemas aprovechando sus propias posibilidades. El *happening* o *Fluxus*, por ejemplo, desperdiciaron en cierta medida su evidente capacidad de provocar la reflexión sobre la propia irritación provocada por la alteración de una expectativa calculada al convertirse en especies de grupos de terapia filoreligiosos. Pretendieron crear un tiempo “fuerte”, mítico, en el que se diera una efectiva suspensión de la personalidad –que permitiera lo que Sontag llamó «tratamiento del público»–, hipotecando así su potencial emancipador a la “rentabilidad” de la obtención a corto plazo de una experiencia estupefaciente de la que no cabía esperar una ulterior dilación comunicativa. El arte deberá compensar su servicio al yo –en su labor “autoelaboradora”–, con su capacidad práctica de cambiar el mundo. En rigor, la propia modificación de los criterios axiológicos del arte en el sentido expuesto modificará consecuentemente la propia disciplina estética.

Pero ya observamos como, sin embargo, desde su parcela autónoma la estética adquirió el

paradójico derecho, reconocido a todas las disciplinas modernas, de elaborar su particular concepto de progreso sin referencia alguna a elementos externos al ámbito estético. No es difícil suponer que, de haber asumido esta prerrogativa, el arte habría quedado definitivamente referido a un plano estrictamente formal, levantado sobre las ruinas de toda finalidad interna, de todo impulso teleológico o categórico. Y no es tampoco difícil demostrar que tal modelo hubiera resultado reductivo y adocenante por múltiples razones: porque cualquier sistema dejado a su arbitrio tiende a degenerar; porque la forma no evoluciona por sí misma; porque ese desarrollo “aparentemente” autónomo demanda un aparato tecnocrático que elabore un marco normativo que asegure a su vez un desarrollo formal inmaculado; porque un desarrollo de este tipo resulta fácilmente manipulable en un sistema que, lejos de mostrarse receloso hacia el arte, lo fomenta precisamente mientras sus conclusiones permanezcan circunscritas a su ámbito; y, ante todo, porque incluso si esta autonomía se limitara al ámbito semántico, y el sistema del arte se integrara en un proyecto antropológico, impediría que el arte desarrollara la capacitación ilocucionaria requerida para adentrarse en un universo comunicativo, quedando así relegado exclusivamente al representativo.

No obstante y en contra de lo que pudiera parecer, no fue un fenómeno generalizado la adscripción del arte a este modelo ensimismado. Como ya hemos apuntado, gran parte del arte modernista tuvo una particular visión de la autonomía estética mucho más política y estratégica que ortodoxa e incondicional. Incluso propuestas tan radicales como la de Adorno deben inscribirse dentro de esta vertiente que utiliza políticamente el concepto de autonomía contra lo cosificado (ni tan siquiera frente a lo cual es autónomo por cuanto es reflejo¹).

Pero lo cierto es que para abandonar toda pretensión autonomista y remitir, según las pautas apuntadas, el arte al marco de su “aceptabilidad” dentro de un espacio intersubjetivo codificado parecemos abocados a modelos poco satisfactorios. Podemos remitirnos al entorno de la paralogía que, aún pudiendo constituirse en marco de la aceptabilidad, no asegura una ulterior coordinación de los planes de acción para el desarrollo institucional de este marco; o se limita a describir –de manera sospechosamente aséptica– la inestabilidad de la estructura del ser y su

consiguiente capacidad de desarrollarse en múltiples horizontes en los que concurren experiencias irreductibles de verdad. Podemos remitirnos a la confianza en la posibilidad del consenso, no sin antes abrazar el idealismo latente en el postulado sobre la posibilidad de una reflexión ubicua que elevaría la sociedad a un estado de autoposición, libre y racional, desde el cual no supondría mayor esfuerzo establecer criterios axiológicos, liberados del peso muerto de la tradición y aun de la materia. Y podemos, en fin, remitirnos a la comunión con la tradición no sin antes reconocer con talante nihilista la preeminencia de lo dado como envío, ante lo que sólo nos restaría «corresponder».

No existirían pues muchos motivos para el optimismo a la hora de plantear la posibilidad de que el arte asumiera un compromiso ético que debería fundarse en la confianza en su competencia para aportar un conocimiento sobre –y procurar una transformación de– lo real en una medida diferente, pero no inferior, que la de la razón pura. A la hora de plantear, en definitiva, que la imagen del arte autónomo, subjetivo, representativo y esotérico que hemos venido criticando no tiene fundamento. Y, sin embargo, en nuestro sucinto recorrido histórico por los albores de la disciplina estética hemos encontrado numerosas ideas que nos permiten configurar una idea esperanzada acerca de lo que el arte sea capaz de ser.

Pensemos que Kant vinculaba la ausencia de interés del gusto al hecho de que el placer recaía en la satisfacción que la representación del objeto suponía para el libre juego de la imaginación y el entendimiento. Por lo que, de algún modo, el momento de la recepción estética involucraba una vertiente creativa y una cognoscitiva. Por otra parte, si el arte debe gustar sin concepto, cabe la posibilidad de pensar que amplíe y modifique nuestros propios criterios de conocimiento. Además, los acontecimientos señalados podrían ocurrir sin que ello supusiera esfuerzo por parte del fruidor sino, antes bien, satisfacción. Cabría, por último, recordar que la minusvalía gnoseológica del arte quedaba, en origen, referida no a qué se podía conocer *mediante* la obra sino a qué se podía conocer *de* la obra.

En un rápido repaso cabría recordar que resultaba asimismo factible argumentar la posible

1. Cfr. Adorno, T.W. *Teoría estética*, págs. 72, 76.

existencia de un concepto de obra de arte inorgánica que, por encarnar el fraccionamiento del mundo, no pretendiera crear un duplicado ideal de la realidad –postergando una imposible reconciliación a un futuro ahistórico–, sino un modelo artificial de gestión provechosa de unas contradicciones siempre insuperables –de coordinación ética de las dimensiones fragmentadas– y hacerlo buceando en esa misma fragmentación. Que estableciera una continuidad a base de rupturas bajo la que latiera una finalidad que la alejara de una extrema indeterminación pero que no despertara sospechas sobre la entronización de la lógica de los fines.

Una obra de arte que si bien no aportara conocimiento alguno sobre sí misma, sí lo hiciera sobre el mundo y sobre nosotros. Que con ese aporte moviera a la acción, nos afectara y modificara real y permanentemente, al suspender nuestras facultades –que de esa manera se nos harían reconocibles– y alterar la linealidad de los discursos. Que nos permitiera decir cosas que de otro modo no diríamos –permanecer menos atentos a lo que ella diga que a lo que a través de ella pueda ser dicho–, articulando así “efectos de verdad” sobre ella, a través de ella o gracias a ella. “Cosas”, por otro lado, que no intimiden ni pretendan agotar lo dicho en el decir. Un decir con un marcado *ethos* comunicativo pero de suficiente potencia como para modificar las fronteras de una cicatera realidad, para modificar las concepciones escindidas del mundo en un ejercicio, sin embargo, secularizado.

Una obra de arte que diera pie al despliegue reflexivo de nuestras facultades coordinadas, en una maniobra lúdica y placentera, tan relacionada con una legítima aspiración a la felicidad como comprometida con el ejercicio libre de la responsabilidad y el enriquecimiento del mundo de la vida. Un mundo de la vida al que sabría lecho de las estructuras intelectuales, hábitos lingüísticos y convenciones dogmáticas que permiten establecer relaciones entre lo real; consciente del carácter social y convencional del conocimiento y la verdad. Una obra de arte, en fin, ligada a la resistencia ante la colonización fundamentalista del mundo.

Si fuésemos capaces de articular convincentemente este listado de posibilidades cabría afirmar que el arte estaría en condiciones de cumplir su papel emancipador y transformador, algo que parece muy alejado de la aparente falta de influencia del arte sobre la realidad. Sin embargo, esta capacidad transformadora del arte es algo que podemos comprobar con cierta asiduidad. Ya

hemos visto como el encuentro con la realidad de la obra de arte ha obligado a la mayoría de los pensadores hasta ahora citados a reestructurar sus sistemas de representarse el mundo, o, por el contrario, a renegar de las obras concretas. La Historia de la Estética es toda ella un claro ejemplo de cómo los individuos se han valido del contacto con la obra de arte no para elaborar una teoría acerca de la misma, sino un sistema desde el que enfrentarse al mundo. Un sistema a partir del cual ciertas cosas comenzaban a *poder ser dichas y otras dejaban de hacerlo*. La Historia de la Estética es pues un auténtico monumento a la capacidad del arte para generar conocimiento (actuante) sobre la realidad, y, ante su presencia, hay que admitir que *gran cantidad de los arquetipos con los que hoy operamos en el mundo, y en función de los cuales ordenamos nuestras percepciones y determinamos nuestras decisiones, están articulados en clave estética*.

Ciertamente estas palabras podrían ser pronunciadas sobre muchos conjuntos de realidades humanas y sobre las disciplinas que las compendian. Lo cual, sin desmerecer para nada al arte, no vendría más que a certificar su inespecificidad y su fascinante grado de complejidad. Cabría pues pensar que si no reparamos en la incidencia del arte en nuestras vidas es porque nuestra relación con la obra de arte modifica y sustituye efectivamente nuestra manera de ver el mundo *incluso desapercibidamente*, esto es, aparentemente, *sin nuestro consentimiento*. Merece ahora la pena recordar aquella inquietante afirmación según la cual la obra de arte, aunque es intencionada, no debe parecerlo, y aquella potente imagen de que «los mitos nos piensan».

II.A. SOBRE EL PROYECTO DE EMANCIPACION

15. Un diálogo con la estética de J. Habermas

Comenzaremos pues a analizar las posibilidades que el arte nos ofrece para mantener una relación activa y crítica con nuestra tradición y sus sistemas de institucionalización, tratando de recuperar y articular en el trayecto el conjunto de características arriba indicadas. Y lo haremos manteniendo un diálogo abierto, y no poco problemático, con los herederos de la Teoría Crítica, básicamente por cuanto son ellos los que han seguido investigando la idea de una humanidad comprometida con un proceso colectivo de emancipación que nos habrá de permitir enjuiciar la legitimidad o conveniencia de los enunciados y los juegos de lenguaje, y entre ellos, por supuesto, los artísticos, *en función de su grado de contribución a esa emancipación*.

Durante la Modernidad, al menos en su acepción artística de *Modernismo*, no parecía relevante plantear siquiera la posibilidad de desligar ética y estética. De manera implícita el arte moderno se sabía vinculado con el ambicioso proyecto de la emancipación humana, aunque sólo fuera para cuestionar esta utopía. Sin embargo, de un tiempo a esta parte el tema parece haber cobrado actualidad; a raíz de la “crisis postmoderna” este compromiso fue abrogado, y, curiosamente, de manera no unilateral: si por un lado los apóstoles del esteticismo seguían defendiendo el carácter fundante de un arte que antecede a cualquier distinción ética, por otro, Jürgen Habermas, el gran paladín de la utopía ilustrada, parecía no contar en demasía con la esfera estética en sus planes.

No es justo, aunque sí frecuente, afirmar que Habermas no concede al arte ningún papel en el proceso de emancipación. Pero es claro que lo hace en mucha menor medida que *sus mayores* y de manera harto complicada. En la ya larga tradición de la Teoría Crítica han venido conviviendo de manera más o menos explícita dos sensibilidades contrapuestas². Para una de

2. Me valgo de la encomiable compilación que de las dispersas tesis estéticas de Habermas lleva a cabo Martin Jay en *Habermas y el modernismo* en AA.VV. *Habermas y la modernidad*, págs. 195-221. En este punto concreto Jay se remite a Sherry Weber en *Aesthetic Experience and Self-Reflection as Emancipatory Processes: Two complementary Aspects of Critical Theory*, en O'Neill, J. (ed.) *On Critical*

ellas la experiencia estética prefiguraría el estado utópico de redención, y arrastraría así todos los problemas comentados a este respecto en la primera parte del trabajo. Sus raíces calan en la concepción idealista de la estética como registro de una unión no alienada entre hombre y naturaleza, y su recurrencia al arte debe leerse en el contexto de una búsqueda de fuentes subliminales de racionalidad no exenta de sospechosos retornos a la filosofía de la conciencia. La segunda, abjurando explícitamente de toda esperanza de reconciliación entre los hombres y la naturaleza, entrega el testigo crítico a la labor de autorreflexión del ser humano en tanto que miembro racional de una especie sociohistórica. Habermas parece alinearse claramente en esta segunda corriente, y esa es la razón de que lo elijamos como interlocutor.

Su determinación por mantener esta postura ha permitido que la “deriva estética” perceptible en su última obra³ haya generado expectativas sobre la posibilidad de disponer de un enfoque novedoso sobre el arte *en el que se privilegie su faceta comunicativa sobre la de construcción representativa*. Esperanzador, máxime cuando, desde su reflexión sobre Benjamin⁴, Habermas parece vincular el sistema sociocultural con la *creación de valores alternativos a los demandados por el político y el económico*. Aparentemente se anuncia un arte “comprometido” con un potencial crítico más cercano a la idea de toma de conciencia que a la de redención, menos ligado a la expresión del sufrimiento que a su trasfiguración. Y, al mismo tiempo, una postura de matizado equilibrio respecto al problema del aura: no se postula ni una pérdida definitiva que “desparrame” el arte en la vida, –ya en un fútil esteticismo populista y comercial, ya en arrebatos contraculturales–; ni una postura numantina, similar a la de Adorno, que mantenga el arte a la defensiva, escindido, autónomo e inaccesible. Parece anunciarse, en fin, un arte integrado en el modelo de la Razón Comunicativa, llamado a ser tratado como un discurso racional susceptible de crítica del que se pudieran derivar acuerdos con vistas a la acción.

Theory, Nueva York, 1976.

3. Sobre el cambio de sensibilidad de Habermas con respecto a la estética véase Ingram, D. *Habermas and the Dialectic of Reason*, págs. 172 y ss. Donde posiblemente más haya reflexionado Habermas sobre el papel del arte en el proceso de emancipación sea en *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*.

4. Nos referimos a Habermas, J. *Walter Benjamin. Crítica concienciadora o crítica salvadora*, en Habermas, J. *Perfiles filosófico-políticos*.

Pero estas expectativas sobre la posibilidad de que Habermas integre radicalmente el arte en su modelo emancipatorio han chocado periódicamente con su férrea voluntad por mantener su particular concepción de la estética y el esquema de la separación de las esferas de conocimiento con el que identifica la modernidad. No obstante, el ya mencionado “giro estético” también se ha dejado sentir a este respecto. En gran medida por influencia de Gadamer⁵, Habermas ha llegado al convencimiento de que el alcance de los objetivos de la modernidad exige un mayor equilibrio entre la producción de conocimiento en los dominios especializados y su integración racional en el mundo de la vida⁶. Como ya hemos comentamos, el problema con el que tropieza la emancipación real en la actualidad no consiste simplemente en la persistencia de prejuicios ideológicos, ni únicamente en una comunicación distorsionada, sino, sobre todo, en un substrato cultural depauperado por el exilio del conocimiento a áreas de acceso restringido. El propio Habermas entiende que,

Llamamos racional a una persona que interpreta sus necesidades a la luz de los estándares de valor aprendidos en su cultura, pero, sobre todo, cuando es capaz de adoptar una actitud reflexiva frente a los estándares de valor con que interpreta sus necesidades.⁷

Es lógico pues pensar que la posibilidad de emancipación esté ligada a la adquisición de esos recursos lingüísticos que nos permitan mantener una relación activa con el mundo. Pero con los criterios de valor tradicionales –tanto los preilustrados como los de las propias Luces– suspendidos, no disponemos de referentes desde los que interpretar racionalmente nuestras necesidades. La conciencia se encuentra agazapada, ciertamente a resguardo de los prejuicios de la tradición, pero completamente fragmentada, impedida para la comprensión de los mecanismos de reificación y para la creación de sentidos en que se cimienta una forma de vida emancipada. Esta alienante situación no es ya achacable a la persistencia de un prejuicio mítico preilustrado,

5. Ingram, D. *Habermas and the Dialectic of Reason*, Págs. 174 y ss.

6. Cfr. Habermas J. *Teoría de la acción comunicativa*, Vol. II, pág. 469.

7. Habermas, J. *Teoría de la acción comunicativa*, vol. I, pág. 39.

sino al modelo de vida “racional” de la modernidad, que impide el reemparejamiento de la cultura racionalizada con la comunicación diaria basada en las culturas vivas.

Este es, pues, el problema que necesariamente debemos encarar antes de plantear la continuación de los afanes modernos. Esta demanda actúa, a nuestro entender, como condición de posibilidad para todo arte que conserve su pulso ético: la obligación de procurar la unión de elementos morales y cognitivos dentro de la esfera de la estética, en una contramaniobra en la que los momentos radicalmente diferenciados de la razón aspiren a una unidad que, a buen seguro, no debe ser alcanzada al nivel de una cosmovisión –como en el horizonte preilustrado– sino *a este lado de las culturas expertas*, en una praxis comunicativa cotidiana no reificada. Este equilibrio no puede establecerse por criterios lógicos o de razón formal, el problema es pues determinar bajo qué autoridad se va a decidir el estado apropiado de equilibrio entre órdenes de vida heterogéneos. Lo que aquí se plantea nada tiene que ver con la huida idealista al mítico reino de la reconciliación, y sí con la creación de condiciones favorables para el desarrollo de los mecanismos que nos permitan deambular por la complejidad imponiéndole conexiones de sentido (que no pretendan agotar ni sublimar dicha complejidad). La imbricación del arte en este proceso sería la condición necesaria, aunque no suficiente, para considerar que este ha recuperado un papel en el devenir histórico algo más altruista que el de la ocupación de su propia cuota de mercado.

Desde finales de los sesenta Habermas vio la necesidad de introducir una concepción más holística de racionalidad social –en una línea benjaminiana y gadameriana–. Hasta el punto de llegar a reconocer sin tapujos que la emancipación humana requiere algo más que la institucionalización de la ética del discurso: que es *entendimiento y autoentendimiento*; lo que exige expandir la categoría de razón. Habermas ha venido modificando sus tesis lenta pero firmemente hacia una mayor relación entre las esferas. El potencial de verdad de la obra de arte y las relaciones transformadas entre el yo y el mundo que la experiencia estética estimula sólo liberan su complejidad en el mundo de la vida, donde interviene –o debería intervenir– el conocimiento adquirido en las otras esferas formando una cancha de juego en la que podrían conformarse las identidades. Tampoco habría verdad *a priori* en la ciencia o la moral que pudiera

imponerse por su evidencia, pues todas ellas liberan su verdad en un entorno mestizo. En estos avances de Habermas encontramos espacio para una obra de arte que si bien sigue siendo una *forma simbólica de una pretensión de validez estética*, es también un objeto de la experiencia del mundo vital, donde se entremezclan de modo no metafórico las tres dimensiones de validez.

El modelo con el que Habermas pretende abordar este problema es heredado de Benjamin⁸. Se apropia de su «almacén semántico de formas subhumanas», del que espera extraer los significados necesarios para que los hombres interpreten el mundo de acuerdo con sus necesidades, deduzcan, y creen una red de correspondencias de sentido que posibiliten su experimentación. Este potencial semántico, inicialmente inscrito en el pensamiento mítico –de ahí que el lenguaje para Benjamin no sea sólo expresión de la interioridad subjetiva del hablante, sino también imitación de la naturaleza–, puede transformarse de manera paulatina pero no ampliarse. No debe pues crearse sino conservarse. Esta tensión conservadora de las tesis de Benjamin – patente en su énfasis en la repetición, identificación y conservación de las experiencias enfáticas y los contenidos utópicos, más que en su proceso formativo a través de la reflexión– es parcialmente heredada por Habermas, que restablece así el modelo representativo sobre el comunicativo en lo que al arte se refiere. Las carencias de la racionalidad comunicativa para asegurar una verdadera emancipación hacen necesarias las memorias experimentales contenidas vagamente en el arte para estimular emotivamente a la humanidad a la búsqueda de la felicidad, pero no se rastrea en la solución propuesta la posibilidad de que sea el mismo arte el encargado de activar este potencial. Su papel, eminentemente pasivo, consiste simplemente en el de constituirse en “reserva de significados en extinción” para la conservación de las experiencias lingüísticas primitivas expresivo–miméticas “protegidas”.

Esta restricción del arte a un momento “prepráctico” resulta óptima para defender su separación en una esfera autónoma con *su propia lógica interna*, susceptible de ser traducida – “bajada” al mundo de los vivos– por la filosofía⁹. Habermas pretende llevar adelante el plan

8. Cfr. Habermas, J. *Walter Benjamin. Crítica concienciadora o crítica salvadora*, en Habermas, J. *perfiles filosófico-políticos*, págs. 297 y ss.

9. En este punto Habermas sigue moviéndose en un esquema netamente kantiano, encargando a la

benjaminiano sin invertir el proceso de diferenciación, tan sólo matizándolo. Pretensión que adolece de utópico voluntarismo. La interacción en el mundo de la vida de los elementos cognitivos, práctico–morales y expresivo–estéticos, esto es, de los contenidos exotéricos elaborados por las culturas de expertos, en un plano de igualdad, sin que se produzca la previa interacción de –y en– las propias esferas, se presume más que improbable. Tal hipótesis se encuentra, cuando menos, a años luz de la efectiva actitud colonizadora de la esfera cognitiva sobre el resto. Habermas parece querer ignorar lo reacia que se muestra la ciencia a reintegrarse en la vida cotidiana y sustituir el modelo de dominación por el de mediación constructiva¹⁰. Y ello porque considera que la ciencia *debe seguir siendo instrumental*, por cuanto es imposible plantear una relación integrada con la naturaleza sin volver a concepciones del mundo religiosas o metafísicas.

16. La relación de las esferas

La apuesta por la interpenetración de las esferas resulta pues para este trabajo tan esencial –por cuanto recoge el testigo emancipador del desarrollo en sintonía de las facultades humanas, devolviendo al mundo de la vida los referentes lingüísticos con los que los individuos interpretamos racionalmente nuestras necesidades, al tiempo que permite eludir la “estetización” del arte– como comprometida. Por una parte, como acabamos de ver, pensar en una ciencia no instrumental podría parecer un retorno a concepciones del mundo religiosas o preilustradas, una nueva intentona de reconciliación de las dimensiones humanas. Por otra, cabe temer que la conceptualización del arte ahogue su desarrollo –siempre desde la óptica de la concepción del “progreso” artístico en función del seductor fasto del aumento “experimental” de las posibilidades plásticas–. Y, por una tercera, está aún muy presente la perversión nacionalsocialista del proceso de estetización de la política¹¹.

filosofía la neutralización de la fragmentación formal de la razón. Cfr. Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*, pág 250.

10. Este argumento ha sido desarrollado por Peter Bürger en «Avant-garde and Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas», *New German Critique*, nº 22 (1981).

11. Cfr. Benjamin, W. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, en *Discursos*

Aquí puede residir el *quid* de la cuestión: cuando se habla de la mediación racional de los sentidos estéticos en el mundo de la vida, nos estamos comúnmente refiriendo a unos sentidos contrastados por la crítica de arte en el ámbito de la propia dimensión estética y bajo sus criterios de validez, y posteriormente *traducidos* al lenguaje cotidiano. Cabe entonces ciertamente preguntarse si esos sentidos mítico–axiológicos, cuya validez se ha contrastado exclusivamente en términos de racionalidad estética, son –sensatamente– extrapolables fuera de su esfera, donde no han sido cernidos. De lo que se trataría a la hora de devolver a la vida los conocimientos generados en las diferentes esferas no sería de que, permaneciendo estos imbricados en su ámbito tecnocrático, lo trascendieran con un pasaporte expedido desde sus propios criterios, sino de que se contrastasen *in–mediatamente* fuera de su esfera, en el mundo de la vida, en el reino de la *Realpolitik*. Ello no provocaría la estetización de la política –ni de la filosofía–, sino, en todo caso y como perseguíamos, la *politización de la estética*. Evidentemente no nos referimos aquí necesariamente a una participación activa en la vida política tal como se entiende en una sociedad democrática. Antes se alude a la necesidad que el arte tiene de referirse a los negocios de este mundo, de recuperar su papel antropológico.

Pero nuestro deseo de interesar ética y estética no es el único motivo que nos mueve a tratar de desdibujar las fronteras entre las esferas. Nuestro segundo objetivo, estudiar la posibilidad de que el arte se convierta en instrumento operativo de esta alianza, también nos mueve a ello.

Antes destacamos que la “racionalidad” del individuo depende de que interprete sus necesidades a la luz de los criterios de valor vigentes en su cultura, y de que reflexione sobre esos mismos criterios con los que interpreta sus necesidades. Cabría pensar, y luego explicaremos porqué, que los «estándares de valor» que el arte pone a nuestra disposición resultan particularmente aptos para favorecer la construcción de nuestra identidad conforme a parámetros “emancipadores”. Es posible igualmente concebir que la obra alcance la consideración de *argumento en favor de la aceptación de aquellos criterios en función de los*

cuales ella misma puede ser considerada “auténtica”. Pero si eso fuera así, y esos criterios hubieran de ser valorados en función de su contribución a un proceso global de emancipación, no atañerán únicamente a las convenciones estéticas –ni aún cuando sólo fueran portadores de tal sentido–, ni siquiera se reducirían al ámbito de los procesos comunicativos centrados en la obtención de acuerdos normativos con vistas a la acción. Si sabido es que ni la seguridad de contar con un modelo operativo de racionalidad comunicativa puede sustituir las difusas concepciones experienciales sobre el concepto de “calidad de vida” (*good life*) en la búsqueda de la felicidad y la identidad ¿por qué habría de evitar el arte incorporar deseos, valores de la tradición prerracional o prejuicios axiológicos? Y si la «mediación racional» de la obra en el mundo de la vida depende de cómo promueva la aceptación discursiva de los parámetros a partir de los cuales puede ser considerada legítima, atendiendo a su correspondencia con las expectativas de su interlocutor, ¿cómo podríamos eludir la normalización racional que permite en la praxis cotidiana el libre juego de la participación de los intereses y las identidades? El fenómeno estético está pues irremisiblemente “arrojado” en su contexto y vinculado a contenidos semánticos expresivo–miméticos prerracionales, pero es igualmente incontestable su vocación racional y universal.

El arte *implica* el mundo de la vida en su globalidad. Su potencial emancipador, vinculado a su capacidad de anticipar parámetros que permitan cartografiar el sentido de nuestros mundos y participar nuestras visiones, su competencia para iluminar las situaciones cotidianas, sólo se desplegará en la complejidad de la experiencia de la vida, excediendo un único requisito de validez de la acción comunicativa. La vanguardia artística, siquiera intuitivamente, asumió aquello que a los abanderados de la modernidad les ha llevado tiempo comprender: que una sólo dimensión de validez no es suficiente, que la verdadera emancipación tiene que ver con difusas concepciones de *calidad de vida* no rastreables en una única esfera de conocimiento. De manera latente o patente la intención de integrar arte y vida fue siempre motor del arte moderno, aún cuando tal intento se manifestara desde el lugar mismo que le había sido asignado. La pérdida del aura del arte operada en la última centuria no puede deducirse estrictamente de su desarrollo en el seno de la «era de la reproductividad técnica», sino también y en gran medida de la firme

voluntad de los artistas de asumir como riesgo inherente a la grandeza del arte la posibilidad de hacer algo *que no pareciera en absoluto arte*, tal y como lo definiera Rosenberg en un sentido que más tarde reformularemos.

Se dice que Newman ha influido de forma fundamental en el arte de los 60 al ser pionero de la pintura de un color, de las pinturas de tamaño gigante, por su manera de dividir y dar forma al lienzo. Esto puede que sea cierto, pero lo más importante para mí es que indicó la posición exacta del arte de hoy, en la medida en que tiene ambición de grandeza. Quiero decir que debe correr el riesgo, aparentemente inevitable, de no parecer arte en absoluto.¹²

El doble impulso que alentaba la vanguardia de una parte hacia la autonomía, y de otra hacia la desinstitucionalización del arte y su integración en la vida, estuvo siempre iluminado por la voluntad de anticipar una promesa de felicidad que, necesariamente, excedía las fronteras del mismo arte. Todo el proyecto que aquí pergeñamos respira el espíritu de la utopía en su acepción más simple: partir de lo que hay para llegar a lo que todavía no existe. Espíritu que la utopía comparte, necesaria y naturalmente, con el arte.

Esto no implica volver a plantear el problema de la fragmentación desde la óptica de la quimérica capacidad del arte para reconciliar los contrarios. El compromiso fundamental que debe acatarse a la hora de tratar con la utopía es el de evitar a toda costa convertirla en un paralizante gesto consolatorio, encarnado en una suposición ideal extrahistórica o, aun, extraterrena. Tampoco cabe hacer gala de la atávica dimensión artesanal de aquel –entendida como residuo de una mítica visión integral de la actividad humana– perfectamente ajena a la realidad inorgánica de la obra de arte contemporánea. Si expresamente hemos renunciado al tradicional recurso al mítico origen no ha sido sólo para liberar el concepto de representación de sus lastres identificantes, sino, igualmente, para enfrentarnos con la responsabilidad de delinear las trazas del progreso.

Si antaño el hombre miraba hacia el pasado, hacia el esplendor de un origen, donde surgía la imagen de la perfección, la dinámica del mundo moderno proyecta esa perfección hacia el futuro.¹³

El terreno pues en el que habremos de movernos será claramente el de la utopía, *no el de la Arcadia*. No se trata, como tantas veces se ha intentado en este siglo, de opacar la realidad escindida del mundo mediante el fuego fatuo de las imágenes totalizadoras del mito. Sino, antes bien, de pretender liberar plenamente el potencial que creíamos percibir en la aptitud del arte para suscitar la reflexión –sobre y en el mundo (de la efectiva fragmentación)– al distanciarlo del paralizante movimiento de repliegue sobre sí. Desde la recuperación de lo primitivo, en la época a caballo entre ambos siglos, hasta las más recientes y confusas propuestas del salvajismo urbano y las mitologías individuales, el mito romántico del origen ha reverdecido periódicamente en los salones artísticos durante este siglo, tratando de contrabalancear el buque de la reconciliación hacia las tumultuosas aguas de la naturaleza. Afán que posiblemente haya encontrado su cima más próxima en la figura de Joseph Beuys, verdadera fuerza de la naturaleza que, paradójicamente, a menudo ha parecido transmitir una sensación de apatía “histórica” ligada al hastío que rezuma lo que E. Neumann llama «estética del cansancio civilizatorio»¹⁴. Casi cabría establecer una relación causal entre la escisión provocada por la segregación racional–capitalista y las imágenes reconciliadoras vinculadas al mito, al misterio y a la reconciliación, como nos recuerdan Adorno y Horkheimer en su crítica a la superstición.

En la astrología se refleja en qué medida el pensamiento científico conforme a la división del trabajo fracciona forzosamente la totalidad de la experiencia en cosas incomprendidas e incommensurables. Ella –aparencial– reúne de nuevo lo separado, como con una descarga, voz desfigurada de la esperanza de que lo despedazado sería conciliable; pero justamente la falta de unión íntima de la psicología y de la astronomía, de la vida humana y de la estrellas, le otorga la

12. Cameron, D. *El arte y su doble*, pág. 29.

13. Jiménez, J. *La estética como utopía antropológica*, pág. 180.

posibilidad de asentarse en la tierra de nadie intermedia y de notificar reivindicaciones usurpatorias a ambas partes: su dominio es la relación de lo no relacionado como misterio, en su irracionalidad resuena la que se halla al final de la división del trabajo, como fruto de aquella misma racionalidad que exigió dicha división por mor de una reproducción más racional de la vida.¹⁵

La idea pues, volviendo al tema que nos ocupaba, de relacionar las esferas no implica declarar la ilegitimidad de la actividad profesional retornando al idealismo reconciliador, sino tratar de enriquecer el terreno del mundo de la vida creando espacios aptos para que los individuos desarrollemos nuestra capacidad de reflexión, y oportunidades para analizar nuestra experiencia y reintegrarla en una forma de vida equilibrada. Pero tal cosa no pasa por la labor “populista” de traducir –y trivializar– los contenidos generados en las diferentes esferas al lenguaje cotidiano, sino por subvertir el paradigma que permite aceptar tácitamente la separación en ámbitos de conocimiento de lo que en realidad son actividades –o pulsiones culturalmente diferenciadas– de una sólo voluntad de conocer. Si el individuo se configura como una totalidad de necesidades particularizada mediante la articulación de aquellas socialmente vigentes, esto es, interiorizando y desplegando en sí mismo la dimensión general que le viene dada, no es permisible que un sistema cobije menesteres que no puedan contrastarse en el mundo de la vida. Que no puedan ser articulados por los individuos sin que estos se vean obligados a renunciar a sus posibilidades de acceder a una versión global (no fraccionada) de los acontecimientos. No se trata de divulgar conocimientos que por más que se expliquen y simplifiquen seguirán estando elaborados con respecto a criterios de adecuación legitimados exclusivamente en un ámbito de validez, sino de conseguir que ningún conocimiento se elabore desde una mentalidad escindida. Que, se opere con el paradigma lógico que se opere, este no pueda contrastarse y legitimarse como instrumento ideal de valoración con respecto a sí mismo, sino por relación a una ulterior regla, no menos ideal, pero que exceda un único criterio de validez.

14. Cfr. Neumann, E. *Mitos de artista*, pág. 93.

15. Adorno, T.W. *Filosofía y superstición*, págs. 138-9.

17. De la redefinición del concepto de emancipación

Llegados a este punto, hora es ya de que, siquiera sucintamente, tratemos de definir aquello que entendemos por emancipación, pues ya hemos visto como la raquítica versión que la modernidad desarrolló del ambicioso proyecto ilustrado no alcanza a cubrir nuestras expectativas.

Antes nos referimos a que el propio Habermas había reconocido que una emancipación efectiva interesaba, de manera siquiera difusa, entendimiento y autoentendimiento. Este autoentendimiento de los individuos requiere, por su parte, la intelección de, y, en cierta medida, la capacidad de acción sobre, los sistemas prácticos que rigen su vida y a partir de los cuales interpreta sus necesidades. Sólo la reflexión sobre ese corpus puede ayudarle a configurar valores alternativos a los que el sistema demanda, pieza basal de lo que antes denominábamos autoconstrucción estética. Pero difícilmente puede llevarse a cabo este ejercicio de racionalidad en un entorno tan desolado como el que hemos venido describiendo.

El aparato racional de la modernidad, pronto escindido e instrumentalizado, no resultó el más apto para favorecer que unos desarraigados individuos construyeran su identidad al mismo tiempo que se les expulsaba de su entorno rural, de su relación con el terruño, de su sistema de organización, de su concepto de familia, y de sexo, y de autoridad, y de ley/venganza... Su única alternativa consistió en integrarse en una oscura y masificada clase media, o bien en una masa de parados que, lejos de su poética caracterización como «ejército de reserva» han terminado siendo la imagen ejemplarizante de la que el sistema se vale para escarmentar a los “no suficientemente” adaptados. Esta masa, que ya no responde, si bien no ha terminado de comprender el sentido de su presente, ha acompasando su ritmo a la máquina automoviente y célibe de la modernidad, se ha acomodando a ella. Ahora vemos ondear de nuevo en manos de los herederos de la mentalidad burguesa la bandera del retorno a la moral, a la defensa del prejuicio, a los valores eternos, a la naturaleza, a la salubridad, a la estabilidad. Pero estos cantos de sirena no pueden ya más que traducirse en un “retorno de los brujos” –que no hace sino rejuvenecer la crítica adorniana a la superstición–, integrado en un paralógico *maremagnum* por una conciencia que sólo sabe que el futuro ya está aquí –y que lo quiere–, que el progreso está servido, que su

máquina no puede parar y que no hay más alternativa que engancharse a ella. Los individuos hemos equiparado aprender con aprehender y nos hemos habituado al uso de la racionalidad performativa.

Este es el descorazonador marco en el que pretendemos hacer reverdecer la reflexión sobre el origen de nuestras necesidades como base para una efectiva emancipación, tratando, además, de permanecer atentos a la exigencia de no suponerle a la idea de emancipación *más ser que al ser*, esto es, de no permitir que se suponga, como antes Dios, más real que lo real, más verdad que lo que meramente acontece.

Lo hasta ahora expuesto ha mantenido una línea de pensamiento crítica con la utopía racionalista ilustrada. Pero no se ha querido llegar hasta la identificación de la tensión que latía en el proyecto ilustrado con las propias líneas de desarrollo de este. El objetivo de la emancipación del individuo ha resultado durante la postmodernidad eclipsado demasiado a menudo por la prepotencia del modelo racionalista con el que la Ilustración se propuso alcanzarlo. Sin embargo, cabe recordar que las quizá primeras y más acendradas críticas al modelo racionalista surgieron, desde el convencimiento de su inoperancia para la consecución del ideal emancipatorio, de planteamientos modernos, y que estas han dejado una fructífera secuela en toda la *Teoría Crítica*. Por esta razón convendría no enfocar la dialéctica modernidad postmodernidad desde la óptica de dos puntos de vista irreconciliables.

Genéricamente podemos englobar en dos las posturas críticas al proceso de racionalización respecto del proyecto de emancipación que más nos atañen. La que vislumbró la racionalización del mundo en el origen de la cosificación humana, y la que descubrió que las andanadas ilustradas contra la tradición estaban en la base del proceso de empobrecimiento de la realidad antropológica. Trataremos de ser fieles a ambas remitiéndonos a su origen común: la sustitución del horizonte mítico tradicional por sistemas de conocimiento amparados en métodos de lógica causal importados de las ciencias.

El fraccionamiento de los sistemas de conocimiento moderno impidió la reconstrucción del mundo como un todo dotado de sentido. En cierta medida ello es algo por lo que debemos felicitarnos, por cuanto suprime cualquier tentación idealista de recurrir a la entelequia de un

espíritu omniabarcante y autocosciente. No obstante, desde este horizonte postclásico y postidealista que considera ya quimérica la autotransparencia del mundo y la inmediatez en nuestra relación con el sentido de las cosas, no puede plantearse una existencia emancipada sin pensar en la posibilidad de devolver al ser humano un sistema cartográfico al que asirse para comprender y comprenderse en el mundo. Antes ciframos en esa posibilidad la consecución de una existencia emancipada. Eludir esta circunstancia no supondría más que ahondar en el fraccionamiento de la conciencia del hombre. Y el problema es tanto más acuciante por cuanto el haber abandonado cualquier referencia a la estabilidad del yo en favor de la idea de un yo construido, o mejor, autoconstruido, presupone la imposibilidad de huir, como último recurso, al refugio solipsista.

La renuncia a la racionalidad representativa que ya defendimos implica una renuncia paralela a la estabilidad del sujeto y la conciencia. Y, sin embargo, no sólo en la legítima –y no poco problemática– aspiración humana a la felicidad cobra un ineludible protagonismo la constitución del sujeto de esa misma felicidad, sino que su papel debería ampliarse hasta convertirse en verdadero rompeolas de la dinámica retroalimentada de lo dado. Incluso si tal sujeto es entendido como necesariamente fragmentario, fantasmal, múltiple o como se desee, habremos de reconocer que la misma adscripción de estos atributos exige la existencia de un sujeto siquiera referencial. Pero este no podrá ya nunca ser considerado como un *a priori*. Ciertamente podría culpársenos aquí de estar haciendo referencia al viejo tópico¹⁶ del sujeto burgués *self-made*, pero trataremos seguidamente de solventar ese escollo por referencia al todo comunitario en el que esta autoconstrucción es posible y cobra sentido.

Por otra parte, la muerte del sujeto no sólo se ha convertido en tema recurrente en el arte coevo, sino que ha llegado a determinar una pauta de comportamiento creativo. Las fotografías

16. «...Una particular mitología de la modernidad ha difundido la especie de que el verdadero rito burgués consiste en la construcción del sujeto. Mas la consideración de sus formas de vida muestra la entraña latiendo en la pasión de los objetos. En la modernidad idealista, por el contrario, la pasión por el objeto era la pasión narcisista del sujeto. Pero la auténtica fuerza que mueve al burgués no es el idealismo, sino el egoísmo, y este siempre ha tomado el camino de los objetos, es decir, de los individuos, y no del sujeto o del hombre en general». Molinuevo, J.L. «Estetización de la política y politización del arte en Walter

de C. Sherman, por ejemplo, han venido utilizando como tema la inestabilidad teatral –tanto por pública como por dramática– de la identidad. Pero, en el mismo acto, esta hipótesis, como en un bucle autoexplicativo, se ve corroborada por la propia actitud creativa de la artista, que disloca irónicamente las ideas sobre la autoría de unas fotos en las que el autor se encuentra ante la cámara. Hace pues rastreable la posibilidad, que en adelante habremos de explotar, de no atender tanto a la dimensión expositiva de la obra de arte como a la, por decirlo de alguna manera, “somatización” de la hipótesis de trabajo en el acto creativo, esto es, a la lógica interna de la obra. Esta misma interiorización del tema de la muerte del sujeto la encontramos en estrategias *apropiacionistas* como las que lleva a cabo S. Levine, o en obras como las de J. G. Dokoupil, cuyas exposiciones tienen siempre “aire de colectiva”. En adelante habremos de volver sobre esta cuestión que se convertirá en capital por varios motivos. La gestión de la herencia de la «estética de la indiferencia» duchampiana que J. Johns llevo a cabo, al radicalizar la demanda de no inferencia de la conciencia (como configuradora de significados) en la creación, ha de sernos particularmente útil a la hora de reivindicar la “lectura” de la obra de arte. Pero la consiguiente “profesionalización” de la creación que acarrea nos planteará problemas en la medida en que fomentará la “irresponsabilización” de la creación. No en vano hace un instante confiábamos en la posibilidad de entender el sujeto como fuente de criterios morales tras la crisis de los metarrelatos de legitimación.

18. Sobre la construcción del yo

En el marco descrito el único medio de plantear la posibilidad de que los individuos sean capaces de configurar sus propios criterios de valor a través de una actuación sobre los sistemas que rigen el mundo que debe, necesariamente, verse precedida de una comprensión de este, reposa en la *reivindicación de la fábula como vehículo de comprensión*¹⁷. En un mundo devenido narración dar cuenta del presente significa reescribir la historia, sin pretender estar realizando una descripción verdadera del mundo, pero sí creando los “efectos de verdad” propios de la ficción. Ficcional, relatar la realidad, es la única manera de apoderarnos del sentido del mundo. Pero esta afirmación –que más adelante desarrollaremos– enmarcada en una llamada a la configuración estética de la existencia puede dar la sensación de que nos abandonamos en un canto romántico a la individualidad incapaz de dar cuenta de la necesaria socialización de un concepto eficaz de justicia. Trataremos de disipar esa duda por referencia a la imposible individualidad del yo. Esta caracterización naturalmente intersubjetiva habrá de ayudarnos no sólo en ese sentido sino posteriormente a la hora de plantear la efectiva actuación del arte sobre el mundo.

Es frecuente entender el tú desde la óptica del yo. Husserl afirmaba que todo tú es un *alter ego*, es decir, que por más se le reconozca tan libre y autónomo como el mismo yo, es comprendido desde el ego. Desde esta óptica el otro aparece inicialmente como un objeto para la percepción, para convertirse, por empatía, en un tú. Pero a la inversa también cabría pensar, nietzscheanamente, que el yo es una construcción fantasmal y referencial que se conforma a partir de las opiniones que de él guardan sus conciudadanos. Que todo yo es *otro tú*, es decir, es comprendido desde el tú y, consecuentemente, tan circunstancializado y heterónimo como el tú mismo, cuya naturaleza es, además, social. El tú no sería pues el resultado de un reconocimiento del yo sino más bien a la inversa. El yo no es ciertamente un dato *a priori* ni estable, sino, antes bien, una construcción cultural de la que caben por lo tanto tantas versiones como dialectos

17. Continuamos así transitando la senda antes abierta de la disolución de la identificación ficción-irrealidad.

culturales mismos. Es pues poco más que un reducido escenario donde se representa el drama de la vida moral. En este contexto cabría pues preguntar qué sentido tiene la idea antes apuntada de autoconstrucción individual.

La idea de hombre después de la «muerte del sujeto» no puede ya enlazarse con un concepto de autoformación que implique un ascenso a la generalidad, a costa del sacrificio de la particularidad y el deseo, con el fin de obtener un cierto grado de autoposición, esto es, de libertad para con su objeto mismo. Esta tesis, que se fundamenta en la utopía del trabajo hegeliana –en la idea un trabajo formador ligado a la capacidad–, bajo la creencia de que cuando el hombre gana un poder, una habilidad, gana un sentido de sí mismo, nos devolvería al esquema sujeto–objeto que pretendíamos abandonar. Pero este criterio individualista que permite reconfortarse con las ideas de autodominio y esfuerzo recompensado poco tiene que ver con el yo trágico que proponemos. Un yo perfectamente implicado tanto con la realidad del deseo como con su objeto.

No se pretende en absoluto exaltar la irreductibilidad de la diferencia entre los individuos. El individuo ha de ser consciente de que el recurso a la generalidad es una necesidad argumentativa, y de que esa misma posibilidad de argumentación exige explotar lo compartido; pero ha de saber igualmente que su autoconstrucción sólo es inteligible en el proceso de gestión de sus propias particularidades y deseos. Además, a nuestro entender, la utopía práctica no puede vincularse más que al anhelo inmediato de que las cosas sean de otro modo. Esta idea de yo no puede compartir el optimismo calvinista de la justa recompensa al esfuerzo en el trabajo, y, por el contrario, ha de asumir su dependencia de la cosa, que no le es dado conocer como algo *ante sí*, sino que debe representarse para sí en un movimiento en el que no confía en darle ser sino en permitirse una confrontación provechosa con ella.

Por otra parte, la formación hegeliana supone un retorno dialéctico a sí tras un momento de enajenación en el que lo propio se reconoce en lo extraño, el reconocimiento del sí mismo en el ser otro. Esta falsa dialéctica conoce un momento de superación del conflicto entre los individuos. Pero el individuo nunca ve en el otro lo universal compartido, sino lo enteramente otro *del que, sin embargo, requiere la mirada*. No hay pues nostalgia de la unidad perdida. La

distancia entre individuo y grupo se reconoce insalvable, y su reconciliación imposible. Pero ello no indica en absoluto que el individuo, en su proceso de autoformación, pretenda eludir todo contacto con su grupo. Antes al contrario precisamente por cuanto el yo pasa a ser una labor del propio yo y no un *a priori*, la tarea pasa de ser solitaria y lineal, a ser coral y dramática, en su doble sentido de trágica y teatral, pues no sólo requiere el concurso de los otros sino, fundamentalmente, la existencia de un lugar codificado entre ambos que nos permita intercambiar las miradas. Giorgio de Chirico nos dejó unas bellas imágenes, a las que habremos de volver, sobre la “teatralización trágica” de la existencia tras el desencantamiento del mundo. Imágenes desoladas de un orbe secularizado, devenido espacio escénico sin punto de fuga concreto, en el que los entes parecen esperar el concurso emancipador de la fábula, desterrada tras la entronización de una mentalidad cuantitativista incapaz de dar cuenta de la memoria.

19. El egoísmo altruista

El pensamiento postestructuralista ha ayudado a entender que la filosofía como escritura ha de ser, como cualquier género literario, un asunto privado. Esta constatación ya dijimos que no tenía necesariamente que ser entendida como un argumento para la depotenciación de una filosofía cada vez más cercana a la literatura, esto es, al arte. Pero vimos que si no queríamos patinar en la paralogía postmoderna deberíamos apresurarnos a argumentar que el arte –si quiere presentarse legítimamente como modelo para otras disciplinas–, aun como asunto privado, debe alcanzar una consideración allende esa tópica imagen extramoral que antes caracterizamos¹⁸, debe cultivar su dimensión social.

La bajada de la filosofía y el arte a lo privado exige, si no quieren despreciar esa dimensión social, hacer decrecer el espacio que separa el esteticismo egocéntrico del intelectual y el radical pragmatismo del hombre de la calle, preocupado por la autoconservación y la satisfacción personal. Pero esta distancia no parecería tan considerable si tomásemos conciencia de que satisfacción y conservación están ligadas a innumerables consideraciones de orden estético y presididas igualmente por un egocentrismo narcisista. Así como de que este, como todo acto de

vanidad, podrá ser privado sólo en la medida en que lo privado tenga una trascendencia pública.

Alterando así esta doble distancia, la que aleja la labor intelectual de los problemas prácticos, y la que separa la autosatisfacción del grupo, cabría reconsiderar las aspiraciones neorrománticas de gestionar la propia vida como una obra de arte personal, al permitirnos vincular lo estético a lo ético. Y no en el sentido de abandonar la reflexión acerca de las determinaciones sociales que justifiquen los límites jurídicos de tal gestión, sino, precisamente al contrario, como antes apuntamos, en el de replantearse la existencia de esas mismas determinaciones sociales de orden práctico en un mundo estético que, a menudo demasiado alegremente, ha sido sólo considerado como el paraíso de lo dionisiaco.

La pretensión de entender el contacto con la obra de arte y el juicio estético de modo “auténtico”, es decir, al margen de cuestiones de verdad y moralidad supone despreciar la evidencia del conocimiento que el participante en el juego estético tiene no sólo de los recursos *reflexivos* dados de sentido que la cultura pone a su disposición –de manera en cierta medida imperativa– sino de su propio carácter de actor social. Y ello por el absurdo empeño en considerar que el arte debería ser el lugar de retiro donde desfogar la tensión acumulada en la sociedad efectivamente administrada. Se olvida renuientemente que la perfección con la que el arte ha cumplido este cometido –al que la filosofía le entregó– debería hacernos reconsiderar la posibilidad de pensar que su dimensión heurística haya estado determinada por exigencias heterónomas. Máxime si consideramos que hace ya tiempo que asumimos que las directrices sociales en materia de adecuación y justicia superan los dictámenes de la razón formal para alcanzar preceptos relacionados con ideas difusas de naturaleza tradicional acerca de la calidad de vida, preceptos estos de marcado contenido estético –entendido lo estético de manera próxima a lo ético–.

Sólo desde un ejercicio escindido de la estética, en correspondencia a un ejercicio escindido del poder y la conciencia, cabe pensar que el individuo que tratamos de describir tratando de crearse –estéticamente– a sí mismo –esto es, descubriendo con horror la posibilidad

18. Cfr. Schelling, F.W.J. *Sistema del idealismo trascendental*, VI, § 2, 622, Pág. 420.

de ser copia o reproducción, de estar haciendo depender su identidad del *se*— puede permanecer al margen de la preocupación por hacer más solidarias, justas y participativas las instituciones sociales y lingüísticas. O, en el peor de los casos, al margen de interés alguno por entretener ese mundo como escenario de intercambios en el que su propia “coquetería” pueda cobrar sentido. Sólo desde un concepto metafísico —por no decir paranoico— del sujeto —correlato a su vez de la concepción escindida y autónoma de las esferas— es posible argumentar que «el léxico de la creación de sí mismo es necesariamente privado, no compartido, inadecuado para la argumentación»¹⁹. Cuando la realidad es que cualquier actividad estética reposa, por naturaleza, en su capacidad argumentativa de ser reconocida (en lo que más adelante denominaremos su *tellability*).

Quizá en ninguna esfera como en la estética resulte tan patente comprobar que todos los procesos de individuación están elaborados con el paño de la socialización. Precisamente en virtud de que, dada la enorme variedad de situaciones particulares que deben ser tenidas en cuenta, los criterios axiológicos que se empleen en su marco habrán de ser aún de mayor inderterminación y flexibilidad que los aplicables a otros órdenes de cosas. En la esfera estética —al menos desde la crisis del concepto de belleza— se hace patente no sólo que cualquier determinación supone un acuerdo tácito o implícito entre los implicados —pues no puede argumentarse ninguna consideración formal—, sino que este involucra dimensiones de validez que abarcan desde pretensiones de verdad hasta comuniones afectivas sobre dimensiones miméticas.

Gestionar nuestra propia vida como una obra personal implica un ejercicio emancipado de configuración de la identidad. Pero de una identidad, precisamente por este carácter social y participado de las determinaciones estéticas —fundado no en el consenso sino en el disenso vivo y productivo—, fundamentada “argumentativamente”, esto es, no sujeta a armaduras “fuertes”, sean estas de orden étnico, natural o cultural objetivo, en las que la capacidad individual de acción queda subrogada a una consideración de orden *apriorístico* —como el sexo, la raza, la edad, la

19. Cfr. Rothy, R. *Contingencia, ironía y solidaridad*, pág. 16.

nación, el parentesco etc.— *o gregario* —como ser del Real Madrid—. Incluso el nivel de identidad que Jiménez denomina político²⁰, referencial y de un alto grado de abstracción, que aparentemente supera en su pretensión de universalidad la escisión social, termina encarnando la culminación capitalista de esa escisión al apoyarse en un criterio de identidad genérico que niega toda dimensión particular del ser humano. Más tarde analizaremos como uno de los problemas esenciales que encontramos en las realizaciones concretas de lo que se ha dado en llamar arte político reside precisamente en que frecuentemente se articula a partir de estos modelos de identidad que hemos denominado fuertes.

La configuración estética de la identidad a la que nos referimos —y que podríamos llamar *metacultural* en el sentido de que, además de fundamentarse en razones artificiales, debería poder dar cuenta fundada de estas— no desvirtuaría la comentada dimensión particular, al no referirse a criterios de identificación maximalista, pero no por ello podría ser culpada de ignorar el grado de universalidad necesario para articular planes con vista a la realización de proyectos colectivos. Y ello, obviamente, por cuanto debería ser consciente de que cualquier diferencia que se pretenda destacar sólo podrá entenderse desde la base de una identidad genérica previa; pero, también y sobre todo, por cuanto debería asumir que cualquier idea de lo diferente es un fenómeno cultural y, por lo tanto, social. Si bien la distancia entre individuo y grupo es insalvable *son precisamente las pautas de sentido y los criterios de valor los que pueden tender puentes entre ellos*. Y esa es precisamente la idea que nos alienta a atender a la posibilidad de que la artificialización del arte nos haga adoptar por relación a él valores que nos identifiquen.

Toda alusión a la diversidad implica una articulación artificial de unos modos de vida predefinidos que configuran *una identidad sustentada únicamente en la definición y reconocimiento social*. Por lo tanto *la gestión estética del sí no sólo no puede obviar la universalidad dialogante del hombre, sino que ha de comprometerse con la difusión y el entretenimiento de esta categoría*. El ser humano ha de gestionar, en forma de sentido, no sólo la indeterminación de la existencia y el sujeto al que poder referirla, sino el entorno social en que

20. Cfr. Jiménez, J. *Filosofía y emancipación*, pág. 162.

poder hacerlo. Antes apuntamos como Jasper Johns había reconsiderado el legado duchampiano en un modo, a nuestro entender, más justo con el propio artista francés. La interpretación solipsista que los artistas conceptuales Kawara, Kosuth, Barry y Huebler hicieron del positivismo lógico de Wittgenstein les llevó a la conclusión de que, dado que no hay posible verificación externa para el significado de las palabras, su sentido no podría rastrearse más que en los confines del «lenguaje protocolario». Desde esa óptica los significados se hacían depender de sensaciones e impresiones necesariamente privadas. Con mucha más razón, pues, de las intenciones –igualmente privadas–, que se convertían en fuente última de significado. La categoría de intención se convirtió en el eje central de aquellos artistas que durante los 60 y 70 se dedicaron a la investigación de las cuestiones relativas al lenguaje. En ese contexto R. Rauschenberg emitió su famoso aserto: «Esto es un retrato de Iris Clert si yo digo que lo es». La creación artística quedó así enteramente vinculada al espacio mental privado, en una maniobra en la que se pretendía estar haciendo referencia los actos artísticos a través de los cuales Duchamp configuró sus *Ready-mades*. No en vano –se pensaba– si tales objetos no fueron fabricados sino *elegidos* por su autor, su posible contenido artístico podría derivarse únicamente del hecho de que aquellos constituían un registro de la intención pura del artista, que se convertía así en fuente última de significados²¹.

Fue Johns el que modificó radicalmente el sentido de la lectura de los *Ready-mades* duchampianos al invertir el proceso lógico: puesto que la (supuesta) obra de arte (Marcel Duchamp nunca reclamó tal categoría para sus *Ready-mades*) no era obra de su autor, en modo alguno su significado podía hacerse derivar de una conciencia con la que en absoluto había tenido contacto (recuérdese, por otra parte, que Duchamp afirmaba no sólo que la elección de los objetos se hacía en un ejercicio de indiferencia sino de responsabilidad compartida: *el Ready-made y Marcel Duchamp se elegían*). Johns devolvió el problema de la significación al intrincado contexto de la asimilación conceptual del arte contemporáneo, al enfrentar al espectador con unos signos predefinidos cuyos significados no podían perseguirse en los

21. Cfr. Krauss, R. *Sentido y sensibilidad*, en Armstong, R. y Marshall, R. *Entre la geometría y el gesto*, págs. 153-4.

territorios privados de la “intención” –del artista o del espectador– y sí, en una unidad cultural superior que integrase ambos en un «mundo instituido de sentido». Quedaba así a nuestra disposición la posibilidad, que en adelante explotaremos, de pensar la obra de arte en términos alegóricos como un ente susceptible de ser “leído” a la vez que contemplado.

Este giro pragmático no sólo recortaba las pretensiones de la conciencia constituyente sino que abría el campo a actuaciones artísticas como las de Louise Lowler, cuyas fotografías de obras de artistas, tanto clásicos como contemporáneos, enfatizan la dependencia de los procesos de significación del propio contexto en el que se desarrollan. Espacio que puede hipotecar, desvirtuar y aún anular cualquier esfuerzo privado, incluso si este consiste en una simple maniobra tendente a la autoconservación. De manera que, volviendo al tema que nos ocupa, tanto el proceso de emancipación como la propia formación del yo en que se sustenta y del que es consumación, aparecen condicionados por la conservación y potenciación del entorno de lo social como *lugar del drama*.

Sólo manifestando de manera inconcusa que la diversidad radical de los fines privados sólo puede salvaguardarse en el marco de un espíritu de acuerdo sobre la conservación de los espacios de diálogo, podrá distinguirse la verdadera originalidad creadora del difuso individualismo estetizante pseudoromántico que patrocina la Coca-Cola (mediante su aforismo: ¡vive la vida como una exclamación, no como una explicación!). Porque no podemos obviar que el idiotizante egoísmo consumista promueve también una cierta diversificación radical de los fines como adecuación del sistema de necesidades al auge histórico del capitalismo de consumo²².

El razonamiento de la distinción radical entre la “verdadera” individualidad argumentativa, y el alienante individualismo consumista requiere, claro está, una suposición de carácter ideal. Pero esta suposición no tiene porque ascender al limbo de las ideas, pues incluso en un entorno pragmático e historizado y en sentido mundano, es fácil entender que es hartamente improbable

22. «Cuando la mente está condenada a perder su autarquía por la infinidad de mensajes contradictorios que a diario irrumpen en ella, y cuando los deseos surgen de unos estímulos artificiales, desaparece no sólo el deseo de racionalidad, sino cualquier forma de racionalidad que pueda enriquecer el deseo». Lledó,

alcanzar la autosatisfacción individualizada –que implica el reconocimiento– en una sociedad en la que los valores no estén establecidos o no sean comunicables, o, lo que a la postre es lo mismo, en una sociedad en la que el único valor sea aquel que por su objetividad y autonomía trasciende todo entorno dialogante: el éxito/dinero (una sociedad, diría Habermas, regida por medios de gobierno sistémicos²³).

En el contexto de la construcción estética del yo no cabe referencia alguna a otra autonomía que no sea la propia autonomía de lo humano, la autonomía de eso que hemos denominado “gran teatro del mundo”, que huelga referir por coincidir con los límites de lo inteligible, de lo que nos es lícito decir. Una autonomía cuyo contenido se agota en dejar palpable –y no es poco– que los asuntos del mundo tienen en él su origen y su posible solución. No cabe pues más referencia a la autonomía artística que aquella por la que se hace alusión a la desvinculación del arte de los sistemas de culto, ya sea por alusión a la religión convencional o a la «religión del arte». En virtud de esta autonomía cualquier acción o intelección quedará referida a este mundo intersubjetivo de naturaleza lingüística. En él no habrá acciones esenciales o inmediatas, cualquier movimiento que aspire a ser comprendido en su sentido deberá someterse al requisito del reconocimiento, de su puesta en juego en la cancha de lo intersubjetivo. De suerte que el proyecto de emancipación debe permanecer prioritariamente vinculado al mantenimiento y potenciación de esa cancha intersubjetiva cubierta de una cifra de sentido, y a la solidaria dotación a los jugadores de lenguaje, de capacidad de decir y ser entendidos, de poner en juego su “verdad”.

Las conclusiones que de aquí se derivan y que más adelante valoraremos son amplísimas. Resulta interesante destacar ahora que la llamada a la solidaridad no queda ya condicionada al voluntarismo de una acción altruista, sino a la gestión de un *egoísmo autoconsciente*. Para el trayecto a la felicidad, que se identifica con una libre y exitosa gestión del sí, se hace absolutamente imprescindible, como acabamos de exponer, tanto el fomento de la capacidad de agrupar las percepciones en plexos de sentido como la conservación y optimización de un mundo

E. *Testigo del siglo*, prólogo a Gadamer, H.G. *La herencia de Europa*, pág. 12.

23. Cfr. Habermas, J. *Teoría de la acción comunicativa*, vol. II, pág. 433 y ss.

en el que estos puedan ser argumentados con la fundada esperanza de ser escuchados. La posibilidad de entender nuestro entorno como dotado de significado está pues en la base de la capacidad para representarnos en el gran teatro del mundo en busca de la felicidad. Felicidad que nada tiene que ver con una beatífica vida armónica y reconciliada, ni con los viejos proyectos estéticos eudemonistas. Nuestra idea de felicidad no atiende ni por un instante a la posibilidad de que deber y querer coincidan, sino simplemente a la de que mantengan, en su constante fricción, una relación identificable, enriquecedora y compleja. El dolor, la contradicción, la angustia, toman también parte en la conformación de nuestra felicidad trágica. Cabría decir, en general, que la satisfacción no tiene nada que ver con la resolución de conflictos, con la certidumbre o con la reducción a la unidad, sino *con la gestión* de estos mismos conflictos, de la incertidumbre y de la irreductible multiplicidad. La utopía de la comunicación es pues punto de referencia imprescindible, pero no destinada al objetivo de la sublimación del conflicto en el consenso, sino al del sutil mantenimiento del máximo grado de complejidad en las relaciones vitales, al vivir al filo de lo trascendental wittgensteiniano.

Dejaremos aquí ya, aunque sea simplemente apuntado, que no es este un mundo donde todo decir sea prácticamente posible, un mundo infundamentado de discursos móviles, irreductibles los unos a los otros. Este es, por el contrario, un mundo al que, utilizando palabras de Salvo –de marcado espíritu wittgensteiniano–, «*llegamos cuando la conversación ya ha comenzado*»²⁴, al que nos sumamos tras un proceso de aculturación donde aprendemos, usamos, *y con ello legitimamos* –y ahí radica nuestra responsabilidad–, sus reglas. Reglas que configuran lo “mortalmente endurecido” de la realidad y, al tiempo, su condición de posibilidad. No son de obligado respeto, pero sí imprescindibles, y, algunas de ellas, aparentemente inamovibles. Por esta razón no siempre es suficiente pregonar la infundamentación de lo real para fluidificarlo. Comprometerse con la infundamentación de lo real requiere, como veremos, una profunda labor deconstructiva, acompañada de la correspondiente construcción de los modelos de representación alternativos.

24. Salvo, *De la pintura*, § 134, pág. 86.

II.B. DEL ARTE Y SU VERDAD

20. El arte y la lingüística del mundo

Acabamos de afirmar que toda acción o intelección quedará referida a un mundo intersubjetivo de naturaleza lingüística. No cabe aquí hacer una exposición detallada del alcance de una de las hipótesis que más tinta ha hecho correr en los ambientes filosóficos este siglo. Pero sí convendría explicitar el sentido de valernos de tal afirmación en el contexto de nuestro estudio. Es decir, qué consecuencias cabe extraer, al enfrentar un proyecto de emancipación, de la realidad lingüística del mundo.

La resistencia a la interpretación inherente a la obra de arte que más tarde tematizaremos, podría interpretarse como un canto al irracionalismo frente a la racionalidad consustancial a la conversación lingüística. De ahí arranca el hecho de que, a menudo, se deduzca hegelianamente la primacía de lo lingüístico–filosófico sobre lo artístico, que debería ser explicado y superado en aquel entorno. Lo que en el arte es incomprensible, autónomo, liberaría así su potencial emancipante en su traducción lingüística en el mundo de la vida. Más adelante nos dedicaremos por extenso a este problema. Baste ahora apuntar que la afirmación de la lingüística del mundo no pretende en absoluto expresar la supuesta superioridad de la verbalización de la obra sobre ella misma, ni sugerir vinculaciones polares entre racionalismo, modernidad y lenguaje, y postmodernidad e imagen; es decir, la supuesta racionalidad de lo lingüístico frente a la irracionalidad de lo icónico. Tampoco pretende sugerir la superioridad de las artes de la palabra frente a las no lingüísticas. Aunque evidentemente cabe deducir de ella *la importancia del momento de la actualización de la obra de arte en el mundo de la vida*, esencialmente discursivo e intersubjetivo, frente al momento vivencial y contemplativo, o ante cualquier otra fuente especializada de conocimiento.

Que la realidad sea lingüística quiere decir que está compuesta de un entramado de discursos, de una *firme relación entre las palabras*. Esta relación puede hacerse visible en forma de instituciones, actuaciones, costumbres o comportamientos que conforman lo que antes denominamos sistemas prácticos, institucionales o culturales, que no tienen más fundamento que

el acuerdo tácito entre los hombres sobre su posición relativa en el entramado de lo real. La relación entre las palabras –y las acciones que por ella se determinan–, no se fundamenta en su vinculación incontrovertible con las cosas, sino en las trazas o senderos que iluminan.

Más allá del hecho controvertible de que todas nuestras experiencias tengan su límite en la posible verbalización de las mismas, nos interesa retener que nuestra relación con las cosas está determinada por un conjunto de relaciones arbitrarias preasumidas. En la medida en que nuestra labor de autoformación se refiere a la actuación desde y sobre esas relaciones, los nuevos vínculos que establezcamos con el mundo se nos presentarán a la luz de un proyecto vital concebido a su vez lingüísticamente en un mundo de palabras y reglas gramaticales y sintácticas (más aún, cabría decir que se da una virtual identidad entre el proyecto vital y la manera de reordenar lo dado). Son constantes, por otro lado, en el mundo de las artes plásticas contemporáneas las referencias a la preeminencia de estas relaciones arbitrarias, mediante la “activación” de los sistemas prácticos de la «institución arte». Desde el urinario de Duchamp a la obra de Armleder o Steimbach, por poner un ejemplo, son frecuentes los “recordatorios” no tanto de la autorreferencialidad –como a menudo quiere interpretarse– del arte como de su dependencia del contexto lingüístico. El mundo pues, concepto puramente humano –frente a entorno–, es algo de lo que cabe disponer en la medida en que se dispone de capacidad de decir(se).

En ese sentido poder nombrar, tener lenguaje de tu lado es tener mundo, y «tener mundo quiere decir *comportarse respecto al mundo*»²⁵. Por esta razón tener lenguaje es, como luego desarrollaremos, algo naturalmente unido a lo ético. Y tener mundo quiere decir comportarse no sólo en la medida en que el lenguaje es poder, sino en la medida en que es pauta de comportamiento.

De ese sistema convencional disponemos al tiempo que él dispone de nosotros, es el origen de nuestra capacidad de intervenir en la historia y el propio límite de lo que nos resulta concebible. Cumple el papel de pesada tramoya de la realidad. Y porque el mundo es lingüístico,

25. Gadamer, H. G. *Verdad y método*, pág. 532. Curs. mías.

para poder hacer ser al mundo de otra manera se necesita lenguaje. Tal parece un contrasentido, o, al menos la conculcación de ese límite trascendental del que hablaba Wittgenstein más allá del cual nada es lícito decir. Si el lenguaje marca el límite de lo que nos es dado concebir, los términos en que la realidad nos es accesible, nada puede haber más allá de la lengua misma. Esta circunstancia movió a Heidegger a afirmar con radicalidad que «el habla *es* monólogo. Esto significa ahora dos cosas: es *sólo* el habla el que propiamente habla. Y habla *solitariamente*»²⁶. Pero curiosamente la propia vinculación heideggeriana del lenguaje con la poesía, y la interpretación heurística de la misma (*dichten* en alemán significa también inventar, imaginar), debe hacernos pensar en la mutua pertenencia entre el ser y el hombre, y a esta como diálogo. En definitiva, y luego recalaremos con amplitud en este tema, nuestra situación no puede ser la de meros oyentes pasivos. El lenguaje alcanza la consideración de tal en el habla humana, y cabe confiar (y Heidegger, pese a sus planteamientos y a sus quejas sobre la limitación del lenguaje –o precisamente por ellas– fue un auténtico maestro en estas artes) en la posibilidad de violentarlo hasta el punto de que nos permita decir no sólo lo hasta ahora no dicho, sino aun «–a pesar de Wittgenstein– lo que no se puede decir»²⁷. La propia autoconformación significa, en cuanto manera de comprender y modificar, hacer un uso activo de nuestra capacidad de decir.

Toda la historia ética del arte no es en realidad más que, como diría Wittgenstein, la historia del constante «arremeter contra los límites del lenguaje», tratando de decir algo sobre el sentido de la vida. Labor prometeica que aquel que pretenda respetarse y hacerse respetar deberá cumplir trágicamente pues, si hemos de creer las palabras con las que Wittgenstein cerró su *Conferencia sobre ética*, «este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfecta y absolutamente desesperanzado»²⁸. Entonces, porque para “crear” lenguaje, para decir lo que hasta ahora decir no cabía, hay que aprender antes *a ver siempre de otra manera*, el arte deberá

26. Heidegger, M. *De camino al habla*, pág. 240.

27. Adorno, T.W. *Dialéctica negativa*, pág. 18. Como en breve veremos, cabe pensar en tornar, sin excesiva violencia, el «a pesar de» en «con»; Cfr. a este propósito Muguerza, J. *Las voces éticas del silencio*, en Castilla del Pino, C. *El silencio*, pág. 125.

28. Wittgenstein, L. *Conferencia sobre ética*, pág. 43.

entrar en juego.

La libertad nace del lenguaje, de las posibilidades que de elevarse respecto a lo que le sale al paso nos brinda frente al entorno. Y de él nacen también nuestros límites. Ello no debería sumirnos en la desazón o en la resignación, sino obligarnos a una constante alerta frente a su falta de salud. Somos los usuarios del lenguaje, y, por ello, los cancerberos de la posibilidad de decir, lo que implica una notable responsabilidad, incrementada por la conciencia de lo que de instrumental tiene el nombrar. Ciertamente es que el hombre instrumentaliza cuanto nombra, que esta parece ser la propia apertura histórica en la que estamos lanzados, pero precisamente ello debe hacernos reflexionar sobre la posibilidad de invertir este movimiento, de obligar a nombrar sin categorizar, esto es, de redimir el lenguaje compeliéndole a integrar lo mimético, y a integrarse en procesos sensibles, afectivos y comunicativos.

El lenguaje “instrumentaliza” compulsivamente el mundo. Incluso el arte, que para Adorno suponía la única alternativa a la tendencia moderna a la “representación”, ha de doblegarse a la primacía de lo lingüístico. Pero precisamente por ello la función emancipadora del arte no puede consistir en cumplir el papel escindido de lo otro del lenguaje, que lo condena al exilio y a la inacción. El arte no sólo puede, sino que *debe ser dicho* en el lenguaje, pues ahí radica la posibilidad que le es más propia –la de *hacerse decir*–, por más que de ese modo se inmoles en su cometido de mostrar las grietas de la realidad lingüística por las que el aire puede correr. La alerta ante el lenguaje nos debe mover a “estirar” lo racional, a discutir lo alingüístico, a intoxicar el mundo de la palabra con usos no representativos ni simbólicos, *a plantear mundos posibles* (en el sentido antes expuesto de que tener lenguaje es tener mundo). De este modo no se pretende eludir lo lingüístico –que sería tanto como eludir el mundo– sino explotar sus posibilidades, que son tan numerosas que lo que hoy referimos como lingüístico puede verse ampliamente sobrepasado. La propia lingüisticidad del mundo permite concebir alternativas al exceso axiológico y a la hiperjerarquización. Cuando la palabra es poesía –y poesía es el lenguaje no sólo del poeta, sino también de todo aquel que trata de entender y actualizar el poema– resucita la vida secreta de las palabras que parecían gastadas o inservibles, y nos ilustra así sobre nosotros mismos: sobre las palabras que marchitaron, sobre las metáforas muertas que ya no son

identificables y las no-natas que aún no son comprensibles. Si el mundo es una batalla de metáforas nada tiene de particular afirmar que cabe violentar el lenguaje. Por ello, contra de los temores de Adorno, cabe afirmar que la experiencia lingüística del mundo no entraña necesariamente que el mundo se haga objeto del –y en el– lenguaje.

Ciertamente, para argumentar que las cosas han quedado presas en los conceptos ha de intuirse siquiera la posibilidad de tener una experiencia de las cosas fuera del lenguaje, cosa que no es imaginable. Por esta razón la obra de arte, siempre destinada a apuntar hacia lo que aún no cabe decir, no puede ser –en sí misma– un mundo abierto, por más que incite a esa apertura de mundo. Por esta razón el arte no crea en sí una nueva realidad aún no nombrada, extraña por lo tanto al lenguaje. Pues la generación de lenguaje es una operación que sólo es concebible desde dentro del lenguaje mismo, como una suerte de desplazamiento de las referencias interlingüísticas. De ahí que cuando más tarde entremos a redefinir lo que hoy en día se entiende por arte político vayamos a hacer hincapié en aquellas experiencias que trabajan sobre y con los códigos, y no en aquellas otras que se llevan a cabo sobre –y con– las capas de población marginada, y que a menudo suelen copar esta categoría.

La lingüisticidad del mundo es garantía de su virtual infinitud. El mundo es tal en cuanto que accede al lenguaje, la lengua es tal en la medida en que representa (pinta) el mundo. No obstante, de ello no cabe deducir que la función de la lengua sea la representación (identificación), sino, al contrario, que esta es absolutamente imposible. Pues para que esta se diera el significante debería tener un único o primer significado, cosa que no ocurre. Cuando se pretende explicitar la realidad lingüística defendiendo la unidad interna de palabra y cosa, necesariamente se acaba invocando a un Dios que aún pretendemos que permanezca con nosotros en las esquinas del desfondamiento del mundo hermenéutico²⁹. Pero las palabras y las cosas no encuentran ya más nexos que los que permite la relación dislocada entre las mismas palabras.

El juego de las diferencias supone, en efecto, síntesis y remisiones que prohíben que en

ningún momento, en ningún sentido un elemento simple esté *presente* en sí mismo y no remita más que a sí mismo. Ya sea en el orden del discurso hablado o del discurso escrito, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento que él mismo tampoco está simplemente presente. Este encadenamiento hace que cada “elemento” –fonema o grafema– se constituya a partir de la traza que han dejado en él otros elementos de la cadena o del sistema. Este encadenamiento, este tejido, es el *texto* que sólo se produce en la transformación de otro texto. No hay nada, ni en los elementos ni en el sistema, simplemente presente o ausente. No hay, de parte a parte, más que diferencias y trazas de trazas.³⁰

El lenguaje mantiene con las cosas una relación de diferencia ontológica en la que él fundamenta su radical primacía –ya no le es exigible contraste alguno con la realidad, esta es lo que él nombra–. De ahí que conforme las artes se alejaron de la mimesis y la representación en la que creían poder encontrar su entronque con las cosas, fueron derivando hacia lo que se revelaba como la única realidad posible, las palabras. Se pudo pensar que aquello significaba un tránsito entre sistemas de representación, pero no era así. Si cabe afirmar que, al menos desde la obra de Johns antes comentada, el arte es hoy en día un arte lingüístico no es porque este emplee la palabra, sino por cuanto demanda explicación a través de ella, en un sentido tal que no permite referirla a conceptos ya dados sino a posibles y nuevas relaciones estimables en un mundo de naturaleza lingüística. El lenguaje se nos presenta no sólo como sistema de representación del mundo sino también de creación del mismo –y este descubrimiento debería alertarnos y responsabilizarnos en gran medida sobre su utilización.

Pero de todo ello no cabe deducir un giro esteticista o “poetizante”, sino, antes bien, una cierta primacía de la pragmática sobre la semántica o la gramática, o, como diría Chomsky de la *performance* sobre la *competence*. No es ni tan siquiera necesario recurrir a las tesis deconstructivas. Wittgenstein, Heidegger y Adorno ya plantearon que la tradición filosófica europea orientada a la construcción sobre fundamentos firmes de un conocimiento sistemático

29. Cfr. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 484.

30. Derrida, J. *Posiciones*, págs. 35-6.

estaba fundamentada en el error de pensar que era posible extraer el sentido de lo real y comunicarlo de manera informativa. Y todos ellos practicaron un pensamiento que podemos hacer nuestro y del que podemos hacer derivar, a su vez, numerosos pensamientos, pero que no podemos, en sentido estricto, interpretar. Cabe entonces pensar, como antes afirmábamos que el lenguaje no es sólo un instrumento de categorización, sino un modo de comportamiento. Pero entonces *el comportamiento estético es a su vez capaz de incidir en la estructura del lenguaje*.

No obstante, si la obra tiene esa capacidad de incidencia no es sólo porque de ella, como de cualquier texto sólo quepa derivar otro texto. Sino porque a la obra no cabe acercarse más que con una actitud negativa, no puede llegar nunca a configurarse como una totalidad conclusa de sentido que monologue con su espectador. La obra es un ente que, ya lo dijimos, se ilumina a la luz de nuestro proyecto –y que, sin embargo, es irreductible a ese mismo proyecto–, no es instrumento sino demanda, o, mejor, es instrumento *porque* es demanda. Y porque la obra nos inquiere nuestro hablar a partir de ella habrá de ser poético. Cabría decir que la obra es nuestro interlocutor pero ello no sería nada más que metaforizar la sensación que produce el “hacerse decir” de la obra. La obra es nuestro interlocutor cuando desde y de ella hablamos con los hombres con palabras poéticas. Entonces su especificidad se diluye, como se diluyen en ella las fronteras entre el espectador y el creador.

Pero, aunque afirmemos que la obra es interlocutor para resaltar la “rareza” de tal ente que parece interpelarnos, la conversación no puede limitarse a ella. Si toda comprensión es interpretación, y esta es siempre lingüística, siempre habrá de contener una posible referencia a otros y una posible alusión a otras cosas. Jamás nos enfrentaremos a una obra de arte, por inefable que sea la sensación que de ella obtengamos, sin atender a la eventual participación del encuentro. Es esa proyección del otro en la obra la que nos hace entenderla como un sujeto. ¿Qué sentido tendría verbalizar todos nuestros pensamientos, nuestras maneras de ver el mundo, nuestras interpretaciones, si no asumiéramos su natural vinculación a la comunicación? ¿qué sentido tendría percibir el mundo de manera lingüística si no fuera afirmar que la realidad es la labor del colectivo? No sólo todo hablar, sino todo pensar, crear, interpretar, involucra simultáneamente al *hablante y a su interlocutor*.

Al hilo de esa invitación de la obra de arte a hablar –y no de ella–, quisiéramos acabar este apartado haciendo alusión a un fenómeno reseñable en las artes plásticas emergentes: entre el griterío barroco de tantas creaciones postmodernas, que por otra parte pueden tener poco más en común –desde Immendorf a Schnabel, de Morimura a Chia, de Gilbert & George a Borofsky, de Longo a Scharf...–, han comenzado a ganar espacio verdaderas *exaltaciones del silencio* –Therrien, Lee Byars, De'Keyser, Carroll, Tuymans, Kapoor, Grauerholz, Fortuyn/O'Brien, Fainaru, Abramovic, Whiteread...–. Las razones que cabría esgrimir para retornar al silencio o a un cierto ideal de pureza son variopintas y ciertamente no coherentes: desde evocaciones a la levedad; críticas a la representación, al materialismo o al griterío del *kitsch*; reivindicaciones de autonomía; certificaciones de defunción del arte, de su espacio, de la originalidad, de lo simbólico... Pero de todas ellas, y al hilo del problema que nos ocupaba quisiéramos destacar una.

Antes comentábamos que el rasgo más propio del arte es ser demanda, y su posibilidad “hacerse decir”, de tal suerte que de esa acción quepa derivar una ampliación de los límites del lenguaje o, lo que es lo mismo, del mundo. El arte más que hablar, como luego veremos, muestra un territorio y un imperativo moral para hacerlo. Si para lo importante no hay palabras, sólo resta el silencio, pero un silencio atronador, en el que resuena el topar insistente y desesperanzado –esto es, trágico– contra las paredes de la jaula de nuestro lenguaje. El claro que muestra el arte no es reflejo pues de una retirada, sino certificación de la improcedencia del habla conceptualizadora –negación a satisfacer a un espectador deseoso de recibir información clara, concisa, distinta y útil con la que operar en un mundo administrado– y denotación del espacio virtual –de la acción responsable– en el que aún cabe decir sin conceptualizar³¹. Valgan unos ejemplos.

Los objetos de Jan Vercruysse no son objetos específicos que hablen de sí mismos. Más aún, a primera vista resultan tan obvios, tan fácilmente aprehensibles desde nuestros códigos, que no parece necesario reparar en ellos (¿no son simples muebles?). Pero ante nuestros ojos se

31. «Sólo es eficaz el intenso avanzar de las palabras hasta el núcleo del más íntimo silencio», Adorno, T.W. *Teoría estética*, pág. 270.

transforman en anomalías, suspenden la lógica de las asignaciones y se convierten en objetos virtuales, abiertos a una potencial enunciación no consumada. Su mudez indica entonces un espacio abierto, el espacio virtual en el que la representación se ha visto retardada (y se ha hecho, así, posible). La pieza viene a ocupar el lugar de su pedestal (como la pintura de Meyer o Dörner el lugar de su soporte) indicando su conversión en puro espacio de la enunciación; se mete en el mismo callejón que Brancusi pero no derivando ahora hacia la evocación de una forma de pureza original, sino hacia la reflexión sobre el espacio donde «el ejercicio de la práctica puede coincidir con su cuestionamiento, con la reflexión *sobre su lugar*»³²: nada ociosa referencia a la desvinculación entre práctica y sentido en un mundo en que todo sentido se adquiere en su aparición (en su hiperpresencia en los espacios de simulación e intercambio).

El lenguaje se encuentra “zancadilleado” en su afán conceptualizador; siguiendo las sabias enseñanzas de Artschwager, Vercruyse suspende la maquinaria idealista (y la teoría saussureana del lenguaje) y al preguntar por la “sillidad” de las sillas, muestra así el propio lenguaje como objeto, que queda liberado de su compromiso representativo. El sujeto se encuentra ante él en la soledad de su pensamiento vacío, observando un objeto mudo que lo escupe su ausencia de sentido, al tiempo que le permite no sólo observar la ausencia de sentido de la inmensa mayoría de los objetos que le rodean, sino el (sublime “concreto”) infinito de posibilidades de un decir reglado pero no referencial.

Este mismo *telos* recorre los *Surrogates* y las *Paintings on location* de Allan McCollum. Con ellos se explota la mirada indiferente, imprecisa, distraída, mediante –en palabras del mismo autor– «falsos cuadros, pseudo–artefactos que comprometen el deseo de mirarlos, pero se agotan simplemente en eso»³³. Verdaderas anomalías que desenmascaran la lógica de la repetición y la indiferencia que regula toda aparición actual de lo diferente. Como Baudrillard, McCollum observa como, ante la inexistencia de objetos únicos, la industria utiliza la argucia del objeto personalizado, individualizado, basada en la sobreexposición de diferencias superficiales en el

32. Brea, J.L. *Las auras frías*, pág. 134.

33. Cfr. Brea, J.L. *Las auras frías*, pág. 129.

mismo orden de la aparición, que alimentan la «ilusión de elección»³⁴. Los *Surrogates* levantan acta notarial (cfr. infra) de la vacuidad de la hiperrealidad del producto tardointustrial, pero son también tanto expresión del espacio potencial de la representación, como evocación del ámbito de la pureza. Pero aquí el *pathos* descreído finisecular convierte el *blanco sobre blanco* en su negativo: si aquel era virtualidad pura (virginal), un trascendental de la posibilidad; estos son expresión de la certidumbre de que tal posibilidad está condenada a la recaída en la indiferencia. Es aún rastreable un cierto grado de melancolía romántica ante el impulso de la repetición y la ausencia de ideal, pero referida desde el fatalismo de la conciencia de la imposibilidad de la reconstrucción de este (al menos desde el espacio de la pureza). Esa es la fuente de la triste sonrisa de la ironía a la que habremos de volver. Esta brizna de utopía en el valle de lo material es la única que puede reconvertir lo establecido en potencial. Cabría desde ese punto reflexionar sobre si la indiferencia antes expuesta es indefectiblemente alienante o, por el contrario, puede, en alguna de sus formas, hacernos entrar en el terreno del *matiz como configurador de la identidad*: porque no hay diferencias podemos aprender a conformar nuestra personalidad a través de sutiles juegos de lenguaje y no de brutales persecuciones de esencias.

Porque el espacio de la enunciación que nos muestran Kempes, Leccia, Mucha, Fritsch, Bijl, Vercruyssen o Armleder, el límite de lo representable en que se constituye la posibilidad misma del acontecimiento, es un espacio bruto, pero no puro. Como en el juego apropiacionista, la automención no es una vista sobre la irrebasable mudez de la tautología, ni sobre el paralizante paisaje de la Arcadia, sino sobre un mundo de referencias que excluye toda exterioridad: el sentido no puede rastrearse más allá del mundo. La realidad es una trama de referencias cruzadas de la que no puede salirse recurriendo a lo trascendente. No hay pues exterior a la vida, todo es inmanente, tan endiablidamente estable como infundamentado. Leer el apropiacionismo, como sus epígonos, como una elusión de los referentes extraartísticos o un canto a la autonomía supone olvidar que la igualdad que destaca entre los niveles de realidad impide diferenciar entre lo artístico y lo extraartístico. Sólo cuando el apropiacionista señala la luna de la totalidad de la

34. Brea, J.L. *Las auras frías*, pág. 129.

vida, el tonto mira el dedo de la referencia intraartística. Se puede reconocer el desvanecimiento del referente –entiéndase la Realidad, la *cosa en sí*–, la desviación del orden de la representación por acción del simulacro; pero no para recalar en un género de discurso tecnocratizado y autónomo, pues sus fronteras y especificidades han quedado borrosas precisamente por la propia acción del simulacro. Si algún paradigma desmontan estas “anomalías” (cfr. infra) es el del estado puro. El mundo está de antemano cargado de sentido (la conversación está ya empezada). Todo aquel que no opere desde esas premisas y no se muestre consciente de su dependencia de un mundo comunicativo no podrá más que alimentar la ficción consoladora de la experiencia originaria, del sentido esencial. El hecho de que las trazas sígnicas en las que puede interconectarse la obra de arte se hayan multiplicado no puede más que provocar la alegre desazón inherente a la conciencia de que un aumento de las posibilidades del decir implica, naturalmente, la disminución de las posibilidades del *decir heróico*.

El valor (radical) del arte sólo se sitúa en el límite en el que lo que existe se revela como abierto, pendiente de una conclusión (intrahistórica) que complete –y sea a su vez consecuencia de– su demanda de sentido. Pero *el espacio de la representación* que abre el bucle de la significación hasta permitimos enunciar lo que hasta ahora no había *es, precisamente –como demostró Velázquez–, lo irrepresentable*. Esa es la esencia de la atronadora presencia del «casi nada decir» del arte. Casi nada decir que debe mostrarse radicalmente autorreflexivo, crítico, consciente de su improcedencia (aun de su intolerabilidad); porque la complejidad y la inestabilidad provocan tentaciones fundamentalistas y objetivantes; porque a su espalda el desierto crece, todos los senderos se borran³⁵ y las direcciones se muestran equivalentes; porque *decir* –en estas circunstancias– *exige siempre decir de otro modo*.

35. Cfr. Brea, J.L. *Las auras frías*, pág. 122.

21. Sobre la fábula

La aventura de la emancipación pasa no sólo por tener algo que decir y palabras para hacerlo, sino, como antes decíamos, por gozar de un ámbito donde estas puedan ser entendidas. En este contexto es fácil entender cómo la degradación del entorno tradicional puede suponer una paralela degradación de la capacidad de los individuos de gestionar sus vidas. Lo más característico de la modernidad, su proceso de secularización, conservó sin embargo una idea sacralizada del progreso que le permitió seguir alimentando una idea teleológica de la existencia. Pero la fe en el progreso como proceso continuo hacia la tierra de promisión se ha visto finalmente también estigmatizada en la postmodernidad. Este órdago secularizador no puede conducir más que a la pérdida definitiva de sentido, a la exaltación de un presente patente y ubicuo, a no ser que, como proponíamos, nos decidamos a *reivindicar el papel de la fábula* como un nuevo capítulo de la natural tendencia humana a trascender la inmediatez de las cosas. Solo así podremos ver cumplido el cometido que nos propusimos de recuperar un mecanismo que nos permita cartografiar el mundo a través de la traza de relaciones de sentido. Solo así podremos vivificar los entes petrificados que conforman los paisajes de de Chirico.

El hombre trata de salir al paso de la experiencia provocando efectos de regularidad que superen su propio punto de partida y la tradición que le era asequible. Pero ello no implica un conocimiento puro desde conceptos, ni recalar en el puerto del idealismo. Este mismo proceso fabulador se sabe a sí mismo histórico y circunstancial y no pretende fundamentarse en un principio especulativo unitario e inconcuso. Antes bien, su camino hacia la regularidad pasa por la toma de conciencia de, en palabras de Dilthey, «ser conscientemente un ser condicionado». El ascenso a la generalidad no puede hacerse a costa del olvido de nuestra propia finitud. La reflexión, la adquisición y fijación del sentido de la vida debe nacer de la duda y la incertidumbre y sólo la afirmación frente a ella, y no su exclusión, puede proporcionar saber válido. No se trata de destruir descartianamente los prejuicios filosóficos, sino, al contrario, de asumir que antes de todo conocimiento pretendidamente objetivo existe un saber de la vida sobre sí misma, un saber objetivado en forma de costumbres, mitos, religiones, derecho y de arte y filosofía, que posibilita la reflexión. El saber, por lo tanto, *la aspiración a la creación de regularidades, no es un*

ponerse fuera del mundo sino una elaboración de mundos en él. La voluntad de trascendencia y abstracción a la que el hombre se ve impelido por su natural aspiración a la complejidad no tiene porque suponer la creación de una idea a la que quepa suponerle más realidad que a lo real, sino exactamente al contrario, una reordenación de la gramática del mundo que alumbre la contingencia radical de la trabazón entre las palabras que configura la tradición. El arte y la ciencia se deben a la modificación del orden de cosas dado, pero ello implica, precisamente, atender al hecho de que sus presupuestos deben contrastarse en el saber elaborado en el mundo de la vida. El desprecio sistemático de este substrato no puede más que conducir a una elaboración estratificada de conocimiento que, por una parte, consolida la vigencia del prejuicio —en la medida en que no lo desmonta, simplemente lo desprecia en un acto no menos prejuicioso— y lo encumbra así paradójicamente a la categoría de idioma oficial del mundo de la vida; por otra, degrada el conocimiento elaborado racionalmente al convertirlo en un ejercicio de escisión; y, finalmente, consolida el fraccionamiento de las conciencias, eso sí, apaciguadas por la ausencia de responsabilidad que se deduce del hecho de que ninguno lleguemos a tener noción de estar operando sobre los cánones que gobiernan la existencia. Esta escisión dificulta sobremanera el acceso de los individuos a la comprensión, en sentido lato, de los parámetros por los que se gobierna y es gobernado.

El pensamiento narrativo—representativo (pictórico cabría decir con Wittgenstein) nace de la necesidad del sujeto de granjearse, en el constante fluir de la realidad, un modo de ser continuado y unitario, sólo abordable desde la reflexión sobre aquella. Nuestra articulación narrativa del mundo puede pues reportarnos una idea de nosotros mismos. Beuys, por ejemplo, estableció una relación retroalimentada entre la dimensión alegórica de su trabajo y la reconstrucción narrativa de su propio pasado. Pero de lo que aquí se trata no es de fomentar la alteración voluntaria de los datos de nuestra propia biografía, sino de dejar constancia de que lo que en última instancia va a referirse por nosotros mismos será aquello que quepa entender como nuestra manera de enlazar los acontecimientos del mundo y de interactuar con él. Lo que coloquialmente aludimos por *modo de ver la vida*. Cuando Borges sintió la necesidad de conjugar su interés por el ensayo con su vocación literaria no sólo tuvo que inventar un género,

sino, según él mismo comentó, tuvo que *inventarse a sí mismo como narrador*. De igual modo Marcel Duchamp fué referido por L. Steel –aludiendo a su vez a Mallarmé– como una *ficción de su propia idea de sí mismo*. Su modo de enlazar los acontecimientos estaba comprometido con la idea de la “normalización” como género de un enfoque personal (su modo de conocer el mundo o, como en breve veremos, de orientarse en él); lo que en última instancia permitiría el reconocimiento de su propia forma de vida como integrada en un plexo de sentido por un tercero, interesado a su vez en verse reconocido desde esa misma construcción. Esto es, permitiría “decirles” a ellos mismos por referencia a unos criterios de validez que no estaban disponibles antes del despliegue discursivo de su propia versión fabulada del orden de cosas dado. Si “deci(di)mos” percibir la realidad del mundo en su sentido valiéndonos de las relaciones ya operantes recalaríamos en otra suerte de alienación –no menor que la derivada de la renuncia al acceso al sentido– cual es la de la identidad conformada en el *se*, de la que sólo cabría escapar a través del uso de otros vínculos personalmente establecidos.

La adquisición de estabilidad que brinda esta última opción, inestimable en el proceso de autoconstrucción, no involucra sólo al pensamiento. Como veremos, el despliegue de la acción humana en el mundo no puede limitarse a una idea, por brillante que esta sea, que more en la mente de algún sabio, sino que debe comprometer su puesta en escena en formas de articulación de la vida humana. Nuestras representaciones han de contrastarse, de nuevo, en el magma mundano, lleno de subjetividades, deseos, sentimientos, tradiciones y prejuicios. Y han de hacerlo mediante el uso del lenguaje en la medida en que, como ya vimos, este compromete nuestro comportamiento. El pensamiento ha de “imponerse” a la duda en la duda misma, de la que ni en el codiciado momento de estabilidad escapa. Y en ese movimiento de “imponer” nuestra imagen del mundo queda implicada la suspensión y reposición del mismo mundo, el poner en suspenso el sustrato tradicional para reconstruirlo de manera renovada, en espera de que en “este mundo” renovado nacido de decir nuestro mismo relato –que lo ha conformado– resulte “conforme” al mundo y, por lo tanto, reconocido. Desde ese momento existe la tradición, una tradición en la que ahora nos reconocemos.

Este movimiento de duda–representación–argumentación es un movimiento comunicativo

y, de suyo, racional. Pero no permite el mantenimiento de la incompatibilidad entre racionalidad ilustrada y mundo de la vida. No todo modelo racional ha de ser el específico de la ilustración científica, que, cartesianamente, pretende retener metodológicamente sólo lo indudable. Modelo que no nace de la *alta conciencia de la incertidumbre*, sino que evita la “tentación” sustrayendo la posibilidad de sucumbir a la duda; que obtiene resultados seguros tras eludir todo aquello de lo que se puede dudar.

Pero volvamos al tema de la ficción. Atendiendo a la diferencia que Foucault establece entre fábula –lo que es contado (los personajes, situaciones, marcos)– y ficción –el régimen con el que la fábula es relatada–, el conocimiento al que la obra de arte nos aboca podría calificarse de *conocimiento ficticio*. Ficcional, relatar, hacer una pintura de la realidad es una manera de hacer que lo ya dado, la fábula adquirida por tradición, cuadro de nuevo (una actividad, por ejemplo, similar a la llevada a cabo por Tournier en su *Viernes*, y que tantos acólitos ha encontrado en el cultivo postmoderno de la parodia). Lo que implica la suspensión del relato operante (y su paralela reposición). El saber que el arte brinda no es pues tal que pueda ser aprehendido, *es orientación*³⁶. Pero no en el sentido de que mantenga con la tradición unos vínculos capaces de, una vez entregados a ella, elevarnos hacia esas objetivaciones del espíritu que en forma de costumbre, derecho o religión puedan reportarnos la estabilidad necesaria para alcanzar un modo unitario de vida frente a la cambiante realidad. Ciertamente es que el arte parte de la tradición y la suspende para nuevamente objetivarse en costumbres, que no sólo se asienta en lo dado y ha de contrastarse en ese mismo medio –de ahí la enorme dificultad de superar lo endurecido–, sino que, además, termina también reificándose. Pero si el saber que reporta es orientación, lo es en la medida en que, al suspender la tradición, nos obliga a elevarnos sobre el caos perceptivo mediante el ejercicio de un pensamiento narrativo, que implica –a la vez que permite– la acción en el mundo. Nos obliga a cartografiar lo real –pero no por un afán taxonómista sino por la necesidad práctica que sentimos de operar en él– en un ejercicio trágico,

36. La idea está tomada de Gadamer, Cfr. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 299. pero bien podría entenderse con un sesgo benjaminiano en el sentido de contemplar la posibilidad de que el conocimiento se torne búsqueda y la explicación narración.

en la medida en que nunca nos permitirá alcanzar un punto de observación exterior, ni nos brindará la transparencia de la vida. No nos es dado salir de este mundo de representaciones y, aunque así lo fuera, desde ese celestial “afuera” sólo nos sería dado contemplar lo absolutamente otro, el rostro de la medusa cuya sola contemplación nos fulminaría.

Esta nueva relación establecida entre las cosas del mundo –y de ahí, luego volveremos a ello, el carácter artístico de la comprensión y la argumentación– es pues narrativa. No es entonces algo por descubrir, sino algo por producir, un efecto del discurso que exuda los «efectos de verdad» propios de la patencia de la palabra poética. Argumentar, comunicar emancipadamente, es *elegir lo que conviene*, seleccionar y construir así un marco a partir del cual, y no antes, pueden construirse los acontecimientos y pueden ser referidos como verdaderos o falsos. Una bella imagen de este ejercicio podría brindárnoslo el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp, en la medida en que el mismo supone una pintura de la realidad a partir de la cual cabría entender esta como totalidad –al mismo tiempo que la propia obra (y la vida) de su autor–, de la que cabría derivar asertos con pretensiones de verdad. Pero, sobre todo, por lo que esta reordenación ficticia tuvo de actividad vital, por lo que sirvió de «sistema de orientación» para su autor no sólo durante el dilatado período de su elaboración sino a lo largo de toda su vida creativa. Volveremos a estos temas, pero retendremos ahora que si relacionarnos con el mundo es elegir en él lo que nos conviene –a sabiendas que ese “lo que nos conviene” está igualmente determinado en y por el mundo– no caben versiones maniqueas de ese mismo mundo. Pensar en el mal (o, como Foucault, en el poder) en términos exclusivamente negativos, como aquello que nos impide ser lo que somos, implica adoptar una cómoda (e imposible) postura más allá de la realidad. La labor arqueológica del arte consistiría, antes bien, en dejar ver esas relaciones que nos traspasan, que nos resultan invisibles *precisamente* por cuanto son las que nos constituyen, las que nos permiten ser lo que somos. Su acción consiste pues en añadir libertad –en sentido moral– a nuestra determinación.

Esta es la razón de que la imagen del mundo socialmente aceptada, la mentalidad representativa, el sistema de necesidades operante, la costumbre, es decir, los prejuicios con los que la vida se sabe a sí misma, la tradición en definitiva, deban entenderse como la base de todo

movimiento, y, por lo tanto, de todo movimiento emancipador. Y esto, claro está, reteniendo que estamos tratando de exaltar *paradójicamente* la importancia del prejuicio para no incurrir en el error de despreciarlo que cometió la modernidad, pero reteniendo el dictamen de esta a la hora de considerarlo el enemigo fundamental (y, por lo tanto, el punto de apoyo arquimédico) de la existencia emancipada.

Desde la conciencia de la infundamentación de la Verdad esta se nos revela como un simple sistema de organización de regularidades que produce «efectos de verdad», articulados exclusivamente en el orden del discurso pero fundamentales para la constitución de los acontecimientos (es importante acostumbrarse, al aludir al «orden del discurso», a no pensar en una relación depotenciada en comparación con la superior vinculatividad de los saberes objetivos, sino, antes bien, en relaciones con fundamento de verdad, reificadas y de extraordinariamente difícil refluidificación).

22. El papel de la verdad en el arte

De suerte que el papel emancipante del arte estará vinculado tanto a la posibilidad de dotar a su espectador de capacidad narrativa para entender el mundo y entenderse en él como a la conservación –y el enriquecimiento– del espacio intersubjetivo en el que estas narraciones se hacen susceptibles de permitir el reconocimiento. El fundamento del arte habrá de ser la narración a partir de los materiales de lo real, pero entendido esto, como antes apuntábamos, no en el sentido de que el arte deba “contar historias” sino de que, en alguna medida, que luego determinaremos, ayude a que el hombre las cuente. La función del arte no puede consistir en participar a su espectador el sentido narrativo del mundo; si así fuese estaríamos primando su función simbólica como hacedor de comunidad –de identidad en sentido fuerte– y traicionando su naturaleza crítica y reflexiva. Por otra parte, supondría un flaco servicio para un proceso emancipante la promoción de la simple sustitución de una actitud devota hacia las “historias de la vida”, por otra no menos crédula hacia las “historias del arte”. Volveremos a ello, pero antes tendremos que zanjar un posible malentendido que nos sale al paso. Todo lo dicho podría hacernos pensar que el «fundamento rememorativo» del arte en la época de la hermenéutica deba asentarse en su *capacidad de seducción*, entendida esta como capacidad de responder a las llamadas de su espectador aportando «sentido»³⁷, esto es, permitiendo articular en una unidad retórica percepciones dispersas, y haciéndolas así comunicables–. Pero si ello fuese así habríamos hipotecado de nuevo la dimensión crítica del arte y lo que hemos venido llamando su “dimensión negativa”.

El pensar rememorativo torna ciertamente practicable el mundo y nos permite vérnoslas con lo existente, pero no modificarlo; y antes ciframos la existencia emancipada no sólo en la capacidad de comprender los sistemas lingüísticos que rigen nuestra vida sino en la de actuar sobre ellos. La posibilidad de encarar y articular el mundo que nos ofrece la estética hermenéutica no es, como veremos, en absoluto desdeñable, no en vano vinculábamos nuestro proyecto de emancipación en la adquisición de instrumentos para la comprensión del mundo.

37. Vattimo, G. *Ética de la interpretación*, pág. 46.

Pero la alianza con un tipo de pensamiento no fundamentador no puede obviar que corre el riesgo de reducir el arte a pura y simple apología de lo existente.

La dimensión crítica que la demanda de continuidad de sentido adquiere en confrontación con la dispersión y fragmentación provocada por el mundo del *Ge-Stell*, puede hacernos pensar que el quietismo heideggeriano responde a un despliegue crítico de su pensamiento ante las pretensiones omniabarcantes del mundo de la técnica. Pero esta manera de ver las cosas no puede hacernos olvidar que definimos como una de las tareas principales de este trabajo la posibilidad de encarar, a través del fenómeno estético, una relación activa con la tradición que nos condujera a su modificación. Tarea esta olvidada por la hermenéutica. Una propuesta «rememorativa» debe dejar claro que su labor es esencialmente proyectiva, al menos si no quiere ser tildada, con razón, de neoconservadora. Por ello estamos tratando de valorar si cabría pensar en una obra de arte que pudiera articular de manera rememorante percepciones dispersas en una unidad retórica (no para dar un sentido al mundo sino para involucrar los requerimientos de su espectador) sin hipotecar su capacidad de suspender lo dado y propender un nuevo orden de cosas; y, en qué medida leer ese libro o contemplar ese cuadro podría alcanzar el estatus de acción política.

La articulación de la lógica de la obra, aberrante pero unitaria y rememorante, nos mueve a establecer otra continuidad que nos implica. Por esa razón pensábamos que resultaba impracticable toda la retórica de la aventura privada del sentido. Tal postura sólo se sustenta en el marco de una estética de la vivencia y es radicalmente incompatible con la idea del sentido como correlato de la comunicación. Sólo si cabe entender la contemplación en su dimensión social, como un momento no escindido del mundo de la vida, puede esta acceder a su dimensión política. Las verdades pueden ser privadas, pero las narraciones han de ser, necesariamente –y de ahí su encanto–, compartidas. Si la capacidad narrativa que el arte desarrolla no involucrara su entorno social vertiríamos de nuevo sobre nuestro trabajo todo el lastre derivado de la autonomía estética. Pero, paradójicamente, si lo hiciera, máxime habida cuenta de que juega en el terreno de la tradición y con sus materiales, pasaría a convertirse en un mecanismo de sustento del sistema tan eficaz como la autonomía misma. A no ser, claro está, que fuésemos capaces de imaginar que de algún modo esas narraciones incluyen contenidos de verdad que, sin ser autónomos, pueden

ser empleados contra lo dado mismo, esto es, que tienen carácter negativo. Ese criterio de verdad tendría además que sustentar nuestra demanda de devolución al arte de su capacidad ilocucionaria, tendría que tener matices imperativos.

Quizá la más radical apuesta por la verdad del arte en este siglo haya corrido a cargo de Heidegger, fundada en la radical revalorización de la apariencia realizada por Husserl. Y esta apuesta fue posible por dos razones. En primer lugar porque se subrayó el hecho de que la existencia no puede nunca abstraerse a su historicidad concreta, a sus intereses, prejuicios y deseos. Una limitación histórica que no sólo no es un defecto que debemos corregir con constructos metafísicos sino que es la condición de posibilidad de todo conocimiento, que es, y será siempre, histórico. Y, en segundo lugar, por cuanto la reivindicación de la dimensión gnoseológica del arte incluyó consecuentemente una relativa pérdida de especificidad de la experiencia estética. La obra de arte parece negarse a participar en la categoría de los objetos estéticos como esfera separada, y su dimensión instauradora se sitúa al lado del resto de los elementos que, más que describir los fenómenos, los fundan: la filosofía, la religión, la ética y la política. Heidegger y su postulado del carácter lingüístico del arte y del mundo en su totalidad, dejó disponible para la reflexión estética la idea de la unión radical de pensar y poetizar, heredada del romanticismo, basada en el carácter abridor de mundo de ambas. Pero Heidegger es, ya lo comentamos, presa de un mortal inmovilismo. Y sus herederos han hecho, si cabe, más patente la pasividad que comporta su actitud alternativa a la técnica.

Dos son básicamente los pilares de esta pasividad que en adelante criticaremos y que minimizan el contenido práctico de la verdad del arte paradójicamente al repetir el ya comentado «vicio romántico [de] concederle al arte un puesto muy por encima de nuestras cabezas y el privilegio fatal de la infabilidad y la infalibilidad»³⁸. Por un lado, Heidegger, atento al ser y al ente, hereda de Husserl el convencimiento de que el *Dasein* es un trascendental del conocimiento. El hombre es un dato dado que no ha de conformarse, como antes defendíamos, incidiendo en su entorno, antes bien, su cometido vital fundamental consiste en dejar ser al ser.

38. Alvarez, Ll.X. *Signos estéticos y teoría*, Anthropos, Barcelona, 1986; pág. 19.

En segundo lugar, y es el tema que ahora nos ocupa, el mito en Heidegger no tiene el carácter fabulador que nosotros demandamos, el mito es la verdad en sí³⁹, la única palabra verdadera. Muy lejos está pues de nuestra idea del mito como imaginación creadora que debe permitirnos crear nuestra trayectoria en el mundo, la propia tradición en la que reconocernos. Ya antes dijimos, y más adelante ampliaremos, que nuestra propuesta artística no debe vincularse con la Arcadia y sí con la utopía. Aquí radica, ahora lo veremos, la separación entre la «romantización del mundo» y la concepción de la Historia como novela. La cuestión sería pues determinar si el nihilismo inmovilista heideggeriano es el único modo de gestión posible de la herencia romántica. O si, por el contrario, cabe pensar en una gestión crítica de esta legado barroco.

¿Qué significa reducir el arte a una dimensión de «maravilla» e «invención» [...] sino liberarlo de finalidades miméticas (por tanto, *también didácticas o hedonistas*) y devolverlo a la libre e inagotable producción de significados?, ¿y qué significa disolver lo real en los juegos de la poesía y de la imaginación, en los artificios del lenguaje, en el torbellino de la metáforas lanzadas a un infinito punto de fuga, como quería Góngora, sino que el propio universo simbólico y mitológico se libera a sí mismo, y, por tanto, reconocerle el mismo estatuto que a la realidad? Realidad que comienza a parecer tan ligera, infundada y estupefaciente como una obra poética, justo en el momento en que la poesía se muestra como el instrumento capaz de revelar esa ligereza y esa falta de fundamento.⁴⁰

Esta gestión crítica en este momento, suficientemente caduco ya el pensamiento metafísico, exige llamar la atención sobre el hecho de que en este mundo en el que la realidad no tiene fundamento, sin embargo, los significados que posibilitan las relaciones mediante las que conformamos nuestras identidades están de hecho profundamente endurecidos y empobrecidos. La realidad dista mucho de resultar «ligera y estupefaciente». La acción deconstructora que debe fluidificar y optimizar el entorno en el que los humanos intercambiamos nuestros discursos –y

39. Cfr. Heidegger, M. *¿Qué significa pensar?*, págs. 13 y ss.

40. Givone, S. *Historia de la estética*, pág. 25-6. Curs. mías.

que forma parte de esa tarea que venimos denominando “conservar la cancha”, junto a la propia acción de iluminar el plexo de relaciones que la componen— no puede limitarse al regodeo en el descubrimiento de la infundamentación de lo real. Regodeo que no se permite en realidad más que en aristocráticas áreas restringidas. La verdadera acción política del arte deberá vincularse a ese acto transgresor que libere los códigos de la rémora de sus significados reificados.

La modificación de la realidad del mundo, ya lo dijimos, no puede descansar en la Idea, a menos que esta implique la totalidad de una forma de vida. Por ello cabría preguntarse si cabe recuperar el proyecto romántico de reconstrucción fantástica del mundo, basado en la idea de una verdad histórica no revelada sino liberada en el juego del arte —y en esa medida *puesta en juego, interrogada en el gran teatro del mundo*—, sin que ello suponga un esteticismo decadente, ni el abandono a la arbitrariedad de nuestras construcciones. Y, sobre todo, si no es ello necesario en este mundo endurecido, donde los argumentos vitales son tan escasos, donde el lenguaje se nos presenta tan limitado en el mundo de la vida, en el que sólo cabe afirmar que estamos viviendo en una «era neobarroca» si nos referimos al área de recreo del arte (entendido como espacio de lo no real). O, lo que es lo mismo, si no es esta la única manera de mejorar el estado de la cancha y de permitir así que un mayor número de jugadas elaboradas mediante una lógica emancipada resulten reconocidas; con lo que ello supone de facilitación del acceso a la felicidad.

El concepto de verdad artística neorromántico descansa no obstante en el carácter natural del mito, del que hereda su caracterización de verdad. La verdad del mito, tal como la describimos al principio del trabajo sería una verdad adialéctica que no es posible contrastar con nada externo a ella misma. Una verdad no atenta a la naturaleza social del conocimiento —sobre la que luego volveremos—. Esta verdad absoluta es ciertamente sólo una palabra pero una palabra que no da cuenta de sí pues está más acá de todo razonamiento, una palabra que excluye toda desmitificación. Desde esta óptica la ficción no podría distanciarse de los conceptos de genio y autonomía y resultaría ineficaz para dar noticia de nada más allá de sí misma, y haría renacer la paralizante ilusión de la reconciliación estética de lo infinito y lo finito.

Sin embargo, como hemos venido afirmando, el concepto de verdad —y la posibilidad consecuente de que nos brinde conocimiento— al que pretendemos recurrir en relación con el arte

debe descansar en su capacidad de iluminarnos la realidad –y de modificarla– no de sustituirla. Pero si iluminar la realidad significa mostrar su infundamentación difícilmente podríamos aludir al término verdad de manera no metafórica. Ello no indica una discapacidad o depotenciación de los actos de habla estéticos, antes bien, es una característica general de lo real que se nos desvela a partir de aquellos. Más correcto sería pues afirmar, foucaultianamente, que del arte se deducen «efectos de verdad». La obra de arte ciertamente produce efectos de verdad “ficticios” –en la medida en que comprometen nuestra necesidad de ficcionar, de relatar, de hacer una *pintura* de la realidad– en un movimiento en que se suspende y reorganiza la fábula operante. La razón por la que el término verdad sólo metafóricamente es aplicable al arte, reside entonces en que, como ya se ha expuesto, lo esencial en él no es ni que el artista a través de la obra ni, por supuesto, la obra misma *digan algo*.

La obra no es un acto de habla idiosincrásico que, tras ser valorado en cualesquiera términos, resulte ser portador de efectos de verdad, sino un ente que compele a realizar esos actos de habla. Esa es la razón de que la obra no pueda nunca sustituirse por su verbalización por más que ella misma sea lo que de ella pueda ser dicho. De manera que el criterio de validez estética no podrá descansar en la obra misma (en su sentido restringido) sino en los discursos, las pinturas o las ficciones que de él se deduzcan. Ello no es así, o no sólo, porque la obra de arte no cree –sino que llame a crear– estos efectos de verdad (diferencia irrelevante en un contexto en que no cabe distinguir netamente entre mostrar y hacer visible y crear o nombrar). Si ni la verdad estética ni el criterio de validez parejo pueden circunscribirse a la propia obra es porque, por todo lo explicado anteriormente, no cabe admitir en ella valor alguno que no sea capaz de contrastarse allende las fronteras de la estética.

La verdad artística no descansa en una suerte de armonía interna, ni menos aún en la fidelidad o adecuación a lo en ella representado o por ella procurado; sino en la obligación ineludible que los convocados al fenómeno estético sienten de emitir un juicio argumentado. Un juicio que, por movilizar una ficción, no es una simple provalación de un criterio de gusto, sino que implica la puesta en juego de la propia experiencia, entendida no como verbalización de una sensación, sino como puesta en juego de nuestro sistema mismo de representarnos lo real, en

definitiva, como compromiso del espacio vital de nuestra identidad. Un juicio que, lógicamente, excede con mucho la esfera estética, y no simplemente porque se cumpla en el mundo de la vida y comprometa nuestra capacidad de reconocer y ser reconocidos –lo que aún podría acontecer bajo artes tecnócratas–, sino porque la propia obra de arte “obliga” a que los argumentos involucren criterios de validez propios del resto de las esferas, incluyendo preceptos de verdad, de conveniencia y de adecuación estética.

Muchos son los ejemplos artísticos que llevan adelante tal exigencia pero, por citar algún caso paradigmático, cabría recordar los *Tres Zurcidos Patrón* de Duchamp. Esta obra expone muchos de los principios que en adelante defenderemos, desde la convencionalidad del conocimiento científico (adelantándose al propio Thomas Kuhn), a la necesaria suspensión del automatismo perceptivo como base de la exigencia de reconstrucción del sentido, pasando, y es el caso que nos ocupa, por la vinculación de la legitimidad de los productos humanos –arte, ciencia o pensamiento– a su *valor como instrumentos para la configuración de la vida de los individuos*. Duchamp nos brindó un metro para la urbanización del universo de lo posible, para el diseño de espacios mentales y culturales en los que operar con una razón, si bien rigurosa, ya no cuantificadora e identificante. Y lo realizó mediante un ejercicio explicable él mismo desde la lógica del paradigma que el metro ayudaba a delinear. Un ejercicio lúdico no por diletante, sino por combinar en un acto de suprema libertad el máximo rigor con la máxima convencionalidad, de tal modo que de esta conjunción cupiera extraer conocimiento y placer. Este acto *autoexplicativo y, sin embargo, heterónimo*, precisamente en la medida en que no se puede acceder a su sentido más que por referencia a una convención adoptada más allá de la esfera que naturalmente parecía corresponderle, no podrá ser actualizado en nuestro discurso sin involucrar criterios de validez heterogéneos. Del mismo modo, valga el ejemplo, que obras tan aparentemente intuitivas como podrían ser las de Bruce Nauman difícilmente podrían ser referidas sin atender a los criterios de validez que emanan del Teorema de Gödel sobre el que tanto trabajó.

La verdad de la obra reside entonces en que, obligando a nombrar, da lenguaje. Y da lenguaje no porque permita la adecuación de un concepto a lo observado sino en el sentido antes

expuesto de que *tener lenguaje implica comportarse con respecto al mundo*, en la medida en que impele a realizar operaciones discursivas en ámbitos en los que resulta obligado modificar los sistemas de concepción de lo real por cuanto estos se ven acuitados. El saber que el arte proporciona es, repitámoslo, *orientación*, y su verdad, *ampliación de capacidad*. Nos hace partir de una tradición que suspende y aún suplanta para nuevamente objetivarse en costumbre, en un movimiento que incluye tanto el pensamiento como la acción. Volvemos así al Kant que entendía la experiencia de lo bello como el libre juego de imaginación y entendimiento para cifrar la verdad del arte en la capacidad que brinda de actuar en un determinado sentido. De ahí que la verdad proyectiva del arte se cumpla con el advenimiento de una costumbre, de unos modos de comportamiento. De ahí también su naturaleza ética. A este acontecimiento no puede ciertamente serle aplicado el calificativo de verdad en el sentido en que se hace (operativamente) en la esfera científica, pero ello ocurrirá necesariamente en la misma medida con todo fenómeno que involucre, como el arte pretende, criterios de validez propios de las tres esferas.

La verdad del arte tiene, por lo tanto, una vertiente proyectiva que reposa en su inquietante participación de que *algo puede llegar a ser dicho*. Ahí radica igualmente su dimensión utópica que, como veremos, podrá, (sólo) en el sentido expuesto, ser equiparada a ficción, pero no a irrealidad. Esta idea de utopía no regresa a un no-lugar para referirse a ningún hombre, acomodándose en la brecha entre el sujeto trascendental y el empírico, sino que opera en el mundo atendiendo a la realidad de este último. La utopía no puede pretender habitar más allá de lo real, no tiene sentido en un mundo reconciliado. Debe manipular los fragmentos de lo real para tratar de reconstruir, a partir de ellos, lo que hasta ahora no era, aquí y ahora, labor para la que requiere no sólo la mediación de las voluntades de los individuos sino igualmente su acción, sin la cual no sería más que una abstracción.

Entiéndase que no se está procurando que un discurso estético –de carácter filosófico– haga patente y comunicable lo que en el arte es una difusa sensación. Es evidente que el arte produce sensaciones, pero el sentido de tales sensaciones estriba en la posibilidad de que quepa elaborar a partir de ellas juegos de lenguaje que articulen contenidos para los que aún no se disponga de palabras. Con la esperanza no de que vayan a crearse así términos lingüísticos que

nos permitan “identificar” o explicar aquellas, sino de que se desencadenen cadenas de interpretantes que no concluyan en nuevos términos o en exégesis correctas, sino en cambios de costumbres.

La verdad del arte no atenderá a la adecuación entre su contenido y el estado de cosas que la obra procure –entre otras cosas porque no hay manera de acceder de manera inconcusa a ninguna de las dos realidades– sino *a la efectiva modificación del orden regulador de lo real*. Y como quiera que en este proceso se habrán visto involucrados un conjunto de individuos, operando en varias dimensiones, cabrá afirmar que, de alguna manera si quiera inconsciente, se habrán llevado a cabo acuerdos prácticos objetivados en el cambio de costumbre. De ahí que quepa deducir que la verdad del arte se despliega en forma plenamente ilocucionaria y urge la necesidad de llegar a determinaciones por referencia a él. La mítica suspensión de lo cotidiano que produce el arte y que a menudo eclipsa su compleja realidad, no tiene pues más sentido que el de (re)volcarse en la continuidad del mundo de la vida. La verdad de la “suspensión” artística es patrón sin el cual la verdad de la ciencia es mecánica y la de la moral ciega. Sólo el desfondamiento que el arte provoca puede llenar de contenido vivencial los asertos de las esferas escindidas.

Pero si la verdad de la obra de arte no atiende a la adecuación entre su contenido y el estado de cosas que esta procura, sino sólo a la efectiva modificación que provoca, el arte no nos situará entonces ante el compromiso de juzgarlo cuanto ante la obligación de encauzar aquello que de él nos interese en un sentido emancipador –i.e. negativo, instrumental, responsable, cuidadoso con la cancha...–. Ello no puede implicar que la actividad del artista vuelva a ser irresponsable, ahora por irrelevante, atendiendo al hecho de que el verdadero ser de la obra repose en los discursos que a partir de ella se elaboren⁴¹. De una manera siquiera intuitiva es fácil imaginar que no de todas las obras pueden decirse ciertas cosas y de ninguna cualquier cosa. Pero lo que sí cabe afirmar es que la actividad creativa ha perdido ella también su aura. El grado

41. J.A. Ramírez expone en referencia a la obra de Duchamp la perfecta compatibilidad entre la convicción de que son los espectadores quienes, participando activamente en el proceso creador, completan la obra, y el hecho de que el artista haya tenido también intenciones concretas en relación con

de responsabilidad del artista, como de cualquier individuo, descansa exactamente en su obligación de articular en un juego de lenguaje –que en este caso tiene la particularidad de poder llegar a configurar una obra de arte– aquello de entre lo dado que le interese, en un sentido emancipador –i.e. negativo, instrumental, responsable, cuidadoso con la cancha...–.

En adelante matizaremos este problema de la responsabilidad en el ejercicio artístico, tanto por lo que respecta a la creación como a la –no menos creativa– comprensión. Pero baste aquí este pequeño apunte para traer a colación un problema de indudable importancia en la plástica contemporánea.

EXCURSO SOBRE LA ACTITUD DEL ARTISTA

Antes nos acercamos a la obra de Giorgio de Chirico. Vimos como sus cuadros nos presentaban la que quizá fuera la primera imagen del «fin de la Historia». Lejos del ambiente de eufórico progresismo que reinaba en su Italia coeva la imagen que nos transmitió del mundo es un espectáculo desolado y desolador: fallecido el *cógito* –que desde el Renacimiento venía imponiendo, de manera literal, su punto de vista– e inoperante la *autoritas*, que emanaba del peso de la memoria, el vínculo narrativo del mundo moderno se ha desvanecido. En sus lienzos nada parece imponer un orden externo a los acontecimientos (ni el punto de fuga, ni la iluminación, ni un orden conceptual o teórico...), que sólo se deben a su discurso en su circunstancia. El ser se convierte en un extraño para sí mismo. El hombre, convertido en objeto de estudio –como anticipando los diagnósticos foucaultianos– y transido por elementos de medida, se ha vuelto inhumano y mudo, acallado tanto por el carácter repetitivo de una máquina que ha suspendido el tiempo al congelar los recuerdos y las previsiones, como por el avance imparables de una mentalidad objetivista –anatomía, arquitectura, cartografía...– que todo lo convierte en objeto de estudio.

Lo aparentemente cotidiano se alieniza cuando la tradición deja de actuar como vínculo entre las cosas. Sin ella el mundo ya no es la casa del hombre, sino teatro, donde la iluminación y

su obra y sus posibles interpretaciones. Cfr. Ramírez, J.A. *Duchamp*, pág. 13.

el modelado aparecen disociados, artificializados, pues no hay un velo común que envuelva y unifique. Las figuras no tienen peso, parecen figuras de tablero obligadas a tomar postura – jugarse– en el cuadro.

Esta visión podría tildarse de claramente conservadora, tanto en lo formal como en lo ideológico y, sin embargo, tanto en uno como en otro orden este dictamen no puede ser tajante. Ciertamente fue de Chirico un antimodernista ultramontano; no obstante, su radical iconoclastia podría permitirnos tildarle de reaccionario pero a duras penas de conservador. Su obra, tras la tumultuosa y experimental primera década del siglo tuvo algo de demanda de retorno al orden: el cierto aire neoclásico (la actitud predomina sobre la acción), la recuperación del dibujo, de la figuración, una cierta idea de composición (que evoca el modelo medieval: Giotto, Masaccio, Piero), una entidad física propia del primer Renacimiento... Y, sin embargo, todo ello se articula en forma de *collage*, la técnica que estaba llamada a ser el mascarón de proa de la obra inorgánica vanguardista y el vehículo fundamental del otro gran instrumento del siglo: la alegoría. La obra de de Chirico no supuso un retorno a la naturaleza (comparable, por ejemplo, al realismo del XIX) frente a la cultura sino, antes bien, una alegoría del propio proceso por el que aquella, ahora ya no trabada por Dios ni por el reloj cósmico (científico), se convierte en un conjunto de signos referenciales arbitrarios. Su pintura no nos plantea una ventana sino una imagen, el cuadro como un objeto narrativo.

Pero el collage no sólo se vincula a la alegoría. Igualmente fragmenta la unidad del discurso e introduce a otro de los grandes invitados al panorama cultural de este siglo: el nominalismo. Poco tardarían los propios cuadros en espetarnos: –«lo que ves es lo que ves».

El legado de de Chirico, bien a su pesar, habría de servir de inspiración a las corrientes culturales más ricas de la modernidad, muy especialmente al Surrealismo. El supo anticipar muchos de los caminos intelectuales que se abrirían a lo largo del siglo y superó en alcance a la gran mayoría de los experimentos estrictamente formales con los que convivió. Pero no lo hizo con talante optimista o complacido. Nos legó una descripción del mundo que en adelante suscribiremos casi sin matices cantando, además, sus ventajas–, pero él personalmente prefirió una huida de la realidad a través de una melancólica mirada a los fragmentos del pasado: su

imagen no es indudablemente heroica –ni su melancolía esperanzada–, sino apocalíptica, evocadora de una ausencia. Pero su rebeldía conserva una interna tensión moral, apunta un diagnóstico crítico y un deseo. Que estos coincidan o no con los nuestros no debe empañar la fuerza de su talante. El fue uno de los primeros artistas que certificó el fin de la utopía de la reconciliación, pero no elevó su diagnóstico sin expresar su pesar por el mal diagnosticado.

René Magritte, que se reconoció admirador suyo, continuó muchos de sus caminos. Ambos trataron sus temas sin hallazgos “de estilo” ni retóricas solipsistas, sino planteando problemas a debate mediante imágenes. Ambos hicieron una pintura que cabría calificar de género, no de estilo. Pero lo que en de Chirico era una actitud filorreaccionaria frente a lo moderno, lo que de melancolía romántica le quedaba, se convierte en Magritte en afirmación de un conjunto de nuevas posibilidades. En el italiano subyace la imagen de un deseo oculto y desesperanzado de comunión con el misterio interno del mundo. En el belga el aire es más optimista. No en vano, en un mundo irreconciliable, la representación, liberada de la idea de semejanza y de todas las trabas metafísicas, puede al fin campar a sus anchas ampliando las posibilidades del decir. Con su actitud casi emboscada, sin estudio, trabajando en la cocina de su casa, Magritte no sólo abandona cualquier referencia al concepto de genio, sino aún al de profesional, para adoptar, como sus personajes, el papel de *pequeño hombre perplejo*. Su hombre –anticipando las tesis de Baudrillard– pasa de ser objeto de estudio a ser masa, se refugia de la visión panóptica de las ciencias sociales mediante su disolución en una masa impenetrable e inefable. Es masa incluso fuera de la masa –¿quién es capaz de reconocer su propia espalda?–; sin rostro o con él no individualizado, mira con una perplejidad indiferente lo indeterminado. El mismo es así, un francotirador que rehusa estar en soledad, es el rostro del artista que se esconde entre la gente mediante un modo de vida adaptado a la sociedad burguesa. Su obra será una rareza, no él. Pasaba desapercibido, sin llamar la atención sobre sí o su conciencia, cualquier sitio le resultaba apto para preparar el explosivo de sus imágenes como un terrorista “cualquiera”, a cara descubierta (el mejor modo de pasar desapercibido en la masa).

El sujeto/pintor que afirma desaparece definitivamente en Magritte, y no tanto porque sea sustituido por alguna forma de automatismo, porque desaparezca la idea de estilo, o la

coherencia en el trabajo, sino porque resulta innecesario: *el cuadro es en sí objeto de reflexión*. Ante él al artista sólo le cabe adoptar *el papel de moderador*. Distante del cuadro se limita a abrir el debate.

La descripción de una idea que guarde similitud con el mundo... no tolera fantasía ni originalidad algunas. La precisión y el atractivo de un cuadro basado en la similitud se pierden al agenciarse el artista una manera “original” de pintar.⁴²

No podemos renegar de esta actitud artística que nos permite la posibilidad de acceder a un concepto secularizado, descreído y radical del arte como el que perseguíamos. Un concepto que nos permite además disponer de una idea “liberada” de la representación. Y, sin embargo, de alguna manera, en principio, esta secularización nos obliga a abandonar cualquier referencia a la trascendencia, a cualquier fuente de autoridad y a los valores tradicionales que en ella reposaban. Nos enfrenta a la tragedia, a la conciencia de que deber y querer nunca habrán de coincidir y que la atención a aquel jamás se verá recompensada. Si el artista ha de renunciar a elaborar imágenes ideales de un futuro consolador debería centrarse en certificar que no existen secretos allende el mundo, que no hay dimensión que lo trascienda. Su actuación descriptiva debería ser imagen del requerimiento apremiante del futuro como responsabilidad.

La actitud de Magritte parece haberse convertido en norma de conducta en el arte postvanguardista. Los artistas postmodernos ya no parecen ni recordar el significado de la palabra genio, lo confunden con el de estrella cuyo referente les resulta mucho más cercano. A diferencia de aquel no pretenden anunciar el reino sino, como esta, convertirse en testigos de su tiempo, cuando no en imagen del mismo. Fijémonos, por ejemplo, en David Salle. Es indudablemente un personaje paradigmático, pero podría valer cualquiera: Longo, Scholte, Dahn, Schnabel, Koons...

A imagen de de Chirico y Magritte adopta también la técnica del ensamblaje surrealista. Pero en su pintura no es ya el objeto, ni aun la imagen del objeto la que se ensambla, sino *la*

propia imagen como objeto. Como él mismo repite no le interesa la imagen de la realidad, sino *la realidad de la imagen*. Realiza una pintura metafórica en la que, sin embargo, la metáfora no puede subir a la superficie por cuanto se ha saboteado el mecanismo que con tanto cuidado se había elaborado. El terrorismo de Magritte se torna autoterrorismo en un acto que denota el sinsentido autodestructivo de la extrema libertad. Como Magritte demostró, el desplazamiento que la metáfora provoca sólo tiene lugar si se mantiene la estabilidad de, al menos, el primer término de la misma.

Sus imágenes son objetivaciones del vagar desnortado del pensamiento que invierten la lógica de la primera vanguardia. Si allí era el estatus de la obra artística el que se ponía en tela de juicio, mientras se hacía evidente la intención de tal operación, aquí ya no se pone en cuestión la naturaleza del arte, aunque se ignora el posible interés de tal recuperación. El arte ya no se levanta contra la realidad social, los hallazgos negativizantes se reconvierten positivamente. Extremando, dentro de la lógica de la tradición Pop, la actitud fría del artista moderador, llega a ignorarse si la transposición de los hechos de la realidad al arte tiene una función revulsiva, afirmativa, de simple constatación o si, simplemente, como es más probable, se trata de un *scratching* decorativo.

Ciertamente nada queda ya de la paralizante utopía del absolutismo estético. No hay huella de los altos designios con los que el arte se viera comprometido, ni sombra de trascendencia. Todo es terrenal, no en vano no se trata más que de transformar el gusto, no la conciencia. «Hijo de Warhol y la NBC» no parece ya sumiso al *statu quo* sino directamente comprometido con él, con la difusión de la única utopía que no implica proyecto colectivo alguno, la que encarna el ubicuo aforismo: ¡todo se puede conseguir si te lo montas!. Y para la difusión de este mensaje cualquier canal es bueno, ya no queda nada de la alta conciencia moral que movía a los artistas a estigmatizar determinados recursos. Ante el ruido ensordecedor de los *media* la respuesta no puede estar en el silencio, hay que gritar por encima de ellos.

Pero no cabe culpar de nada al que adopte tal actitud, no en vano no afirma ni niega nada,

42. René Magritte, cit. en Scheneede, U.M. *René Magritte*, pág. 37.

se limita a poner sobre el tapete “lo que hay” en una actitud propia de aquel que aspira a ser testigo de su tiempo, notario de la realidad de la imagen y de su consumo. ¿No es la obra de Salle, en el fondo, un perfecto ejemplo de la imagen del arte como hacedor de comunidad y su propia actitud de la del artista como escudriñador de los signos de su época?, ¿no es su insolencia consentida un perfecto remedo de la laureada exaltación postmoderna de la fragmentación y de su ubicuo aforismo «¡guerra al todo!», que hace convivir el afán resistente con la apología del *status quo*?, ¿no se limita a seguir las enseñanzas de Magritte en el sentido de plantear los temas –de modo además inconcuso pues «atestigua en sí lo que anuncia»– sin dejar intervenir al yo?

En [los EE.UU. de] América, el país más adelantado al modo burgués –los demás andan renqueando tras de él–, cabe observar crasamente la carencia de imágenes y formas de la existencia como condición social de la pseudoformación universal. El tesoro de las imágenes religiosas que insuflaba al ser existente los colores de algo más que existente, se ha desteñido, y las *imagenes* irracionales del feudalismo, que al crecer se habían concretado en la imágenes religiosas faltan completamente. Contra ello nada puede lo que sobreviva –y no sea también sintético– del folclore arcaico. Pero la existencia liberada misma no se ha llenado de sentido: como algo que perdió el encantamiento permanece asimismo prosaicamente en un entender negativo; *la vida, modelada hasta en sus últimas ramificaciones por el principio de equivalencia, se agota en la reproducción de sí misma, en la reiteración del sistema* y sus exigencias se descargan sobre los singulares tan dura y despóticamente, que *cada uno de estos no puede mantenerse firme contra ellas como conductor por sí mismo de su propia vida ni experimentarlas como una sola cosa con su condición humana.*⁴³

43. Adorno T.W. *Filosofía y superstición*, págs. 158. Curs. mías.

Ciertamente la utopía artística no puede radicar en la creación de promesas consoladoras de reinos de reconciliación, ni cabe pretender resucitar al sujeto trascendental como fuente de criterios morales. Pero cabe preguntarse si la actitud aséptica y objetiva propia del artista postmoderno no está resultando profética en un sentido activo (al que más adelante nos referiremos). El realismo provoca la necia autosatisfacción que dimana del hecho de sentirse “conscientes de la situación” y difunde un halo de irremisibilidad tan narcótico como la propia utopía suprahistórica, pero más desazonante. ¿No estaremos reactivando por una vía no imaginada el peso tradicional de la conexión que Magritte disolvió entre semejanza y afirmación? Dejaremos esta pregunta en el aire en espera de tener más argumentos para contestarla, reteniendo, simplemente, la sospecha intuitiva de que, en un mundo en el que la verdad no tiene más sustento que su propia referencia, quizá el uso de la lógica de lo establecido no esté simplemente exponiendo «el estado de cosas» sino legitimándolo cuando no conformándolo. Esto es, de que la actitud moderad(or)a sólo sea neutral y objetiva en el mismo sentido en que lo es la lógica librecambista. Esta sospecha deberá obligarnos a pergeñar una actitud alternativa a caballo entre la “estética notarial” y la «estética del cansancio civilizatorio».

23. Sobre la traducción

Dejando todos estos temas en el alero retornemos al hilo conductor que dejamos abandonado al comienzo de este excursus. El mantenimiento habermasiano del conocimiento en esferas separadas conservando su lógica idiosincrásica sí requiere, si se pretende evitar una irreparable desertización del mundo de la vida, la participación de sus contenidos en un proceso de “volcado” del que antes hablamos. Por lo que a la estética se refiere, esta inclusión en el plano de la unidad ideal de lo cotidiano –donde debe promoverse el consenso y la identidad– de concepciones del mundo social y natural más contradictorias que complementarias, requeriría un proceso de traducción de sus contenidos esotéricos. Este acto de mediación se encargaría –continuando con los prejuicios hacia el arte que nacieron con Hegel en la misma cuna del idealismo alemán– a la filosofía. A ella le cabe el dudoso honor de acometer, de manera que Habermas no puede aclarar, la difícil misión de introducir en el modelo integrador y consensual de la racionalidad comunicativa, las tensiones disgresoras del arte moderno.

Dejemos este problema simplemente apuntado y volvamos al de la “traducción”. El solo apunte de la idea no hace más que consolidar el dominio de los especialistas «más dotados de lógica en estos aspectos concretos que el resto de las personas»⁴⁴ en el movedizo terreno del “uso” del arte. El mantenimiento de la diferencia *cultura de expertos / mundo de la vida*, aún estableciendo mecanismos de mediación, apuntala la imposibilidad real del ciudadano de controlar las cláusulas del contrato fáustico que los *conocedores* le presentan.

Pero si en el plano historiográfico y en el social se detectan problemas, igualmente lo hacen en el filosófico. Si el arte, la ciencia y el derecho «se especializan en experiencias y tipos de saber que sólo cristalizan y pueden elaborarse y proseguirse en el ámbito de *una sola* función del lenguaje y de *una sola* dimensión de validez»⁴⁵, como ya apuntamos, a la filosofía toca adoptar una función de mediación entre esta cultura de expertos y el mundo cotidiano. Pues el discurso estético atendiendo al componente esotérico de una cultura de expertos, se

44. Habermas, J. *La modernidad, un proyecto incompleto*, en Foster, H. (ed.) *La posmodernidad*, pág.27.

45. Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*, pág. 250.

especializaría en cuestiones de gusto, donde sólo caben pretensiones de verdad «artística», y de «autenticidad». La pretensión inicial con la que Habermas afrontó la inclusión de la estética en su modelo comunicativo pasaba por encontrar un tipo diferenciado de «racionalidad estética». Ello haría verosímil la traducción de los contenidos del arte desde un “dialecto” racional a otro. Se mantendría así intacto el esquema epistemológico escindido de la modernidad, incluyendo la conservación del sustrato racional común que permitiría la homologación de los saberes, siempre tutelada por el ejercicio de la filosofía.

Habermas funda la posibilidad de concebir una «racionalidad estética», siguiendo los pasos de Kant, en el *factum* del juicio artístico, en la existencia de un juicio distinto a la manifestación de una preferencia meramente subjetiva, lo que, por lo tanto, presupondría estándares estéticos no arbitrarios. La universalidad del juicio en materia estética es reivindicada de Kant a Habermas en virtud de la expectativa de consenso que suscita el propio hecho de plantearnos cuestiones de gusto. Pero a diferencia de Kant, en Habermas la base de esta expectativa de acuerdo es un ejemplo de experiencia compartida y no una armonía espontánea de facultades mentales comunes a los seres humanos. Este ejemplo se presupone «regulando normativamente un interés común», pero, obviamente, es relativo a la hora de concertar formas de vida social y, por lo tanto, no es universalmente vinculante para todas las culturas –lo que se entiende como una desventaja frente a las demandas de verdad y justicia–. Y aún en ese caso, en ese saber estético resulta privilegiado, ante todo, el «saber estético–expresivo que el individuo tiene de *su propia subjetividad o naturaleza interna*». Queda excluido por tanto que de la actitud estética puedan surgir estructuras racionalizables, y que por ende sea una forma adecuada para la producción de conocimiento.

Cada vez que se pretenda perseguir la racionalidad del arte por alusión al juicio sobre sus contenidos habrá de deducirse o una facultad universal en todos los espectadores, o una acción comunitaria de identificación con los valores de la obra. De ambas maneras resultará verosímil la aplicación de un tipo específico de racionalidad en la emisión del juicio. Pero nosotros no tenemos reparo en constatar que el acuerdo generalizado en el juicio estético sólo cabe cuando la obra de arte ha perdido toda su vitalidad estética (cuando ha dejado en rigor de ser una obra de

arte), por cuanto no cifrábamos la racionalidad del fenómeno estético en el consenso en el juicio sobre los contenidos del arte –sobre los que, por supuesto, no cabe acuerdo alguno, salvo para los ojos del idealismo o en el acto idiotizante que denominamos «comuni3n en el se»–, sino en el *consenso difuso deducible del hecho efectivo del cambio de costumbre* (cfr. infra). Pero en este caso la raz3n que opera no utiliza m3s criterios que los que habitualmente operan en el mundo de la vida y que, como defendimos, involucran los tres criterios de validez. Basta desligar pues la racionalidad con la que nos desenvolvemos en la esfera est3tica del imposible intento de interpretaci3n y valoraci3n de la obra de arte, para que la entelequia de la «racionalidad est3tica» se disuelva, y con ella, la posibilidad y necesidad de la traducci3n de los conocimientos por ella adquiridos. Los 3nicos conocimientos que cabr3a adquirir a trav3s de semejante instrumento ser3an los deducibles de la asunci3n gregaria de los valores est3ticos de una comunidad, ciertamente inoperantes por lo que a un proyecto emancipatorio se refiere (por tecn3cratas y afirmativos).

Olvidar que el juicio cr3tico puede ser racional pero no universal implica ignorar que la cr3tica no puede pretender interpretar la obra, sino, m3s bien confeccionarla. La cr3tica, que participa de la circunstancialidad de la obra de arte, en modo alguno puede tratar de describir o “representar” aquella sino, a lo sumo, de contextualizarla (en el sentido, que luego expondremos, en que contextualizar es contribuir a que la obra signifique, sea); pues no puede establecer un discurso est3tico sobre una realidad cambiante. En definitiva, como explica Barthes, *la relaci3n arte–cr3tica no puede entenderse desde el punto de vista sujeto–objeto, sino sujeto–predicado*. El mantenimiento de la diferencia *cultura de expertos / mundo de la vida* en el ejercicio cr3tico de una racionalidad est3tica privativa de unos cuantos privilegiados, apuntalar3a la imposibilidad real del ciudadano de controlar las cl3usulas del contrato f3ustico firmado con los t3cnicos–mefist3feles, por cuanto le resultar3a imposible leer la letra peque1a.

La convicci3n de que la cr3tica «traduce el contenido *experiencial* de la obra de arte al lenguaje normal» y de que, «s3lo por esa v3a may3utica puede el potencial innovador del arte y la

literatura quedar desatado para las formas de vida y biografías individuales»⁴⁶, reproduce por dos veces, en la medida en que Habermas vuelve a concebir el arte en su función representativa, un esquema sujeto–objeto, ininteligible fuera del modelo de la filosofía de la conciencia que Habermas pretendía eludir. Eso sí, la conciencia ahora es tecnócrata. Pero el contenido experiencial de la obra de arte *sólo emerge en el lenguaje normal pues la obra sólo se experimenta en el juicio*, y sólo así su potencial innovador queda desatado. La sola posibilidad de que su condición subversiva pueda transmitir su contenido emancipante mediante una actividad de corte académico resulta de una inquietante ingenuidad. Es la obra misma, en la medida en que adopta la forma de pregunta, la que desarrolla la actividad mayéutica, y pretender subrogar esta en una actividad no abridora de mundos no supone más que hipotecar la posibilidad de crear lenguaje a la de apuntalar el orden de cosas existente.

Suponer que la obra contiene significados determinados –lo que queda implícito al tratar de interpretarla y traducirla– implica aceptar su naturaleza representativa, esto es, dar por sentado que la obra es *perfectamente* sustituible por algo externo a ella, que se convierte en su contenido. Suponer que estos contenidos pueden ser «traducidos», incluso a un lenguaje poético, implica no haber experimentado jamás una obra de arte. Derrida descarga una divertida crítica contra (esta idea de) la crítica⁴⁷. Esta, a su juicio, es siempre estructuralista (esto es tecnócrata) por cuanto se interesa por la forma *sólo cuando ha perdido la fuerza creativa*. Entonces venga su mediocridad demostrando que la distancia “objetiva”, el poner entre paréntesis la obra, no sólo es necesario para la crítica sino aún para la creación. Así Derrida puede igualar el vitalismo –gadameriano– (que se interesa por la intención) con el formalismo (que se interesa por la forma) o la actitud idealista (que se interesa por los contenidos) en cuanto que todos han perdido la fuerza creativa y, por ello, presuponen que la obra no es simple huella –lo que les obligaría a adoptar una posición, en términos duchampianos, re–creativa– sino *presencia* de algo: estructura simbólica presente y desplegada o mundos posibles abiertos.

Pero la obra no es tampoco simplemente huella en el sentido derridiano de traza de lo

46. Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*, pág. 250.

47. Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, págs. 11 y ss.

ausente, pues, aunque ciertamente no es presencia, contiene la “huella” (del futuro) de la lógica subyacente de un mundo abierto que propenderá a advenir. Un mundo posible que no es tampoco el contenido de la obra, por cuanto ella sólo es una suerte de incitación hacia ese mundo, de “catalizador”, al que no representa, por cuanto no se iguala ni solapa a él. Un mundo que, como luego veremos, tampoco será nunca tal y como podría adivinarse si por alguna suerte de encantamiento pudiésemos diseccionar la “intención” de la obra. «Lo que de ella cabe ser dicho» y el orden de cosas que con ello se relaciona mantienen simplemente una suerte de «parecido de familia». Por ello la tarea de granjearse el reconocimiento es infinita, pues, por más que trabajemos en una dirección, los objetivos resultarán siempre al menos ligeramente desviados sobre los que nos propusimos, lo que obligará a una continua labor de reactualización de nuestros discursos.

Ya comentamos que una razón práctica consistente en la justificación discursiva de normas con relación a criterios contrafactuales de universalización no es suficiente para asegurar una verdadera emancipación. La vida ética diaria tiene también que ver con evaluaciones dogmáticas y difusas basadas en hipótesis convencionales sobre la imagen de la “buena vida”. Para lo cual requiere in–mediatamente de hitos, como los que proporciona el arte, susceptibles de ser utilizados como referencia para interpretar racionalmente valores y deseos. Hitos que precisamente por suponer una apertura de mundo, por plantear un cambio de paradigma, no pueden ser traducidos por una lógica representacional, identificante, pues *es precisamente ese modelo el que tratan de deponer*. Una visión reduccionista de los actos de habla de la acción comunicativa cotidiana, sólo dedicados a la consecución de acuerdos para pequeñas maniobras domésticas, impediría la universalización de la creatividad humana y el intercambio directo entre los interlocutores, no ya de normas o experiencias, sino de deseos, expectativas y sueños. Y es ahí precisamente, en la posibilidad de transmitir –y participar– nuestro proyecto vital –en un entorno racional pero incluyendo determinaciones dogmáticas de orden estético– a través del juicio de la obra artística sin la intervención mediadora de un “experto” –que necesariamente traducirá nuestra cosmovisión a un lenguaje “operativo”, desvirtuándola–, donde ciframos la posibilidad de una existencia emancipada. Sólo mediante la participación de los modelos ideales que organizan

nuestra experiencia, que únicamente “cuajarán” a través de su reconocimiento y de su legitimación en un horizonte intersubjetivo, podremos aspirar a sublimar los estrechos márgenes de una razón identificante sin más horizontes lógicos que el éxito y la eficacia. Proyectos esencialmente intersubjetivos pero necesariamente intraducibles al lenguaje proposicional, y no por su solipismo o esoterismo sino porque *toda proyección emancipatoria se mueve en un horizonte abridor de mundos*. Abrir mundos implica “obligar” a crear lenguaje, esfuerzo que se vería inmediatamente desvirtuado en cuanto cupiera traducir al lenguaje de lo ya dicho lo que aún no puede ser dicho y demanda serlo.

La inteligibilidad del momento de renovación que el arte inaugura queda asegurada no por una instancia especializada, sino por el hecho de que *el despliegue secularizado del arte* —un despliegue rememorante que se constituya en atención a las llamadas que a él se dirijan, pero que las conteste atendiendo a su naturaleza heurística, a su capacidad de dar lugar a nuevas ideas— *será, necesariamente, un acto “de relación”* (por otra parte, como luego veremos, anómala). Se podrá aminorar el componente intrartístico del sistema referencial, se podrá minimizar el componente tecnocrático de los lenguajes, pero no se podrá obviar que un arte postmetafísico no puede nutrirse más que de referencias a textos y actuar como tal. Cosa constatable en la recurrencia a la cita en el arte emergente, del que el ya aludido *apropiaciónismo* sería sólo un ejemplo extremo. Lo cual no sólo no minimiza, sino que intensifica el grado de esfuerzo intelectual que al espectador compete a la hora de ampliar el horizonte de referencias que le es dado establecer.

Podría parecer entonces que se ha avanzado poco en el tema de la autonomía del significante artístico que antes cuestionábamos. Pero, como ya intuyó Habermas, asumimos que *el arte “significa” fuera de sí*, despliega su contenido más allá de su esfera, o, para ser más exactos, despliega su esfera más allá de las fronteras de la estética. Y, al hacerlo, involucra tantos aspectos de lo real como relaciones “textuales” hubiese establecido. Y ello no lo hace simplemente por la vía de la ejemplaridad que, como luego veremos, Habermas contempla, y que podría llevarnos a creer que efectivamente ese potencial “ejemplar” debiera ser traducido para ser de utilidad en el mundo de la vida —y pudiera ser ignorado pretextando su ficcionalidad—.

Sino también por un *mecanismo de “precipitación”*. Porque otra gran razón por la que el arte no puede ser traducido es porque el arte no dice nada. La continua alusión a la narración puede hacer pensar que es la obra de arte la que porta y desarrolla esta. Indudablemente el artista desarrolla en y a través de su obra una narración, un específico juego de lenguaje en el que, como cualquiera de sus espectadores, trata de entender y hacerse entender, y de hacerse así merecedor de reconocimiento. En este sentido la obra dice algo, pero este episodio es nimio comparado con su complejo desarrollo posterior. Efectivamente dice algo también desde el momento en que nos obliga a nosotros a decir, pero si la narración a la que nos referíamos fuese en sí completa –como la que le cabría desarrollar, por ejemplo, a un libro de historia– lo en ella dicho, para poder ser entendido, *debería ser correspondiente a los sistemas prácticos que rigen la comprensión*. Si no lo fuese la obra no podría ser entendida, *cosa que efectivamente ocurre en el caso de la obra de arte*. El recurso a lo narrativo respecto al arte tenía sentido no para decir lo ya dicho, para comprender nuestro mundo en términos ajustados a los sistemas prácticos que lo rigen, sino para “crear” lenguaje, para decir lo que hasta ahora decir no cabía.

Recuérdese que la razón por la que recurriamos a la creación de lenguaje era la posibilidad de autoconstruimos, pues la autoformación requiere ir más allá de los criterios de identidad genéricos y estables que encubren la universalización de la escisión que cabe deducir de la imposibilidad de los individuos para actualizar sus particularidades y reflexionar sobre los pilares de sus criterios de valor. Pero, para decir lo que no se podía decir, se requiere aprender antes a *ver siempre de otra manera*, y era esa otra de las funciones que cabía relacionar con el arte. El arte no es pues un ente que nos permita leer sus contenidos como si de su interpretación cupiera derivar inmediatamente la conformación de nuestra personalidad. Antes bien, la obra de arte así entendida sólo puede ayudarnos a identificarnos en el reconocimiento gregario de un ente que pertenece a un acervo cultural compartido. La narración que parece desplegar la obra es en realidad la narración que el espectador (y no la obra) construye, precisamente, como veremos, para integrar la obra en su discurso. Y si la obra contiene recursos narrativos es sólo por cuanto ella, más allá de un simple acto de resistencia contra la interpretación, encarna la obligatoriedad de llevar a cabo un acto de elaboración de sentido (en el que no sólo la obra resultará integrada).

Los recursos narrativos están pues, cabría decir, supeditados a su capacidad ilocutiva. A la misión de la obra, como seguidamente veremos, en ese su ser resistencia, de permitirnos comprender el mundo y a nosotros en él.

24. Mirando las gafas

Más arriba comentamos como el mecanismo estructuralista de análisis de la función poética del lenguaje se basaba en la posibilidad de convertir el arte en un objeto de estudio al que acercarse por métodos científicos. Y manifestábamos nuestra sospecha de que por ese camino se estaba más cerca de someter a análisis la eficacia del método mismo que el susodicho objeto de estudio. Si bien criticábamos el cercenamiento de la vertiente comunicativa del arte que la aplicación de tal método implicaba, tenemos ahora que reconocer que este nos brinda, por otro lado, una interesante sugerencia. Pues frente al valor veritativo autónomo que los herederos del Romanticismo le suponen al arte, el estructuralismo desplaza la justificación del discurso artístico hacia algo externo a la obra, aunque sólo sea para certificar el grado de adecuación del método mismo. Cabría deducir de este planteamiento que de lo que se está tratando no es de entender la obra de arte, sino de *entender nuestro mecanismo de conocimiento por referencia a ella*. Este era también, en realidad, el planteamiento trascendental kantiano, por el cual se afirmaba que no era posible la obtención de conocimiento alguno a partir de la obra de arte. Ya hemos participado repetidas veces nuestra sensación de que aquellos que elaboraron las ideas estéticas no estuvieron tan preocupados por el valor de verdad de la obra de arte como del de los discursos que a partir de ella se emitían. Esta era la razón de la paradoja, tantas veces comentada, de que un mismo autor–espectador certificara la inutilidad de una obra que le estaba, en ese mismo instante y a través de esa misma aseveración, sirviendo para dar consistencia a su discurso, cuando no para desencadenarlo.

Desde este punto de vista la obra estaría en condiciones de dejar de ser un objeto de conocimiento para pasar a ser una suerte de sujeto que, en diálogo con su espectador, sometiera a crítica los fundamentos de este, en particular aquel por el que se reconocía sujeto entre objetos. Pero, como ya vimos, no fue este el sentido que tuvo la aplicación al arte del método

estructuralista. Impregnado de espíritu positivista, el estructuralismo utilizaba las obras de arte como mecanismo de confirmación de su método, excluyendo de entrada todas aquellas que se mostraban reticentes a la hora de aparecer a la luz a la que se las convocaba (cabría, no obstante, cuestionar si tal es una actitud ilegítima o, por el contrario, un criterio –acertado o no– para la valoración de las obras de arte). Parecía argumentar el chistoso aforismo de «la ciencia es exacta, no nos dejemos engañar por la realidad».

Pero cabría la posibilidad, no obstante, de plantear una versión más maliciosa del caso. Asumamos la eventualidad de que el hombre no esté capacitado para producir naturaleza, supongamos pues que el arte renuncia al estatus al que le elevó la estética del genio y prefiere retener “simplemente” el de creación cultural. En tal caso cabría pensar que la obra, en virtud de su condición negativa, se presenta ante su espectador con la insana intención de que este se vea incapacitado para utilizar el o los sistemas con los que suele representarse lo real. Sería pues, una suerte de trampa.

He pensado pintar un cuadro que sea una especie de trampa... La trampa consiste en la inevitable interpretación a la que los amantes del símbolo recurrirán en busca de apoyo; de este modo pensarán cualquier cosa (en sentido simbólico), menos en la *idea absoluta* que *el cuadro precisamente describe*⁴⁸. [...] Buscan [los observadores] desesperadamente algún significado que los saque de su desconcierto, porque no saben qué han de pensar exactamente cuando están delante de un cuadro... quisieran algo en que apoyarse y sentirse cómodos.⁴⁹

Cualquiera que sea el patrón que elijamos para valorar los contenidos de la obra se revelará inadecuado por cuanto el sentido primario de tales contenidos consiste en la alteración de ese mismo patrón. Esta realidad está detrás de la desazón que produce tratar de aplicar un método al conocimiento de las obras de arte. Da la sensación de que tienen razón los que afirman que arte y

48. Repárese en que no se afirma «la idea absoluta que con este cuadro afirmo o pretendo», no hay alusión a la supuesta primacía del artista.

49. René Magritte, cit. en Schneede, U.M. *René Magritte*, págs. 86-7.

conocimiento son realidades irreductibles, máxime si continuamos presos del hábito de relacionar conocer con confirmar mediante un método, y si nos obsesionamos en «explicar» la obra en lugar de «comprenderla», esto es, de utilizarla.

El espectador no tiene mas criterio para orientar su acción que la manera en la que la realidad se le presenta, se le abre, y esta sólo lo hace en función de los mecanismos bajo los que él la somete. La obra de arte, merced a su innegable atractivo –llámese este belleza, sublimidad o lo que se quiera–, demanda la apropiación por parte del espectador. Si la obra, en ese proceso, como ya planteamos, fuese capaz de introducir, sin aparente coacción, una cuña en las grietas del sistema representativo de sus espectadores *con un sentido determinado*, capaz de modificar los mecanismos a través de los cuales aquellos acceden al conocimiento, habríamos de reconocer que nos encontramos ante un poderoso instrumento para incidir en la praxis.

Nos sentimos tentados a apuntar que la convicción de que un arte entendido en tales términos es efectivamente útil esta más extendida de lo que imaginamos. En ese sentido es sintomática la pretensión gadameriana de extrapolar el modelo de recepción del arte al de la propia tradición, planteando así la posibilidad de que esta se nos imponga en su contenido sin que apenas quepa oponer resistencia alguna. Sea como fuere, aunque no seamos dados a admitir que la incidencia del arte en la sociedad sea nimia, habremos de reconocer que tampoco es tan fabulosa como las líneas anteriores sugerían. Una de las razones estriba claramente en que la supuesta ausencia de coacción que caracterizaría al arte no es en absoluto incontrovertible. Tal convicción, recordémoslo, procede de las afirmaciones que Kant mantuvo al respecto no del arte sino de la belleza –en referencia casi exclusiva a la natural– y no son extrapolables a unas fórmulas artísticas que, desde aproximadamente las mismas fechas, renunciaron expresamente a configurarse por referencia al patrón de lo bello. Antes bien, como luego veremos, si el arte va a alinearse del lado de la artificialidad y la reflexión, habrá de ser su correlato natural una postura de elección activa por parte del espectador.

El arte nos habla con un significado, o mejor, con una intención determinada, por lo que ejerce una presión sobre nuestro ánimo. Presión que se ve aliviada por la gozosa posibilidad que ofrece de ejercitar libremente nuestra capacidad de conocer. Un placer ciertamente lejano de

cualquier eudemonismo estético, así como de versiones elementales de la satisfacción. Pues, como postulaba Schiller, adelantándose a Schelling, al respecto de lo patético–sublime, la obra de arte supone una posibilidad de rebelión gozosa de la libertad –una libertad que incluye la deleitación con el mal– frente a la necesidad, la ley divina, el destino o nuestro propio estadio cognoscitivo. Esto es, el arte supone una feliz posibilidad de hacer ejercicio de nuestra mayoría de edad, entendida en un sentido absolutamente ajeno a cualquier imagen apriorista del concepto de felicidad. Es habitual constatar como la innegable ampliación de los conceptos a la que el contacto con el arte obliga, se acompaña de un esfuerzo al que los individuos no siempre estamos dispuestos. Y nunca, en cualquier caso, sin oponer resistencia. No sería descabellado suponer que la persistente voluntad de “desacreditar” el arte “ficcionalizándolo” (“desrealizándolo”) tiene algo que ver con esta resistencia ante la modificación de nuestras pautas de comprensión.

La razón fundamental de que la “frucción” de la obra de arte no tenga la capacidad renovadora (no de los cánones estéticos –que evidentemente ostenta–, sino de los sistemas prácticos) que cabría esperar reposa, entonces, en la autonomía de lo estético y, en general, del acto perceptivo mismo. Pues cuando el espectador moderno, poseedor de tantos sistemas de representación como el fraccionamiento del mundo de la vida exige, se encara ante la obra de arte, no recela en desarrollar nuevos conceptos *ad hoc* al nuevo ente que se los requiere, sabedor de que la autonomía del juicio estético le eximirá de la penosa tarea de contrastar las pautas representativas recién adquiridas con las hasta la fecha vigentes. La posibilidad de que el arte guste sin que se advierta la menor coacción no es concebible salvo que utilicemos para el conocimiento de estos entes unos conceptos específicamente diseñados para tal cometido, y sin aplicación alguna fuera de ese determinado contexto, lo cual, si bien es posible en el ámbito de la percepción, es imposible en el de la comunicación. Perdida toda referencia natural, el problema de la adecuación artística así planteado deviene tautológico y nada aporta a una posible elaboración de criterios axiológicos ni con respecto al mundo ni con respecto a las mismas obras de arte. En estas circunstancias no es de extrañar que no le concedamos demasiado crédito a unos instrumentos que sólo cabe verificar por relación a ellos mismos.

Y, sin embargo, intuitivamente no se nos escapa que es frecuente valorar la adecuación de

una obra de arte, lo que nos hace pensar en posibles referencias heterónomas. Esta posibilidad, no obstante, vuelve a resultar absurda al constatar, no menos pragmáticamente, que la hipotética adecuación artística exige barajar unos criterios que, antes de aparecer la obra en cuestión, o no existían o no soportaban tales acepciones. En otras palabras, sólo cabe enjuiciar el arte en función de unos conceptos cuya génesis encontramos en las mismas obras. Ciertamente ello nos situaría ante un problema insoluble si pretendiésemos evitar recaer en la naturalización de la obra, que se encuentra en la base de la desazón que el contacto con la obra de arte produce.

Y sin embargo, esta desazón puede tener su vertiente positiva. Aunque efectivamente hayamos fallado en nuestro cometido de conocer y valorar (más adelante nos detendremos en la íntima relación de estas dos actividades), *algo* resulta innegable: el patrón con el que nos acercábamos a “medir” la obra, que hasta ese momento, seguramente por su “normalidad”, nos era desconocido, se nos presenta ahora ante nuestros ojos, independientemente de que lo rechacemos para sustituirlo por alguno que pueda dar cuenta de la obra de arte o que nos reafirmemos en él; y de que tratemos de trascender con él la esfera estética o no. Esto es, aquello que ocupaba el lugar de sujeto del conocimiento, lo que “aplicábamos” para conocer, se torna ahora en objeto de conocimiento. Tomando prestada la metáfora de Foucault, podríamos decir que acabamos de quitarnos las gafas, y aquello que no veíamos, pero nos permitía ver, aparece ahora como lo visto (inclusive a costa de que lo veamos borroso por efecto precisamente de haber prescindido de nuestras lentes, que mantenemos ahora en las manos).

Cabe pues pensar que aquellos que juzguen inapropiado el arte para conocer cosa alguna seguirán moviéndose en el horizonte ya abandonado de la vinculación del arte a la naturaleza. Aceptemos de momento que si entendiéramos el arte como simple “ficción” efectivamente poco podría aportar al conocimiento de esa realidad que representaba, por fielmente que lo hiciera; y si le concediéramos, por otro lado, el estatuto de naturaleza lo habríamos convertido en objeto y no en instrumento de conocimiento, analizable, esta vez sí, bajo los exclusivos parámetros que autónomamente procurara. Pero si lo viésemos como una construcción artificial e inorgánica elaborada, no obstante, “como si” tuviese un fin cuyo sentido, sin embargo, no nos es dado alcanzar con los instrumentos de nuestro entendimiento, estaríamos a las puertas de *conocer*

cómo conocemos. El arte nos haría así autoconscientes y, en ese sentido, iluminaría la realidad.

Hasta aquí nada nuevo se habría aportado a las tesis de los mismos fundadores de la estética, salvo si planteásemos radicalizarlas. En un doble sentido: preguntándonos, en primer lugar, si la obra es capaz de demandar que los conceptos puestos bajo sospecha puedan no ser aquellos que autónomamente han sido elaborados para ejercitar el juicio estético, sino los propios del resto de los juicios; es decir, si podemos conocer cómo conocemos el mundo y no sólo la obra en cuestión; y, en segundo lugar, si, una vez descubierto lo endurecido de la realidad a través de lo endurecido del concepto, es posible iniciar un proceso de deconstrucción del mismo en el propio mundo de la vida. En una palabra, si cabe extrapolar la visión obtenida frente al arte a la realidad cotidiana. Si tal cosa fuera posible, se conseguiría la doble meta que nos planteábamos. Por una parte el arte estaría en disposición de cambiarnos, al hacernos tomar conciencia de los sistemas regulativos que rigen el mundo, y a nosotros como parte integrante de él. De esa manera habríamos dado un primer paso en el camino de la autoconstrucción (cfr. infra), pero además estaríamos en vías de encontrar la manera de que el arte modificara, realmente, ese estado de cosas del que hemos tomado conciencia. Para que se cumpla la primera condición habremos de alterar la tradicional relación entre arte y utilidad. Para la segunda deberemos argumentar que la verdad del arte tiene realmente la suficiente competencia ilocutiva como para transformar más allá de su interlocutor, a todos aquellos individuos en los que se sustenta el orden lingüístico operante.

25. La utilidad del arte.

Los individuos necesitamos un cierto grado de identidad para alcanzar la felicidad, pero, como ya vimos, esta identidad no es algo que se pueda obtener exclusivamente mediante un trabajo de autoconstrucción. Ciertamente, vivir la vida como una obra de arte sí exige un ejercicio de emancipación; pero los mecanismos para obtener un grado de identidad suficiente, lo que antes definimos como identidad fuerte, son múltiples y se encuentran a disposición de la inmensa mayoría. La injusticia latente en estos criterios, los peligros de desarrollo violento que comportan y el adocenamiento personal y empobrecimiento del mundo de la vida que fomentan, los hacen poco recomendables. Pero en rigor no podemos rebasar el horizonte del imperativo hipotético: *si quieres* vivir humanamente debes encontrar unos criterios de identidad emancipados. Formulación aparentemente poco valiosa máxime habida cuenta que no cabe identificar “humanamente” con “felizmente”.

No habría en principio ninguna razón definitiva para pensar que los individuos no vayan a acercarse a la obra de arte –como de hecho mayoritariamente ocurre– en un sentido positivo, esto es, con el simple interés de reconocerla y reconocerse en ese reconocimiento. Sólo cabe pensar que ante la obra de arte, como ante la vida, no es digno de nuestra inteligencia aceptar aquello que resulte más evidente o más cercano al círculo de ideas propio. Recordemos a Borges. Cuando en *La muerte y la brújula* (Ficciones) un investigador planteó una hipótesis sobre la perpetración de un crimen su interlocutor respondió: «Posible, pero no interesante. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis». La realidad podrá estar esencialmente configurada a partir de *lo ya dicho*, pero ello no nos exime de la obligación de representárnosla de manera no sólo verosímil, sino además «interesante». Categoría esta con la que, por cierto, se encuentran naturalmente vinculadas las obras de arte contemporáneas. La práctica totalidad de los artistas actuales trabajan con un alto grado de autoconciencia y se saben profesionales de la manipulación de los códigos. Sus armas no son las verdades universales sino el recurso ingenioso, la sagacidad, el guiño intelectual, la seducción...

Este imperativo categórico que nos mueve a buscar opciones allí donde aparenta no

haberlas, y que es el motor de la experiencia estética, no es precisamente algo que se encuentre profundamente arraigado entre las tradiciones que rigen el mundo de la vida. Y, sin embargo, cabría pensar, más allá de la seca moral kantiana, que su acatamiento reportara placer y felicidad. Nuestro interés por comprender críticamente las obras de arte sólo es rastreable desde el horizonte pragmático de la “natural” búsqueda de sentido que al hombre ocupa. Y, sin embargo, esta actitud no se da con una frecuencia tal que nos permita considerarla “natural”, inherente al hombre, sino, antes al contrario, en franco retroceso.

El fraccionamiento de las conciencias al que la modernidad nos ha acostumbrado y su invitación a operar con los instrumentos de la lógica causal puede hacer periclitar esta demanda de sentido, máxime si sus contradictores coadyuvan preconizando una actitud de comprensiva “escucha” y la aceptación de las cosas tal y como se nos dan. La gravedad de esta circunstancia es para nosotros doble, en el sentido de que, como luego veremos, es a partir de esa demanda cuando la obra de arte adquiere capacidad de incidencia.⁵⁰

Antes de proseguir hay pues que anotar que, de alguna manera que no podemos entrar aquí a valorar, hay que salvaguardar el convencimiento de que al hombre cabe suponerle una ideal necesidad de tender a la complejidad. A menudo en estas páginas se han hecho concesiones a la crítica postmoderna a la dialéctica. En esta época herida por las brutalidades de un ideal que, convencido de su hiperrealidad, no dudó en pasar por encima del llanto real de los individuos, no es posible eludir la responsabilidad de atender al grito seco de lo particular frente a la brutalidad de la totalidad. Pero conviene no olvidar, por una parte, que han sido tan notables como ilustres los esfuerzos de la dialéctica por no pasar sobre los cadáveres de lo particular (recuérdese a Benjamin y Adorno); y, por otra, que la necesidad de mantener la confianza en la realización histórica del ideal de la emancipación no emana del crédito que merece el motor del progreso, sino *de la certeza apremiante de que la sociedad actual está cimentada sobre el ejercicio sistemático de la injusticia* contra la inmensa mayoría de los individuos.

50. La propia ignorancia -voluntaria-, sin embargo, del proceso de fraccionamiento de las conciencias es la razón de que Habermas pueda pasar igualmente por alto el fenómeno de la pérdida de vinculatibilidad del arte.

El sistema liberalcapitalista se asemeja hoy notable y preocupantemente a una totalidad autorregulada a escala planetaria, absolutamente indiferente al lamento de los millones de víctimas de sus crisis estructurales, y ajeno a cualquier posible modificación. Amparado no tanto en que la ausencia de alternativas lo convierten en el mal menor necesario, como en el hecho de que su dimensión supranacional le hace depender más directamente de sus sistemas de autorregulación que de los individuos que integran y alimentan su aparato. Ciertamente es que, al menos durante un tiempo, será difícil volver a integrar a todos estos individuos en un concepto general –como el de proletariado–, y que, aunque lo fuera, el recuerdo de la gestión de ese sujeto por parte del Partido no lo haría recomendable. Pero la imagen sobrecogedora de millones de individuos atendiendo laboriosamente las necesidades de un sistema que ha dejado de contar con ellos como sujetos activos, no debería permitirnos renunciar a la suposición de la existencia de un impulso humano hacia la superación. Sólo en él cabe fundar la esperanza en un pensamiento dialéctico y crítico no totalitario, en que la espera y la escucha no sea un sordo y desesperado refugio en un exilio esteticista extrahistórico que nos hurte la última posibilidad de convocar al sentido.

En ese sentido cabría plantear la anunciada modificación de la relación entre arte y utilidad. Con ella pretendemos encontrar un camino para evitar el radical voluntarismo implícito en la idea del acercamiento negativo al arte, y atemperar el frío imperativo categórico con razones atentas a la voluntad de autoconservación del individuo. La función del arte, tradicionalmente vinculada en la modernidad a la labor de oficiar de contraimagen del utilitarismo capitalista, debe recuperar una matizada dimensión instrumental.

Ya vimos como la supuesta utilidad del arte reposaba en su capacidad de dislocar nuestros conceptos cognoscitivos, para, tomada conciencia de la existencia de estos y su infundamentación última, permitirnos ver la realidad de otro modo. Algunos de los conceptos surgidos del juicio autónomo de gusto coinciden, siquiera nominalmente, con los habitualmente aplicados para desenvolvemos en el mundo de la vida. Cabe pues pensar –antes nos lo preguntábamos– que lo que la obra de arte esté variando no sean nuestros criterios artísticos de valor, sino los conceptos mismos con los que categorizamos lo real; conceptos que son además,

de naturaleza social. De esa manera la obra de arte alteraría, inicialmente en su interlocutor, la tradición, entendida como el plexo lingüístico desde el que la realidad se nos ilumina.

Ahora bien, esto sólo ocurrirá si tratamos de que la obra de arte, como el resto de los entes, se nos ilumine a la luz de un proyecto, se nos revele como instrumento, aunque este proyecto sea la misma idea que la vida tiene sobre la vida misma. No obstante, como hemos visto, habitualmente relacionamos los vínculos que establecemos con la obra de arte con un *ethos* contemplativo, incompatible con idea alguna de utilidad. Más aún consideramos que pretender acercarnos utilitariamente al arte es una manera inauténtica de percepción estética⁵¹. Podremos mostrarnos reticentes a entablar diálogo con el arte, o no reunir suficiente coraje como para actualizar los conocimientos adquiridos en contacto con la obra en el mundo de la vida. Pero si nos enfrentamos a la experiencia estética con el grado de intensidad que ella requiere, y que dista mucho de proporcionar universalmente un placer en sentido estricto, no resultaría verosímil que, tomada conciencia de la realidad, fuésemos capaces de sublimar esta experiencia como si de un mal sueño se tratase. Y esa capacidad transformadora depende de que se trate de leer (o de *mal-leer* –misreading–) el arte como un texto (cosa que como vimos es, al menos desde Johns, no sólo posible sino aún necesaria), de que se trate de integrar en el proyecto lingüístico en el que nos encontramos arrojados y por el que la realidad se nos transforma en entorno. Precisamente por cuanto es la resistencia que el arte pone a su inclusión en ese proyecto la que obligará a transformarlo de manera idiosincrática con el objetivo de llegar a “comprender” aquel ser seductor.

Ello implica modificar radicalmente la idea de percepción “fácil e inútil” que el arte heredó de su vinculación con la belleza, y que permite pensar que el arte se impone sin coacción, pues hace uno de deber y querer. Si la recepción de la obra supone la iluminación de la propia condición histórica en que nos es dado conocerla no resulta imaginable que el espectáculo así ofrecido no produzca en nosotros más voluntad que la contemplativa. Pensar así no es más que

51. Resulta curioso comprobar cómo en la obra de Heidegger mientras, en *Ser y tiempo*, su sistema vinculaba la percepción de los entes con su realidad instrumental respecto al proyecto del *Dasein*, la obra de arte no jugó un papel importante, y, sin embargo, conforme en el curso de su obra lo fue cobrando esta

recuperar el modelo romántico de obra de arte según el cual esta nos revela la Verdad de la Historia a condición de que quede allende nuestra crítica. Pero tal cosa no sucede. La verdad que la obra nos revela es, como vimos, una verdad comprometida que implica poner en un brete los propios cimientos de nuestra identidad. Sólo una experiencia capaz de reconciliar nuestras expectativas con la verdad de la obra sería capaz de hacer verosímil el *voyeurismo* y *diletantismo* artístico. Solo una ideal existencia plena, auténticamente reconciliada, sería capaz de anular la capacidad humana de desear hasta el punto de que la percepción de lo dado colmara nuestras expectativas. Pero si, una vez más, queremos escapar de la paralizante utopía de la reconciliación, no cabe más que admitir que si la fruición de la obra nos obliga a desplazarnos, a ampliar nuestros conceptos, esta, en mayor o menor medida, *debe suponer una violencia* que puede y debe ser entendida como coacción. La experiencia de la dificultad de lo moderno es un horizonte irrebalsable que no se puede subsumir en una nueva promesa de reconciliación.

Pero estaríamos así simplemente trasladando nuestra pregunta hacia la duda de para qué nos acercamos a un ente que es capaz de *violentar* nuestro sistema cognoscitivo sin que a cambio nos reporte la posibilidad de mejorar con ello nuestra condición. Máxime si ello ha de suponernos un cierto esfuerzo. Parece pues sensato pensar que sería más lógico limitarse a ignorar ese ente fantasmagórico que nos ofrece la visión de una vida reconciliada en un mundo que dista mucho de ser así. Avancemos una hipótesis.

Un auténtico proyecto vital no puede desarrollarse más que en confrontación con el modo en el que las cosas nos son dadas, confrontación que ha de pasar por el desvelamiento de ese modo. Un desvelamiento que implica violencia por una doble razón, porque supone convertir las lentes por las que miramos el mundo en objeto de estudio, y porque tal operación sólo es posible desde otra óptica que implica necesariamente una confrontación –ética– con la primera. Pues bien, el arte podría ser un eficaz “instrumento” de confrontación, desvelamiento y modificación. Y desde esta óptica trataremos posteriormente de definir lo que podríamos denominar “arte político”.

apelación instrumental del primer Heidegger fue paulatinamente desapareciendo.

Cierto es que la obra de arte, frente al instrumento, atrae la atención sobre sí, pero en la medida en que tal atracción, como el primer Heidegger claramente expuso, sólo es comprensible a la luz de un proyecto. La obra de arte *se resuelve en su uso y por referencia al mundo*. Y es en razón de esta su esencial historicidad por lo que cabe rastrear su determinación negativa, su infinita capacidad de ser interpretada, el hecho de que retenga más de lo que muestra. Es aquí y no en la quimérica *tierra*, que se pretende más acá de la obra, protagonizando el penúltimo capítulo de la búsqueda metafísico-romántica de la esencia en el origen, donde encontraremos la diferencia entre el resto de los entes y la obra de arte. En el hecho de que esta presenta, ante unas circunstancias históricas, una lógica irreductible, un sentido que se impone en su presencia y se niega en su determinación inmediata.

La obra resulta aparentemente afuncional por cuanto ciertamente su utilidad no es inmediata en un contexto intelectual estable. Parece un instrumento que no se deja usar y que tiene su sentido precisamente en esta su voluntad de mostrarse inservible en un mundo ya abierto y de, sin embargo, anticiparse como instrumento, insistir en su validez. Pero esta resistencia sólo puede ser considerada no-instrumental si se acepta de antemano que la modificación de la apertura histórica del ser no es una tarea que el hombre, en su pertenencia recíproca con la historia, le deba a esta. Sólo si, pensando en términos metafísicos, bien idealistas, historicistas o teológicos, ya conformistas o positivistas, consideramos que la modificación del paradigma en función del cual nos es dado comprender la realidad, y comprendernos así a nosotros mismos, no es tarea que nos competa, cabría afirmar que uno de los (muchos) instrumentos que puede ayudarnos en tal afán no tiene tal carácter de medio para un fin. Un medio, no me cansaré de repetir, que no elude su relación con la violencia que emana de cualquier percepción secularizada, esto es, trágica, de la existencia. Una obra de arte es tan instrumental como un martillo y su utilidad (que no la obra misma) goza de tanta transparencia como la que podría conferirle la física a la realidad subatómica; sólo que cabe matizar que el fin para el que la obra de arte es medio es un fin *más propio* de nuestra existencia “arrojada” como hombres en busca de la felicidad a través de la emancipación. No cabe más que decir, con las connotaciones éticas que ello comporte, y que Heidegger evita, que es más propio de nuestra inteligencia marcarnos

finés para los que el arte es medio. De tal modo que el placer que reporta el enfrentamiento con la (violencia de la) obra de arte no deriva sólo del libre juego de la imaginación y el entendimiento que provoca, sino, como luego veremos, de su eficacia a la hora de ayudarnos a articular (una totalidad de valores y necesidades como definición argumentable de) nuestra identidad.

Pero si el arte es capaz de someternos a tal grado de coacción, sí es capaz de transformar nuestra manera de ver –que es tanto como decir que es capaz de transformarnos a nosotros mismos en cuanto maneras de ver–, no puede seguirse dudando de su capacidad ilocucionaria. Tanto la obra de arte en sí, como los discursos que sobre ella se desarrollan en el mundo de la vida y que la configuran, deben, para resultar operativos en un proyecto de transformación del mundo, ser capaces de dirigirse a su interlocutor sin que a este le quepa la posibilidad de no atender con la urgencia práctica típica del mundo de la vida a los requerimientos que le plantean. Debemos volver entonces, para enfocar este tema, a los problemas que nos ofrecía la visión habermasiana del arte, para analizar en qué medida impele el arte a la toma de decisiones (colectivas) respecto al mundo.

26. Sobre la capacidad ilocucionaria del arte

Otro punto por el que nuestras tesis no parecen encajar de un modo incondicional en el sistema del filósofo alemán tiene su origen en su teoría del lenguaje. Debemos recordar que si bien Benjamin matizó la teoría anticomunicativa del lenguaje de Mallarmé, siempre distinguió entre dimensiones comunicativas –semióticas en su terminología– y miméticas del lenguaje; extremo éste mantenido íntegramente por Habermas. Y en este punto enfrentamos las dos razones principales por las cuales el arte no parece encontrar un lugar destacado en el proyecto habermasiano: la depotenciación de los actos de habla estéticos que cabe deducir de su teoría, y el mantenimiento de la autonomía estética. Como veremos estas dos cuestiones son caras de la misma moneda.

Para Habermas, en efecto, el lenguaje en *funciones comunicativas* se ve obligado a establecer relaciones entre el hablante, el oyente y el estado de cosas al que la expresión se

refiere, mientras que en *funciones expresivas* –el lenguaje poético– se vería disculpado de este particular compromiso con la realidad extralingüística. En este último caso el lenguaje se articula autorreferentemente, y a ese nivel afectan las condiciones de validez de su discurso⁵². Esta postura, directamente informada por el estructuralismo de Praga, encaja perfectamente en el modelo de la autonomía de las esferas, en la medida en que su uso específico del lenguaje sólo se encuentra sujeto a su normativa interna. El lenguaje poético debe entenderse desde su ficcionalidad, desde ese punto en que la generación de la apariencia estética, sobre la base de la práctica comunicativa cotidiana, abre un segundo campo *específicamente exento de realidad*, por lo que queda desposeído de su fuerza ilocucionaria.

La capacidad de generar mundos, valores y modos de ver alternativos que distingue a la obra de arte –a la ficción–, y que constituye su mejor baza a la hora de contribuir al proceso de culminación de la modernidad, aparecería, desde esta óptica, *necesariamente* vinculada a la depotenciación de sus actos de habla, a la pérdida de esa fuerza ilocucionaria que es el vínculo de estos actos con el mundo. Depotenciación que exime a los participantes en esos particulares juegos de lenguaje de la obligación de mirar estos actos de manera pragmática, de la obligación de entenderse sobre una faceta de la realidad para coordinar su acción y contraer obligaciones sobre la base de suposiciones ideales. Habríamos pues de resignarnos a que la capacidad de generar o abrir mundos de la que gozan las expresiones artísticas innovadoras *lleva implícita la neutralización de la urgencia de decidir*, característica de la práctica comunicativa cotidiana. Cabe entender lo preocupante de esta conclusión recordando que habíamos hecho reposar la esencia de lo artístico no en la obra de arte sino precisamente en el proceso comunicativo que era capaz de desencadenar; así como su potencial emancipador en la capacidad de ese proceso de modificar los parámetros a la luz de los cuales juzgamos no sólo el arte, ni aún la cultura, sino el mundo de la vida como totalidad. De esta manera, según Habermas, el arte queda a expensas de una mediación para ser incluido en su modelo de racionalidad, y, lo que es más grave, reducido a un momento ilustrativo prepráctico y desvinculado, al menos directamente, del mundo de la vida,

52. Cfr. Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*, Pág. 240 y ss.

y, por derivación, del ámbito de la ética, al que sólo le unirían nexos voluntaristas⁵³.

Ahora bien, la autonomía de la obra artística es subsidiaria de la autonomía que el lenguaje poético del que se vale cobra frente al resto de las funciones –regulativas, informativas, expresivas– del lenguaje, lo cual –y aquí Habermas vuelve a introducir matices– *no ocurre necesariamente*. No ocurre ni con los elementos ficcionales incluidos en actos de habla comunicativos, ni *forzosamente* en los actos artísticos, como Habermas explica al hilo de *A Sangre fría* de Truman Capote.

Pues lo que está a la base de la primacía de la fuerza estructuralmente determinante de la función poética no es la desviación en que la posición ficcional incurre respecto de la reproducción documental de un caso, sino la elaboración que arranca el caso de su contexto y lo convierte en *ejemplo*, en ocasión de una exposición innovadora, hace ver el mundo de un determinado modo, que nos abre los ojos; por esta vía los medios retóricos de que la expresión se vale abandonan la esfera de las rutinas comunicativas y cobran vida propia.⁵⁴

La importancia de este ejemplo es capital, no sólo porque en él Habermas descubre una vía por la cual el arte podría recurrir a su dimensión ficcional como modo de incidir en los «negocios de este mundo», sino por cuanto se deduce de él, si bien esta hipótesis no llega a desarrollarse, que la «verdad» de la obra artística no debe rastrearse en su entidad más elemental, en lo comúnmente referido como obra de arte, sino en el despliegue de esta; no en el “*más allá de sí misma*” sino en su expansión ontológica, *en su dimensión de fenómeno estético*. Una obra no circunscrita a su ámbito autorreferencial está capacitada para abordar con enfoques nuevos los negocios del mundo, sin que esta capacidad crítica se vea neutralizada por la voluntariedad de entenderla de manera pragmática que le asistiría al lector en el caso de no representar un potencial compromiso para la secuencia de la acción. Esta actividad lingüística urge la necesidad de entenderse, al menos sobre la pertinencia de la suposición ideal que propone, para coordinar

53. Cfr. Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*, Pág. 250 y ss.

54. Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*, Pág. 245.

planes y contraer obligaciones para la secuencia de la acción.

A la luz de este hecho se hace más patente la enorme diferencia, que Habermas obvia, que se da en las sociedades burguesas desarrolladas entre la supuesta “autonomía” del arte y su “uso” –dentro del aparato económico–. La falacia de la “extra–realidad” del arte es comparable en peligrosidad a la de la “asepsia técnica” de las ciencias económicas.

Si la obra de arte ha de ser ejemplo de como puede operarse en el ámbito de una esfera mediante principios susceptibles de ser contrastados en el resto y en el mundo de la vida, difícilmente sería admisible que hiciera uso exclusivo del lenguaje en su dimensión mimética. Era esta una demanda adorniana que descansaba en el descrédito que para él merecía el lenguaje significativo y que nos parece excesivo⁵⁵. Más adelante discutiremos por extenso la improcedencia de los prejuicios de Habermas a propósito de la vinculatividad del lenguaje estético, analizando su despliegue fáctico en su entorno contextual.

Pero lo que a estas alturas se puede ya afirmar es que en la medida en que la obra de arte renuncie a hacer uso exclusivo de su lenguaje en su dimensión mimética y autónoma, no cabrá motivo alguno para suponerle una pérdida de capacidad ilocucionaria. Esta es una circunstancia que efectivamente ocurre comúnmente pues, como hemos apuntado en diversas ocasiones y en breve ampliaremos, la obra de arte, lejos de neutralizar la urgencia de decidir dispara esta hasta niveles que superan con mucho los que cabría esperar en el uso del lenguaje comunicativo en la relación diaria. Y ello precisamente por cuanto, mientras en este momento (exclusivamente) comunicativo las suposiciones y acuerdos tácitos que preceden al uso de las palabras por los hablantes se mantienen, en el encuentro con la obra de arte, por su condición de anomalía, estos se ven sistemáticamente suspendidos. Frente a ella, la concordancia de las formas de vida que la comunicación en el lenguaje supone, muestra sus grietas y nos vemos así impelidos a su – urgente– reconstrucción, en unos términos que implican el establecimiento de un nuevo género de relaciones emancipadas.

55. Cfr. Wellmer, A. *Adorno, abogado de lo no idéntico. Una introducción*, incluido en su libro *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, 154 y ss.

II.C. SOBRE EL ARTE COMO ABERRACION

27. La “rareza” del arte

A estas alturas hemos ya determinado cuáles han de ser las expectativas que el arte debe cumplir para poder integrarse en un proceso emancipador y en qué consiste este. Pero alguno de estos cometidos han quedado expuestos en forma poco más que de declaración de intenciones y, otros, de tal manera que no se ve claro en qué medida podría responder la obra de arte empírica a estos requerimientos. Cabe entonces comenzar a plantear de qué manera nuestros objetivos pueden alcanzarse a través del ejercicio artístico en sentido lato. Debemos pues a analizar cómo “funciona” el arte. Es importante que nos centremos en *cómo funciona* y no en qué “es” el arte. Resultaría paradójico que después de haber argumentado persistentemente la primacía de la comprensión y aplicación del arte sobre su posible interpretación, así como las dudas que nos suscita su ontologización, nos dedicáramos a especular sobre lo que el arte *sea*. Por esta razón preferimos plantear cómo “funciona” el arte, o mejor, cómo es posible que lo haga.

Habermas nos anunció la posibilidad de que el arte pudiera recurrir a su dimensión ficcional como modo de incidir en los «negocios de este mundo». Pero lo hizo de un modo que no puede resultarnos del todo satisfactorio. La idea de la ejemplaridad del arte no puede menos que recordarnos el ya criticado talento del genio para producir productos destinados a servir de imitación a otros, de medida o de regla de juicio. Por esta vía en breve habríamos de volver a la idea clasicista del arte como significado completo y modélico cuyas desventajas ya se han analizado, y que Habermas refiere en la medida en que le resulta cómodo para aplicar su modelo traductor. Pero nosotros hemos venido defendiendo la radical inestabilidad del arte como instrumento estratégico para responsabilizar a su espectador con la búsqueda de sentido, esto es, todo lo contrario de una imagen de la obra de arte como algo ejemplar. Antes bien, vinculábamos su capacidad para urgir a decidir, a la suspensión que, por su condición de anomalía y no de ejemplo, producía sobre los sistemas prácticos que operan en el mundo de la vida. Para analizar esta circunstancia pasaremos a detenernos en la que quizá sea la primera sensación que la obra provoca.

La primera característica que percibimos ante la obra de arte, y sobre la que más acuerdos se suscitarían, es que es un objeto “*raro*”. El propio Kant, pese a su voluntad de dissociar lo bello de lo teleológico, ya percibió en el arte, una tensión entre su fisicalidad, su aspectualidad, y el significado que en ella adivinamos. Las obras de arte parecen demandar nuestra atención activa. Cualquier otro ente que nos saliera al paso aportando inicialmente tan poco como lo hace una obra de arte merecería todo nuestro desprecio. Máxime si, como el arte en la actualidad, renunciara además explícitamente a responder a nuestra idea de lo bello o a producirnos la más mínima sensación (inmediata) de agrado.

La experiencia empírica ante la obra de arte, de donde emana toda su utilidad, es la de la angustiosa percepción de la clara dificultad de tal realidad, de su transparente opacidad, del verdadero brete en que se nos está poniendo al enfrentar la obligación de integrar cosa tan rara en un plexo de sentido (en definitiva, la angustia de sabernos comprometidos con la elaboración de un proyecto tal que no es un plan de actuación, sino nosotros mismos en cuanto proyecto). El contacto con la dificultad de la obra, con su inabarcabilidad, debe producir, a aquel que con coraje la enfrente, tal sensación de pequeñez que le impida percibir la soberbia implícita al imponer un criterio de utilidad a realidad aparentemente tan bella –pero que está de hecho poniéndonos en un verdadero compromiso–. La obra de arte (como cifra de la realidad) es difícil, y sólo al ingenuo, o al que en tal dirección desarrolle su proyecto, le cabe pensar que es algo que se le abre a un gusto que comparte con la totalidad de los humanos y a partir del cual le es dado construir su comunidad.

Mucho de nuestra piadosa actitud ante la obra de arte se debe a la presión social que se ejerce en tal sentido. No obstante, cabe suponer que esta presión no sea del todo arbitraria, y que, efectivamente, la obra de arte contenga algo más de lo que nos muestra. Podríamos parafrasear de nuevo a Kant y afirmar que en el arte percibimos un «plus» sobre él mismo. Un plus que él no definió pero que hizo depender del cambio desde el «punto de vista del gusto» al «punto de vista del genio». No vamos a volver a entrar en el pensamiento kantiano sino a quedarnos en su superficie, junto a esa extendida idea de que si ese “objeto extraño” que es la obra de arte goza de más prerrogativas que el resto de los entes es porque *es obra de un genio*. Intuitivamente esa

podría ser aceptada como la razón de que, a menudo, el arte nos resulte críptico pues, como predicaba Ficino, hay que estar a la altura del genio para comprender sus obras. Por ello resultaría normal que las más excelsas entre ellas escaparan a nuestra comprensión. Pero, como ya expusimos, este recurso nos resulta del todo improcedente. El «favorito de la naturaleza» es demasiado inocente (e irresponsable) respecto a sus juicios y a sus obras como para permitirnos trenzar los vínculos entre lo ético y lo estético que en el capítulo anterior anticipábamos.

Si no podemos, o no queremos, deducir el «plus» que detectamos en el arte de su origen genial, cabe recurrir a otra de las sugerencias kantianas ya vistas: el arte es la obra que parece adaptarse a las convenciones pero no de manera absoluta. Supondría pues la creación de «algo *ejemplar* sin producirlo *meramente* por reglas». Que la obra de arte sea ejemplar no puede entenderse en el tono moral de la palabra. Ya vimos como desde el mismo Kant la estética hubo de convivir con la realidad de lo sublime. Ciertamente, en la historia del arte disponemos de obras que reflejan actitudes que podrían resultar ejemplares, pero no sería difícil rastrear imágenes y actitudes dolorosas y aún éticamente reprobables. Ya expusimos también el giro con el que Schiller tornó positiva la dimensión negativa del arte.

La obra de arte sería entonces algo que se podría poner como ejemplo, aunque no necesariamente como ejemplo a imitar, sino como ejemplo explicativo. Ya nos enfrentamos con el problema que supone la vinculación de la ejemplaridad al concepto de genio, pero cabría aquí añadir, en un tono más mundano, que realmente la obra como ejemplo deja mucho que desear simplemente porque goza de “mala fama”. En general se considera que lo que la obra nos cuenta es mentira, por lo que como botón de muestra no nos resultaría muy válido. Si la obra de arte no es real, ¿en qué sentido podría valer de ejemplo, siendo este por definición alegoría de *lo verdadero*? Esta pregunta nos devuelve a un punto ya tratado, pues, ¿en qué sentido no es real? Porque afirmar que la obra de arte no es real parece extraño. ¿Quién diría que la catedral de Burgos no es real? más aun, ¿quién diría que las sensaciones, emociones o discusiones que a partir de ella y sobre ella pudieran surgir no son reales? ¿No podría suceder entonces que cuando detectamos la improcedencia de la utilización del arte como ejemplo, dada su irrealidad, estuviéramos cometiendo el error de referirnos no a la obra de arte, sino a lo que la obra de arte

representa (y ya argumentamos suficientemente en contra de la dimensión representativa del arte)? Sería, en efecto, posible afirmar que la catedral de Burgos *representa* el reino de los cielos, cosa que –aparentemente– es más irreal que la propia catedral.

Por esta vía sí podríamos descubrir el origen de la sensación de extrañeza que el arte provoca y que nos hace percibir este, incluso si miramos la obra de arte en su más rala fisicalidad –si contemplamos un cuadro como un conjunto de pigmentos amalgamados con aceite dispuestos sobre una tela–, como algo irreal. Pues llamamos realidad a ese conjunto de percepciones ordenadas a través de un sistema referencial que nos presenta el mundo como algo cognoscible. Y es en esa realidad ordenada donde ciertamente los acontecimientos estéticos no parecen encajar con facilidad. La obra de arte es algo real –tan real como la catedral de Burgos– que parece no encajar en nuestro sistema de lo real. A diferencia de aquello que no nos es dado concebir y que, por lo tanto, no forma parte de la realidad, lo artístico resulta inconcebible y, sin embargo, real; más aún, casi diríamos que resulta real por inconcebible. Incluso, como tantas veces se ha pretendido, más real que lo real.

La obra de arte parece estar producida por un conjunto de reglas que no están dispuestas a mostrarnos el sentido de su alma teleológica, cuya existencia, sin embargo, intuimos. Y este fenómeno no es explicable porque la obra de arte se dicte sus propias reglas de manera autónoma, pues si ello fuera así no podríamos entender la afinidad inmediata perceptible entre la obra de arte y sus espectadores, la inquietante realidad de la obra, ni la incomodidad que provoca. La obra place en la medida en que se integra en nuestra concepción de la realidad. Y, sin embargo, no lo hace de manera absoluta.

Todo discurso crítico sobre lo real presupone una relación entre esa realidad y ciertas determinaciones de naturaleza estético–simbólica que adquieren carácter de teoría o ejemplo ideal respecto a aquella y actúan como criterio axiológico para juzgarla. Dado que estas teorías tienen un carácter ideal –más real que lo real– y fundante –por cuanto fundan realmente nuestra imagen de lo real frente a la que se saben superiores–, es frecuente entender que el arte *es* esa determinación ideal. Pero si ello fuese así sólo podríamos aceptar bajo la categoría de arte al arte clásico. No cabría además entender cómo una misma obra, en principio un modelo ideal estable,

podiese ejemplificar dos modelos ideales opuestos en diversos momentos históricos o para diversos observadores. A la obra de arte no le compete adoptar ese carácter modélico que la convertiría en un patrón muerto por perfectamente previsible. No puede además pretender usurpar la responsabilidad de los individuos con respecto a la configuración de sus determinaciones axiológicas. El arte ocupa más bien un territorio entre la realidad –ante la que se presenta como aberración– y las determinaciones teóricas a través de las cuales los individuos entendemos y valoramos aquella realidad. La obra de arte a menudo se identifica, valiéndose de un sinécdoque con la idea que promovió, pero su carácter negativo le permitirá, en su momento, volver a “servir” incluso para revocar la misma idea que ayudó a gestar.

Ya vimos como la dimensión aberrante del arte no implica que este sea un magma irracional. La obra se configura como un todo *reglado y relacional*, circunstancia esta en la que descansa la apariencia teleológica que la hace tan atrayente, por más que la “lógica compositiva” del conjunto resulte *anómala*. Pero ya apuntamos cómo su anomalía propende hacia una costumbre, lo que, a la postre –y pese a que incluso con respecto a ella la obra mantendrá su carácter aberrante–, podrá reportarnos la satisfacción de reconocer en ella *el rastro del mítico origen de una metáfora hoy muerta*, o, lo que es lo mismo, el tronco ancestral del acervo por el que hoy administramos nuestra comunidad. La obra puede pasar, mediada la consabida “distancia histórica” (que puede invertir tan poco tiempo como una tradición en formarse. cfr. infra), de realidad aberrante a luz y guía de caminantes; de ahí, su frecuente carácter monumental. Es por ello que el arte puede ayudar a configurar tanto una comunidad como una identidad fundamentada en el *se*; y es igualmente por ello por lo que, metastasiando en los cimientos de la tradición que conforma, al despertar de nuevo su naturaleza anómala, su capacidad deconstructora se ve acrecentada. Esta característica favorece la convivencia de una concepción clasicista y otra deconstructora del arte, siendo aquella la versión cansina de esta, propia de los individuos que han perdido la capacidad creadora (por más que el progreso material de las sociedades pueda cimentarse en la idiocia de sus ciudadanos).

Si bien el arte transita los territorios tanto de la tradición como de su alteración no se detiene en ellos. En el mismo momento en que nos brinda la satisfacción ante la posibilidad de

aplicación de unas reglas que pertenecen al acervo de una comunidad, estas mismas expectativas quedan colapsadas. Es por ello posible que, una vez asumida la naturaleza anómala del arte en un entorno de anomia, reaparezca su espíritu clásico –con un carácter ahora nuevamente aberrante respecto a la circunstancia histórica emergente–. El continuo reglado parece seguir siendo perceptible, se mantiene la coherencia estructural de la obra y, sin embargo, lo hasta entonces familiar parece cruzar la frontera de lo que nos es dado conocer. La obra de arte tiene un pie en lo conocido, parece manipular astutamente sus parámetros, pero, una vez provocada tal fascinación, escapa de nuestras redes. Nace entonces esa familiar sensación de “me gusta pero no sé porqué”. Y, sin embargo, la obra no parece haber realizado inflexión ninguna. Parece avanzar de lo familiar a lo extraño en línea recta. Las reglas nos comienzan a resultar extrañas y, sin embargo, sabemos que son algo más que una simple licencia para autorregularse. Nacen del acervo común pero se trasladan más allá.

Es evidente que el conjunto de acontecimientos cuya naturaleza se comparte entre lo aprehensible con los elementos cognoscitivos disponibles y lo inaprensible es mucho más amplio que el de las obras de arte. La diferencia estibaría, en que algunos de ellos –los que poseen carácter estético y fundacional– consiguen adentrarnos en ese terreno de lo aún no dicho. Pues, como ya dijimos, la relación del arte con el estado de cosas existente no se justifica simplemente porque esa sea la única manera de hacerse comprender en un mundo históricamente determinado, sino, igualmente, por cuanto esa es la única manera de involucrar ese orden de cosas y suspenderlo para mostrar sus debilidades. Si las obras fueran amalgamas arbitrarias, o producidas por reglas nacidas sólo de ellas, sólo podrían ser irracionalmente asumidas (y/o fruídas). Las reglas, el horizonte de la tradición intelectual compartida, son las que permiten la legibilidad de la operación, su legitimación en un contexto comunitario donde puede nacer el sentido y el deseo.

Deberíamos entonces explicitar en qué consiste el plus del arte, del que emana su rareza, y en qué medida nos resulta de utilidad; pero antes sería conveniente entender el alcance de la proposición por la que afirmábamos que el arte era una aberración.

28. El fundamento epistemológico de la creación de conocimiento

Parece claro que, según la descripción reseñada, la labor propia del arte no puede ser la de presentar, poner ante nuestros ojos, una imagen alternativa a lo dado. Más arriba defendimos que la naturaleza del arte no es representativa y que el arte no es portador de mundos. El arte tampoco puede caer en la absurda dinámica del discurso y contradiscurso en la que es más lo que se legitima que lo que se pone en suspenso. *El arte es aberración y quiste.*

Trataremos de explicar esta afirmación trasvasando las conclusiones de un pensamiento elaborado para órdenes de cosas muy diferentes hacia el problema planteado. Nos referimos a extraer de la teoría de Thomas Kuhn sobre la sustitución de los paradigmas en las revoluciones científicas⁵⁶, posibles implicaciones estéticas.

En los últimos años la brecha Ciencia–Humanidades parece haberse recortado. Tal ha sido la ambición de muchos durante mucho tiempo. Lo curioso es que después de tantos esfuerzos por parte de los humanistas por granjearse el apelativo de científicos, mediante la utilización de medios de estudio de corte positivista, finalmente ha sido la autocrítica de los hombres de ciencia la que parece haber hecho decrecer el abismo. Tanto es así que quizá las tesis sobre el desarrollo de la ciencia puedan hoy servirnos para ilustrar el mecanismo de recepción del arte. Durante años la doctrina racionalista fue dueña de los mecanismos de comprensión del desarrollo tanto social como científico. Pero el gran talón de Aquiles del racionalismo y en el que Kuhn centra su ataque es el *carácter teórico del saber científico*. Los científicos describen los problemas en el marco de una determinada teoría que han construido, pero, lógicamente hablando, no existe posibilidad alguna de afirmar que tal teoría sea la única posible, ni aun la más fundada. Y, sin embargo, es una constante histórica el que así se proceda, hasta el punto de que este comportamiento ha llegado a resultar esencial para la investigación científica.

De alguna manera los científicos, que no niegan la contingencia de sus teorías, ahogan esta en una ciega confianza en el racionalismo que les permite seguir trabajando. La ciencia dedica sus mejores exponentes a la elaboración de un descubrimiento *generalmente aceptado*. Tal

56. Cfr. Kuhn, T. *La estructura de las revoluciones científicas*.

descubrimiento supondría algo así como la unión de los puntos de la investigación por una curva, esto es, la creación de un sentido donde antes aparecía un conjunto de circunstancias (tendría, en cierta medida, carácter narrativo). Esta solución incorpora teoría y técnica (no es la representación fáctica de una idea preconcebida; del mismo modo que en el arte no se da la disociación entre intelección y creación) y *muestra como debe utilizarse* (esto es, se autorregula, se autodisciplina, y con ello se granjea su identidad hermenéutica) para resolver con ella un único problema a menudo de manera grosera e incompleta. Pero si se ha determinado aceptar este paradigma y explorar sus posibilidades no es por su situación actual, *sino por sus promesas de futuro* (nos encontramos aquí, como veremos, con un paralelismo absoluto con la “deseabilidad” que supone el mundo abierto en la experiencia artística); por lo que sus debilidades se tratarán como aberraciones temporales destinadas a desaparecer. Su atractivo –y nótese el paralelismo con la teoría de los juegos de Rapoport– reside en que sirve de base a nuevas investigaciones⁵⁷. De esta forma un modelo, un paradigma, ha llegado a convertirse en una realidad, deberá entenderse como tal en futuras actuaciones, y, ya sea para su superación o para su modificación, habrá de ser tenido en cuenta.

Ignoramos si hubiera sido esta la voluntad de Kuhn, pero no resulta de rigor avanzar sin matizar la supuesta gratuidad de la elección del paradigma (seríamos presa fácil en manos de las críticas al conocimiento/poder de Foucault o de Lyotard). Que un determinado paradigma *prometa* algo y que ese algo resulte atractivo no es una secuencia insoslayable. Para que tal ocurra el paradigma debe primeramente contrastar su supuesta deseabilidad en un horizonte discursivo (por desgracia frecuentemente corporativo), en el que el pretendido atractivo resultará más o menos verosímil en función del peso específico del planteamiento en que se enmarque su promesa y de la coherencia de esta con el método utilizado en su exposición. Esto es, el modelo puede resultar deseable si es un verdadero ejemplo del mundo por venir y este parece igualmente responder a las expectativas de la comunidad.

La proyección de este juego entre los datos del paradigma y sus predicciones se

57. Cfr. Lyotard, J.F. *La condición postmoderna*, pág. 108.

enriquecerá con el aumento del conocimiento a partir de la obtención de datos en el ordinario discurso de la «ciencia normal»; de tal suerte que cuando, avanzada la operación, el paradigma se haya convertido en base para posteriores trabajos, este guardará ya simplemente una cierta similitud con su idea original (si es que cabe establecer esta, pues no siempre es fácil determinar el grado de presencia latente de un descubrimiento antes de saltar a la luz), sin que quepa definir inconcusamente la filiación de aquella, ni, menos aún, recurrir a su hipotético creador para juzgar el sentido de algo que hace ya tiempo que habrá pasado a ser patrimonio mostrenco de una comunidad. No obstante tampoco cabría afirmar que se hubiese podido alcanzar el nuevo estado de cosas sin la participación de la vocación de su detonante. La aceptación de un paradigma no sólo no depende normalmente de consideraciones lógicas, sino que tal posibilidad resulta radicalmente inviable: en la «ciencia normal» el paradigma no puede ser sometido a juicio por cuanto es él mismo el elemento llamado a servir de base del juicio⁵⁸.

La ciencia normal es pues *altamente convencional*, se basa en un consenso y no en la obligatoriedad lógica. Pero entiéndase que el consenso no es un punto de llegada, sino algo que *está ya* en funcionamiento –sobre principios que distan de ser los ideales–. Que las cosas sean así es el resultado natural de la infundamentación de lo real de la que partíamos. Y sin embargo, se mantiene comúnmente la ficción de que los acuerdos corporativos no son convencionales, no responden a deseos humanos globales sino a normas lógicas extrañas a los *ciudadanos no iniciados*, lo que mantiene *el consenso* al margen de la comunidad donde surtirá efecto. Y esta convención es posiblemente el pilar sobre el que se asienta el progreso científico.

Cuando realmente se produce la conjunción conocimiento–poder es cuando se mantiene la ficción de la separación de los mecanismos de fijación de los paradigmas en las distintas esferas de conocimiento, cuando la inmensa mayoría de la población *no se siente capacitada para decidir el devenir de su sociedad*, por creer que tales decisiones pertenecen a los profesionales en cada una de las materias, que se supone representan diversas facciones de pensamiento pero que, *en cuanto profesionales, representan tan sólo una ideología: la ideología tecnócrata*.

58. Reténgase esta circunstancia para su ulterior comparación con el mundo abierto cuya óptica se constituye en condición *sine qua non* para el establecimiento de juicios.

Sigamos ahora con Kuhn. Este se encarga de destacar que aunque el paradigma sirve de base para la evaluación no establece la manera en que deba ser utilizado. Es un descubrimiento, mas no un conjunto de instrucciones fijas sobre la consecución de descubrimientos futuros. Y seguimos percibiendo paralelismos con la naturaleza de mundo abierto del arte que, como veremos, en la medida en que es juego, se autodisciplina y desencadena un “vector fuerza” en determinado sentido, pero que no reglamenta conclusivamente, mejor dicho, no puede controlar con toda la eficacia que él deseara sus posteriores utilizaciones. *Todo lo que da es su ejemplo*, una muestra de algo que podría llegar a ser –a costa de denigrar o ensalzar facetas de lo existente–; y será posteriormente (y a menudo en la propia comunidad científica) cuando se determine cómo utilizarlo. En igual medida que el mundo abierto en la experiencia estética, en cuanto nueva realidad creadora de sentido, el paradigma científico se utiliza en la manera en que el juez utiliza la jurisprudencia, como precedente para futuros actos y juicios, y no como determinante de tales actos y juicios. Un modelo de sentido, artístico o científico es distinto a una ley natural o social, nos dota de capacidad para enlazar los acontecimientos, no de un instrumento para predecirlos; y como tal instrumento nos invita a utilizarlo por la hipotética comodidad o conveniencia que de ello quepa derivar, no nos determina al cumplimiento de sus expectativas. Para Kuhn, por lo tanto, el trabajo cotidiano del científico, que para el racionalista no consiste más que una labor mecánica, *supone una activa participación en la elaboración de las costumbres y convenciones existentes*⁵⁹. Este aserto, similar como veremos al manifestado por Peirce respecto al activo papel de los hablantes en el proceso de creación de costumbres y tradiciones, comprende un importante contenido emancipatorio al conferir al ciudadano normal una alta responsabilidad en el asentamiento superestructural de sus sociedades. Desde esta óptica, la demanda de responsabilidad al espectador de arte podrá entenderse como un caso concreto de la reivindicación general de responsabilidad, en el marco de la devolución a los ciudadanos de la conciencia de que sus opiniones (admitidas) configuran realidades.

A esta altura del resumen que venimos elaborando sobre las tesis de Kuhn convendría

59. Cfr. la opinión análoga de René Thom en *Parábolas y catástrofes*, págs. 71 y ss. y 83.

poner sobre el tapete otro tema de interés a propósito de las diferencias entre el arte y las ciencias. Si en la adquisición de conocimiento en el ámbito científico no existe razón alguna que obligue a los integrantes de esa comunidad a aceptar las costumbres y convenciones heredadas, cabría preguntar cómo y por qué se avienen los científicos a los paradigmas con los que se han comprometido de manera ostensiblemente más disciplinada que, por ejemplo, los jueces o los pintores. Los paradigmas, corazón de la cultura científica, se adquieren y transmiten por el mismo mecanismo que el resto de la cultura: los científicos los aceptan y se comprometen con ellos a través de procesos de aprendizaje y socialización, y mantienen estos por medio de un sistema de control social. Las diferencias entre los mecanismos de adquisición y transmisión de los conocimientos en la ciencia, la justicia y el arte dependen entonces exclusivamente de las distintas actitudes de los profesionales de uno y otro campo. Mientras los primeros han construido un sistema de enseñanza extraordinariamente dogmático y autoritario, los otros cultivan el escepticismo y la flexibilidad. Los científicos se saben, por otro lado, dependientes de esa sumisión y la asumen como necesaria para el mantenimiento de su estatus corporativo, basado en la seriedad y autodisciplina de sus procesos de aprendizaje, y en la eficacia (nivel de adecuación de los experimentos de laboratorio cuidadosamente diseñados para su eficacia pedagógica) de su método. Los artistas se saben dependientes de su flexibilidad y su creatividad, no adecuada al trabajo en equipo y sí más acorde con la imagen mítica del genio. Pero en definitiva son ambas corporaciones las que deciden el grado de autoritarismo de sus sistemas de enseñanza, el nivel de compromiso con sus paradigmas y la mayor o menor disposición a pensar y actuar fuera de ellos que resulta permisible.

Lo que estamos intentando señalar aquí no es en absoluto la posibilidad de equiparar ciencia y arte, o estos y la ética, sino simplemente que las diferencias entre ellas, notables e ineludibles, no radican en una circunstancia constitutiva esencial, sino que existen porque por algún mecanismo se ha considerado deseable que existan. Cualquier actitud profesional puede en principio llegar a considerarse lícita, pero, dado que obviamente el mecanismo por el que así se determine no puede aún funcionar en el ámbito en que esta misma decisión se haya de tomar, los criterios de la elección habrán de argumentarse en un ámbito comunicativo en el que operen

dimensiones de validez ajenas al susodicho campo profesional. En definitiva, *la separación entre las esferas de conocimiento es un postulado científico, un paradigma, que se ha impuesto, –y que podría ser sustituido– por un mecanismo inteligible recurriendo a la psicología social del grupo científico que así lo ha determinado, y no por consideraciones puramente lógicas.*

Existe aún una característica de la crítica kuhniana que puede sernos de gran interés. A menudo se ha visto en Kuhn –y se le ha utilizado como– un paso más en la crítica del racionalismo o en la marcha hacia el escepticismo científico. Pero nada está más lejos de la realidad. Efectivamente, para él la ciencia es una tradición, y su conocimiento se basa en la *autoridad* que deriva del consenso alcanzado en una comunidad de estudiosos; pero a su juicio ello no dice nada en detrimento del saber científico, sino más bien al contrario, pues el genuino saber es aquel que se basa en la costumbre. En este punto Kuhn parece entroncar con el “pensamiento conservador” que opuso desde el siglo XIX costumbre y comunidad a razón e individuo. Pero sus mismas tesis dan al traste con tal dicotomía. Su coherente exposición sobre la imposibilidad de que ningún cuerpo de saber asegure la satisfacción de los estándares del racionalismo científico reduce la dicotomía razón–tradición al problema de en qué medida el juicio consensuado de una comunidad suficientemente enseñada pueda servir de criterio de legitimación de lo que llamamos conocimiento. Lo que indudablemente nos situaría de nuevo frente al problema de pensar las condiciones ideales en las que tal consenso puede considerarse legítimo, y qué entendemos por «suficientemente enseñada». Esto es, frente a la necesidad de limitar socialmente el régimen de acceso a, y de disposición de, la tradición de manera justificable para aquellos que se vean constreñidos por tal medida. En este punto aparecen de nuevo agarraderas para demostrar tanto la inviabilidad del solipsismo, como la indeseabilidad de la autonomía de las esferas de saber.

En primer lugar, el conocimiento no socializable resulta inconcebible. Lo que en definitiva afirma Kuhn es que incluso lo que consideramos experiencia directa está tan sumamente implicada en la producción social de conocimiento que sería perfectamente concebible hablar de *conocimiento natural* en el caso de un sistema de creencias que agrupase tanto la costumbre como la experiencia, tanto lo social como lo individual. Es importante para nosotros retener

cómo el conocimiento, sea científico o no, es necesariamente una producción social, recordemos las tajantes palabras con las que Kuhn termina su libro: «El conocimiento científico, como lenguaje, es intrínsecamente la propiedad común de un grupo o ninguna otra cosa, en absoluto»⁶⁰. El conocimiento es pues patrimonio público, nace públicamente, se desarrolla y legitima en comunidad, y al desarrollo de esta se entrega. El conocimiento es patrimonio común y debe tener la misma forma general para todos los usuarios, de forma que *pueda servir de base para la comunicación de los que lo comparten, posibilitando así su acción cooperativa*. Ni el razonamiento lógico ni ninguna otra destreza susceptible de ser desarrollada de manera individual es suficiente para producir la coherencia, el consenso o la universalidad suficientes como para constituirse en un cuerpo de conocimiento. Así pues, trasladando estas conclusiones al mundo del arte obtendremos que este, en la medida en que es vehículo de conocimiento, debe fundarse en la *manipulación pública de la tradición con vistas a permitir una interacción comunicativa entre los individuos, enfocada a su acción cooperativa sobre el entorno físico*.

Cabría pues deducir que cualquier experiencia estética fundada en la producción individual de sentido no podría considerarse generadora de conocimiento. Más adelante matizaremos cómo estas afirmaciones, de inspiración claramente habermasiana, no pueden confundirse con un resurgimiento del eudemonismo o el idealismo latente en las tesis del filósofo alemán. Pues el arte no puede, por su dimensión negativa, favorecer el consenso comunicativo sino, al contrario, la gestión productiva del disenso. Recuérdese que no recurriamos a él con la esperanza de adquirir certezas estables que encubrieran una escisión universal, sino espacios de disenso y reflexión donde desarrollar particularidades y matices.

El segundo punto que debemos retener de la argumentación de Kuhn es el que se refiere a los órganos legitimantes del conocimiento. Una y otra vez se pregunta «¿qué mejor criterio puede existir que la decisión del grupo científico?»⁶¹, lo que en cierta medida parece entrar en contradicción con sus postulados sobre la naturaleza social del conocimiento. Daría la sensación de que Kuhn considera que sea lo que fuere aquello que una comunidad científica decidiera

60. Kuhn, T. *La estructura de las revoluciones científicas*, pág. 210.

61. Kuhn, T. *La estructura de las revoluciones científicas*, pág. 319.

afirmar habría que aceptarlo *ipso facto*. Esta sensación no se ajusta del todo a la realidad, pues Kuhn se cuida de afirmar que la comunidad científica goza de una credibilidad generalizada *pero delegada*; mas, en cualquier caso, esta sola sospecha debería movernos a reflexionar sobre el control de las comunidades dedicadas a la generación de conocimiento, máxime mientras el modelo general de estas sea la comunidad científica. Cuando antes recordábamos satisfechos que el conocimiento es propiedad de un grupo obviábamos el grave problema deducible del hecho de que la escisión efectiva de la comunidad científica del común de los mortales le convierte en exclusiva propietaria de una fabulosa capacidad potencial. Y no olvidemos que en esta comunidad, como el propio Kuhn señala, está muy extendida la tesis racionalista del progreso continuado, lo que casi nos permite afirmar que *todo aquello que se descubra se va a desarrollar*, independientemente de las consideraciones de orden ético o estético que les quepa hacer a los ciudadanos sobre el particular⁶². Y este es el problema principal que antes comentamos. No se trata de cuestionar la capacidad de las comunidades científicas para valorar el conocimiento por ellas producido, sino de no permitir que los argumentos que barajen estas puedan involucrar una sola dimensión de validez; esto es, que el conocimiento pueda ser legitimado recurriendo únicamente a aquellos argumentos que hicieron aconsejable su elaboración. Lo que, habida cuenta que el conocimiento es propiedad de un grupo, sólo resultaría inteligible si toda comunidad integrara individuos (personalmente) no dispuestos a ejercitar su opinión de manera escindida.

No es menos destacable el problema de que el juicio de la comunidad no afecte sólo al conocimiento por ella generado, sino a la evaluación de los procedimientos lógicos operantes en aquellas esferas que participan del substrato intelectual subyacente a su época (de manera obviamente no igualitaria). Pensemos asimismo en la movilidad del conocimiento generado por cada comunidad científica: el conocimiento consagrado por una comunidad, por ejemplo la artística, puede resultar públicamente aceptado, lo que lo convertiría en “verdad” también para el

62. «Los miembros de una comunidad científica dada proporcionan el único auditorio y el *único juez* a los trabajos de dicha comunidad», Kuhn, T. *La estructura de las revoluciones científicas*, pág. 318. Curs. mías.

físico, para el que, sin embargo, no se presentaría en la forma general en la que se presenta al crítico –condición kuhniana para la producción de conocimiento–. Lo investigado en un campo trasciende este directa o veladamente, lo que deslegitima cualquier pretensión de exclusividad en la valoración de un contenido por parte de la comunidad que lo produce, y legitima por contra las pretensiones de aquella comunidad que potencialmente pueda disfrutarlo o sufrirlo.

Sumadas estas objeciones obtendremos como conclusión que, presumiblemente, no es deseable mantener la autonomía de las esferas de conocimiento, y no sólo porque tal autonomía no tenga ninguna profunda razón de ser, sino porque existen profundas razones para que no sea. Y, sobre todo, que no existe un modelo inconcuso de acceso al conocimiento que quepa convertir en ejemplo para el resto de las esferas. Contra el pensamiento racionalista más reaccionario cabría argumentar que *los prejuicios inherentes a la condición humana no son un mero lastre para el progreso sino la base del entendimiento sobre su dirección*. En la medida en que el conocimiento es naturalmente colectivo necesitamos comprendernos no como organismos sino como comunidades que evalúan los acontecimientos en función de sus precedentes, pero *siempre en relación a unos fines compartidos*. En definitiva, no es el desarrollo autónomo de una condición universal humana, llamada razón, el encargado de definir la dirección en la que se ha de construir el conocimiento que vaya a permitir nuestra relación con nosotros mismos y con los demás –así como la acción individual o colectiva–, sino los deseos *racionalmente expresados* de los miembros de esa comunidad. Porque, eso sí, la razón sí es el más potente y fiel instrumento para la transmisión no distorsionada de nuestros deseos. No parece factible defender que la generación de conocimiento recaiga en una, dos, tres, o múltiples comunidades que se autootorguen tal cometido. Todo ello, dicho sea de paso, en absoluto supone un canto a la irracionalidad, al primado de la tradición sobre la razón, sino, antes bien, *un intento de restablecer el prestigio de esta misma razón destacando su carácter profundamente convencional*.

A la luz de lo expuesto resulta tentador concluir que el arte es *ese* instrumento capaz de abrir un nuevo mundo en el que las esferas de conocimiento se reconcilian en un todo no violento. Dentro de la dinámica de esta exposición resultaría factible afirmar (de forma

voluntarista) que la obra de arte puede encarnar ese paradigma proyectivo que, integrado en el horizonte de la tradición, permite la apertura de espacios para la convivencia de lo múltiple, espacios que se encuentran más acá de la separación de las esferas de conocimiento y de la formación de sus escuadras de especialistas. Pero, como es fácil suponer por la postura manifestada anteriormente, replantear una estética de la reconciliación no puede ser nuestro objetivo a la hora de convocar a Thomas Kuhn. Ciertamente su teoría ilumina lo que podrían ser los principios rectores de la toma de decisiones en arte. Desde ese punto cabría tender firmes puentes entre la imaginación y el entendimiento, entre la dimensión natural y la artificial del arte, entre su vertiente intuitiva y racional. Podría favorecer el entendimiento del alcance de la *verdad* artística (y de gran parte de los argumentos aquí defendidos). Ciertamente también que las tesis de Kuhn ayudan a hacer verosímil la cohabitación, más allá del mito (de la reconciliación), entre las esferas, al reducir a un mismo substrato convencional su fundamento. Pero el concepto de arte que hemos venido defendiendo no camina por derroteros reconciliadores, aunque sea también explicable por relación a las tesis de Kuhn.

29. La obra de arte como anomalía

Antes adelantamos que la obra de arte *era una aberración*. Ahora tan extravagante afirmación empieza a cobrar sentido. El discurso de la tradición nace de un consenso tácito que precede a la toma de decisiones, hasta el punto de llegar a resultar absolutamente imperceptible como mecanismo de conocimiento o de acceso al mismo. Lo que ilumina esta nuestra representación del mundo, nos la presenta como nuestra condición de posibilidad en cuanto individuos que conocen y actúan y la hace disponible a nuestra capacidad de manipularla, es, precisamente, *la existencia de la anomalía*. Ese caso que parece no encajar en nuestro modelo de comprensión es el que nos alerta no sólo sobre la incapacidad de tal modelo, sino, ante todo, sobre su misma existencia. Como explica Kuhn, un cierto número de esos “casos revoltosos” son compatibles con el propio mantenimiento del paradigma, pero un exceso cuantitativo o cualitativo de ellos podría dar al traste con su viabilidad. Bien entendido, no obstante, que este seguiría operando mientras no se dispusiera de un modelo (tradición o prejuicio) alternativo. Análogamente, en el hipotético trabajo emancipador del hecho estético, cabría destacar esos dos momentos: la acción de la obra como anomalía, y la creación del modelo alternativo. A menudo el inmanentismo estético nos lleva a pensar que la obra de arte contiene tal modelo alternativo, pero a nuestro entender esa es indudablemente la responsabilidad propia e ineludible del sujeto. La obra –como objeto físico– cumple, única y no completamente, el papel de anomalía. El movimiento completo que cabe entender como *fenómeno estético* en sentido lato excede con mucho el momento circunstancial y vivencial en el que una conciencia percibe su objeto, abarcando la actualización y puesta en circulación histórica de ese momento fuera de la propia esfera estética⁶³.

Las anomalías de un paradigma –según Kuhn– cobran mayor importancia cuanto mayor es el convencimiento generalizado sobre la eficacia del mismo. Ese volumen de desviaciones es

63. Hoffman propone sustituir el término obra por el de «realidad artística» para incluir el perfil variable e integrador de aquella, que excede con mucho la materialidad del objeto artístico en sentido tradicional; con una intención similar a la que nos mueve a emplear el término *fenómeno estético*. Cfr. Hoffmann, W. *Los fundamentos del arte moderno*, pág. 422.

aceptable mientras puede ser progresivamente explicado en el desarrollo natural del propio paradigma (de ahí el interés del poder, destacado por Foucault, en “explicar” con presteza cualquier desviación social), pero comienza a dejar de serlo conforme los procesos extemporáneos exceden un límite. Pero por encima de todo es importante señalar que los fenómenos “recalcitrantes” *no existen de manera natural, surgen y se hacen perceptibles sólo en el curso de la aplicación del paradigma vigente.*

De esta importante afirmación cabe extraer dos conclusiones de gran interés. La primera recoge una preocupación ya expuesta: el hecho de que la obra se configure como anomalía en absoluto debe hacernos pensar en una supuesta naturaleza autónoma, irracional o anómica de esta. Antes bien, la obra de arte sólo adquiere su entidad como anomalía en el contexto lingüístico en el que aparece, esto es, por relación a lo ya dado. El tránsito que va de la simple rareza a la anomalía se cumple, o no, precisamente dependiendo de la presión a la que la obra sea capaz de someter al paradigma en el que se desarrolla. Porque el sentido de la anomalía estriba, exclusivamente, en la sustitución del paradigma. La anomalía sólo cobra sentido estético si es capaz de orientarse hacia la creación del nuevo paradigma. Por lo tanto, la obra de arte se encuentra naturalmente ligada a la realidad de lo dado y a la posibilidad de lo por venir.

El arte, dicho de otro modo, se presenta no como *objeto* de reflexión, sino como elemento desencadenante de la misma, enfocándola hacia el paradigma respecto al que se constituye; bien entendido que sólo en función del interés que suscite esa reflexión alcanzará realmente la caracterización de anomalía, habida cuenta de que será el peso específico de la reseñada reflexión la variable que determine si la estabilidad del orden de cosas vigente se ve realmente conminada o no. Valiéndonos del viejo refrán cabría decir que *no incomoda la obra de arte que quiere, sino la que puede.* Su capacidad para aprovechar las «grietas de la realidad» (quizá en este sentido “picapedrero” respecto a lo endurecido de la vida cabe entender el aserto nietzscheano: «crear, así es como se vuelve ligera la vida») está menos relacionada con una libre producción de sentidos (a no ser, claro está, que entendamos aquí la libertad como más arriba, en el sentido moral opuesto a la necesidad) que con una jugada mediatizada y calculada. Una jugada racional, pues implica su puesta en juego en un entorno discursivo. Como adelantó Wittgenstein,

el significado está en el uso, y no es la obra de arte la que se usa a sí misma, ni la que usa el mundo, como parece suponer quien ontologiza el arte, sino el individuo que a ella se enfrenta. Individuo que tampoco podrá barajar infinitas posibilidades. Tal cosa sucedería sólo si admitiéramos que la infundamentación de lo real puede confundirse con una absoluta disponibilidad de lo dado para ser incluido en imágenes. Pero sospechamos que la ordenación simbólica del mundo es mucho más estable de lo que la constatación de su convencionalidad nos hace suponer. Cabría imaginar –y no de modo incontrovertible– la posibilidad de que fueran numerosas las posibles pinturas del arte –y del mundo– que pudiéramos urdir. Pero eso no ampliaría *de facto* el lenguaje disponible para jugar esas imágenes, que continuaría siendo muy limitado.

La naturaleza anómala del arte supera pues con mucho una simple caracterización negativa que podría llegar a normalizar una determinada actitud de (estable) oposición. No se trata de determinar cuál es el *material estético políticamente más avanzado* para utilizarlo de manera sistemática, sino de replantear, en cada momento, la duda sobre dónde se están produciendo los más graves procesos de cosificación del lenguaje, comenzando siempre por la eventual –y paradójica– “identificación” de los actos emancipadores. Por esta razón antes nos nos atrevimos a contestar a la pregunta sobre la legitimidad del retorno a lo narrativo en arte, por más que nos mostrásemos (secretamente) convencidos de la pertinencia de tal actuación en este mundo del impacto. Un bello ejemplo de como podría reutilizarse el legado vanguardista, conservando su espíritu negativo pero cifrándolo no en una ya imposible estética del escándalo, sino en una efectiva demanda de lectura de una continuidad de sentido jalonada por rupturas de diversas clases, lo encontraríamos en la obra de Rosmarie Trockel. Por otra parte toda la obra de Duchamp sería una monumental, densa y gloriosa demanda de un sentido narrativo que se niega como totalidad. Ejemplos más evidentes de obras configuradas como anomalías con respecto a la hipotética competencia del lenguaje para dar cuenta de lo no idéntico de lo real encontraríamos en elevado número, siendo quizá el caso de Artschwager –con sus muchos acólitos de Vercruyse a Gober– el más destacado.

30. Sobre el arte como sudario

La segunda conclusión que cabe extraer del hecho de que las anomalías “recalcitrantes” no existan de manera natural, sino que surjan y se hagan perceptibles sólo en el curso de la aplicación del paradigma vigente, nos traslada del campo específico del arte al de su naturaleza ética. De la exportación del modelo kuhniano al ámbito de lo social cabría deducir tanto un cierto grado de compromiso moral con la modificación de los paradigmas vigentes a la luz de lo intolerable, como la relación natural de los fenómenos con las imágenes del mundo. No podemos pensar que en referencia al orden de cosas vigente las obras de arte sean las únicas anomalías. Por poner un ejemplo, tendrían naturaleza anómala la pobreza, la injusticia, el paro o cualquier otra fuente de marginación respecto a los paradigmas socioeconómicos capitalistas. Si extrapolamos lo dicho arriba a estas realidades, aparentemente cabría pensar que aunque contemplamos la posible “reconducción” de estas aberraciones al territorio de la normalidad, renunciamos a su real erradicación, pues como aberraciones son fruto del paradigma y nacen con él. Los fenómenos marginales son reconducidos, exorcizados, en cuanto pueden ser “dichos”, en cuanto pueden ser explicados y, así, integrados en la superestructura de sentido de la que estaban marginados. Ese aumento de la capacidad de decir es análogo al desarrollo de la «ciencia normal», o, lo que es lo mismo, supone la optimización del paradigma; y, por ende, la perpetuación de la existencia de las condiciones descritas a él ligadas.

En cierta medida cabría entonces pensar que permanecer “sin sentido” podría considerarse una acción política (de orden ético) movida por el interés en la sustitución de un paradigma. Sin embargo, cabe recordar que postulábamos que la posibilidad de construir la identidad radica precisamente en “poder decirse”. Quiere esto decir que, a menos que supongamos que la emancipación está absolutamente reñida con la felicidad de los ciudadanos –peligrosa determinación que, convertida en ideología, no tarda en tratar de ocupar la idea de bien por encima del bien mismo, ajena a toda idea de piedad– no podemos postular que deba ser el individuo mismo, como discurso –en el sentido de comportamiento–, el que adopte el papel de anomalía respecto al sistema. El individuo debe hacerse entender. En ese «hacerse entender» radica su capacidad de intervenir en la historia, y no puede, bajo ningún concepto, solicitársele

que prescindiera de ese su derecho inalienable, por muy alto que sea el fin que se persiga.

Hay algo en la promoción del cambio de paradigma a través de la sustracción del lenguaje a lo no incorporado en él, que respira el espíritu judeocristiano de la autoinmolación en la tarea revolucionaria. La identidad lograda a partir de la “autoconstrucción como anomalía” sería la del héroe-mártir, aquel que se sustrae a la posibilidad de ser comprendido en su movimiento de iluminación del Reino. Por ello esta idea se convierte fácil y peligrosamente en ideología. A esta imagen, no obstante, responde tradicionalmente la obra de arte: el significado aún no comprendido que contiene la cifra de un mundo de plenitud; un paradigma que habrá de relegar a los anteriores, sustituyéndolos por el mundo ya abierto en la propia obra, y que creará un nuevo plexo de sentido en el que esta resultará plenamente integrada, como cimbra del hogar del «hombre nuevo». Es frecuente en la pintura contemporánea tornar el lienzo en sudario, estigma evidente del autosacrificio del C/creador. Pues frecuente es también que el artista adopte el papel de anomalía, sustrayéndose a sí mismo el lenguaje para decirse, recluyéndose así en el silencio y renunciando a incidir en la historia. El ya citado Joseph Beuys incluyó en numerosas de sus acciones menciones directas al dolor, al sufrimiento y a la resistencia física, experiencias en las que, por otra parte, su propia biografía fue pródiga. Se ocupó a menudo, como buen chamán, de las experiencias curativas, hasta el punto de considerar su dilatada y procelosa vida docente como un gran acto de “medicina preventiva”. Y estos actos sublimatorios incluían como parte de la terapia su propia inmolación sacrificial. En la acción *Celtic* después de un lavatorio de pies recogía gelatina de las paredes y se la untaba por el cuerpo en señal de la transferencia a sí de la culpa del mundo (terminaba además con un bautizo, cerrando así la secuencia víctima-salvador-purificador). Siete años antes en una de sus más famosas acciones, en Aquisgrán, transformó una agresión –está sí real– de un airado espectador en un acto filoprofético. Los ejemplos de referencias de este tipo podrían ser incontables. Baste aquí reseñar que confió siempre en la posibilidad de sublimar la laceración del mundo mediante la “ostentación de la heridas” en el acto estético; y, agustinianamente, en la experiencia del sufrimiento como vehículo de ampliación de la personalidad. Los propios lienzos, por otro lado, de los expresionistas abstractos norteamericanos podrían sin dificultad ser considerados como la expresión de la tortuosa

experiencia privada de sus creadores, que emanaba de su conciencia –sacrificial– de estar aceptando dirimir en sí mismos las contradicciones del mundo. Sus cuadros resultaban así ser un auténtico mapa –tan inefable como sus propios sentimientos– de su torturada vida psíquica; que en el caso de Rothko, Pollock o de Kooning se convirtió en verdadero sudario –de sus cadáveres físicos o psíquicos– (Bacon por su parte creo una versión ingeniosa de esta alegoría al convertir el lienzo no en un sudario sino en un auténtico *punching* contra el que descargar sus iras “destrozando” artísticamente la imagen).

Pero si alguna ventaja tiene el arte es la de poder permitimos adoptar actitudes realmente reformadoras sin adoptar esas retóricas grandilocuentes ni recurrir a esos heroísmos ejemplares que tanta violencia han legitimado. El arte puede en este sentido adoptar una postura sustitutoria, no tanto para ahorrar sufrimientos físicos a un individuo, como para deslegitimar una imagen ideológica que arrastra la brutalidad tras de sí.

Ciertamente mucho hay en el arte de sustracción voluntaria al sentido, mucho de instigación a la sustitución de paradigmas, mucho asistencia al alumbramiento de un nuevo mundo, pero a través de un proceso harto más dilatado e *impuro* que el expuesto. Ni el arte es ya de suyo un mundo abierto que pueda convertir al espectador en feligrés, ni el protagonismo que a este le cabe debe adoptarse desde el papel de un quimérico y extrahistórico «hombre nuevo» sino desde el de “hombre como viejo conocido”.

31. Las ventajas del arte: por qué el arte y no la nada

Nos encontramos en un óptimo momento para plantear cuál es entonces la utilidad del arte, por qué razón un ente que tantas veces hemos tratado de equiparar a cualquier otro, al que siempre hemos tratado de recortar las expectativas, nos resulta, sin embargo, tan importante para nuestro proyecto de emancipación. El arte en efecto no es más que la esfera institucionalmente privilegiada de la experiencia estética, una manifestación más del pretendido despliegue de la creatividad. Pese a que en lo precedente nos hemos reducido prácticamente a tratar sobre él, de su progresiva pérdida de especificidad se habrá podido deducir su equiparación con otros fenómenos, así como su virtual despliegue en numerosos mecanismos vitales. Pero no podemos ignorar que hoy por hoy el arte, convencionalmente entendido, aparece ante el común de los mortales como una parcela de contornos netamente definidos, y que de este hecho cabe deducir en un tono pragmático no sólo inconvenientes, como habitualmente se hace, sino, igualmente, ventajas (no en vano, como tantas veces hemos defendido, un contexto estructurado – lingüísticamente– es mucho mejor conductor que otro anómico).

Cabe afirmar que el arte es quizá el mecanismo más eficaz para modificar los horizontes de sentido por los cuales se percibe la realidad; pero sólo desde la asunción de la aporía inherente al acto de abogar de modo paradójico por la superación del arte al tiempo que se cantan sus ventajas. El mantenimiento de la referencia al arte sólo puede entenderse estratégicamente, por más que resulte justificado; de ahí que el ejercicio artístico, en sentido lato, deba llevarse a cabo, si cabe, de manera más responsable ante la evidencia de su estatus “de préstamo”. Tiene pues sentido que el arte se cuide de desarrollarse de manera que parezca cuanto menos arte mejor. Pero al margen de estas consideraciones cabe ahora preguntar, ¿En qué medida el arte es ese eficaz mecanismo referido?

En un horizonte postmetafísico, ya se afronte este desde una postura hermenéutica o crítica, hay que reconocer que lo dado determina lo que es posible decir. La tradición, que tiende a la estabilización de lo dado y a la cosificación de lo dicho, no es pues, pese a todo, prescindible, pues ella misma sienta las bases de todo posible acuerdo sobre su modificación. No hablamos aquí de un acuerdo en el sentido habermasiano, surgido de una situación ideal del

habla, sino en tono wittgensteiniano, aludiendo al acuerdo pragmático que se deduce de la actualización de un orden de acontecimientos en función de su capacidad de fundamentar juegos de lenguaje. No obstante, aunque prescindamos de toda base legitimante, no podremos evitar que la fundamentación rememorativa se asiente igualmente en bases discursivas y en un principio de acuerdo. Ni cabe negar que las condiciones a través de las cuales este se haya logrado sean susceptibles de ser incluidas en un discurso sobre su legitimidad que se fundamente en su capacidad de seducción. El problema es que, en cualquiera de los dos ámbitos, lo dicho tiene un peso específico infinitamente más importante que lo que es aún posible decir. Si por alguna razón nos parece particularmente criticable el esquema habermasiano es por cuanto su capacidad de llegar a acuerdos está fundamentada en la capacidad de convencer mediante el discurso, lo que es tanto como dar primacía a lo ya acordado estructuralmente sobre lo que queda aún por acordar. La posibilidad de argumentar en torno a lo hasta ahora no dicho no se fundamenta sólo en la necesidad de crear nuevos discursos, sino también en la de “descosificar” lo ya dicho, permitiendo que el lenguaje vuelva a referirse a la vida. No cabe estabilizar un modelo ideal y universal de habla pues, necesariamente, este habrá de estar elaborado con los materiales de la tradición. Por otro lado, el horizonte romántico–hermenéutico desde donde cabría rastrear la posibilidad de la *creatio ex nihilo*, es presa, sin embargo de una pasividad que no permite concebir mecanismos de configuración crítica de nuevas realidades, por su resentimiento hacia los pensamientos fundadores. La obra de arte sería, en este entorno, una suerte de iluminación del verdadero Ser de las cosas, de su esencia, por más que esta se pretenda hallar no en el ser sino en el devenir.

Ciertamente, ya se ha argumentado, el arte ilumina en la medida en que, gracias a él, reconocemos la manera en la que nos es dado mirar al mundo. Pero esta función retrospectiva no puede tener más sentido que el proyectivo. La obra de arte podría ser ese elemento que nos permite ampliar lo que es posible decir. Lo conseguiría en la medida en que lo dicho a través de ella fuese capaz de aglutinar los deseos de sus interlocutores. El arte podría ser pues una suerte de propuesta argumentada, pero no argumentada a través de mecanismos racionales puros, sino mediante los sistemas impuros de los que se nutre el mundo de la vida. Sus determinaciones

serían en cierta manera acuerdos tácitos que se pretenderían *fundamento* de ulteriores resoluciones, pero no fundamento metafísico o fuerte, sino fundamento narrativo o ficcional. Que el mito no supere el grado de irracionalidad propio de cualquier determinación histórica dependerá sólo, como veremos, de que a los integrantes en el proceso de actualización de la obra de arte les sea otorgado el derecho de no actualizar lo visto.

El arte pues nos enfrenta a una aventura personal (pero no la del sentido, cfr. supra), en la que nuestros mecanismos perceptivos se verán alterados en función de nuestro deseo de reintegrar en una totalidad de sentido aquello que se nos presenta de manera tentadora. Que en tal forma se nos muestre dependerá de que nos resulte tentadora en relación con el horizonte de sentido fijado por la tradición; horizonte que, si bien es la base de posibilidad de la captación de la obra de arte, resultará modificado por acción de esta. Que ello ocurra dependerá a su vez de que lo que empezó como aventura privada trascienda esta dimensión en la dura empresa de introducir argumentativamente, sobre la base de lo dado, el nuevo horizonte al que nos hemos visto desplazados. Ardua labor por cuanto tal argumentación habrá de llevarse a cabo merced al lenguaje disponible antes de nuestro desplazamiento, esto es, en el horizonte precedente; y, porque además no podría desarrollarse de manera estrictamente racional, dado que ello nos obligaría a permanecer indefinidamente en el entorno de lo dado. La argumentación habrá de contar con la participación del deseo e incluir la seductora oferta a nuestros interlocutores de algo de lo que ellos puedan a su vez extraer ulteriores demandas susceptibles de ser integradas en sus discursos vitales. Todo ello, sin embargo, dista mucho de suponer una simple trama de seducción, y constituye un verdadero proceso de argumentación racional.

32. Arte y diagnosis

El arte, el lenguaje poético, o lo injustamente llamado lenguaje de ficción, se nos presenta primariamente como máquina de abrir mundos. Una máquina que, sin embargo no puede circunscribirse a operar en el ámbito de la relación obra–espectador, como si de una circunstancia personal se tratara. La obra de arte, no obstante, no puede confundirse tampoco con una aseveración de orden lógico. Y ello no sólo, ni fundamentalmente, por una incapacidad suya, cuanto porque si así lo hiciera entraría en la dinámica del contradiscurso, que, por compartir el carácter fundamentador de su contrincante y argumentar en su terreno, no resulta a menudo más que un mecanismo de optimización de su propia lógica.

El arte y la propia estética no pueden convertirse en territorios positivos. No pueden tratar de agotar la realidad que se disponen a conocer, ni producir causas que vayan a verse secundadas por efectos. Incluso si llegaran a producir un modelo de sentido este tendría capacidad para enlazar los acontecimientos, no para predecirlos. Incluso el paradigma que pudiera surgir del vector desencadenado por la obra todo lo que nos daría sería su ejemplo; se nos brindaría, como ya vimos, como “instrumento” digno de ser utilizado por su eventual comodidad, como precedente, pero no nos determinaría al cumplimiento de sus expectativas. Cabe referirse en este punto al concepto de diagnosis que recogeremos de Nietzsche. El le hizo recorrer a la filosofía el camino que va desde la disciplina –modernamente entendida, con sus implicaciones de objetividad, y su pretensión de verdad; técnica en una palabra– a la *actividad*. De esta manera anticipaba el llamado gadameriano a la conciencia de la «historia efectual», pero dejando más patente que aquel que en modo alguno la debilitación de la pretensión de verdad podía corresponderse con una actitud de escucha, o un cierto *voyeurismo* diletante, a no ser que tal consistiera precisamente en una verdadera “actividad”, con sus implicaciones vitales de responsabilidad y libertad. Desde entonces la filosofía como actividad ya no está ligada metodológicamente al descubrimiento de verdades inmutables, sino a la *diagnosis*, a saber «lo que significa decir lo que decimos» por utilizar palabras de un nietzscheano genial como fue

Foucault⁶⁴. Una teoría así elaborada no puede significar más que una acumulación de saber dispuesto de tal modo que pueda utilizarse para investigar los hechos del modo más completo posible. Y ello no compete sólo a la estética en su dimensión interpretante sino a la creación artística que, de este modo, elude el problema del contradiscurso ya referido. El arte no presenta un simple pliego de descargos, inteligible en el marco de las condiciones dadas, dictado al objeto de rebatir ciertos presupuestos. Antes bien presupone una diagnosis que, por una parte, localiza, hace visible el problema a tratar y lo coloca ante nosotros como sistema de ordenación del organismo –como la naturaleza de la enfermedad– a través de la disposición de sus signos; pero, por otra, no dictamina el tratamiento. El arte provoca (consiste en) unas señales (anómalas, patológicas) y permite así que tomemos conciencia del foco de la “enfermedad”, del tipo de sistema que permite o deja de permitir que algo sea dicho. Pero, en rigor no le competaría determinar la “gravedad” (ni aún el carácter) de dicha enfermedad.

A partir de este concepto se podría entender en qué consiste la dimensión gnoseológica del arte, y por qué el lenguaje ordinario puramente comunicativo puede no resultar eficaz en los mismos terrenos que el artístico, pese a su capacidad de desarrollar igualmente espacios de ficción. El espacio de ficción utilizado en el ámbito comunicativo ordinario no puede ser sino una alusión/ejemplo que, al no poder desarrollarse en toda su lógica, sólo puede ser entendido y analizado a partir de un acto comunicativo que, al no ser a su vez abridor de mundo, desplegará un horizonte de comprensión ya existente, al que quedará anclado, y que, posiblemente, fuera el que trataba de desenmascarar o al que pretendía servir de alternativa. Toda crítica a un sistema desarrollada con la lógica de éste y por los cauces por él determinados no hará más que optimizarlo, y por supuesto, legitimarlo. No se trata de enfrentar discursos en un mundo ya abierto sino de abrir para–mundos en unos canales alternativos como los que brinda el arte, y ello no por disponer de una lógica autónoma, esto es, irreductible a sus propios objetivos o responsabilidades, sino para permitir su despliegue como un plexo autorregulado en el interior del organismo –no para desparramarse tratando de envenenarlo, sino para enquistarse en él en espera de metastasiar–. El arte encarna de alguna manera aquello que los románticos llamaban

64. Cfr. Caruso, P. *Conversaciones con Lévi–Strauss, Foucault y Lacan*, pág. 74.

«hado»⁶⁵ –resistencia del objeto a plegarse al sujeto– y que era propio del espíritu trágico (por ello a menudo –muy particularmente en el Povera– el arte actual es escatológico –Manzoni–, en alusión al *hado radical* de la muerte –en el que la vida desenmascara el mito fáustico del progreso–). El arte supone no sólo la dilación del advenimiento del sentido –una llamada de atención sobre lo no idéntico de lo real–, sino el perenne recuerdo de que el ejercicio de la libertad moral (de la reconstrucción del sentido) es no sólo trágico sino blasfemo (pues no sólo supone el rechazo del auxilio del Dios moral, sino la reafirmación en el pecado original –del lenguaje–).

Pero también por ello mismo no le es dado al arte asignar tratamientos. Sólo cabe asignar un tratamiento si de lo que se trata es de modificar, pulir y optimizar un organismo que, tras él, continuará siendo el mismo (si no más *el mismo* que antes). Desde una óptica abridora de mundos no es dado más que iluminar lo detectado como problemas, las “anomalías” kuhnianas, a la luz de su origen: la propia estructura del organismo.

Pero abrazar el concepto de diagnosis expuesto parece implicar igualmente el abandono de las pretensiones de concebir el arte como un instrumento de incidencia en la praxis. Ciertamente el fenómeno estético, en última instancia, no haría más que desencadenar un fenómeno comunicativo, esto es, desarrollado y desplegado en la cancha de lo dado.

33. Más sobre el arte como sustitución

Quiero creer que Foucault recalcó la cantidad de fenómenos irreductibles a los paradigmas vigentes con conciencia de que sólo el aumento, hasta un nivel inaceptable, de “anomalías” sería capaz de sentar las bases para la sustitución de aquellos. La “creación de alternativas” (lo que a Foucault generalmente se le exigía), de nuevos paradigmas, la solución de los problemas, no supondría más que la cimentación del paradigma anterior que, subrayémoslo, es el generador de las “anomalías” (no artísticas). El contradiscurso, ya lo dijimos, ha de poder ser entendido dentro de los propios cánones lógicos del discurso, lo que le convierte en un mecanismo de optimización de este.

65. Cfr. Villacañas, J.L. *La quiebra de la razón ilustrada*, págs. 179–80.

De manera análoga la actualización de la obra de arte, al hacerse dentro del entorno lingüístico de la tradición, por más que modifique esta, incluso de un modo revolucionario, no estará más que optimizándola, esto es, modificándola desde sus propias premisas. Decía Schlegel que poesía y crítica son una misma cosa, «porque la poesía no es más que la crítica en el acto de sacar a la luz un nuevo y siempre provisional orden por la disolución de los precedentes, basándose en la inaferrable e imparabile alternancia de caos y forma»⁶⁶. Esa es la razón de la gran ventaja que el arte supone. Mientras que todo el proceso que desencadena se desenvuelve en un horizonte ya no abridor, el arte es el único ente que puede mantener esa radicalidad. El arte como anomalía sí puede mantenerse como propuesta radical, constituida más allá de la esfera del logos. No es comparable además a la constitución sacrificial del propio individuo como anomalía, que le convertiría en víctima perpetua.

Nombrar lo intolerable es ciertamente tanto como exorcizarlo, como disolver su intolerabilidad. En ese sentido es justo y necesario producir la cierta demora en el nombrar que Foucault solicitaba, demora en la que lo intolerable se muestra como tal. Pero cabría entender a partir de ello que abogamos por renunciar a nombrar a los marginados, por negarles el lenguaje que les ha de permitir decirse. Ya dijimos que hacerse entender (dejarse nombrar) es una obligación y un derecho inalienable de los hombres, así como su modo de intervenir en la Historia. No parece justo pues inmolar al marginado, robarle cualquier posibilidad de decirse, y con ello de integrarse y afirmarse, con el fin de construir un fáustico mundo mejor sobre su cadáver (cabe recordar que permanece y lo hará aún algún tiempo, en el subconsciente colectivo de los ciudadanos el terror hacia los últimos intentos de provocar una revolución en los paradigmas). El arte, por decirlo de alguna forma adopta el papel de cordero en el sacrificio de Isaac. Ello no supone una simple adscripción a las tesis que sostienen la naturaleza terapéutica del arte como terreno en el que cabe decir lo que fuera de él resultaría intolerable. Las demandas que el arte plantea no pueden ser de naturaleza terapéutica por cuanto lo que en realidad pretenden es la reforma *histórica* del mundo, no su sublimación. Por más que el fenómeno

66. Cit. en Givone, S. *Historia de la estética*, pág. 66.

estético transite las fronteras exteriores del sentido, en su desarrollo se sabe limitado y “arrojado” al interior de este territorio.

Nuestra opción política, tal como la hemos planteado, se debatiría por lo tanto entre tender a la optimización de un paradigma o bien a tratar de sustituirlo. Si elegimos la optimización parecemos resueltos a “aceptar” sus aberraciones. “Explicar” las aberraciones no supone hacerlas desaparecer, sino simplemente disponernos a hacerlas aceptables. Si optamos por la modificación radical debemos inmolar durante el proceso los “ejemplos inexplicables” dentro del paradigma anterior (sin poder comprometernos con el advenimiento a fecha fija del cambio revolucionario).

Pero precisamente el arte es capaz de superar esta dicotomía optimización vs. modificación en la medida en que, a diferencia de los individuos, se encuentra capacitado para actuar como aberración, aun a sabiendas de que en realidad la revolución es imposible, pues no podemos escapar de nuestro ser histórico y, lo más que cabe es tratar de desviar su rumbo. En cierta medida podríamos afirmar que las famosas «revoluciones científicas» kuhnianas no son tales. La ciencia aborrece la duda. Todo paradigma “revolucionario” no es más que una ampliación del anterior, ha de poder entenderse a su luz, ha de poder “explicar” aquello ante lo que su predecesor se mostró incapaz. Las «revoluciones científicas» son un estadio más del ejercicio de la «ciencia normal» empeñada en la optimización del gran paradigma científico, ese paradigma empeñado a su vez en que la duda sea evitada. Pues bien, de manera análoga, las revoluciones que se operen en el campo de la tradición, entendida esta como el conjunto de relaciones que instituyen el sentido en el mundo, no podrán jamás abandonar este mismo horizonte. Pensar que la labor del arte pueda consistir en mostrar el nuevo horizonte en el que el sentido se muestre en su presencia y la duda y la escisión queden erradicadas supone observar la obra de arte desde la episteme científica “colonizadora”. Las obras de arte ponen sobre el tapete aberraciones capaces de promover la sustitución de los paradigmas, pero no el paradigma último que siempre coincide con lo real en sus fronteras.

Podríamos tratar de entender el debate que mantenemos como un nuevo capítulo de la pugna entre reformistas y revolucionarios. Pero esta óptica resulta desvirtuada una vez que nos

hacemos conscientes de la fragilidad de la verdad. El descubrimiento de la infundamentación de lo real, la evanescencia del mito del origen, nos ha aherrojado en un mundo lingüístico soportado por los pilares de la tradición y la convención, que funciona como límite trascendental. Parece pues que en el mundo actual la victoria de los reformistas es insoslayable. Y, sin embargo, como antes constatábamos, alguna tensión moral parece latir en favor de la demanda de revolución.

34. La radicalidad del arte

Los hombres tendemos a granjearnos nuestra identidad mediante la adquisición de sentido sobre la realidad. El ser humano que se muestra capaz (estamos –y esperamos que así se entienda– hablando en términos graduales) de encontrar sentido al conjunto de sus percepciones es capaz de hacerse una imagen del mundo. Imagen del mundo que cabe “jugar” en el mundo de la vida con el convencimiento de que “imponiéndola” (discursivamente), vamos a conseguir que nuestros interlocutores nos devuelvan la mirada. Estos serán entonces capaces de “representarse” nuestra imagen del mundo, con lo que nuestra propia personalidad resultará dotada de sentido, digna de ser incluida en el plexo de un tú. Esta percepción de que los demás nos perciben en un plexo de sentido, nos incluyen en su “pintura” de la realidad, es la base de la (satisfacción en la) identidad. Claro está que este no es un proceso que quepa ver concluido jamás. No existe el instante en que nuestros esfuerzos se vean plenamente recompensados y alcancemos un reconocimiento definitivo, antes bien, lo más definitivo que atañe a nuestro reconocimiento es precisamente la persistencia del juego vivo de miradas. Pero también es cierto que este mismo ejercicio del juego nos dotará de una “reserva de identidad” que nos hará menos frágiles a la opinión ajena.

El ser humano trata de –y debe poder– representarse el mundo con sentido. Pero esa su imagen del mundo no será más que “su jugada”. Sólo el más enfermizo de los mesianismos puede ser capaz de identificar nuestra imagen del mundo con la realidad. La realidad es una suerte de imagen colectiva conformada a partir de los ejercicios de autoentendimiento recíproco de los humanos, y será tanto más compleja y satisfactoria, cuanto más complejas sean las jugadas que la compongan.

Cabría entonces decir que si bien es ciertamente posible representarse un mundo en el que la marginación aparezca como tal y se resista a su “nominalización”, no es, sin embargo, comprensible que tal pintura –que no constituiría más que una jugada llamada a granjearle identidad a aquel que la emitiera– pueda ser confundida con la voz de tales marginados. No se puede tomar la palabra por los demás. ¿Debemos entonces limitarnos a hablar sobre nosotros sin hacer juicios genéricos sobre otras realidades por temor a usurpar legítimamente su voz? ¿no cabe hablar en términos de solidaridad, de aquellos que tienen menos acceso a la difusión de sus “jugadas”? Evidentemente sí. Antes bien, la posibilidad de granjearse *egoístamente* el reconocimiento de nuestro interlocutor pasa por la emisión de unos discursos que contengan el referente de la solidaridad y no sólo de manera cínica y estratégica, sino sabiendo que tal “jugada” tendrá incidencia real. Antes defendimos que la realidad es el entramado difuso de la actualización de las palabras en el juego de las identidades, por lo que cabe manifestar el convencimiento de que “*actualizar*” la «solidaridad» *permite realmente que esta permanezca como referente lingüístico en la cancha del mundo*, lo que hará disponible tal concepto –y con el tal reivindicación– para aquel que necesite de él; que, sin embargo, no podrá ser eximido de su derecho y deber de “decirse”, sin que nuestro “egoísta” llamado a la solidaridad pueda confundirse con su voz.

Si pensásemos en un ente que “obligara” a decir «solidaridad» con la contundencia del nombrar, dotándole a la palabra de una frescura que la liberara del peso muerto de su significado cosificado, no podríamos pensar que ese ente *fuera él mismo la solidaridad*, ni tan siquiera la imagen de la solidaridad. Si así lo creyéramos, no nos cansaremos de repetir, lo que de manera subliminal estaríamos “diciendo” (actualizando) es «representación», que, en el contexto de la modernidad es prácticamente lo contrario a solidaridad. Es el hombre el que se representa el mundo y el que juega con tales representaciones, sin que tales representaciones lleguen nunca a convertirse en imágenes completas del mundo –como si tal tarea colectiva pudiera ser subrogada por un ser de capacidad superior– y sí en deseos, voliciones, pasiones u opiniones que puedan hacer derivar en uno u otro sentido la realidad. Entendida esta realidad como *el conjunto de lo que es susceptible de ser dicho*, como el conjunto de jugadas que cabe realizar y, por lo tanto,

tales “pinturas” *como iniciativas hacia el aumento del lenguaje.*

El arte, pues, volviendo al tema central, no conoce la vertiente “reformista” de la que antes hablábamos, no se desarrolla más que en el sentido radical de conducir a la modificación de los paradigmas. Sin embargo, ya anunciamos que esa dicotomía revolucionario/reformista sólo puede ser planteada desde la óptica de lo mesiánico. Como vimos, un paradigma adquiere su verdadera faz tras el modelado derivado del ejercicio de la ciencia normal. Pero entonces su parecido con la inicial –y sin duda revolucionaria– promesa de futuro se limitará a un aire de familia. En el mundo de la vida no es imaginable una sustitución de la dogmática tradicional por otra de nuevo cuño de manera volutarista (ni incluso a través de la violencia). La sustitución de la cosmovisión de una época no se produce por la simple sanción de la comunidad de conocedores (por más que esta sea determinante) y menos aún por la imposición de un genio.

Hemos buscado las condiciones que hacen que ciertos sistemas de verdad varíen y puedan ser simultáneamente aceptados por varios sujetos adquiriendo el conjunto de estas condiciones el carácter de un objeto dotado de una realidad propia independiente de todo sujeto.⁶⁷

Un sistema de verdad, que en el fondo es una (producción de efectos de) realidad en la medida en que permite que esta sea legible, no puede variarse por propia voluntad y de manera incondicional; existen unos requisitos para que ello pueda ocurrir. Estos no son fijos e inmutables pero adquieren carácter de realidad en una determinada circunstancia, siendo esta independiente de cualquier juicio subjetivo en la medida en que es la base que permite tal juicio. Por otra parte, en el mundo de la vida, la cosmovisión precedente se convierte en el sustrato de inteligibilidad de la posterior. Cada nuevo paradigma tiene que ver con una suerte de reconstrucción narrativa del anterior que incluya sus anomalías; y debe poder explicarse en él (y entenderse por respecto a él). La modificación de una tradición no puede darse desde fuera de la misma, de ahí la fuerza del sistema intelectual vigente y el hecho de que en todo cambio sea más lo que permanece que lo que realmente cambia.

La función política del arte puede pues entenderse como orientada hacia la alteración radical de un paradigma. Esta alteración, sin embargo, por las condiciones arriba explicadas, nunca resulta *de facto* tan radical como aparenta. Es precisamente la conciencia de que en su desarrollo la demanda inicial decrecerá en su grado de radicalidad la que convierte en absurdo un arte “tibio”. Las propuestas del arte no son nunca decálogos completos de actuación, ni apuntan a objetivos definidos. No hay forma de determinar si un hipotético objetivo de una obra de arte se ha logrado o no, lo que imposibilita hablar del arte en sentido teleológico. En el campo de la ciencia las anomalías inherentes a un paradigma suelen presentarse como “récord” de fallos comparables en competición con los de otro paradigma. No hay norma lógica que obligue a medir un paradigma por sus fallos y no por sus aciertos. El juicio sobre el paradigma es un caso práctico ligado a las contingencias de un ambiente de trabajo. Como no hay norma lógica para medir un paradigma, así tampoco hay obligación lógica de elegirlo, ni existe tampoco tal exigencia a la hora de sustituirlo por otro. Una revolución no es algo en absoluto predecible. De igual forma los paradigmas elaborados por mediación del arte no conocerán una evolución lógica sino discursiva. La obra de arte no es diferente en esencia al conjunto de las jugadas humanas. No es más que un elemento reacio a ser incluido de manera natural en la estructura de lo existente. Con la particularidad de que tal ente que nació como jugada ha demostrado que puede acumular constantemente circunstancias contextuales (¿ejercicio de ciencia normal?), modificar su rostro, y aumentar sus capacidades de actualización y su eficacia como referente argumentativo. Lo que permite pensar que en la eventual modificación que provoque de los paradigmas de lo real un mayor número de instancias sistematizadoras habrán de verse involucradas. Sin embargo, como en el resto de las imágenes jugadas en el mundo, no hay posibilidad de saber *a priori* si una obra tendrá o no éxito, y, por lo tanto, lo que esa obra sea; ni, caso de tenerlo, en que habrá de consistir este. De cualquier modo su capacidad de incidir en lo real estimulándolo, y de aglutinar en torno a sí nuevos discursos sin que exista la posibilidad de que estos la agoten, descansa en la radicalidad y el vigor de sus contenidos.

67. Lévi-Strauss, C. *Lo crudo y lo cocido. Mitológicas*, I, pág. 20.

35. Las necesidades radicales

Siguiendo a Hegel, Marcuse y Heller elaboraron el concepto de «necesidades radicales». De Marx extrajeron el carácter cultural y no (únicamente) material de las necesidades, y añadieron el adjetivo *radicales* a aquellas que «por su propia naturaleza rebasan las posibilidades productivas y sociales dadas»⁶⁸, aquellas necesidades producidas por el capitalismo y necesarias para su funcionamiento, que, sin embargo, no son integrables en él porque sus desarrollos son contradictorios. Llegaron a la conclusión de que el bien debe asegurarse por un sistema contractual, porque o es para todos o no es para nadie, y de que su vía de implantación es la instalación de “*necesidades de cumplimiento incompatible*”.

La *tesis del arte como aberración* guarda obvias reminiscencias con esta teoría. El arte no es un discurso lanzado al mundo, sino una suerte de virus, un agente extraño producido fuera del paradigma e integrado en él con la intención de metastasiar en el corazón de su propia lógica. Ya expusimos nuestro convencimiento de que la obra de arte es capaz de mostrar su rostro anómalo incluso una vez ocupado el corazón mismo del simbolismo clásico. El arte demanda su imposible inclusión en el plexo de sentido de la tradición, se constituye pues en «necesidad radical», y deja que sea la propia lógica discursiva existente la que intente satisfacerla. A diferencia de cualquier contradiscurso elaborado dentro del propio organismo –recuérdese que ningún organismo desarrolla elementos para los que no disponga de anticuerpos– el arte encuentra menores dificultades de expansión (aprovecha pues su pretendida ficcionalidad).

El acceso de «*la necesidad*» al candelero filosófico acontece en el 68, coincidiendo con la reivindicación teórica de la felicidad. Este concepto de felicidad, ligado a la satisfacción de necesidades, relaciona estas de entrada con su dimensión radicalmente antropológica: felicidad ¿para quién? La felicidad humana, cualquiera que sea el concepto que de ella tengamos, no puede constituir un *a priori*. Es una representación socialmente inducida. El substrato material de las necesidades cuya satisfacción implica la felicidad se encuadra en el marco de las representaciones de valor. La satisfacción fraccionada, el hedonismo que pierde la dimensión

68. Jiménez, J. *Filosofía y emancipación*, pág. 223.

general de la felicidad y produce la desconexión de ésta con la verdad, deviene de un sistema de valores también fraccionario, de un sistema de dobles morales propio de una sociedad escindida. Según Hegel el individuo se identifica como una totalidad de necesidades, lo que implica una totalidad de valores. Estos valores lejos de estar generados de manera solipsista se estructuran socialmente, y es a través de ellos como se desarrollan las potencialidades del individuo, a través de la particularización, articulación y despliegue en sí de la dimensión general del “sistema de necesidades” vigente. En versión hegeliana, esta convicción vendría a coincidir con la visión de la identidad de Nietzsche como fantasma captador de las imágenes especulares emitidas por sus interlocutores. El gran logro de esta tesis no sólo es el derrumbe de todo posible subjetivismo o solipsismo, sino la definición de la moralidad objetiva como la cancha en la que se juega la síntesis de lo individual y lo social que caracteriza la vida humana.

Donde conviene abandonar a Hegel es a las puertas del idealismo detectable en la pérdida de vista de la materialidad y la dimensionalidad cultural del sistema general de valores. Dimensión, sin embargo, que Marx resalta radicalmente por cuanto necesita desvelar cómo la ideología mercantilista hace pasar por naturales necesidades que son el resultado de sociedades materialmente determinadas. No obstante, desde Marx a Marcuse cualquier intento de transformar la sociedad mediante la alteración radical del sistema de necesidades implica un retorno a Hegel. Marcuse trató además de rellenar el hueco que Marx dejó vacío, el de la esfera del deseo (por vía freudiana). Este desarrollo emancipatorio de las pulsiones, que en Marcuse se desarrolla en clave fundamentalmente sexual, se podría desarrollar en el plano del conocimiento (bien entendido, también marcusianamente que el conocimiento incluye elementos miméticos), planteando así la existencia de un deseo que generaría una demanda que no es posible satisfacer sin la modificación misma de las leyes de esa demanda. Y es en este punto en el que el arte como anomalía descubre su potencial.

El arte demanda comprensión, pero no la demanda simplemente como pregunta, sino *como suscitación del deseo*. Un deseo que ha de verse reflejado en el mismo sistema de representaciones de valor que como totalidad define al individuo. El individuo puede, en contacto con el arte, hacer derivar sus demandas de sentido en una dirección irreductible al

sistema convencional de valores. De esta manera, en busca de felicidad, formulará su radical demanda de satisfacción de unas necesidades que no encuentran correlato lingüístico en el mundo; planteando así su propia identidad, –en cuanto totalidad de valores/necesidades–, como mundo abierto. Un mundo que permitirá entender al individuo *en su jugada* en el mismo movimiento en el que el sistema general de valores deriva hacia los propios deseos de sus individuos. Así pues, como más adelante ampliaremos, el egoísmo que late tras la necesidad de satisfacción de nuestras necesidades radicales, que es el único motor del mundo, no puede satisfacerse más que en el entorno participativo de lo social. De esta manera se vivifica el rígido concepto de moral kantiano que se encuentra ahora transido de pulsiones, deseos y una natural tendencia a la satisfacción. Afirmar que el individuo es egoísta no es más que recurrir a una tautología pretendiendo que aporte información. Sólo “jugando” discursivamente nuestras necesidades, con la vista puesta en que siendo estas entendidas se creará el lenguaje que permita su mención y satisfacción, cabe la posibilidad de ver satisfecha nuestra necesidad última, la necesidad de ser “entendidos” *como* sistema de valores y *dentro* de ese sistema de valores; recibiendo así la devolución de la mirada que ha de granjearnos nuestra identidad. Pero este movimiento ególatra y vanidoso exige el planteamiento discursivo de nuestras necesidades como deseables, y así “satisficibles”; esto es, el compromiso con la creación de lenguaje, que quedará disponible para toda la comunidad, para decir lo hasta entonces inexpresable. Este legado social de nuestro trabajo no son virtutas de nuestro propio egoísmo. Que el lenguaje utilizado para decirnos sea usado en comunidad, sea actualizado, es condición de posibilidad para la propia satisfacción de nuestras necesidades.

El arte es un juego de lenguaje que, como el resto, demanda ser entendido en un movimiento que implica el reconocimiento de su autor, con la particularidad de que, al no poder ser comprendido dentro de las pautas lógicas vigentes, desarrolla una «necesidad radical» que propende la apertura de un mundo por parte de sus espectadores (sin que definitivamente quepa pensar que la obra porta, representa, simboliza o reconcilia ese mundo abierto). Esa es la razón de que al mentar al “autor” no pensemos únicamente en el artista sino en todo aquel que articule un juego de lenguaje a partir del conocimiento adquirido ante una obra de arte. Dejemos

simplemente apuntado que el autor del arte como juego de lenguaje no es necesariamente el autor material de la obra de arte, sino cualquier espectador que se decida a actualizarla en un plexo de sentido, y que tal operación no es planteable en el ámbito de la relación obra–espectador, incluso si esta escapa al esquema objeto–sujeto, sino en el ámbito de la estructura social donde se articula el «sistema de necesidades» vigente.

IIIª PARTE

EL FUNCIONAMIENTO DEL ARTE

Tras este largo paréntesis podemos retomar el problema que más arriba dejamos apuntado; y lo haremos partiendo de un pequeño resumen de lo expuesto, que nos ayude además a enfocar la parte final del trabajo.

El contenido del *plus* del arte por el que antes nos preguntábamos puede ahora entenderse al hilo de una idea aparentemente paradójica que hemos mantenido a lo largo de las páginas precedentes. En ellas hemos venido defendiendo la necesidad de que el arte, a través de la generación de conocimiento, coadyuve a alcanzar una manera de ver el mundo que, precisamente por alejarse de la fuente comunitaria de sentido, pueda ser de utilidad para la autoconstrucción de la vida como obra de arte. Hasta aquí nada parecería problemático, salvo que recordásemos que hemos venido igualmente defendiendo el carácter social del conocimiento. Cabría entender entonces que el arte tuviera, por un lado, la misión de generar un conocimiento acerca de la realidad fundado en el consenso sobre sus postulados sobre ella; y, por otro, el cometido – distinto y contradictorio– de alterar ese mismo consenso para permitir una producción individual de sentido. Por un lado parecería que nos acercamos al tandem costumbre–comunidad, y, por otro, al formado por razón e individuo. Por un lado defendemos la dimensión constructora, estable y positiva del arte, por otro la destructora, negativa e inestable.

Esta aparente contradicción, sin embargo, no sólo no debe ser deshecha –en la medida en que supone el verdadero corazón de nuestro proyecto– sino que debe ser articulada de modo complejo¹. Articulada y no superada, porque si bien pretendemos, una vez más, subvertir la

1. Según relata J.A. Ramírez al comienzo de su libro sobre Duchamp (en una introducción titulada *También*), este desarrolló un sistema vital de superación de la óptica binómica idealista a través de la afirmación: siempre contestaba sí; no por estúpida condescendencia sino por voluntad de *situarse allí de*

supuesta polaridad de los binomios intelectuales, no pretendemos reconducir esta hacia una nueva totalidad reconciliadora. Convendría recordar que la condición que pusimos para aceptar la idea de autoconstrucción estética radicaba en que esta nos permitiera sostener la dimensión comunicativa y comunitaria de cualquier tendencia emancipadora. Si de alguna manera nos permitiáramos reivindicar el proyecto romántico de estetización de la existencia era a condición de conseguir ligar íntimamente la propia estética con una idea compartida de bien común. Debemos pues, en lo que nos resta, definir la relación que el arte mantiene con el mundo y la que guarda con el individuo.

Nuestra idea de emancipación permanecía ligada a la posibilidad de mantener una relación activa –y, por ende, crítica y personal– con la tradición –como reserva de significado compartido–, no de negarla sistemáticamente. Pero esta posibilidad implica, ciertamente, acceder a la comprensión de la tradición como un conjunto ordenado de conocimientos social e históricamente producidos y sustentados por el asenso del grupo; esto es, suspenderla como tal tradición. Este instante de suspenso, que justifica la naturaleza anómala del arte, ha de permitirnos entender nuestras experiencias directas, nuestro conocimiento natural, como el soporte último de una configuración de la realidad que acreditamos como verdad. Sólo desde esa conciencia cabe sentir la responsabilidad que nos compete a la hora de entrar a decidir, aprovechando la fragmentación moderna del mundo y la obsolescencia del ideal de la reconciliación, qué aspectos de la tradición merecen ser conservados, potenciados, atenuados o desestimados. Pero este modo de actuar es, en rigor, equiparable al absoluto abandono de la idea de tradición, pues la autoridad que de ella emana no es compatible con su conversión en objeto constante de sospecha crítica. Sistemáticamente suspendido cualquier saber tradicionalmente compartido sobre la vida, nuestra alternativa quedaría reducida a la entronización sin matices del consenso alcanzado a través de la racionalidad comunicativa. Pero en ese caso, como ya vimos,

donde ciertos argumentos inconcusos pierden el sentido, por ejemplo, el principio de no contradicción. Se refería así no a una superación dialéctica, ni a una reconciliación de los contrarios, sino a lo que Ramírez llama «integración por yuxtaposición». Cfr. Ramírez, J.A. *Duchamp*, págs. 12-3.

no sólo no podríamos otorgarle papel relevante alguno a un arte esencialmente negativo, sino que recaeríamos en todos los problemas que nos indujeron a alejarnos de la ortodoxia habermasiana.

Ahora bien, el plus del arte es tal precisamente en la medida en que permite a este duplicar su tarea. El arte no es sólo algo “raro” que suspende la visión tradicional sobre el mundo. El arte es algo más, supone también una alternativa a ese mundo. Resulta tentador concluir que el arte es *ese* instrumento capaz de abrir un nuevo mundo en el que las esferas de conocimiento se reconcilien en un todo no violento; afirmar en fin que la obra de arte podría encarnar ese paradigma proyectivo que, integrado en el horizonte de la tradición, permitiera la apertura de espacios para la convivencia de lo múltiple, espacios que se encontrarán más acá de la separación de las esferas de conocimiento y de la formación de sus escuadras de especialistas. Pero el plus del arte consiste simplemente en *apuntar* más allá de la tradición suspendida, un apuntar que no adopta la forma racional del discurso, sino la del deseo suscitado. La obra no contiene en sí un modelo renovador, la elaboración de este corresponde exclusivamente al que a ella se enfrente. Ahora, si bien la obra no porta un paradigma alternativo al de la tradición que suspende, aquel que, incitado por ella, sí lo elabore, deberá contrastar (someter a juicio) “su” obra en el marco paradigmático en el que afrontó su construcción. Es decir, el paradigma suspendido continuará operante en tanto en cuanto del encuentro no surja uno nuevo –articulado en forma de costumbre– alternativo. Si la obra de arte es transformadora es precisamente por cuanto resulta (astutamente) respetuosa con el marco tradicional. Si la estructura negativa de la obra demandara su comprensión a través de un conjunto de reglas de las que ella misma fuese portadora, sólo podría suspender estas últimas, a no ser que suspendiera el resto por la vía de la comparación ejemplar. Pero esta senda sólo nos permitiría ver momentáneamente otro mundo, quizá atractivo, como algo irreal. A lo sumo nos permitiría confiar, de manera voluntarista, en que la visión del paraíso despertara el interés por alcanzarlo. Pero mientras el arte juegue atendiendo a *sus* reglas, difícilmente alterará las reglas del mundo, pues jamás superará su dimensión ficcional en el sentido no ilocucionario del término.

La obra no puede pues tratar de “decir” nada, no puede ser portadora de paradigma alguno

precisamente para “hacerse” decir, y comprometer así el paradigma operante. Sólo de esta manera “el juego irá en serio”. Aforismo este, por cierto, cuyo alcance tendremos que explicitar. Cuando afirmamos que el arte no “dice” nada, utilizamos, claro está, una fórmula metafórica. La obra de arte es, antes que nada (pero no por encima de todo), un juego de lenguaje de su propio autor. Quizá “dice” entonces la manera de ver el mundo de aquel, su modelo alternativo; siempre entendido, claro está, que como juego de lenguaje tendrá un carácter personal, contextual y circunstancial, por otra parte imposible de reconstruir con vistas a una eventual interpretación. Pero este paradigma no es en absoluto el baremo insoslayable para entender la obra. El juego de lenguaje del autor es, simplemente, uno más de los muchos que sobre ella cabe versar –quizá el primero–, y no necesariamente el más importante. Ante el número potencial de trazas lingüísticas que cabe trenzar a partir de una obra de arte, las directamente elaboradas por su autor pueden llegar a suponer un número tan inestimable que quepa incluirlas dentro del caso general. La obra, más allá de las manos de su creador, será todo aquello que sobre ella pueda ser argumentado. Esa es la razón, y no el estado de posesión del genio, de que no necesariamente el autor sea el mejor intérprete de su obra.

La obra no tiene un ser estable, ni es tampoco portadora de un contenido al que quepa adscribir tal adjetivo. Ha de entenderse a partir de lo dado a pesar de que sea su misión modificarlo. Pero no debe simplemente modificarlo en sentido lato, antes bien, debe hacerlo en un sentido suficientemente definido como para que quepa determinar su grado de correspondencia con una idea ética del mundo. Esta modificación no puede depender en tal medida de los participantes en el juego estético como para la propia capacidad del arte sea prescindible. Debemos entonces en lo que resta tratar de determinar en función de qué le suponemos al arte un grado de estabilidad suficiente como para permitirnos pensar que de su proverbial indeterminación quepa esperar efectos en cierto modo predecibles. El arte debe, de alguna manera, emplazar a su espectador a actuar de un modo definido; y debe hacerlo mediante una demanda de una naturaleza tal que esa responsabilidad no pueda verse satisfecha a través de una acción elegantemente diletante. El juicio que se emita sobre la obra, que configurará aquella

al tiempo que, paradójicamente, se vea por ella determinado, no deberá ser un juicio exclusivamente de orden lógico. Antes bien, tendrá un carácter fundamentalmente ético, esto es, involucrará nuestro comportamiento. La emancipación no se alcanza a través de una opinión independiente sino de un modo de vida independiente. Es por ello que el modelo alternativo de la obra de arte terminará adoptando la forma de una costumbre, de una (nueva) tradición. La acción estética no termina produciendo un ideal estado de autoposesión del mundo en el que cualquier relación pueda verse reflejada en el espejo del diálogo y cualquier contradicción superada en el consenso. Diálogo y consenso, estimables en función de su adecuación a un modelo ideal de habla, son esenciales para el proceso de emancipación (y para la fruición estética), pero nunca jamás propiciarán el advenimiento de un estadio superior de autoposesión de la humanidad en el que la misma faena emancipadora deje de tener sentido.

En lo que resta quedamos entonces emplazados a matizar nuestra apuesta por la reflexión. Pues lo que aquí se propone no puede confundirse con un perpetuo gesto de suspensión de lo asertórico que mine sistemáticamente las pautas de sentido y los criterios de valor en los que se fundamentan los únicos puentes que cabe tender entre los individuos y su grupo. Actitud que, por otro lado, implica una agotadora tarea que hace impensable el alcance de un grado de estabilidad personal compatible con el acceso a la felicidad. Surgen así los temas que en adelante tendremos que tratar: tendremos que argumentar cómo una percepción anómala y discordante como la que el arte reporta puede integrarse en una continuidad de sentido, y explicitar qué género de relaciones mantiene esta con el mundo.

El desarrollo de un modo de vida independiente –antitradicionalista, cabría decir– implica paradójica y paralelamente la extensión de una costumbre, por cuanto la emancipación es contraria a la marginación. Para que un modo de vida conformado a partir de una óptica personal sobre el orden de cosas dado resulte verdaderamente emancipado esta deberá reintegrarse al grupo. Dada la común patrimonialización del conocimiento sobre la vida, la configuración estética de nuestro yo no nos reportará la satisfacción inherente a la emancipación en tanto no se vea reconocida socialmente. Más aún, en tanto no se vea reconocida dentro además de la

atmósfera intelectual que empezó suspendiendo. Por esta razón la obra de arte como anomalía no puede limitarse a suspender el orden de cosas dado, pues tal actitud no provocaría más que experiencias personales incommunicables y estupefacientes, que bien podrían producir momentáneas ilusiones de felicidad –quizá con una saludable función terapéutica– pero que nunca proporcionarían el grado de continuidad que la configuración de la identidad requiere; ya que, en modo alguno podrían posibilitar la acción cooperativa de los individuos que implica el reconocimiento público de una presencia.

La obra debe apuntar el camino de un deseo que debe verse correspondido con el esfuerzo por entender la suspensión que provoca como dotada un sentido. Esfuerzo que habrá de verse justificado por la sensación de que el cumplimiento del deseo hará “valer la pena” el denuedo; esto es, por lo que antes llamábamos sus «promesas de futuro». La estructura narrativa del arte y su disposición cuasiteleológica habrán de obligar a integrar su comprensión en un plexo de sentido que no sólo ilumine nuestra relación pasada con lo dado, sino que nos haga vislumbrar como deseable algo que aún no puede ser dicho. Pero para afirmar que el arte permite ampliar lo que es posible decir este deberá ser capaz de interesar de manera argumentada los deseos de sus interlocutores, provocando así en torno a él un acuerdo aunque de orden meramente pragmático (en el sentido de que habrá que deducirlo de su competencia para fundamentar posteriores juegos de lenguaje). Lo cual no indica que las condiciones a través de las que se haya logrado tal acuerdo no sean susceptibles de ser incluidas en un discurso sobre su legitimidad que se fundamente en su capacidad de seducción. La argumentación no puede ser exclusivamente racional pues no nos permitiría entonces escapar del horizonte de lo dado; por ello ese acto de comprensión implica no sólo una opinión (razonada) sino nuestro compromiso con ella. Nuestra identidad no descansa en que pensemos que tal cosa es deseable, sino en que podamos ser reconocidos como aquel que piensa que tal cosa es deseable, en un modo tal que “pensar” pueda entenderse como una acción práctica. Pensar que algo es deseable implica ver el mundo de una determinada manera, y ver el mundo implica, ya lo dijimos, comportarse respecto al mundo.

En esta medida nuestro reconocimiento pasa por hacer aparecer lo deseado como deseable,

no porque ello nos vaya a reportar la satisfacción de sabernos reconocidos como los promotores de una “idea de éxito”, sino por cuanto esa idea de éxito será la que permita entender socialmente la pertinencia de nuestra personalidad entendida como manera de ver el mundo, esto es, como manera de comportarse. La activación de la obra de arte es por ello requisito para que nuestra decisión termine “reportándonos emancipación”. El individuo se identifica como totalidad de necesidades, lo que implica una totalidad de valores estructurada socialmente; esto es, en rigor, la identidad del individuo sería una particularización articulada y *desplegada en sí* del sistema general de necesidades. El despliegue en sí de ese deseo emanado de la obra de arte genera una demanda, una «necesidad radical», que no puede ser atendida sin contemplar la modificación misma de las leyes de esa demanda. Finalmente esa acción cooperativa que el arte promueve ha de verse entonces transmutada en costumbre, esto es, reintegrada en el horizonte de la tradición, una tradición que será, esta vez sí, la tradición de aquel que se hubiere enfrentado de una manera estética al mundo; “su” tradición.

Pero para que todo ello suceda la obra no debería incluir en “su lógica” más que elementos acordes con esta misma labor: no podría entonces, por ejemplo, utilizar esquema lógico alguno que pusiera en peligro la cancha comunicativa donde la participación de nuestros deseos puede llegar a reportarnos reconocimiento. Si la diversidad de los fines privados, entendida como articulación artificial de unos modos de vida ya definidos, sólo puede salvaguardarse en un espacio de diálogo, la obra de arte deberá, primariamente, conservar la cancha que alberga a este. Conservación que implica tanto un momento deconstructivo, fluidificador, como uno reconstructivo, que restablezca las pautas comunitarias de sentido que habrán de permitir la elaboración de ulteriores hipótesis, imágenes, tradiciones.

Entiéndase bien, por último, que al decir que “las obras deberán...” no se está haciendo referencia al hipotético descubrimiento de una esencia del arte en virtud de la cual este “tenga que...”, sino a la *vertiente proyectiva* de esta tesis. Esto es, la propia responsabilidad que la obra de arte delega en su espectador nos comprometería a determinar que, por ejemplo, aquella obra que no cuidara la cancha *no debería gustarnos*. Esta afirmación nos obligará a reflexionar sobre

cómo se ejerce la responsabilidad frente a un ente “encantador”, cosa que haremos casi al final de este trabajo. Pero retendremos ya aquí la idea, que más adelante también desarrollaremos, de que el arte nos plantea la perentoria necesidad de “decidir” nuestros gustos, algo aparentemente más ligado al cambio y frivolidad de la moda que a la hipotética universalidad del arte. Universalidad que, curiosamente, el mismo arte, al menos en su versión contemporánea, está contribuyendo a derrumbar.

Comencemos ya a responder las preguntas que han ido surgiendo en este pequeño resumen “proyectivo”.

III.A. ARTE Y MUNDO

36. ¿Cómo incluir una percepción discordante en una continuidad de sentido?

Resulta evidente que el conjunto de acontecimientos cuya naturaleza se comparte entre lo aprehensible con los elementos cognoscitivos disponibles y lo inaprehensible excede con mucho el terreno de las obras de arte. La peculiaridad de estas últimas estribaría entonces, como hemos dicho, en que incitan a superar este conflicto. La obra de arte ciertamente cumple una doble función: por un lado atrae la atención sobre sí y nos permite encarar la continuidad de lo real en el mismo momento en que la suspende, y por otro, acaba finalmente restableciéndola de un modo diferente.

El arte, en alianza con los modelos de “belleza” asentados tradicionalmente, demanda una interpretación en términos unitarios. Evidentemente la crisis de lo bello no ha implicado la definitiva desaparición de este concepto por referencia al arte, aunque sí la de su naturalización y universalización, esto es, su debilitamiento. La patencia de lo bello en la obra juega aún su papel de canto de sirena. El ejercicio de reflexión en que consiste el fenómeno estético, y que exige un esfuerzo no siempre recompensado, seguramente no empezaría si no fuese por un primer acto de atracción mimética. Este acto de atracción muestra el alma teleológica del arte, crea una “ficción de organicidad” y evoca su tendencia a la universalidad. Ya vimos como el arte desencadenaba

un proceso a partir de la tradición en la que se encuadraba. En cierta medida cabría decir que el arte se “maquilla” con los coloretos de lo existente, se vale del calor que aún expide su extinto aura y del recuerdo de su organicidad.

Todas estas circunstancias entrarían dentro de lo que cabría denominar «parte técnica» de la elaboración del paradigma. Pero la obra, pese a todo, se manifiesta patentemente como anomalía. No obstante, no mantiene esa postura, aparentemente alejada de las redes de comunicación que tejen el mundo de la vida, por una voluntad de segregación del mismo, o por un afán narcisista de autonomía, sino por cuanto, como hemos visto, *esa es la única postura desde la que le es dado desenmascarar, a los ojos de los que a él se enfrentan, el hecho de que estamos degradando nuestros vínculos pragmáticos al entenderlos en términos exclusivamente performativos y no discursivos.*

El arte demanda una comprensión no inmediata de un sentido distorsionado. Pero si tal esfuerzo se realiza, cuando en función de él nuestro sistema representativo se vea alterado, ¿cómo podremos conjugar esta experiencia con la demanda de unidad para nuestras percepciones?. Una demanda de unidad además doble: unidad personal, pues la obra ha de enmarcarse en la vida de su espectador como totalidad; y unidad epistemológica, pues la obra debe involucrar y movilizar todos los órdenes de la existencia. Si afirmamos que el efecto de la obra de arte no puede ser universal, el vértigo del desplazamiento podría servir simplemente como viaje terapéutico de liberación del corsé del conocimiento en una dimensión estrictamente individual; lo que nos obligaría a seguir moviéndonos en el horizonte de la estética de la vivencia. Pero entonces no sólo no habríamos afrontado la demanda de continuidad que el pensar rememorante nos interpuso, sino que habríamos traicionado la demanda de continuidad que la existencia emancipada exige frente a la esquizofrenia de la técnica. Estaríamos renunciando al objetivo propuesto al comienzo del trabajo de escudriñar las posibilidades que el arte tiene de procurar un conocimiento con el que nos sea posible operar más allá del ámbito en que se produce.

El atractivo de la obra, que nace de su pertenencia al mundo pero se desarrolla y alcanza su

cima merced a su impertinencia ante él, despierta el deseo de reconducirla a la continuidad de este. De este modo nos desplaza al lugar discursivo desde el que es posible reintegrarla en una totalidad narrativa. En cierta medida entonces, cabría decir, la experiencia estética aporta una suerte de “miradores”, paradigmas a partir de los cuales puede concebirse como aberrante lo que hasta ahora era considerado natural y viceversa. Pero recordemos que el mirador no es aquello que se ve sino aquello *desde donde se ve*. La obra no muestra el mundo que ella representa, simplemente nos traslada allí donde ver el mundo implica verlo de otra manera.

En el lugar al que nos transporta la obra pone ante nuestros ojos el paradigma por relación al cual ella ha adquirido su carácter de anomalía. Este viaje sólo puede, claro está, referirse de manera metafórica. No cabe volver a imaginar un desplazamiento a un punto exterior de la realidad desde el que esta pueda verse como objeto. Pero lo cierto es que ese movimiento, que antes describimos como *ver las gafas*, hace a (nuestra pintura de) la realidad ser distinta de como era antes, la disloca y la ofrece desde una nueva perspectiva, aunque sólo sea en el sentido de que convierte lo que hasta el momento era un trascendental del conocimiento en su objeto. Y es, en efecto, por este juego hermenéutico, que se produce no sólo en el arte sino en el resto de las dimensiones del conocimiento, por el que el hombre conoce, critica y pone en juego su realidad arrojada y su pasado en la medida en que se aparta de él.

Tampoco cabe entender que la obra de arte en este instante haya modificado la realidad, con la que antes bien, como hemos visto, mantiene un compromiso veritativo. El arte “simplemente” nos recuerda que conocer implica siempre conocer de otro modo, en ese mismo momento en el que la actualización de los contenidos de la tradición no puede ser separada de la conciencia de que “ya no son los que eran”. Ello no indica que el referente se convierta en irreal, que modifique su ser, muy al contrario es precisamente esa distancia, que necesariamente se produce entre la realidad y el discurso que la actualiza, la que nos permite manifestar *la absoluta irreductibilidad de ambos*. No sólo no cabe pensar que nuestra visión de la realidad modifique esta, sino que ni tan siquiera podemos llegar a creer, en rigor, estar en presencia de la realidad (de la “verdadera” realidad como a veces se pretende en el caso de la estética). Estamos

simplemente ante la presencia del paradigma (que ciertamente permite darse a lo real en su forma) respecto del que la obra es anomalía.

Sólo los textos en su dimensión estética tienen la capacidad de redisponer la realidad, de ofrecer desde su lógica las claves para imponer la distancia desde la cual reparar en la realidad misma, en los paradigmas que la definen, esto es, verla ya distinta de como fue, infundada. Caigamos en la cuenta de que por ello la obra, creada en el marco de una realidad, cambia, como ella misma, bajo su propia acción, por lo que podemos afirmar que la obra se modifica constantemente por cuanto *es consustancial a ella ser diferente a sí misma*, su alteralidad. En sentido estricto es imposible repetir una experiencia estética. Ello no quiere decir que una misma obra no pueda volver a convertirse en objeto de una nueva experiencia, sino que la obra, tras ser experimentada, ya no será la misma. Desde la experiencia se gana, sin embargo, un horizonte desde el cual un nuevo conjunto de objetos se hacen susceptibles de convertirse en experiencias. El sentido de la experiencia estética no puede vincularse pues con un “hacernos expertos”, o la posesión de un objeto, por cuanto este mismo ha desaparecido en el mismo acto de aprehenderlo. Por ello la obra es inagotable. La misma negatividad cognoscente que promueve respecto al mundo le afecta a ella como parte integrante del mismo.

Es esa distancia insalvable la razón de que la actualización de la realidad no se identifique de manera inmediata con su modificación. La visión de los paradigmas en su realidad ficcional, ya lo dijimos, no implica que estos dejen de operar. El proceso descrito no altera la realidad misma más que en un estadio posterior, en el que la obra –pertinaz en su insistencia–, enquistada aún en esa realidad a la que es extraña y frente a la que ofrece una distancia dadora de sentido, se pone en obra a través de cauces comunicativos, para terminar reconfigurando, ahora sí, la realidad.

Y es en ese momento en el que un conjunto de percepciones suspendidas alcanzan carácter de continuidad. Pues lo que permite la distancia que la obra nos hace tomar respecto a los paradigmas de lo real y al pasado mismo, es no sólo que estos adopten la única forma que tienen de ser, cual es la de ser en su actualización; sino igualmente la institución emancipadora de

sentido. *Es el desgarramiento mismo que la óptica moderna produce, la lacerante escisión entre nosotros y la realidad, el que, curiosamente, permite la configuración de la identidad moderna.* Como ya vimos el arte moderno ya no pretendía superar la escisión de lo real en un movimiento reconciliador, sino enfrentarnos con la responsabilidad de reconstruir el sentido de modo narrativo y eventual. El arte posee valor de verdad no por desvelar lo escondido, sino por ayudar a crearlo, por actuar de partera de la realidad, presentarla e *incluirla en un círculo de comunicaciones intersubjetivas enriquecidas* de sentidos e identidades. En una actuación en cierta medida parasitaria, el arte –los momentos artísticos que en la vida del hombre se producen con frecuencia, por otra parte nunca suficiente– extrae de la realidad su sentido hasta mostrarla vacía, fuera de sí, en su no ser ya lo que es. De ese modo sus espectadores *podemos llegar a ser mediante la reconstrucción del sentido tras la asunción de la infundamentación de lo real*, en un movimiento doble de configuración y contraste ante el prójimo que no supone una decisión voluntaria de aquel que desee vivir mejor, *sino la necesidad natural de aumentar nuestro grado de complejidad.* La obra de arte demanda pues, con el sentido imperativo de su naturaleza ilocutiva, nuestro esfuerzo por integrarla en una totalidad narrativa rememorante. Un acto de suspensión precede así la eventual reconstrucción de una triple unidad de sentido, que nada retiene del ideal reconciliador. Pasado y futuro se integran en la totalidad de nuestro proyecto vital, que se desarrolla en forma de narración holística en un mundo de la vida no compartimentado. Nuestra identidad se configura así a partir de la distancia productora de sentido (reconocible) que *lacera porque deslegitima toda identificación, pero emancipa pues nos hace protagonistas de nuestra historia.*

La dimensión negativa de la realidad y la historia, que no se dejan conocer como tales, libera, cuando nos hacemos conscientes de la inconsistencia de estas, su poderoso impulso fundante, no sólo en el sentido de que ellas mismas llegan a ser de esa manera, pasando del caos a la forma, sino en el de que *obligan a ser.* La demanda de interpretación de una realidad que se muestra infundada ayuda a adoptar una óptica, susceptible de ulterior reconocimiento, que nos hace ser a nosotros mismos, nos “identifica” con nuestra manera de ver el mundo. Esta

intervención sobre el cuerpo de una tradición viva pero enajenada por una parte la vacía de contenido pero por otra y al mismo tiempo, la rellena de nuevo, hasta tal punto que puede llegar a constituirse en una unidad renovada de sentido. Esta operación no es de por sí, sin embargo, fundante, por cuanto la interpretación instauradora de sentido –y al tiempo manipuladora (en la medida en que es la manipulación física e intelectual del mundo la que permite al hombre ser lo que es)– debe, para ser emancipante, para producir identidad y, para modificar efectivamente el mundo, *contrastarse en una cancha intersubjetiva*. En ella, paradójicamente, como ya avisamos, las reglas están marcadas en los términos que precedieron a la interpretación, con claves ajenas a la obra sometida a juicio, que, por lo tanto, *siempre juega en cancha contraria*. De ahí que el arte no se convierta nunca en una juega dionisiaco–romántica, de ahí que no toda manipulación sea contrastable, de ahí que, en definitiva, *el juego vaya siempre en serio*.

Lo bello no es evidente. La obra de arte no es un simple elemento disonante como los cientos con los que a diario nos encontramos y que parecen no tener sentido alguno. Cabría decir que en un mundo tan desestructurado como el nuestro son mayoría los estímulos que diariamente nos asaltan y no se dejan integrar con facilidad en una suerte de cosmovisión. Pero la diferencia entre ellos y la obra de arte reside en que esta se ilumina a sí misma como anomalía precisamente *para destacar la propia continuidad del paradigma*, frente a la que, sin embargo –y precisamente para ello–, no se muestra como un simple engranaje más, sino como elemento disonante. No se limita a revelarnos, desvelarnos o custodiarnos algo ya existente, sino que adopta frente a ello el papel de partera, conduciéndolo a algo que de otro modo no sería.

Podremos entender esta conjunción entre disonancia y continuidad aludiendo metafóricamente al concepto de aventura de Simmel²; en el sentido de que este es un *elemento extraordinario* destinado, sin embargo, a *reintegrarse siempre en el contexto de lo ordinario*.

...Que arranque al que la vive [la vivencia estética] del nexo de su vida por la fuerza de la

2. Cfr. Simmel, G. *Sobre la aventura*, págs. 11 y ss.

obra de arte y que sin embargo vuelva a referirlo al todo de su existencia.³

La plenitud del significado del arte, «que no tiene que ver tan sólo con este o aquel contenido u objeto particular, sino que más bien representa el conjunto del sentido de la vida»⁴, se debe a que no presenta un punto de vista concreto sino que muestra la suspensión misma de los paradigmas que se opera desde el punto al que nos lleva para poder fruir (o interpretar) la obra. Por esta razón cabe considerar ociosa la diferenciación entre la postura interpretativa y la fruidora del espectador, pues aquella sólo cabe tras el desplazamiento al que nos arrastra la voluntad de fruir la obra, y esto último sólo es posible cuando *el disfrute ha sido interpretado como desplazamiento*.

Una vez situados en el espacio de juego de la obra, la jugada específica (o en este caso la interpretación “estricta del contenido”) que aquella parecía plantear, pierde importancia frente al hecho de la asunción de unas reglas en una cancha de juego. Cabría decir incluso que ellas son el “contenido” de la obra. Esta operación tiene un marcado tinte pragmático que no es compatible con el tono trascendental del todo: la obra, en el fenómeno estético, es un todo en el sentido de que plantea sus reglas, su jugada, su mundo, pero *todo ello en referencia constante al contexto del mundo de la vida en el que aparece*. Es pues un todo (con minúscula) menesteroso del conocimiento que brinda la tradición, aunque sea para separarse de él. Hacer hincapié excesivo en lo estético como lo absolutamente diferente a la vida sólo ayuda a dificultar la reintegración de las experiencias estéticas en esta.

El sentido del todo en la obra de arte no se refiere en modo alguno a su estructura autónoma y completa sino, al contrario, a que en el encuentro con la obra de arte no se produce referencia concreta alguna a problema concreto alguno *encuadrable en una esfera en concreto*, sino a la propia alteración de la estructura epistemológica que permite la separación de lo real en departamentos estancos. Y el sentido de esta operación no reposa en la posibilidad de reintegrar

3. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 107.

esa alteración a la dimensión estética del individuo (si tal cosa existiera) sino a su existencia como conjunto. De este modo la estructura epistemológica moderna quedaría superada, alumbrándose así la posibilidad de pensar en una existencia reintegrada, no para repensar la reconciliación, sino para aumentar el grado de participación de los individuos en los procesos de configuración de las decisiones y del sistema simbólico de necesidades que afectan y rigen su vida, *precisamente por cuanto se sabe esta eterna e inevitablemente escindida*.

El arte debe partir de la continuidad y volver a ella. La dinámica del mundo moderno capitalista nos ha hecho firmar un contrato fáustico según el cual hemos de hipotecar nuestra satisfacción a cambio de un desarrollo autónomo incapaz de contrastarse con nada externo a sí mismo. El dinamismo inflacionista del capitalismo se fundamenta en la disolución del sentido holístico del mismo. Sólo así se puede hacer convivir el derroche de energías creativas con el sistemático destrozo del equilibrio “ecológico” del mundo, no sólo por lo que respecta a la degradación del entorno sino del fundamento mismo de las vidas de masas ingentes de seres humanos. El nihilismo de la política y la economía moderna –destacado por Nietzsche y Marx⁵– ha incluido la creatividad humana en una dinámica de pérdida de sentido. Pues sí esta creatividad apelara al sentido dejaría de tener valor/precio, esto es, sus productos dejarían de ser intercambiables, para alcanzar valor/dignidad, y colapsaría el sistema al poblarlo de necesidades de cumplimiento incompatible.

La capacidad disonante del sinsentido hace ya tiempo que perdió su vigor. Lo cual es particularmente constatable en el mundo de las artes, muy particularmente desde el olvido, que tanto hemos defendido, del primado de la intención del artista. El hecho de que después de Duchamp el carácter único del arte ya no pudiera determinarse en función de la capacidad, categoría o cualificación del artista –o de su intención– no pareció incomodar al mercado del arte, ni mucho menos nos hizo olvidar la categoría de la unicidad artística. El halo del arte, su singularidad pasó simplemente a depender de la ideología del mercado, única institución capaz

4. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 107.

de convertir –o al menos de confirmar la conversión– un vulgar botellero de serie en una “pieza única”.

Los impulsos deslimitadores [en el arte] no sólo son atrapados e inmunizados por las prácticas del mercado, sino que precisamente estas los estimulan y tientan una y otra vez a entrar en ámbitos nuevos.⁶

Como luego veremos, el desarrollo exclusivo –fomentado por el propio sistema– de la dimensión anómala del arte ha terminado paradójicamente moviendo a este a adoptar la lógica de los sistemas prácticos. Esta apropiación –que se llevó a cabo debido al interés añadido por actuar como anomalía autónoma, esto es, respecto a los paradigmas del arte– ha provocando una sobreestimulación que si bien no ha desplazado ni un centímetro el papel de la institución arte, sí, sin embargo, ha fomentado la horizontalización y nivelación de los estímulos, favoreciendo así la expansión del sistema capitalista. Por otra parte, ha dilatado la receptividad del público que se encuentra ahora a años luz de su disposición a ejercitar su capacidad de discernimiento respecto a los estímulos que recibe. Ya vimos por referencia a D. Salle el enorme peligro de operar con el sinsentido como único material.

La demanda de sentido que el arte plantea es pues, hoy por hoy, un puntal fundamental de su labor emancipante. Si bien la constatación que hemos venido efectuando del carácter efímero y contingente de lo terreno parece no permitir plantear siquiera el sentido de la Historia, ya vimos, sin embargo, como una postura que no pretendiera subsumir los acontecimientos en un conjunto estable de sentido, tendría vetado el acceso a una existencia emancipada; existencia que caracterizábamos, precisamente, por su capacidad de enlazar la multiplicidad de las percepciones en un todo de sentido que poder jugar en el mundo como base de su identidad. Por ello el sentido de continuidad del arte debe desplegarse en el doble sentido arriba indicado: continuidad de las

5. Berman, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, pág. 97.

percepciones y continuidad del perceptor. No sólo porque el contacto estético sea un claro ejemplo de como el conocimiento implica la aplicación, sino, sobre todo, por cuanto la aplicación fundamental de ese conocimiento es la formación de una identidad con tintes de continuidad.

Ha sido frecuente, incluso en este trabajo, reconocer como una de las grandes virtudes del arte la posibilidad de alterar la personalidad de su receptor. Pero románticamente se sigue aún entendiendo esta posibilidad por referencia a procesos de “liberación” y desestructuración de la personalidad cuyos objetivos consistirían en la pérdida del centro y en la emancipación de los prejuicios. Posibilidad está que contaría con la aquiescencia ilustrada. Por inducción o por inferencia, las convenciones estéticas neorrománticas cifraban el contenido emancipador del arte en el cultivo de una personalidad descentrada y liberada, condición previa para la obtención de una “experiencia auténtica”; versión obsoleta de la estética vanguardista del escándalo tiznada por el canto postmoderno a la irreductibilidad de la diferencia. Pero hoy día no cabe postular la multiplicidad como objetivo, sino como fundamento de lo real. La irreductible individualidad de las manifestaciones no es un momento gozoso de nuestra existencia postmoderna, sino nuestra triste realidad arrojada, y, al tiempo, nuestro reto. La multiplicidad no es un ideal, es nuestra experiencia de la realidad de la Historia. La persecución del sentido, subsumir lo particular en lo general, es un mero sistema de supervivencia, el único modo de asegurar nuestra propia individualidad. La diferencia que favorece la multiplicidad sólo es concebible desde la búsqueda de la unidad, y esta sólo puede entenderse como un caso concreto de aquella.

Hoy cabría pues preguntar ¿qué podemos aún “descentrar” en este mundo absolutamente colonizado por una mentalidad «performativa» y economicista –crecida precisamente al amparo de la segregación de las esferas–, máxime mediante unos instrumentos liberados de cualquier implicación con estas áreas?; la liberación en el ámbito de una sola esfera ¿produce algo más que exaltaciones de lo fantástico, lo loco o lo inconsciente, que resultarían patéticas y delirantes si no

6. Hofmann, W. *Los fundamentos del arte moderno*, pág. 424.

se contrastaran en el mundo reglado de la vida, y gratuitas si no se pergeñaran desde un horizonte emancipatorio?; ¿no ha aprendido el propio sistema a nutrirse de una multifocalidad que exime de la obligación de contrastar las determinaciones allende el marco lógico donde son gestadas?.

Los ciudadanos nacidos y crecidos en el mundo postindustrial, acostumbrados por tanto al fraccionamiento y la diseminación del sentido, ya saben que deben «no mirar en la obra de arte buscando y conociendo, sino fuera de ella sorprendiéndose y asombrándose», como Hoet proponía en la última Documenta. En nuestro momento cultural el espectador ya no necesita permiso para liberarse espiritualmente y disfrutar de un instante de autonomía a través de su libre relación con el arte. El individuo finisecular está de por sí acostumbrado al ejercicio de un comportamiento (los quince minutos de plenitud que prometía Warhol) autónomo (y , en realidad, escindido), pero no porque se lo permitan arte, críticos y artistas, sino porque se lo exige su empresa. Una empresa de cometidos tan fragmentados que no podría operar sin fracturar cualquier continuidad de sentido. Conviene tener siempre presente que el modelo proteico de sujeto, irreductible a la conclusión y a los modelos de la tradición moderna centrados en el ideal de autotransparencia, no es sólo una exigencia de la crítica a la brutalidad conceptualizadora de la razón identificante, sino también de la dinámica del sistema socio-económico. El llamado a una continuidad rememorante, relativista y acausal sólo puede ser legítimo, en un mundo en el que como vimos hasta la Coca-Cola (light, por cierto) invita a «vivir la vida como una exclamación, no como una explicación», si puede ser usado como arma arrojadiza. La sociedad capitalista de mercado que tanto ha explotado la mentalidad técnica moderna, parece haber encontrado un nuevo filón en las actitudes estetizantes postmodernas que fomentan la «libre actividad metaforizante».

La exigencia de sentido (común) puede ser hoy mucho más escandalosa que la apología de la privacidad del sentido, que termina dejando el privilegio de lo intersubjetivo a aquellas *verdades* que se pueden medir con los instrumentos que nos brinda la técnica; y destruyendo por “horizontalización” los propios jalones míticos, el mundo de referencias que nos ha de permitir

construir relatos alternativos al técnico. Pero tampoco cabe pensar en retroceder a un horizonte preilustrado en defensa del cosificador «sano sentido común», permitiendo que la única base de lo compartido sean textos revelados y transmitidos por la tradición.

Conscientes de que el individuo se identifica como una totalidad de necesidades articulada a partir de una totalidad de valores, su posible existencia emancipada, realmente autónoma, sólo es concebible en la forma de una articulación de, y una identificación con, una particularización del sistema de necesidades vigente. En este contexto la obra de arte debe, más que nunca, conminar a un individuo acostumbrado a la elaboración de tantos sistemas de representación como objetos le salen al paso, a elaborar una narración holística. Esto es, a vincular los placeres del entendimiento con su posible inclusión en un discurso que integre un proyecto vital.

Antes de iniciar la tan anunciada como dilatada explicación del desarrollo concreto de este proceso abriremos un último paréntesis para abordar los dos problemas ya apuntados: qué grado de estabilidad cabe suponerle al arte y qué relación mantiene con el mundo.

37. El movimiento en la bola

El arte, hemos dicho, alumbra, iluminándose como disonancia, los paradigmas en virtud de los cuales ella misma es aberración, pero no simplemente para revelarnos lo existente, sino para conducirlo hacia algo que de otro modo no sería. *La realidad y la obra mantienen una estrecha relación, que, sin embargo poco tiene que ver con el tradicional nexos representativo que las unía.* Ambas, realidad y obra, viven su alteralidad irreductible. No protagonizan una relación de recíproca pertenencia, sino de *recíproca legibilidad*. Permanecen ligadas únicamente por cuanto lo real es condición de lectura de la obra, y esta es mecanismo lector de aquella. Y es en este sentido en el que realmente la obra se convierte en –o mejor provoca– un «aumento de ser», no en la inmediatez de *su* realidad, sino en la medida en que permite una focalización nueva de *la* realidad, una lectura de la misma que de otra forma no sería posible.

Cabría pensar que si la obra de arte se despliega conforme a una estructura lógica que, aún naciendo en el territorio de lo asumido, se interna más allá de él, esta habría de estar

necesariamente conformada de una manera autónoma. Ciertamente la disposición pseudofinal de la obra de arte se construye conforme a parámetros no enteramente inteligibles en el contexto en el que está llamada a desplegarse. Sin embargo, de esta afirmación no cabe deducir autonomía radical alguna. La configuración de la obra, ya lo hemos argumentado, no es perceptible en su autonomía más que a la luz del, y por relación al, contexto en el que se desarrolla. La obra “propone” mundos, y lo hace recurriendo a imágenes no esclarecibles en la propia realidad. Pero tales imágenes dependerán en su sentido doblemente de su contexto. Por un lado en la medida en que se asientan en un orden de cosas existente respecto al cual se constituyen; y, por otro, por cuanto este extremo sólo adquirirá sentido si está encaminado a propender un nuevo orden de cosas. Como ya expusimos toda anomalía sólo puede adoptar tal carácter y dar cuenta de su sentido *dentro* del contexto de su paradigma. Si el arte no fuera más que una fantasía que al desprenderse de lo real no lo delatara no sería más que un juego en el peor sentido de la palabra.

Este movimiento de propensión no es, por otra parte, concebible a través de un proceso de purificación de la obra (a menos, claro está que este tenga un carácter estratégico, y, por lo tanto, impuro), de destilación de sus aspectos históricos, pues, para que un mundo advenga o, lo que es lo mismo, para que se haga deseable a través de la propia obra, se requiere de un caldo de fermentación tan radicalmente impuro como el horizonte discursivo del mundo de la vida. Pues los deseos de los hombres habitan los oscuros rincones del mundo, no los altos salones de la idea. El arte dista mucho de ser un escapar de la vida hacia un mundo mejor. Antes bien es un volver a la vida, al núcleo de la vida, a su configuración como realidad, por más que este movimiento requiera una enajenación de la vida en la vida misma. Ciertamente mientras las dos últimas décadas estuvieron dominadas por el ejercicio de esa derivación del “gran realismo” de Kandinsky, consistente en denunciar el acto pictórico imitativo a través del recurso a la realidad física y tridimensional del referente mismo, en los últimos años parece adivinarse un retorno a soluciones plásticas afines a la “gran abstracción”, esto es, a la autorrepresentación de los medios creativos en sí mismos. Este desdén por los aspectos “impuros” de la cultura, que amenazan con disolver los últimos restos del aura de lo artístico, recupera, en efecto, facetas del idealismo

artístico de principios de siglo. Pero lo hace, que duda cabe, de una manera descreída y con un gesto envejecido. Desde el ascetismo riguroso y armónico de un Mondrian, dispuesto a disociar la perfección ideal de los accidentes de la Historia mediante el ejercicio de lo que Schiller hubiera llamado un «arte estético», a los “manteles de camping” «Op» de Peter Schuyff o los estampados de Uslé o Förg, indudablemente han transcurrido las seis décadas más pragmáticas de la historia de la humanidad.

Curiosamente entonces daría la sensación de que acudimos al arte con la expectativa de encontrar en él la manera de vivir una existencia emancipada y extraemos del viaje la conciencia de que tal aspiración no es humana. La emancipación no puede entenderse como un desligarse de la situación “arrojada” de nuestra existencia o como una suprema libertad frente a lo dado. El arte no es un vehículo de escapatoria de lo real, sino, muy al contrario un mecanismo para bucear en ello y favorecer su deriva. Deriva y no ampliación, porque tampoco resulta concebible reconstruir una nueva imagen del progreso como un aumento de la capacidad de decir. No cabe argumentar que la ampliación de los márgenes de lo que nos es dado decir avance un progreso cuantitativo. Toda nueva imagen del mundo abre tantas posibilidades como las que cierra, sin que quepa afirmar con pretensiones de objetividad que el puerto de arribo sea mejor que el de llegada. No debe entenderse el trabajo de la obra de arte como la lenta marcha hacia la emancipación final del ser humano, ni hacia un momento de plenitud, porque no es concebible ni deseable ese utópico momento de reconciliación en que lo limitado del hombre se libere en lo infinito de su conciencia; y mucho menos su formulación historicista. La emancipación es una actividad que sólo tiene sentido en la vida, en ese horizonte en que el ideal de vida emancipada no tiene cabida. *La emancipación podría ser entendida como el carácter propio de nuestra existencia arrojada.*

No hay un más allá desde el que ver las cosas, ni la conciencia puede alcanzar un conocimiento objetivo elevándose sobre sí misma. El “otro lado del puente” al que la obra de arte obliga a cruzar no es un más allá sino precisamente –y por eso es mundo abierto– un nuevo acá. Para entender esta situación podríamos proponer la imagen de un individuo andando por

dentro de una esfera, que, penosamente, consigue trasladarla (y él con ella) al producir ligeras deformaciones desde el interior que desplazan imperceptiblemente el centro de gravedad de la bola. Bola que, por efecto de esa misma rotación, recupera constantemente su esfericidad. El desplazamiento del individuo estaría perennemente ligado al propio desplazamiento de la realidad y, por ello, la discusión sobre la autonomía no tendría sentido en el interior de esa esfera, más allá de la cual no hay nada.

La conciencia histórica no implica pues el ocaso del individuo sino su única posibilidad de poseerse a sí mismo, «comprendiendo históricamente su propia posibilidad de comportarse históricamente» (Dilthey), o, mejor aún, comprendiendo históricamente su imposibilidad de comportarse de otra forma que no sea históricamente. No puede existir comprensión inmediata de realidad vital alguna, los individuos han de saberse en una relación reflexiva consigo mismos y con la tradición en la que se ven inmersos, tratando de comprenderse desde su propia historia. Pero ello no puede hacernos abrigar la esperanza de que ese conocimiento se produzca en la intimidad del comprender. La conciencia histórica es un modo de conocimiento que nos reporta el arte en la medida en que a través de él adquirimos conciencia del momento de sociabilidad que implica el obligado participar nuestra comprensión al que nos vemos abocados. Nuestra posibilidad de comportarnos históricamente esta circunscrita a un mundo absolutamente lleno de individuos. La vida misma está enteramente referida a la reflexión por cuanto aquella se concreta en la formación de una identidad que sólo puede lograrse tras la participación de una actitud reflexiva. La reflexión no puede entenderse como distanciamiento, pues, si bien el significado sólo se conoce cuando se sale a la «caza de los objetivos», en esa caza es el yo mismo el que sale a la caza del sí mismo⁷.

7. Cfr. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 429.

38. La estabilidad (permanencia de una pretensión)

Antes dijimos que la obra de arte gustaba “haciendo uso” de su “belleza”. Pero pasado este primer instante, casi arrebatado, en que la obra llama la atención sobre sí, comienza a mostrar su condición negativa. Desde ese momento no cabe considerar que su eventual inducción a la modificación del orden de cosas dado se presente bajo una forma general idéntica para todos sus espectadores, como si de un “contenido” concluso, positivo y de fácil interpretación se tratase. La experiencia ante la obra de arte nada tiene que ver con la absoluta transparencia de una verdad hasta ahora no revelada. En referencia al mundo de la vida, la obra de arte se nos presenta más bien como algo opaco de muy difícil asimilación, y que, sin embargo, por un curioso impulso erótico, demanda tal esfuerzo.

Pero si la obra fomenta su instrumentalización, su inclusión en una apertura de mundo en la que alcance la posibilidad de ser dicha dentro de la tradición remodelada, en el preciso instante en que tal cosa ocurra su naturaleza de “anomalía” se habrá evanescido. Ello es algo fácilmente constatable. No todas las obras de arte permanecen “activas”, es decir, continúan, en el sentido que aquí estamos dando al concepto, siendo obras de arte. Las obras de arte tienen historia como la tiene el propio arte, y tienen, bajo determinadas condiciones, una capacidad de volver a incitar a la exploración que, sin embargo, pierden en otras circunstancias. Más aún, la obra de arte no es ya nunca la misma después de cada actualización. Sólo así cabe entender los frecuentes olvidos y recuperaciones en materia artística.

La obra de arte no tiene, no lo olvidemos, contenido estable, pues es ente –y su naturaleza es instrumental–, y no ser. La pretendida ontologización de la obra artística no es más que el resultado de confundir el proceso que ante la obra de arte se desencadena, y en el que sólo el hombre es protagonista, con la propia obra. La «verdad» del arte, como la verdad del ente, es tal sólo en el desarrollo del proyecto vital en el que se integra (y entiéndase que no es necesaria ni frecuentemente el de su autor) y se ilumina en su ser instrumental. Y en la medida en que esa su naturaleza de veleidad seductora cala en la voluntad de la colectividad, estabilizándose en

costumbre, se ve convertida en base para la comprensión de las obras futuras, pasadas e incluso, y he aquí lo más paradójico, de sí misma. Esa es la razón de que las posibles actualizaciones de la obra de arte sean potencialmente infinitas. Pero ello no indica que, ni tan siquiera en un corte sincrónico, pueda llegar a determinarse el estado de la cuestión. Desde el principio y por razones operativas hemos venido utilizando un modelo “en singular”, como si sólo existiese una obra, un creador, un espectador, un interlocutor o una colectividad y un mundo. Lo cierto es que, obviamente, el fenómeno es mucho más complejo, y que, pese a la efectiva aldeanización del planeta, el juego que la obra desencadena puede alcanzar diversos estadios en un mismo segmento temporal, incluso con los mismos protagonistas siempre que cambie el contexto.

La *epoje sui generis* llevada a cabo sobre la obra de arte que a lo largo del trabajo se ha propuesto reduce esta finalmente a poco más que un conjunto de textos y conversaciones sobre ella versados. Esta actitud, si hemos de creer además a Valéry cuando aseveraba que no había ningún baremo para afirmar que una manera de comprender algo fuera más legítima que otra, podría hacernos pensar que estamos reduciendo el arte al conjunto de vivencias inefables e irreductibles que de él cupiera derivar. Ciertamente, la afirmación de que sólo en las vivencias estéticas la obra está ahí podría llegar a dar la sensación, como se la dio a Lukács, de que la obra es una forma vacía. La dependencia de la obra de arte de la vivencia estética no sólo supondría su disgregación –al quedar referida a una infinita e insondable sucesión de vivencias–, sino que acabaría con la unidad de la identidad del artista, y, por extensión, de la del propio fruidor.

Cabría hacer derivar la estabilidad de la obra de arte de su proceso de recepción de manera tradicional, durante el cual, por otro lado, aquello que como obra de arte la define resulta imperceptible. La obra de arte puede presentárenos abierta en un discurso fuertemente convencional que traicione las cualidades por las que la habíamos definido. Incluso una actualización en origen auténtica y –precisamente por ello– hoy perfectamente asimilada puede opacar una nueva recepción viva de la obra de arte. Ciertamente, imaginemos que vemos cumplido el protocolo antes aludido: aceptamos el reto de incluir el ente artístico en nuestro discurso sobre lo real, tensamos este y lo difundimos con el éxito suficiente como para modificar

el modelo axiológico operante. Si volviéramos a reutilizar este argumento, ahora consagrado por la autoridad que emana de la tradición emergente, para releer la obra, esta vería extinguirse su dimensión negativa. Cosa que en realidad no ocurre siempre, gracias, precisamente, a la inestabilidad de la obra; pues ella misma puede modificarse conservando una idéntica capacidad para conminar la nueva realidad.

Incluso si pudiéramos domeñar definitivamente la obra de arte a una determinada interpretación, habríamos conseguido determinar su grado de estabilidad sólo al precio de hipotecar su capacidad emancipante. Ya vimos como una obra de arte podría terminar sus días limitándose a fijar un conjunto de relaciones representativas y a ponerlas al servicio de una comunidad, con tan alto grado de estabilidad que podría llegarse a pensar en la necesidad y universalidad de aquellas. Pero no cabe imaginar que esta labor reificante pudiera rendir utilidad alguna en un proyecto emancipador no comprometido con la creación de una consoladora imagen de estabilidad y reconciliación que enfrentar al siempre trágico mundo de la vida.

Otra alternativa a la radical indeterminación de la obra de arte podría rastrearse en el ámbito de la recepción. No obstante, nuestra constante referencia a la absoluta contingencia de nuestro acercamiento a la obra de arte, y, por lo tanto, al rango creador de la comprensión, tampoco debe hacernos pensar que de ello quepa deducir una transferencia de poderes absolutos al espectador. El margen de indeterminación que produce el recurso a la genialidad en la creación no es evitable por sola referencia a una hipotética genialidad ahora en la recepción. No podemos aceptar la idea de la concreción de la obra en el acto de su recepción.

Desde el principio ha quedado claro que una aproximación ajustada al fenómeno artístico habría de hacerse a costa de la pérdida de especificidad de este. Por otra parte, si la existencia humana consiste precisamente en la concreción de una continuidad de autocomprensión “robada” a nuestros interlocutores mediante la emisión de juicios sobre el mundo, y si la experiencia estética ha de ser útil a ese proyecto de autoidentificación, habrá de reconocerse *la radical convencionalidad del fenómeno estético*. Sólo desde la absoluta indeterminación del proceso podremos entender que *ni la creación ni la recepción son momentos fundantes*, sino

jugadas menesterosas unas de otras que sólo acceden a su sentido presenciadas desde un mundo codificado en el que incluso el nihilismo radical debe ser entendido como una jugada con pretensión de sentido. Pero parecería entonces evidente pensar que si uno de los objetivos planteados consistía en eludir la disgregación de la existencia a la que nos somete la inmediatez de la experiencia estética debería poderse denotar un cierto grado de determinación en la obra de arte, que tendría que derivar de su “uso”, pero no del momento de su recepción, ni de su ulterior hipostatización. Precisamente porque la obra de arte es un ente extremadamente inestable –en realidad poco más que aquello que de ella quepa decir–, que sin embargo, no actúa de manera laxa; cabe buscar un grado de determinación; que no podrá derivar más que, precisamente, de su vinculación con la historia, de su contexto. *La única manera de rastrear los condicionantes que nos habrán de permitir eludir el nihilismo crítico es, precisa y paradójicamente, asumir la indeterminación del proceso estético.* Si en la obra de arte puede haber algo lo suficientemente permanente como para confiar en la posibilidad de que al decir algo sobre ella esto pueda llegar a ser entendido, ese *algo* sólo podrá derivar de la naturaleza fuertemente convencional del proceso; del hecho de que el mundo puede ser visto sin violencia como un firme conjunto de nexos de sentido según los cuales las palabras se remiten unas a otras con la estabilidad que les confieren sus frecuentes choques a alta velocidad. Y en esta visión es compatible un cierto grado de determinación, e incluso de capacidad de previsión, con la negación del principio de causalidad y del perspectivismo.

Decía Gadamer que el arte, a diferencia de la simple curiosidad, implica «una pretensión de permanencia y la *permanencia de una pretensión*»⁸. La primera parte de la afirmación nos resulta controvertible por incontrovertida. Desde el principio del trabajo nuestras consideraciones parecen chocar frontalmente con la pretendida universalidad tanto de la obra de arte como del juicio de gusto. Aquella, a diferencia del resto de los entes, ha venido gozando de una apreciación general más allá de toda circunstancia histórica. Evidentemente tal esquema mental

8. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 172. Curs. más.

no es más que una parte de un modelo de representación –idealista– del mundo que las propias obras de arte pueden, y están de hecho, ayudando a modificar. Este sería un claro ejemplo de cómo la obra de arte, por su negativa a encajar en un discurso –con relación al cual, sin embargo, se configura–, es capaz paulatinamente de colaborar a modificar una idea preconcebida sobre el mundo –que trasciende con mucho el ámbito de la estética–. Y, sin embargo, algo hay de cierto en la sensación de universalidad que transmite la obra. Esta sensación podría completar el ejemplo anterior en el sentido de ilustrarnos como el arte, una vez ha contribuido a encumbrar un radical historicismo, es capaz de volver a no encajar en aquel modelo que parecía haberse creado expresamente atendiendo a su caso.

Por supuesto, estos procesos no se dan en modo alguno de manera automática ni sus lindes resultan definidas. La sistematicidad en su exposición podría dar a entender que estos se producen en estadios sucesivos y perfectamente demarcables, lo que está lejos de ser verdad. Las imágenes del mundo pueden coexistir en diversos grados de aplicación siglos, disgregándose en infinidad de discursos en los que su propio origen llega a desdibujarse. La endurecida realidad es mucho más difícil de modificar de lo que aquí esquemáticamente se ha sugerido, y de lo que parecen pretender los voceros de la “aceleración histórica” (tesis que, repetida a lo largo de casi dos siglos, no parece más que demostrar en sí la permanencia de las ideas). Lo real es mucho más estable de lo que parece, incluso cuando se percibe su escaso fundamento; y su modificación involucra la participación de numerosas instancias nunca regidas por los mismos intereses⁹. La historia ha conocido una aceleración muy inferior a la que nos gusta predicar, y de ahí la enorme frescura de las grandes obras nacidas con el objeto de desmontar algunos de los grandes conceptos sobre los que se cimienta la realidad: baste para muestra el botón de *Las Meninas* y la

9. Y de nada de ello podemos lamentarnos toda vez que hemos reconocido que sólo en la dureza de la convención cabe cifrar la existencia del arte. Si en tantas ocasiones hemos levantado la voz contra lo endurecido de la dogmática que permite representar la realidad, debemos ahora reconocer que es ese mismo sustrato el que nos permite interpretar el sentido de la obra, pues esta disuelve el mismo fundamento en que se cimienta. Si las manifestaciones artísticas no son simples referencias a una idea exterior, tampoco son ellas las que se otorgan existencia y sentido a sí mismas.

soberbia “utilización” que de ellas hace Foucault. Otras, de menor calado, destinadas a modificar relaciones de orden hoy ya obsoletas, han perdido su “actividad”. Unas terceras pueden permanecer actualizables para algunas personas e irrelevantes para otras. Aún otras esperan una nueva oportunidad en el “limbo artístico”.

Pero todas ellas derivan su mayor o menor presencia en el mundo de la vida no de que pretendieran para sí la permanencia –cabe pensar que todas las obras clásicas fueron modernas (i.e. asumieron el riesgo de no ser arte en absoluto)–, sino de que *permanecieron en su pretensión*. Esta, al ser mantenida, posibilita una posible actualización en cualquier momento, al tiempo que, precisamente por tener tal carácter de pretensión, se diferencia del mandato...

...de una exigencia establecida, cuyo cumplimiento estuviera acordado inequívocamente, sino que más bien intenta formar una exigencia de este género. [...] Al mantenimiento de una pretensión le corresponde el que se le concrete en una exigencia.¹⁰

La universalidad perceptible entre las cualidades de determinadas obras de arte deriva de la insistencia de aquellas en demoler determinadas certezas (y de la consecuente resistencia de estas a ser demolidas). El hecho mismo del ser camaleónico de la obra no nos permite pensarla, no obstante, en términos hegelianos, como si la pretensión fuera su idea rectora, alcanzada la cual se viera cumplido su ciclo histórico. La obra, lo hemos repetido, no es nunca la misma, y goza de la ventaja de que su utilidad para facilitar lenguaje de emancipación es tal que se convierte en un verdadero centro de alta densidad que actúa atrayendo los discursos más subversivos y, por lo tanto, modificando su ser siempre en el sentido de mantener su pretensión –que no es otra que la de ampliar la imagen de lo real en cada momento en sentidos renovados–.

10. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 172. Repárese en la nota del traductor sobre la diferencia de significado entre *Anspruch* y «pretensión». A nuestro entender -en contra de la voluntad de Gadamer- el matiz castellano que añade a «pretensión» connotaciones peyorativas ligadas a su soberbia acepción de pretenciosidad enriquece la propia naturaleza de la exigencia de la obra, pues subraya su artificialidad e impureza.

Desde el principio ciframos nuestro interés en la capacidad gnoseológica del arte, en la posibilidad de conocer *a través de él*, y no de conocer sus productos. Además, seguramente la obra no es suficientemente estable como para permitir tal cosa; crece y se desplaza por sus significados. En el mismo instante en que fuera a ser diseccionada con el fin de averiguar su estado, este cambiaría por efecto del nuevo acercamiento. La reflexión sobre el arte, como en general toda reflexión en las ciencias humanas (y por lo que parece también en las naturales), modifica el objeto de estudio. Por ello sólo idealmente podríamos referirnos a lo que la obra fuera en un hipotético momento, en un tiempo detenido que nos permitiera ver sin ser vistos. En rigor cabría afirmar poco más que en tal instante la obra ofrece *más posibilidades* (y ese “más” solo podría considerarse de manera empírica, esto es, en un entorno discursivo) para actualizarse en una cadena discursiva que en otra, o ninguna de actualizarse en una tercera.

No obstante, una afirmación tan tajante no debe dar lugar a pensar que todo conocimiento sobre la obra de arte sea imposible. Eso sería tanto como disuadir de la intención de decir cosas sobre ella, exactamente lo contrario de lo que pretendemos. La obra de arte puede –y debe– ser interpretada, pero tal cosa no se logrará nunca tratando de exponer su esencia a nuestra mirada. Los discursos que sobre una obra quepa versar no serán, de cualquier modo, libres ni impredecibles, y en gran medida vendrán dictados por la propia obra (entendida esta como su imagen en un estadio determinado del conjunto del saber humano). Ahora bien, recordémoslo, la obra es clara pero difícil. La única manera de interpretarla pasa por utilizar el método pragmático de comprobar lo que de ella es posible decir en un momento determinado, posibilidad que implica, como veremos, un grado tal de exposición al ridículo que impide versiones diletantes del juego.

Cabe sospechar que el modelo dual al que nos acostumbró la dialéctica idealista y el pensamiento metafísico en general, nos mueve a pensar que existe una irreconciliabilidad entre la percepción histórica de los acontecimientos y su estabilidad como objetos de conocimiento, que si bien es lógicamente cierta también es prácticamente exagerada. En cualquier caso, siguiendo un proceso estricta y obtusamente lógico es posible afirmar que, dado que tanto el instante

atemporal como la posibilidad de determinar *a priori* las posibilidades que la obra ofrece de actualizarse en uno o en otro sentido son impensables, no cabe hablar del significado (concluso) de la obra; salvo en el sentido pragmático de que no es factible utilizar cualquier obra en cualquier discurso, ni concebible que una misma obra ofrezca las mismas posibilidades de estabilización a un discurso que a su opuesto. Cabe recordar no obstante que la resistencia de la obra de arte a ser “conocida” –en el sentido metafísico del término– forma parte de su resistencia efectiva al principio de identidad, y, claro está, aquello que no permanece idéntico a sí mismo es lógicamente incognoscible. Esta misma óptica relativa (y no dominadora) deberá ser usada al valorar el propio “funcionamiento” de la obra artística: esta “simplemente” propende un mundo, pero ello no implica ni un estéril voluntarismo que cifre toda esperanza en la colaboración del espectador, ni una ineludible relación causal que convierta a este en simple instrumento para los planes de la obra.

A lo largo del texto ha quedado claro en que medida es pues el mundo contexto del arte. La obra, pese a constituirse según una lógica aparentemente gratuita se nos revela con un sentido definido cuando su despliegue es confrontado con la realidad, con los parámetros de la tradición respecto a los cuales parece estar configurada y en los cuales resulta no encajar. Toda la lógica supuestamente autónoma del arte resulta pues orientada conforme a un fin sólo concebible desde la conciencia de nuestro propio punto de partida (entiéndase que tal fin no está perfectamente preconcebido en la mente del creador, sino que, antes bien, es la determinación de ese mismo fin la que permite entender la configuración de la obra). La obra es pues un fenómeno histórico que sólo en esa dimensión cabe valorar –en un sentido, por cierto, que tiene más que ver con la «historia efectual» que con el historicismo–. Pero cabría dedicarle al menos unas líneas a recordar la circunstancia opuesta: ¿en qué medida cabe afirmar que la obra es contexto del mundo?.

Vimos como la obra de arte se despliega a partir del proyecto en el que su interlocutor la instrumentaliza y del contexto respecto al cual se configura como anomalía. Pero la relación de arte y mundo es de copertenencia en ambos sentidos, pues también argumentamos que sólo

desde la obra entendida como anomalía accedíamos a la comprensión de los paradigmas que configuran los sistemas prácticos que definen lo real. La obra de arte provoca un desplazamiento que propende a un mundo abierto, que no es en realidad una suerte de nueva dimensión, un duplicado de lo real o un espacio extraterrenal, sino un sistema pragmático de reordenación de lo dado. En ese mismo viaje vimos como nuestra manera de mirar la realidad se nos iluminaba y, con ella, la realidad misma, en la que pasa a resultar sorprendente lo que antaño resultaba evidente. Así decimos que nos es dado contemplar lo real de otra manera, a la luz de *la obra como contexto del mundo*.

Al tiempo que el arte requiere un contexto en el que cobra significado así también su apertura de mundo supone la creación de un plexo de significado en el que el resto de la realidad pueda ser entendida. Sin constituir juicio de valor alguno el arte define un contexto que ilumina (diagnósticamente) la realidad desde el horizonte de una realidad posible. Se erige, en definitiva, en contexto de su contexto.

III.B. LA RACIONALIDAD DEL ARTE

39. El juego del arte

El discurso por el que el arte se reconduce –en una dimensión ahora ya positiva– a una totalidad de sentido no se encuentra encerrado en la obra misma, habrá de ser pues, creado por su espectador. Si la obra de arte no encaja en el horizonte de la tradición y ella no es en sí misma portadora de una totalidad de sentido, la reconstrucción de esta deberá ser creación de su interlocutor. Pero si renunciamos a reivindicar la posibilidad de recurrir a la idea de *creatio ex nihilo* para el artista, también habremos de hacerlo para el espectador. Que algo se perciba como “aparecido” entre lo dado, es una experiencia lingüística que, como toda experiencia lingüística no es cosa de uno. Algo sólo es creado cuando puede ser percibido por alguien como dotado de un sentido, y eso implica un fundamento en lo ya existente. La interpretación, como la creación, porque tiene carácter de evento –lingüístico– *no es inmediata*. Y del mismo modo que pensábamos que la creación artística no podía identificarse con la potencia del nombrar, en igual medida afectará esta determinación al caso de la interpretación. Nombrar podría referirse, como querían los románticos, a la *creatio ex nihilo* si el lenguaje fuera una relación de las palabras con las cosas. Esa premisa permite a los hermenéutas abrigar la posibilidad de escudriñar una relación de estabilidad de las palabras con *su sentido originario*. Pero, como convincentemente han demostrado los hermenéutas que podríamos denominar de “tercera generación”, el lenguaje es una relación de las palabras con las palabras, palabras que se deconstruyen a sí mismas, por lo que impiden pensar en origen alguno. Por ello todo nombrar es entrar a jugar con un lenguaje del que no disponemos con libertad, no porque tenga una relación originaria con lo que designa que nos imponga una actitud de escucha, sino, precisamente, por todo lo contrario, porque es convencional. Sólo cabe confirmación del sentido de nuestras palabras cuando estas han entrado a formar parte de un juego de lenguaje intersubjetivo. Las nuevas experiencias se integran pues en la continuidad de la red convencional que vincula nuestras representaciones.

Es esa convencionalidad característica la que nos obliga, desde la visión de la misma continuidad de la vida, a establecer una nueva continuidad narrativa que reintegre ahora a la anómala obra, esto es, a entender el mundo y a entendernos en ese entender *al margen del se*. La tendencia a la continuidad en el ser humano no se agota en el descubrimiento de la permanencia de lo dado en lo nuevo, sino que se continúa en *el compromiso con la integración en ese mismo continuo del elemento distorsionador que la obra de arte contiene*. El hombre no puede conformarse con la identidad que le reporta el saberse conocedor de una continuidad que le liga con sus semejantes y con la historia, sino que tiende a la esperanza de acceder a la identidad que reporta el saberse identificado con un plan que, partiendo de esa continuidad, la violenta y desvía.

Así pues, en realidad, el plus de la obra de arte al que antes aludíamos no es algo que se encuentre en ella misma, sino que depende del libre juego entre el creador –si este llega a estar definido– y los receptores, que asumen su “cogencialidad”. El genio extramoral y mesiánico, encargado de expresar por vía simbólica el contenido hermético del significado, de la exposición metonímica, o, como ahora se prefiere, alegórica de lo «misterioso que no puede ser revelado» no tiene cabida en un mundo postidealista. El arte no es exposición formal de un contenido previamente determinado, y aún menos de la verdad. Su verdad se despliega en el fenómeno estético, en ese juego eminentemente comunicativo donde se articulan contenidos significativos que se abren a la comprensión y que permiten «ampliar indeciblemente el campo de lo que se puede pensar» (Kant) –y repetimos que se despliega y no *se representa* o simboliza–.

La obra no se funda única y simplemente en lo indecible. Antes bien, *la obra es tal no sólo porque se configura como anomalía, sino por cuanto demanda ser dicha, y en función de esa posibilidad que le es propia*. La obra de arte no es un símbolo en el que se conjuga lo estructuralmente separado y disimétrico, lo dicho y lo por decir, en un signo que no agota lo designado por la oposición que presenta a su desocultamiento. Lo inefable de la obra deriva precisamente del hecho de que en última instancia se determina en su actualización en el mundo de la vida. La obra de arte no porta en sí, como tantas veces se ha supuesto, aquello aún no dicho

y que debe ser dicho. Y esa es la razón de que no se agote (necesariamente) en su decir. Ni tampoco “raciona” su enseñanza ocultando siempre más de lo que enseña. El intérprete no continúa explotando obras de las que ya parece haberse dicho todo porque siempre haya algo más “en el fondo de la obra”. Prueba de ello es que los intérpretes a menudo se contradicen en sus conclusiones, lo que no sería achacable a una carencia de información —como supondría una mentalidad positivista respecto a un error científico—.

El hombre “desviado” en su aventura individual con el arte no ha hecho más que iniciar el fenómeno estético que se desarrolla en el mundo de la vida. La obra nos desplaza, y lo hace a lugares no perfectamente predecibles antes de iniciar el viaje, y sobre los que no se pueden establecer *a priori* relaciones causales. Y, tras este desplazamiento, es responsabilidad del hombre obviar lo en él descubierto o bien articularlo en forma discursiva. Cuando esta última opción es elegida nos encontramos ante el desencadenamiento del fenómeno estético en el mundo de la vida. El fenómeno estético, superando así su esfera autónoma, se vincula con la dimensión comunicativa de la realidad, y la continuidad en relación con la obra de arte no debe perseguirse en el marco de la percepción estética sino en el proceso que tras ella se desencadena.

Esta aceptación del reto de lo real, el compromiso con el incremento de complejidad en nuestra relación con ello es un acto que, como vimos, se justifica en sí mismo. Como ya afirmara Aristóteles, el automovimiento es el carácter fundamental de lo viviente. Tal realidad, que a menudo se quiere ver como característica de lo que se ha dado en denominar «Neobarroco», no sería más que la confirmación definitiva de que la vida es alimentarse de entropía negativa. De igual modo, tanto el juicio estético como la creación son un movimiento que no tiene más fin ni meta que la autorrepresentación del ser viviente, que el propio exceso. Es esta una idea incluida en la teoría del arte como juego de Gadamer¹¹. A menudo hemos venido refiriendo en estas páginas el arte desde la óptica del juego, entremos ahora a valorar, a la luz de la tesis citada, el alcance de esta identificación.

11. Cfr. *Verdad y Método*, Págs. 143 y ss.; y *La actualidad de lo bello*, Págs. 66 y ss.

La primera advertencia que cabría hacer es que nada tiene que ver esta referencia con un renacimiento del irracionalismo postmoderno: lo más interesante de la metáfora del juego es que a su luz el arte si bien aparece como aquel, autojustificado en cuanto movimiento, *incluye de manera natural la razón* como carácter distintivo del ser humano; la dimensión natural por la cual el hombre tiende a darse fines y a aspirar a ellos de manera consciente. Y al mismo tiempo burla, de esta misma manera, lo característico de la *razón conforme a fines*, en la medida en que la razón del juego disciplina el movimiento humano *como si* tuviese un fin. De esta forma un comportamiento aparentemente infundado –sensación propia de las determinaciones tomadas desde un horizonte abridor– puede llegar a ser objeto de sentido, y, por lo mismo, de reconocimiento. El arte se distancia de esta manera tanto del monolitismo del dictamen performativo, que nos subsume en la falacia –la “asepsia” tecnócrata– de lo objetivamente eficaz, de lo incontestablemente necesario; como de su otro irreductible, la anomia paralógica: «eso que se pone reglas a sí mismo en la forma de un hacer que no está sujeto a fines es la razón¹². Poco queda aquí ya tanto de la *razón instrumental* moderna como de la idea ilustrada de la razón como *a priori* estable de la esencia humana, aunque sí se salvaguarda la universalidad que requeríamos en forma de imposición voluntaria –pero necesaria para no traicionar nuestra inteligencia y poder configurar nuestra identidad–.

De igual manera, la idea del arte como juego también nos distancia del renacimiento del solipsismo y nos adentra en los terrenos de la sociabilidad. Si decidimos marcarnos unas reglas sólo una condición debe ser cumplida: debemos permitir que sean compartidas, debemos asegurar su inteligibilidad. La conducta del juego es una conducta al margen de fines (prácticos o teleológicos), en la que la misma conducta es referida como tal fin, es observada pues como algo exterior a nosotros. La conducta ligada al fenómeno estético no puede nunca ser contemplada como un medio –por más que de ella quepa esperar la consecución de un fin en forma de costumbre–. Este comportamiento referido como tal es la base tanto de la dignidad como de la

12. Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*, Pág. 68.

comunicación humana. Lo que allí se “representa” es el movimiento mismo del juego, la propia autorrepresentación del movimiento de juego a la que el espectador queda referido, y en la que el jugador aparece ante sí mismo como tal espectador. Es en ese momento de alienación –en el que nosotros aparecemos ante nosotros mismos como espectadores– en el que cabe entablar una comunicación no distorsionada, pues en él los interlocutores ya no se ven como un hablante y un receptor –por lo que cualquier esquema cartesiano reificante no resulta aplicable–, sino “referidos” ambos a un juego reglado racionalmente. En este momento de alienación toda relación sujeto–objeto se subvierte y todo hacer se vuelve comunicativo, pues no conoce la distancia entre el que juega y el que mira el juego: «*jugar exige siempre un “jugar–con”*»¹³. En el instante del “juego del arte” quedamos “expuestos” argumentativa y racionalmente –pero no explicativa ni lógicamente– en nuestros discursos y nuestras opiniones, emanadas de una afinidad que es más que expresión de un gusto. En ese instante nos hacemos conscientes de nuestra dependencia no sólo de los demás sino del terreno discursivo en el que nuestra “exposición” pueda resultar entendida. Y ello es así tanto en el caso de emitir un juicio estético como de exponer nuestras obras de arte. Del mismo modo que el arte suspendía el modo por el que nos relacionábamos con la realidad, ponía nuestra tradición ante nuestros ojos, así también nos sitúa a nosotros mismos como integrantes de esta tradición, no en la forma objetiva de la autoposesión, sino referidos al mismo horizonte comunicativo.

En el arte pues el puro hacer es referido como algo, como en todo juego algo es referido como algo, aunque ese algo no sea conceptual, útil o intencional; sin que eso llegue a significar la restauración de una relación representativa. Por esa razón toda acción adquiere contenido argumentativo y viceversa. Aquello que es referido no es más que la pura prescripción de la autonomía del movimiento, que, de igual manera, aparece matizada por ser aludida como algo reglado en el contexto del *jugar–con*. Tal concepto de autonomía es reflejo de lo único realmente autónomo: la autonomía antropológica de la cultura. A su luz sólo el movimiento desapercibido,

13. Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*, Pág. 69.

el no–movimiento, el espasmo, puede resultar autónomo (y nunca emancipador). Pues este movimiento autónomo que el arte supone no adquiere realidad hasta que no es aplicado al conocimiento de lo real. La autonomía estética presupondría que el movimiento no apareciera como “visto” por el propio sujeto, como reglado por el actor–espectador.

La «verdad» del arte se despliega pues en el fenómeno estético no en forma de aserto *sino de actitud*, de comportamiento, que, no obstante, excede lo mimético, pues en el juego del arte se articulan contenidos significativos y gnoseológicos que se abren a la comprensión y que permiten, en palabras de Kant, «ampliar indeciblemente el campo de lo que se puede pensar». La verdad, decimos, se *despliega*, no se *representa* o *simboliza*. La operación depende del libre juego entre el creador –si éste llega a estar definido– y los receptores (bien entendido que estos pueden cambiar incesantemente los papeles en el desarrollo del juego); no se trata pues de la exposición formal de un contenido previamente determinado, elaborado por otros mecanismos –lo que supondría subsumir el mundo abierto en el universal– sino de la utilización del concepto como «caja de resonancia»¹⁴ para el juego de la imaginación. No nos encontramos ante una hipóstasis que conjuga lo estructuralmente separado y lo disimétrico en un signo que por resistirse a su definitivo desocultamiento no alcanza a agotar lo designado. Antes bien, nos hallamos ante el desarrollo de una lógica irreductible a los paradigmas operantes en los sistemas prácticos, que guarda, no obstante, suficiente relación con aquellos como para que quepa referirse, sin aparente violencia, al juego que propone. Un juego que consiste en “dejarse decir” y para el que requiere la adopción de unas reglas que nos trasladan a una suerte de construcción anamórfica, a un otero inestable, desde la que por un instante –en términos duchampianos– “infraleve”, nos es dado observar el oscuro objeto del deseo: aquello que nos mueve a la reelaboración (de los paradigmas que permiten la construcción) del sentido. Lo indecible, aquello por lo que la obra no se agota –ni agota lo significado– en su significar, y por lo que no puede ser «traducida», nace, simplemente, del número potencialmente infinito de actualizaciones de sus

14. Cfr. Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*, pág. 65.

propensiones en el mundo de la vida en el que se gestan y contrastan.

La tutela filosófica del arte no sólo es imposible (en términos “traductores”) sino aun improcedente. Pues la racionalidad estética que tanto le cuesta a Habermas definir se encuentra más cerca de lo que se imagina, en este su propio ser lúdico. El arte es, por naturaleza, un fenómeno intersubjetivo de base racional, en el que se producen, intercambian y sustituyen modelos axiológicos en operaciones que influyen notablemente en el mundo de la vida. Esta es una circunstancia que cabría deducir del propio pensamiento habermasiano.

La racionalidad de las imágenes del mundo se mide no por propiedades lógicas y semánticas, sino por las categorías que pone a disposición de los individuos para la interpretación de su mundo.¹⁵

Ignorarlo o permitir la tecnocratización del proceso que desencadena el arte no supondría más que facilitar la manipulación de este potencial. El potencial práctico del arte es connatural a su esencia, y no reconocerlo así no supondría más que asumir una la defensa de un arte eminentemente “artístico” cuya vertiente ideológica resultaría tan evidente como la de la economía eminentemente “económica”.

De esta realidad, como apuntábamos, cabe también deducir la imposibilidad del esclarecimiento definitivo de la experiencia estética, por cuanto en el fenómeno estético la obra de arte es simplemente la portadora de una suerte de *vector-fuerza* de deseo que, potencialmente, desencadena un acto comunicativo que no tarda en escapar del ámbito de su emisor. En este entorno comunicativo ese vector se estabiliza en forma de nuevo paradigma, o modifica la dirección de otros vectores o ve la suya modificada por estos, o, más frecuentemente, se ve sometido a una mezcla de estos casos.

15. Habermas, J. *Teoría de la acción comunicativa*, vol.I, págs. 72-3.

40. Sobre las catástrofes

La obra se nos presenta entonces en forma de juego. Nos muestra una disposición falsa pero firmemente teleológica que nos induce a aceptar el reto de encontrarle sentido; una tarea para la que no se muestran aptas las pautas operantes. Pero esta búsqueda de sentido *nada tiene que ver con una interpretación stricto sensu*, pues la obra no tiene un significado, ni es portadora –siquiera secreta– de su sentido, ni este coincide con el pretendido por su autor, ni nos es permitido en la búsqueda aplicar modelos cartesianos, ni, en definitiva, es posible pensar en la interpretación correcta de un ente cuyo primer cometido es iluminar el desfondamiento del mundo, esto es, mostrar que el sentido no puede descubrirse en el nexo entre las palabras y las cosas, sino construirse a partir de los lazos entre las palabras. La búsqueda del sentido, el reto de “decir el arte”, *sólo puede pues plantearse en forma de construcción narrativa*, lo que implica una suerte de formación de conocimiento como orientación. Conocimiento que nos permite entonces entrever la (atractiva) posibilidad de adoptar con su ayuda una actitud emancipada, un modo de desenvolvemos en el mundo no sujeto a la lógica del sistema. Pero ante esa posibilidad descubrimos también que nos es obligado plantear esta formación que hemos abierto en un ambiente reglado e intersubjetivo y que, sobre todo, el juego del arte es siempre claro pero difícil. Pues reparamos entonces en que si el arte se presentaba como anomalía (como necesidad radical) lo hacía en la medida en que apuntaba, aunque no de manera final o causal, *a la necesaria sustitución de su correspondiente paradigma como condición para la suspensión de su carácter anómalo* tras su integración en un plexo de sentido. *Decirnos, pues, de manera emancipada implica entonces la modificación efectiva de lo real* a través de, precisamente, la repetición del esquema expuesto, esto es, presentando nuestra propia actitud –comprensiva– como atractiva; logrando transmitir de manera “deseable” –para ulteriores actos emancipadores– nuestro relato de lo real en forma no de explicación sino de vector de fuerza, de catalizador de la sustitución del paradigma operante.

Este proceso se produce de manera similar a como se comportan los fenómenos aludidos

en la «teoría de las catástrofes» de René Thom¹⁶. Según esta cualquier fenómeno tiene una morfología estructural interna, estable en la medida en que el fenómeno sigue siendo el mismo si se varía un poco, pero siempre sujeta a transformación. Hasta la creación de este paradigma las mutaciones se explicaban por una sucesión de estados diversos en los que unos eran *causas* de los otros, siguiendo un modelo evolucionista o determinista. La diversidad se explicaba, en definitiva, siempre en términos de continuidad. Thom postuló la dinámica de las morfologías: una forma estable efectúa un recorrido en el tiempo que le lleva a sufrir perturbaciones. Si respecto a estas la forma no varía, se mantiene estable, pero si muta se dice que ha cruzado un «umbral catastrófico», que ha cambiado su estructura. Y ello porque en un mismo espacio existen más formas en competición separadas por «umbrales». Si en su recorrido una forma llega al borde de otra «precipita» en el ámbito de atracción de alguna o varias de las formas en conflicto, estabilizándose en su modelo, o viceversa. Aún más, la teoría de las catástrofes afirma la existencia de «formas informes», o formas “aún no formadas”, sin estabilidad estructural, que asumirán el aspecto de cualquier atrayente estable que aparezca en su campo de acción. La adquisición pues de una forma depende de un conflicto en el cual un sujeto «*elige su propio futuro*».

De manera análoga cabe pensar la aventura del arte como promotor de vectores que apuntan a un mundo posible desde el que la realidad pueda iluminarse de un modo—otro. A ese respecto la «Teoría de las catástrofes» puede resultarnos de utilidad por diversos motivos. El primero —y esa la hipótesis de trabajo de O. Calabrese en *la era neobarroca*—, porque...

Si aceptamos la idea de que una elaboración cultural cualquiera, y por ello tanto humanística como científica, manifiesta una dimensión conceptual interna, podremos decir que cualquier objeto cultural posee una «forma» o «estructura» abstracta independiente de su manifestación y aplicación. En este sentido, una obra de arte y una fórmula química pueden

16. Cfr. Calabrese, O. *La era neobarroca*, págs. 125 y ss.

tener tranquilamente el mismo «modelo» de articulación interna.¹⁷

Esta especie de sustrato que recorre todas las creaciones de un determinado entorno cultural es fácilmente admitido en el campo de las humanidades, pero su aceptación no es tan generalizada para el de las ciencias, a las que se les supone un modelo de desarrollo interno y autónomo. Pero la propia elaboración de teorías como la de las catástrofes exige una revisión de ese modelo. Calabrese no afirma que actividades llevadas a cabo en el campo de la ciencia vayan a provocar cambios en los criterios estéticos o viceversa (aunque a nuestro entender tal afirmación sería lícita a condición de que dicha “influencia” no se concibiera con criterios causales, es decir, únicos), pero sí que una teoría física y un modelo de juicio estético por pertenecer a un mismo «ambiente» intelectual, pueden compartir esa «estructura abstracta» subyacente a la que antes nos referíamos. Esta idea aporta un nuevo estribo, junto al que ya nos brindó Kuhn, para apoyar la cohabitación, más allá del mito de la reconciliación, entre la esferas segregadas.

Esa «estructura conceptual subyacente» es la que el arte puede tratar de modificar a través de la actividad de sus espectadores, que pueden asumir así su cuota de responsabilidad tanto en el mantenimiento de la estabilidad de ese “ambiente” como en el del contenido de las propias ideas que por él circulan, en la medida en que se encuentran por él determinadas y se ven en él concretadas. Este «ambiente intelectual», versión humilde del ser heideggeriano, será en definitiva el elemento sobre el que incidirá nuestro juicio estético, que afectará así a ámbitos del pensamiento y la acción incluso desconocidos para su emisor, imposibilitando de este modo toda apelación a la autonomía.

La alusión a la teoría de las catástrofes valdría pues para valorar la posibilidad de enlazar los diferentes ámbitos de la cultura. Pero lo que más nos interesa aquí es, indudablemente, rastrear su incidencia en nuestra idea de propensión: la similitud entre las formas de Thom y los

17. Calabrese, O. *La era neobarroca*, pág. 126.

vectores narrativos que elaboramos en el transcurso de nuestros juegos de lenguaje artísticos. De forma análoga a como, al atravesar un «umbral catastrófico», una forma cambia su estructura, así también lo harán nuestros discursos. Esta inestabilidad no concurre siempre y, a menudo, una forma –estable– es perturbada sin que se vea impelida a modificar su estructura. Pero esa forma “convive” en un espacio flexible con otras de las que la separa un «umbral». Si en su recorrido llega al borde de otra forma “más estable” «precipitará» en el *ámbito de atracción* de la/s forma/s en conflicto. En ese instante conflictivo, en que el atravesamiento del umbral se hace inminente y a partir del cual la forma cambia su estructura, un sujeto, como dice Thom *«elige su futuro»*.

En el proceso de nuestra argumentación el vector de deseo, lanzado a esa cancha del espacio flexible de un mundo abierto, no supone el establecimiento una relación causal. No cabe pensar que nuestra exposición narrativa vaya a modificar el resto de los discursos ni la estructura de los paradigmas operantes de forma ineludible. Ni que, si llegara a hacerlo, lo habría hecho por su propia determinación, en una primera instancia, o en el sentido pretendido. Ni la posibilidad a la que apunta el arte, ni la que nosotros encauzamos –en el deseo de vernos reconocidos en el paradigma hacia el que propendemos– permanecen necesariamente estables en su salida a la cancha comunicativa del mundo de la vida en el que se “juegan” las identidades. Los vectores narrativos son modificados por la miríada de discursos operantes, en la misma medida en que los propios paradigmas se pliegan a esos polos de atracción magnética que son los deseos de los individuos. Cualquier estructura es modificada en mayor o menor medida –lo que no necesariamente implica su desaparición– por la acción de otras.

La descripción antes desarrollada –en forma “terriblemente” pedagógica– poco tiene entonces que ver con su verdadero acontecer en la complejidad del mundo. Pero, en cualquier caso, esta complejidad no puede confundirse con anomia. Nuestros vectores, aunque no están, por supuesto, exentos de someterse a las mismas leyes “físicas” de las que se valen, sí podrán alterar tanto los paradigmas vigentes como la propia estructura del juego que se desarrolla de una manera en cierta medida “necesaria” y predecible. Posibilidad que dependerá enteramente de la propia estabilidad –narrativa– que sean capaces de desplegar. Como en breve veremos, el curso

de las cosas modifica nuestras acciones, pero ello no supone una merma de libertad (es un prejuicio pretender que todos los conceptos tengan antónimos y los tengan como lo otro de ellos) sino la propia posibilidad de concebirla, así como el marco sobre el que determinar el valor moral de las intenciones y el interés de las actuaciones. Ciertamente es que *el sentido de la atracción es siempre “conservador”*, así, en el mundo del arte, el sistema –la institución arte– demuestra mucha más estabilidad que las propias obras concretas y los discursos renovados sobre ellas emitidos que, por lo tanto, ven su estructura modificada con mucha mayor frecuencia de la que ocurre el fenómeno inverso. Pero ello no implica la absoluta indeterminación del efecto de nuestros discursos o su inoperancia. Por un lado por cuanto nunca se da una interacción tan clara como para permitir dictaminar la victoria de uno u otro contrincante, y si más bien su proporcional desvío. Y, por otra, por cuanto la eficacia de aquellos –obras y juicios– dependerá de ellos mismos, de la “estabilidad” que manifiesten al acceder a la cancha. Y es en esa estabilidad, en esa “coherencia” (aun en la incoherencia) interna, en la que cabe cifrar *el valor de la obra entendido como capacidad*. Bien sabido que la dirección en la que se desarrolle esa capacidad no estará determinada en la obra, sino en su actualización. Por lo que, como luego veremos, el juicio artístico comprometerá, a su vez, *el diagnóstico de los posibles efectos que vehiculará la eticidad (y por lo tanto estética) de dicho valor*. La capacidad de la obra de arte se evidencia en lo que de ella quepa ser dicho, y *su valor en la determinación diagnóstica de la aportación que al proceso de emancipación les cabe a estos discursos*.

Volveremos al complejo problema del juicio de la obra de arte. Pero centrémonos ahora en la teoría de las catástrofes para señalar una nueva coincidencia entre esta y la obra de arte. Porque aquella es, como esta, como en general las hipótesis científicas, éticas o filosóficas, un elegante constructo narrativo. Tal teoría es un claro ejemplo de ciencia explicativa, que ilustra lo que se trata de decir. Es un modelo científico que no sólo describe un fenómeno circunstancial, interesante para una determinada comunidad de pensadores, sino que expresa además una concepción del mundo, un gusto estético, del que incluso da cuenta, al que incluso explica. El propio modelo como paradigma se puede utilizar para el estudio del modelo mismo, es decir, es

autoexplicativo (de alguna manera evoca la bola histórica a la que antes nos referíamos). Entronca pues, claramente, con los modelos artísticos que aquí proponemos, modelos que son anticipación de un mundo del que a la vez son expresión, y, por lo tanto, prueba de posibilidad.

41. El arte como ejemplo de un mundo

Es un axioma romántico: la obra de arte es profecía. Es profecía por cuanto anuncia el futuro. Por los signos del presente anuncia lo que está por venir. Todo el mundo parece retener la imagen del artista como adelantado a su tiempo, y de la obra como antecedente de lo por venir. Cabría matizar, no obstante, el sentido de la afirmación. Como jocosa y acertadamente afirmaba Popper en *La miseria del historicismo*, si el ministro de economía predice públicamente la bajada de la bolsa nunca sabremos si su acierto es profecía o causa eficiente (si lo hace privadamente nunca sabremos si de verdad lo hizo). Puesto que retenemos como obra de arte aquella que fue capaz de anticiparse a su tiempo nunca sabremos si fue ella la que se anticipó o el propio tiempo el que la consagró como obra de arte. Cientos de embriones de obra de arte quedaron en el camino, ausentes –como diría Duchamp– de investigación.

Este problema sólo es tal para aquellos que confíen ciegamente en la relación causal entre los fenómenos. En este trabajo hemos adoptado resueltamente y para fines diversos el convencimiento de la circularidad de lo real, que no permite pararse en la discusión sobre la primacía del huevo o la gallina. La profecía no sería entonces más que una (exitosa) afirmación de sí misma, que evocaría de nuevo el carácter tautológico de la Palabra de Dios. En ese sentido es la obra de arte profecía, pues atestigua por sí misma lo que anuncia¹⁸. Pero ¿qué significa tal afirmación?

Hemos defendido que el enunciado poético no es un mundo abierto, que no contiene una representación del mundo, pero que, sin embargo promueve dicha apertura. Metafóricamente cabría decir que la obra de arte sería un ente que pone un pie en un mundo virtual desde el que

18. Cfr. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 584.

reclama su construcción para cobijarse. Su participación en el mundo de lo real asegura la posibilidad de captar el sentido de la propuesta sobre el mundo “aún no real”. Ese mundo, respecto al cual podría llegar a ser profecía, es un mundo cuyo *por venir* depende de la aceptación de los hombres. La obra no puede pues entenderse como «el caso especial de un sentido introducido y encarnado por completo en su enunciación»¹⁹. Antes bien, el arte parece una enunciación aparentemente sin sentido que incita, sin embargo, a la construcción de un sentido cuya argumentación exige decir lo que aún no ha sido dicho. Ese nuevo mundo configurado por la aparición de nuevo lenguaje estará construido en función de esas relaciones de ordenación que la obra de arte ostentaba, extrañas a las que de manera natural habríamos aplicado a ese ente específico. El mundo que cabe construir en la experiencia estética tiene ya en la obra que desencadenó tal experiencia, podríamos decir, su primer “habitante”. En este caso, en cierta medida, *la vida surgió antes que el planeta*.

Pero si cabe actualizar la obra, si resulta factible hacer deseable un determinado mundo, no es porque el argumento utilizado *sea real* –cosa que Habermas parecía pedirle al arte para concederle su capacidad ilocucionaria– sino porque *resultaría interesante que lo fuera* (recuérdese el carácter “prometedor” del paradigma revolucionario en Kuhn). Porque cabría desear el advenimiento de un mundo en el que cupieran cosas como la que nos ocupa. Esa es la razón de que la obra sea ejemplo de aquello que propende y argumento de su deseabilidad.

Junto a este argumento podríamos reseñar la ingeniosa manera que Ranke²⁰ encontró de compatibilizar la causalidad –como nexo de un fluir vital ininterrumpido– con la ausencia de apriorismo. Ranke invierte (en el mismo sentido en que antes comentábamos que la obra resultaba profética) el principio de causalidad, convirtiendo el pasar en devenir. Es lo consecuente, el efecto, lo que decide la causa y determina su significado. De esta manera sobre la base del éxito o fracaso que determina la permanencia o caducidad (e incluso la inexistencia) de los hechos se va creando la red causal de significados y sentidos que constituye el mundo: «Una

19. Cfr. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 584.

acción lo es cuando hace historia, esto es, cuando tiene un efecto que le confiere un significado histórico duradero»²¹.

De esta forma la recepción adquiere primacía sobre la acción (no andaba desencaminado Borges cuando presumía de los libros que había leído, no de los que había escrito). Repárese, no obstante que esta tesis según la cual lo posterior determina el sentido de lo anterior, es moralmente peligrosa²². No podría haber, según ella, una certidumbre ética *a priori*, por lo que sería necesario un recrudescimiento del sentido de responsabilidad sobre el resultado de nuestras acciones, empeño al que pronto nos entregaremos. En este sentido publicar y leer, esculpir, danzar, comprar libros o mirar incluso, es un acto potencialmente peligroso que ha menudo llevamos a cabo de modo irreflexivo. Ciertamente, algo hay de vandálico en la creación.

Pero entretanto volvamos al tema del que nos desviamos. Los modelos catastróficos son en sí verdaderas pinturas de la realidad que, como tales, pueden seguir el mismo destino que los fenómenos a las que sirven de modelo y, al mismo tiempo, proporcionan su definición estructural. De idéntico modo esta misma memoria que tales modelos cita no es más que una simple pintura proyectiva que pretende reportar identidad a su autor mediante un constructo narrativo autoexplicativo. Que tal cosa suceda con hipótesis “humanistas” resulta verosímil; lo curioso es comprobar que las “científicas”, cuya verificación siempre pensamos que acababa dependiendo de su contraste con “la realidad”, responden también a mecanismos “narrativos”; esto es, que –como aprendimos con Kuhn– no hay norma lógica, más allá del interés de sus «promesas de futuro», que nos obligue a aceptar un paradigma, promesas que, por mecanismos convencionales, terminarán determinando el sentido del soberbio flujo de inteligencia que el ejercicio de la «ciencia normal» dispensa y que, a buen seguro, terminará produciendo resultados prácticos.

Las hipótesis abridoras, ya adopten forma artística (la obra de arte en cuanto juego de

20. Cfr. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, págs. 259 y ss.

21. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, págs. 260.

22. Cfr. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, págs. 272.

lenguaje de su autor), crítica o de cualquier otro tipo, explican pues su estructura, su propia lógica, no en un ejercicio de autonomía –como tan a menudo se ha pretendido en relación con el arte– sino en un acto de «representación clara», en la que se presentan a sí mismas como modelos “representativos” sujetos –por su naturaleza narrativa– a su propio paradigma. En esta forma de mundo abierto se lanzan a una cancha donde conocerán alteraciones que pondrán en un brete su propia estabilidad y en la que, tanto ellas como sus emisores, “elegirán su propio futuro”. Nuestros discursos, como las mismas obras de arte (y nuestro propio yo en construcción), no tendrán jamás *a priori* certeza de su “éxito”, ni tan siquiera idea completa de su propia constitución o del objetivo que propenden, pero sí podrán intervenir activamente en la elaboración de su propio futuro. Aunque los discursos se emiten en un “formato” racional, en sentido lato, no debemos olvidar que se lanzan a una cancha donde la causalidad no tiene cabida, en que la seducción, como fuente de estabilidad, es ley. Pero la capacidad de seducción de la obra no debe vincularse a un concepto irracional de esta, sino *a su poder de resistencia a la idea misma de seducción*. No en vano lo que seduce del arte es siempre su oposición a dejarse seducir, por lo que lo tradicionalmente asimilado como “seductor” pasaría, merced a su acción, a cobrar el matiz negativo –por superficial– que a menudo le otorgamos a esa palabra. Después de lo expuesto no cabría pensar que la capacidad de seducción de una hipótesis química o histórica, por poner un ejemplo, pudiera hacerse depender de unos criterios racionalmente más exigentes que los aplicables al caso de la obra de arte, cuyo encanto reside, no lo olvidemos, en su capacidad para suspender lo obvio.

42. El mundo de propensiones de Popper

Decíamos que los “vectores” hacia mundos posibles que tanto la obra como nuestros discursos sobre ella configuran, pese a estar sometidos a un alto grado de indeterminación, sí podrían –dependiendo de la “estabilidad” que acreditaran– alterar tanto los paradigmas vigentes como la propia estructura del juego en que se articulan. Pues su acción direccionalmente catalizadora –que, repitémoslo no está constituida a base de explicaciones sino de deseos encarnados en comportamientos– utilizando palabras de Popper «*carga el dado*»²³. Cabría pensar gráficamente que la miríada de pequeños vectores que configuran nuestros juegos de lenguaje termina desplazando la bola a la que antes nos referimos en un sentido y con una fuerza equivalente al único vector resultante de la composición de fuerzas. Nuestras pinturas narrativas del mundo acaban pues provocando una propensión *inherente a la propia realidad*. Porque la posibilidad de que una realidad se convierta en otra realidad, elija, en el umbral catastrófico, un determinado futuro, está siempre cargada. El cruce de ese umbral no es aleatorio, tiene la tendencia a realizarse en uno u otro sentido. Para Popper esta propensión no es mera posibilidad, no es comparable a una declaración de intenciones voluntarista, sino *una realidad física*, una fuerza inherente a cualquier situación. Las intenciones de la obra de arte sólo se concretarán *a posteriori* –y con ellas, por supuesto, su capacidad de influir–, una vez sometidas a las “atracciones” del resto de los discursos que se desenvuelvan en su entorno; pero las probabilidades de que esta circunstancia ocurra en uno u otro sentido está determinada de antemano no sólo por un ambiente establecido, sino por algo físicamente presente en la obra misma. Y lo mismo cabría decir de los discursos que la actualizan.

Esos vectores–deseo –efímeros pero difícilmente cosificables– no están sometidos, como Habermas piensa, a una absoluta voluntariedad por parte del receptor. En un marco genérico de indeterminación la estabilidad de la obra –y de los juicios que la concretan y enriquecen–

23. Cfr. Popper, K. «Un mundo de propensiones (un nuevo aspecto de la causalidad)» *El País*, 15 de septiembre de 1988; o *Un mundo de propensiones*.

depende de su *peso específico*. Del grado de coherencia e insoslayabilidad –siempre en términos comunicativos, no lógicos– de un determinado juego de lenguaje dependerá la intensidad de su campo gravitatorio, esto es, su capacidad de atraer más de lo que es atraído. Así pues, aunque la obra no contenga significados, aunque no represente o “diga” nada, y simplemente suscite deseos, estos no podrán ser leídos de cualquier manera, ni actualizados arbitrariamente, ni citados o referidos ilegítimamente.

El enfrentamiento con la obra de arte será un acto creativo o no será, pero este acto de creación, exactamente igual que aquel por el que se constituyó aquella, no podrá sustraerse a la realidad de que vivimos en un mundo estructurado en el que no toda lectura es posible, porque no para todo hay lenguaje, ni todo granjea el reconocimiento. Si así fuera, como algunas versiones radicales del postmodernismo pretenden, la labor misma del arte debería replantearse. Pero si la postura deconstructora tiene sentido es, precisamente, por cuanto en el mundo en que vivimos el ámbito de lo que cabe argumentar es extremadamente estrecho. La misión de la hermenéutica literaria, como la de la hermenéutica en general, no debe ser, en efecto, la de explicar el texto. Esta actitud denotaría que se mantiene la creencia en el texto como manifestación sensible de la idea, y la consecuente mentalidad representativa que identificaría la obra con el sentido que hipotéticamente porta. Ciertamente, la labor hermenéutica debe ser entonces la de exponer, precisamente, la irreductible polisemia de la obra de arte, que prevalece a toda explicación como evidencia de que el texto no tiene un sentido originario, verdadero o definitivo. Pero esto no puede suponer una carta blanca a la libre interpretación de los textos, si así fuera la propuesta no tendría sentido. La acción deconstructor *como anomalía* adquiere sentido precisamente como denuncia de los estrechos márgenes en los que la mentalidad representativa moderna ha encerrado a la comprensión.

El arte, ya lo dijimos al preguntarnos por su *plus*, no se reduce al gusto por lo inefable, ni a la evidencia de la irreductibilidad de la letra al espíritu vivo y actual. El propio Derrida con su obra increíblemente discursiva es ejemplo de como sólo aquellas “compresiones” tematizadas actúan como estructura estable, atrayendo y conservando, en gran medida, su forma. En la obra

hay pues algo que determina los acuerdos pragmáticos que de ella quepa derivar, aunque sea simplemente en términos de probabilidad. La obra es, como ya vimos, portadora de contenido ilocutivo. Pero entiéndase que esta indudable capacidad transformadora se ve frecuentemente neutralizada por la infinidad de lo que podríamos calificar “vectores no emancipados”: los numerosísimos juegos de lenguaje que parecen no estar regidos por más fuerza que la de atracción que emana del centro gravitatorio del mundo reificado. De ahí la apremiante necesidad de plantear «necesidades de cumplimiento incompatible» como las que el arte despierta.

Un contexto, las posibilidades de su futuro, cambia si los organismos que lo integran prefieren una posibilidad a otra, o *si se descubre una posibilidad donde antes no la había*. Nuestra visión del mundo, nuestros deseos, preferencias y motivaciones hacen que este cambie. El mundo no es una máquina regida por la causalidad, sino un proceso en desarrollo de posibilidades que se realizan y dan origen a otras nuevas. La atracción, la seducción mueve al mundo; un mundo que propende a las tentaciones de sus organismos. Y estas posibilidades dependen en su camino hacia la constitución de una costumbre, si no absolutamente sí marcadamente, de su propia estabilidad. El esfuerzo fluidificador que, como tantas veces hemos repetido, demanda el juego artístico, tiene pues un marcado contenido ético, de compromiso con el bienestar general, no exento, sin embargo, de tintes autoconservadores que lo vinculan con el placer y la felicidad.

El proceso que se inicia con el acto creativo se abre pues también, en toda experiencia estética, a un tipo de conocimiento que no es el mismo que el de la teoría, pero cuya relación con las capacidades discursivas y de reflexión del ser humano es innegable. En este nivel cognoscitivo, encontramos en las experiencias estéticas tanto «elementos de verdad» como «elementos de moralidad», con una vinculación con la praxis tal que no cabe la posibilidad de que se perciban al margen de la urgencia de la toma de decisiones. Esto es, restablecidos en la capacidad ilocucionaria que les permite abordar desde nuevos planteamientos sus atávicas misiones éticas.

43. Cómo se desencadena un acto ilocucionario

Recuperada entonces esta capacidad procederemos a argumentar su hipotético uso por referencia al modelo semiótico de Charles Sanders Peirce. Porque él, a diferencia de Saussure, caracterizaba el signo como una relación triádica, en la que cobraba capital importancia el *interpretante* –el signo equivalente, o más desarrollado, que el propio signo forma en la mente de aquel que como tal lo reconoce–. De esta manera la semiosis pasa a convertirse en un proceso *abierto*, un proceso interpretativo y hermenéutico que se desarrolla en el marco de una cultura determinada. A través de la teoría de los interpretantes saldremos del círculo de la generación de signos para adentrarnos en el universo de los efectos que estos vehiculan. Así evitaremos definitivamente cualquier pretensión formalista y cualquier concepción del arte centrada en la creación o en la obra misma, y nos encontraremos arrojados frente a la pregunta sobre su situación en la sociedad.

Incluso desde una óptica referencial, hoy en día se acepta que cualquier signo tiene por referente una unidad abstracta. Unidad que, por su carácter convencional, culturalmente establecido, tiene también carácter de signo. De manera que, como antes defendimos, no cabe seguir pensando en términos referenciales, por cuanto todo objeto denotado es en sí una entelequia cultural; cabría decir, otra palabra. El significado de algo no puede ser definido más que por alusión no a un referente original sino a una nueva unidad cultural. Esta, a su vez, debería ser descrita en los mismos términos, por lo que podríamos afirmar que cualquier explicación implica una alusión, en sentido progresivo y regresivo, a una cadena infinita de significantes que explicarían los significados de otros significantes. Esta cadena está compuesta por unos eslabones que Peirce llamó interpretantes. El interpretante es la huella que el objeto deja en la mente de su intérprete, algo así como una suerte de representación de ese objeto que garantiza la eficacia del signo. Este determina al interpretante a referirse al objeto por ambos referido. Pero por esta misma razón el interpretante se convierte nuevamente en un signo a partir del que se puede iniciar el proceso hasta el infinito. El objeto, a su vez, referido como inicio del

proceso,...

...sólo puede ser una representación de la cual el interpretante es la primera representación. Pero se puede pensar que una serie interminable de representaciones, cada una de las cuales representa a la anterior, requiere un objeto absoluto como su límite.²⁴

Este límite absoluto de un proceso de por sí llamado al infinito, y que Peirce llamó «interpretante final», *no puede ser a su vez un objeto sino, antes bien, un hábito de comportamiento, esto es, una costumbre.* No nos interesa referir aquí por extenso la semiótica de Peirce, y sí tan solo retener aspectos de su teoría significativos para nuestro trabajo; el primero de los cuales sería el ya mentado interpretante final. Lo fascinante de esta teoría no es (solamente) su dudosa aplicación práctica sino, igualmente, sus «promesas de futuro», esto es, la posibilidad que nos brinda de concebir la comunicación humana como un juego infinito de remisiones constantes a convenciones culturales bajo cuyo baile nunca llegan a encontrarse ideas platónicas o realidades físicas. El proceso de interpretación y reinterpretación de lo real es un movimiento circular continuo y retroalimentado que se explica y justifica por sí mismo. Esa misma circularidad brinda a la infundamentada realidad consistencia y a los signos posibilidades prácticas de referirse a otras cosas, sirviendo así a nuestras necesidades comunicativas. Y, como piensa Umberto Eco,

Rechazar esta situación por considerarla insatisfactoria equivale simplemente a no comprender cuál es el modo humano de significar, el mecanismo gracias al cual se hacen historia y cultura, *el propio modo como, al definir el mundo, se actúa sobre él y se lo transforma.*²⁵

24. Peirce, C.S. *Collected Papers*, 1.339, en *Obra lógico semiótica*, pág. 167.

En cualquier caso esto no debería suponer la recaída en lo que Horkheimer llamó «la locura idealista»: el entendimiento de todas las ideas exclusivamente en términos de otras ideas. Ciertamente sabemos que las ideas incluyen presupuestos prácticos y normativos, y que están determinadas por relaciones culturales e históricas que incluyen conexiones de poder e interés, vinculaciones somáticas y afectivas, compromisos y deseos, aunque estos se conformen como tales en relación a otras ideas. Pero pretender encontrar el origen de estas ideas para analizar su objeto no es más que reproducir la “idea” de la torre de Babel en la que se originó el caos, con la esperanza de poder recurrir al momento prebabilístico en que las relaciones se establecían al margen de violencias conceptuales, metadisursos metafísicos, voluntad de poder o intereses. En definitiva, de recurrir a una verdad originaria a partir de la que poder medir la “desviación” del discurso actual.

Pero esta demanda “materialista” puede también satisfacerse desde la teoría de Peirce, pues el interpretante, pese a su volatilidad, tiene consistencia. Las convenciones culturales son ciertamente abstracciones, pero abstracciones, cabría decir, reificadas, materializadas, por el hecho de que la cultura remite los signos a los signos, las palabras a las palabras mediante unas metáforas muertas con una petrificada y petrificante “apariencia de verdad”. Como hemos venido afirmando durante todo el trabajo, para bien y para mal, los envíos y reenvíos entre las unidades culturales ligan estas firmemente, lo que las pone a disposición de nuestra naturaleza comunicadora al tiempo que (paradójicamente) degrada y cosifica esta. Ligazones cuya estabilidad descansa, precisamente, *en la costumbre*.

Por otra parte, para Peirce, el interpretante no es tampoco algo fantasmal. No es simplemente un cierto número de propiedades del objeto retenidas por la mente de su intérprete, ni aún el conjunto de connotaciones y denotaciones a él referibles, sino, incluso, *una expresión compleja del desarrollo de alguna o todas las posibles relaciones lógicas hipotéticamente contenidas en el signo*. De tal manera que los interpretantes posibilitan una serie de hechos

25. Eco, U. *Tratado de semiótica general*, pág. 118. Curs. mías.

mentales pero, cabría decir también, prácticos: conceptos, deseos, expectativas o hábitos.

Peirce pone entonces a nuestra disposición no sólo otra elegante hipótesis autoexplicativa, sino la tan deseada posibilidad de que un objeto con carácter de signo, mediante el esfuerzo de su intérprete, pueda provocar expectativas, deseos y sueños, dando lugar a una cadena de sucesos mentales, intelectuales, que, no obstante, *encuentran su interpretante lógico final en la esfera práctica de un cambio efectivo de costumbre*. Este enlace entre un planteamiento intelectual, acaso ficticio, y la praxis, nos ha de servir para descartar definitivamente cualquier duda sobre las posibilidades políticas del arte y el discurso estético.

Se puede demostrar que el único efecto mental que puede ser producido como interpretante lógico último (y que no es signo de ninguna otra cosa sino de una aplicación general) es un *cambio de costumbre*. Se entiende por cambio de costumbre la modificación de la tendencia de una persona hacia la acción, tendencia que resulta de las experiencias o esfuerzos precedentes o de actos de voluntad, o bien de un conjunto de ambos géneros de causas.²⁶

Los signos, escapando del verbalismo o del mentalismo, aparecen como cristalizaciones del obrar humano, empapadas del sentido de generalización y relación propio de todo proceso semiótico. Todo ello enmarcado en un proceso de «semiosis ilimitada» en cuyo interior los mecanismos de significación se explican por sí mismos, antropológicamente, de modo completamente inmanente a la dinámica de la cultura humana. Se elude así todo realismo y referencialismo, todo esencialismo de raigambre neoplatónica y sus derivados metafísicos, y, lo que es más importante, se consigue que el signo pase definitivamente a referirse a la *autonomía de la cultura humana*, nunca a su propia autonomía semántica, que depende plenamente de la historia como totalidad.

Todo ello supone, por otra parte, el reconocimiento ya apuntado de la imposibilidad del

26. Peirce, C.S. *Collected Papers*, 5.476; cit. en Jiménez, J. *Imágenes del hombre*, pág. 280.

esclarecimiento definitivo de la experiencia estética. La teoría expuesta es difícilmente concebible dentro de una semántica referencial. Por lo tanto, como los sistemas de significación son semánticamente autónomos, aunque todo proceso de comunicación presupone como condición previa un sistema de significación (de aquí el error común de quedarse en el momento representativo del arte) este queda finalmente subordinado a aquel. El signo artístico es pues una representación sólo en el sentido wittgensteiniano de que es capaz de hacernos «ver conexiones» en los usos de las palabras o cuando “jugamos” un determinado lenguaje, es pues representación de nuestro juego, de sus reglas. Lo único que la obra de arte “representa” (o pinta, como hemos preferido venir traduciendo), y por lo que termina adquiriendo un cierto grado de estabilidad dentro de la indeterminación, son las reglas con respecto a las cuales se constituye –y que suponen una anomalía frente a las operantes– con el objetivo, eminentemente comunicativo, de posibilitar «la comprensión, que consiste en “ver [las] conexiones”»²⁷ de nuestra jugada.

27. Wittgenstein, L. *Investigaciones filosóficas*, § 122.

44. La Tellability

Desde la óptica habermasiana la capacidad ilocucionaria del arte quedaba suspendida por cuanto no cabía determinar críticamente el grado de pertinencia de *una ficción creada allende pretensiones de verdad o rectitud normativa, y elaborada conforme a principios autónomos*. Pero ya hemos explicado que la obra de arte, precisamente por ser una ficción, pretende inducir efectos de verdad que habrán de concretarse en acuerdos discursivos en el entorno pragmático de un mundo de la vida donde se entremezclan pretensiones de verdad, de rectitud normativa y de adecuación, y no con respecto a principios autónomos sino a ideas compartidas sobre el concepto de calidad de vida. La sola participación en una experiencia estética es ya una determinación crítica sobre el grado de pertinencia. Esta nos plantea pues un reto con carácter imperativo que impide que la entendamos al margen de la urgencia comunicativa del mundo de la vida. Es obvio que la obra de arte no sólo no suspende la urgencia de la toma de decisiones sino que interroga de modo apremiante. En qué sentido lo haga es algo que dependerá del modelo de obra de arte que decidamos construir.

La voluntad genérica de este trabajo puede inducir al error de pensar que la sola presencia de un ente al que quepa adscribir dentro de la categoría de «obra de arte» asegura el desencadenamiento del proceso descrito. Ciertamente, el proceso es el inverso, es la capacidad de desencadenar ese proceso la que otorga al ente la categoría de «obra de arte». Antes comentamos que la actividad estética estaba, por excelencia, ligada a la demostración de su competencia argumentativa. No en vano todo el proceso que desencadenaba estaba ligado a su capacidad de hacerse decir. Según Pratt²⁸ el acto en el que un expositor se dirige a un público y reclama atención para su texto, para que este pueda aspirar a la benevolencia o simplemente al juicio de los interpelados, tiene que cumplir ciertos criterios de relevancia: tiene que ser *digno de ser contado*. Esta facultad que denomina «tellability», y que Habermas –dando nuevamente muestras de su concepción del arte ligado a la representación y a la vivencia– cifra en el grado en

que el texto es «manifestación de una experiencia importante, de una experiencia ejemplar»²⁹, supone un concepto de trascendental importancia por cuanto gracias a él el texto se eleva –no en cuanto a su contenido como cree Habermas, sino en lo que a su ámbito de recepción se refiere–, desde el contexto en que fue emitido y se hace susceptible de ulterior elaboración. Esta característica afecta por igual a todo género de textos, incluidos los «*display texts*», hasta el punto de que la autora define estos en términos que prácticamente los identifican con los literarios.

Están destinados a servir a un propósito que he descrito como el propósito de representar verbalmente estados de cosas y experiencias que se supone son desacostumbrados o problemáticos por medios tales que el destinatario responda afectivamente *en la forma que desea, adopte la evaluación e interpretación que se sugieren, goce al proceder así, y en general encuentre que el conjunto de la empresa merece la pena*.³⁰

Pero Habermas añade un nuevo matiz de grado: en el caso de los textos literarios, el ser dignos de ser contados, su «tellability», cobra un predominio sobre el resto de las «propiedades funcionales». En este caso, y si, como reconoce la misma autora, «...la tellability puede desbancar a la asertabilidad misma»³¹, el arte efectivamente neutraliza los requisitos funcionales y las restricciones estructurales de la práctica comunicativa cotidiana. Obviamente todo ello es cierto y así lo hemos mantenido. El arte, al apuntar hacia aquello que cabe ser dicho, no manifiesta aserto alguno y, además, cifra el éxito de su actividad en el despliegue de una gran capacidad de seducción. Esta es absolutamente necesaria para involucrar al espectador y convencerle de que el trágico esfuerzo, este sí asertórico, que le compete, su desesperada lucha contra la jaula del lenguaje, “merece la pena”.

28. Cfr. Pratt, M.L. *Speech Act Theory of Literary Discourse*. Págs. 147 y ss.

29. Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*, pág. 245.

30. Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*, pág. 246. Curs. mías.

Ahora bien, podemos volver a detectar aquí los prejuicios de costumbre. La dignidad de ser contado aparecería como un término inherente a una vivencia personal que el propio sujeto juzga digna de “representarse”. Necesariamente, desde esta óptica nuestro texto se sitúa más allá de cualquier juicio asertórico por cuanto no se puede admitir contradicción lógica alguna en la expresión privada de una experiencia privada. Ahora bien, volvamos a nuestro texto artístico, texto que no llegaría a culminar realmente su apertura de mundo más que en el interpretante (final). Entendamos, por lo tanto, que aquellos que deben juzgar la dignidad del texto desplegado como juego de lenguaje son los propios espectadores que completan la apertura de mundo, en la medida en que se decidan a utilizarlo como referente –como objeto del que hacer derivar una cadena de interpretantes– en un diálogo desencadenado que haya de concluir en la modificación de una costumbre. Y, atendamos, finalmente, al hecho de que estos operarán de tal manera en la medida en que lo consideren apropiado a sus intereses. En este contexto, el juicio asertórico no puede entenderse desde la óptica de la simple determinación de la adecuación de unos presupuestos a unos criterios de validez –que cabría aún entender desde la objetividad técnica–, sino desde la de la efectiva interiorización de aquellos. Interiorización para la que se requiere la configuración de unos criterios de validez que de una manera tal nos involucran que van a convertirse en el rasero mismo por el que pretendemos ser entendidos en el mundo de la vida como individuos libres y responsables.

Si en la obra de arte las energías dedicadas a «ser digna de ser contada» superan con creces sus «propiedades funcionales», a diferencia de en los textos convencionales, es por un doble motivo: primero, porque los textos artísticos no están informando de nada que contengan en sí, sino suscitando el deseo de que algo que aún no es pueda llegar a serlo; y, en segundo lugar, porque la posibilidad de que un contenido que haya de subvertir el esquema mismo de entendimiento de su espectador sea aceptado por este requiere una seria inversión en capacidad de convicción. La “retórica” de la obra de arte está, sin embargo, tan intensamente vinculada a la

31. Pratt, M.L. *Speech Act Theory of Literary Discourse*. Pág. 147.

praxis comunicativa que es ella la que ha de conseguir que los individuos por ella involucrados pongan en juego su propia experiencia, se avengan a crear y modificar sus planteamientos, y lo hagan en tal medida que sientan que se juegan su propio ser en ello. Y esa determinación no sólo involucra juicios de naturaleza cognitiva sino igualmente ética y estética. El prejuicio positivista contra la retórica a la que culpa de “engañar” con las palabras resulta irrisorio en un mundo como el descrito donde no hay más que palabras, y en el que la mayoría de los “engaños” se camuflan, sin embargo, en la asepsia del lenguaje supuestamente referencial y objetivo.

La aceptación del juego que el arte propone no está vinculada a criterios axiológicos complejos de naturaleza lógica, sino a la determinación práctica del intérprete.

Una vez excluida la posibilidad de que las sensaciones concomitantes que suscita en nosotros la percepción directa de una obra de arte pueden aprehenderse a través de los sentidos, y una vez excluida también la posibilidad de que las mismas puedan aprehenderse a través de las artes tomadas como sustitutos estéticos de los sentidos, Russi [en *L'Arte e le Arti*] concluye que dichas sensaciones estéticas sólo se aprehenden a través de la memoria. [...] Las sensaciones concomitantes que la conciencia aprehende a través de la percepción de una obra de arte sólo pueden perdurar como memoria y sólo como memoria pueden ser vividas. La obra de arte es un objeto alusivo: según los diferentes materiales a que recurre la expresión este apela directamente a uno u otro aspecto del alma, y a través de la memoria sugiere los demás aspectos.³²

Tal circunstancia no ha de leerse necesariamente desde la óptica de la estética de la vivencia. Y aunque así lo hiciésemos de nada serviría si no se integrara lo aprehendido frente a la obra en un proceso comunicativo que asegurara precisamente el acceso a la memoria –colectiva– que debe completar la obra de arte, de manera similar a como sucede en los procesos de aprendizaje del resto de los saberes³³. Pero, indudablemente, las sensaciones que la obra ha de

32. Praz, M. *Mnemosine*, pág. 61.

33. «Habría que salvar la tradición salvándola de la maldición de la intimidad. Las grandes obras del

despertar en su espectador no pueden limitarse a un sólo ámbito del conocimiento, pues tampoco nuestros deseos ni nuestros afanes lo hacen. El arte se dirige al mundo de la vida y en él se entremezclan de manera no reglada varios criterios de validez. La obra tiene pues que “convencer” a su interlocutor, pero ello no podrá hacerlo aplicando simplemente un modelo ideal de habla preso de obsesiones cognoscitivas.

45. Sobre la equívocidad del arte

La determinación kantiana del placer estético como un gusto libre de todo interés (que pervive hasta Habermas), según la cual el espectador no debería buscar verdad alguna allí donde no hay nada que conocer, sólo puede entenderse desde la efectiva colonización del mundo de la vida por el concepto científico de conocimiento. Vivimos, no obstante, un momento intelectual ciertamente proclive a la proclamación de la “victoria artística”, del pensar rememorativo en versión heideggeriana, exento de obligaciones discursivas y con patente de corso en el uso de una verdad privativa del arte. Pero seguimos pensando que argumentos de ese tipo acaban por no suponer más que una retirada de la estética a su cuarteles, satisfecha por la elaboración de un discurso elegante que, por otra parte, de ninguna manera alterará el estado de cosas existente. El interesante cometido con el que pretendemos vincular al arte no puede cumplirse, como tantas veces hemos expuesto, más que enfrentando las dudas kantianas en su propio terreno, renunciando a todo tipo de maximalismos y planteando una auténtica fluidificación de las fronteras epistemológicas, lo que implica integrar en la estética comportamientos propios de las otras esferas y salvaguardar el momento discursivo de diálogo entre ellas.

La posible equiparación de las esferas suele, de manera casi automática, entenderse como

pasado jamás crecieron en la intimidad. Casi todas se exteriorizaron e hicieron reventar la interioridad. Cualquier obra de arte, si hablamos con propiedad, representa, al ser algo externo, una crítica a la interioridad y es una enemiga de esa ideología que concibe la tradición como un asilo de recuerdos intersubjetivos». Adorno T.W. *Teoría estética*, pág. 391 (estas últimas páginas no se recogen en la edición de Orbis por la que venimos citando, y deberán ser consultadas en la edición de Taurus). Para una crítica de la estética de la vivencia en Adorno véanse también las págs. 318 y ss.

un ataque a las bases epistemológicas de la ciencia, la filosofía o el derecho y una invitación a doblarse al sistema lógico del arte en un episodio más de la estetización de las esferas. Pero no parece interesante sustituir una colonización por otra. Ha tenido que llevarse a cabo una seria demanda del prejuicio en la filosofía y la ciencias humanas, y de la convención académica en las ciencias –por parte de Gadamer o Kuhn– para que cupiera considerar la posibilidad de que fuera el arte el que adoptara pautas de comportamiento propias de la filosofía y la ciencia, desde una óptica, por supuesto, a años luz del intento de exportar el modelo positivista de las ciencias de la naturaleza al resto de las esferas de conocimiento. No se trata pues de justificar dominios tanto como de defender que en el mundo de la vida los criterios no atienden a una sola dimensión de validez y que, por lo tanto, si queremos devolver a los hombres el timón de la historia no podemos mantener los ámbitos de generación del conocimiento irreductibles a los conceptos con los que estos se desenvuelven en el mundo.

Lógicamente, si extraemos la estética del campo de la significación representativa para integrarla en la comunicativa nos vemos arrastrados a una ya comentada *pérdida de especificidad* del arte respecto de los procesos comunicativos inseparable de un recorte de la autonomía artística. En definitiva no hacemos más que llevar al extremo la propia lógica del análisis antropológico del arte, que finalmente nos obliga a tratarlo bajo el mismo rasero que al resto de los fenómenos antropológicos, entre ellos el lenguaje cotidiano. La mediación de las esferas se cumple así no por la voluntariedad que implica el indiferenciado sistema habermasiano, sino por la violencia que implica el arte. Violencia que, sin embargo, no puede traspasar el ámbito de lo comunicativo.

Pero un planteamiento de este tipo nos vincula, como ya hemos visto, de manera fundamental con la comunicación y, por ende, con el lenguaje. Debemos pues dar cuenta del descrédito del lenguaje que se fraguó en la aguda crítica al concepto que Adorno y Horkheimer llevaron a cabo en la *Dialéctica del iluminismo* (1947). Pues ¿Cómo podría pensarse en un proyecto de emancipación (de la sociedad administrada) orquestado a través de la participación en un fenómeno esencialmente comunicativo si la razón instrumental cosificante y el olvido de la

naturaleza habita en el lenguaje, en el corazón mismo del pensamiento conceptual?. La paradoja del razonamiento adorniano radica en que para afirmar que el lenguaje nos brinda una imagen falsificada de la realidad debería ser posible contrastar esta con una realidad no lingüística, lo que, desde nuestra óptica, no resultaría posible. De igual manera, como acertadamente apunta Wellmer³⁴, para hablar de corrupción del lenguaje debería ser posible concebir un uso no corrupto del mismo. Este «lenguaje verdadero» podría ir a buscarse, como plantea Adorno, al terreno de la teología, pero ello supondría en nuestro caso traicionar la apuesta secularizadora con la que nos comprometimos, además de asumir tácitamente el «pecado original» del lenguaje.

Ejercicio expiatorio que no es imprescindible pues, como hemos venido planteando, el lenguaje no sólo incluye contenidos «miméticos» –esto es, receptivos, expresivos y comunicativos– frente a los identificantes, sino que cabría decir que aquellos componen su verdadera esencia. Y esa circunstancia es además frecuentemente aludida en los trabajos de un gran número de artistas contemporáneos. Frente al sofisticado lenguaje conceptual que primó en las obras de las décadas de los 60 y 70, artistas como Barbara Kruger o Jenny Holzer, por citar algún ejemplo en que la presencia del lenguaje sea fundamental, han optado por un uso del lenguaje que ellas califican de “somático”. El cuerpo se agrega al lenguaje, se habla desde un cuerpo, y lo hace un sujeto parlante humano.

Hay una belleza, elegancia, estética en este sistema cerrado [las obras conceptuales]; por lo que a mí respecta quizás el interés se encamina más al carácter del lenguaje como habilidad comunicativa entre seres humanos [...] Siempre me sentí intimidada frente al arte conceptual [...] pensaba que se trataba de una conspiración contra mi propia inteligencia.³⁵

Cabe además destacar, pues más adelante haremos uso de ello, que Kruger opina que esa capacidad de, por decirlo de algún modo, “subjektivizar” el lenguaje es fundamentalmente

34. Cfr. Wellmer, A. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, pág. 154.

femenina, mientras que la preocupación por el uso del lenguaje buscando las claves de un sistema sería genéricamente masculina. Pero en el caso de un artista masculino, cuyo origen pictórico se halla además en los antípodas estéticos de Kruger, como es Cy Twombly también puede apreciarse esa voluntad de aludir a la utilización no prepotente del lenguaje. En sus lienzos este no se presenta fluido, competente, sino esforzado; da la sensación de que Twombly “dibuja” el lenguaje como los niños en su pizarrón, torpe y costosamente, mordiéndose la lengua y pegando su vista a la letra. Su grafía está mucho más cercana al concepto derridiano de *gramma* que al terrible lenguaje instrumentalizador al que Adorno aludía. De ahí que Roland Barthes pudiera acabar su contribución a un catálogo del artista con la siguiente cita del Tao Tê King:

Produce sin apropiarse de ello,
hace sin esperar nada.³⁶

Cuando dos individuos usan el lenguaje se presupone un conjunto de acuerdos que van más allá de los significados conceptualizados para alcanzar la conformidad en una forma de vida. Cuando se pronuncia una palabra esta trasciende inmediatamente su labor significante para iluminar las trazas de un conjunto de significados pasados y posibles que presuponen una práctica común, una voluntad de juego, que sólo puede entenderse como «voluntad de dominio» sobre la realidad si en la misma crítica hacemos un uso «identificante» del lenguaje (cree el ladrón...). Cabe pues suponer que en el lenguaje habitan componentes comunicativos miméticos y que su vertiente identificante no puede encontrarse antes que él y sí precisamente tras él, en su *uso*. El aporte emancipador del lenguaje queda entonces condicionado tanto al contexto en que es emitido como a su lectura. Pero recordemos que la obra de arte, como texto, no adquiriría su

35. Lebrero Stäl, J. «Interrogatorio al poder (entrevista a Barbara Kruger)», pág. 29.

36. «La sabiduría del arte», prólogo de Roland Barthes al catálogo de la exposición de Cy Twombly en el Whitney Museum of American Art, incluido en el catálogo de la exposición organizada en Madrid por el Ministerio de Cultura. (Curs. mías.)

verdadero ser hasta que “habitaba” en una práctica comunicativa. De manera que cabría pensar que su dimensión emancipante no quedaría circunscrita como tradicionalmente se pretendía a la conservación de contenidos miméticos, que la conminaba a ser la otra mitad del quebrantado «lenguaje verdadero», cifra de reconciliación y viruta del pensamiento teológico; sino que podría ligarse a una actividad fabuladora, narrativa y *racional* que quedaría redimida de su eventual acción identificante merced a su despliegue contextual en el mundo de la vida.

Pero esta naturaleza histórica y contextual cuesta reconocérsela al arte por cuanto se tiende a salvaguardar su intemporalidad, radicalmente inexistente, que se deduce exclusivamente del hecho de que, como ya vimos, ciertos episodios artísticos particularmente ricos pueden expandir su potencial fuerza ilocucionaria en múltiples contextos a lo largo del tiempo. Paradigma este de lo imperecedero del arte contra el que, por cierto, frecuentemente se ha alzado la “anomalía” artística, ya sea de manera genérica –como en los trabajos “políticos” de Hans Haacke, claramente circunscritos a problemas temporalmente determinados–, o literal –como en el caso de las *lechugas* de Anselmo–. No porque algunas obras puedan ser actualizadas en numerosos contextos y épocas dejarán de ser contextuales, pues aquello que sean en cada momento dependerá precisamente de los discursos en que se actualicen. Es absolutamente impensable la posibilidad de recuperar el sentido original o el valor primario de la obra por cuanto este no existió nunca. La obra nunca fue más que reenvíos, huellas, remisiones, enlaces, juego en definitiva, a partir de textos anteriores que, a su vez, tampoco tuvieron origen. La obra, en un determinado contexto, no es más ficticia que cualquier otro texto, y pretender que sí lo sea no es peligroso sólo porque cuestione el estatus de la obra, sino, sobre todo, porque hace renacer el mito de la verdad.

Esta vinculación del arte con la contextualidad propia del mundo de la vida no ha de servirnos sólo para exonerar el lenguaje del peso de su culpa sino para eludir las posibles dudas que sobre la capacidad ilocutiva de aquel podría proyectar su hipotética equivocidad. Pues, aunque el arte deba transitar por los dominios de varios criterios de validez, no todos lógicos, ni racionales, ni transparentes, ni relativos al conocimiento, no cabe afirmar que por ello sea presa

de una preocupante anomia derivada de su carencia de identidad.

A lo largo de todo el trabajo hemos venido usufructuando el concepto de «juego de lenguaje» que Wittgenstein creara para el estudio de la relaciones significantes, en el marco de su crítica al sujeto como juez final de sus intenciones de significado. Nos disponemos ahora a argumentar que la naturaleza lingüística del arte, si bien debe proporcionarle el grado necesario de identidad como signo para desarrollar competencia ilocutiva –en un marco contextual– y vincularlo estrechamente al universo de la comunicación, no tiene porqué significar una hipoteca del poder que emana de su naturaleza “mimética” a los supuestos designios identificantes del lenguaje. Pues bien, para ello recurriremos a otro famoso concepto wittgensteiniano ligado al de «juego de lenguaje»: el de «regla». Tal concepto no retiene aquí ninguno de los sentidos normativos propios de su significado coloquial, antes bien, refiere una práctica intersubjetiva, el acuerdo previo que se presupone al comenzar un juego de lenguaje. Bien entendido que, como ya hemos defendido, este último concepto ni se refiere a un juego, ni a una actividad exclusivamente lingüística (en un sentido estricto), sino, antes bien, a una actitud vital, a una actividad y a todos los significados que de ella cupiera derivar. Estos significados obviamente, como hemos venido viendo en el caso de los derivados del juego de lenguaje propio del artista, en modo alguno mantienen una relación de identidad estable entre sí, ni en el marco de la relación entre realidad y significante, ni en el de la relación entre hablante y hablante. Todas ellas, incluso las más simples, aparecen como algo particular, que presupone no sólo todo el sistema interrelacional de un lenguaje (que en sentido lato significaría de una unidad cultural) –única cancha en la que resulta concebible la relación significante–, sino, además, un acuerdo tácito, una suposición previa por parte de los hablantes. Esto es, la vigencia de una «regla» cuya autoridad no deriva de su capacidad normativa, sino únicamente en su propia puesta en práctica. Cornelius Castoriadis lo explica así:

...esta relación a la que podemos llamar significante en contraposición con una relación objetiva o real no puede ser pensada sin el esquema operacional de la regla, y está conectada con

este esquema a través de una relación de implicaciones circulares: *x* ha de usarse para significar *y* y no *z*; *y* ha de significarse por *x* y no por *t*. Este «ha de» es un *factum* puro; romperlo no tiene consecuencias lógicamente contradictorias, ni implica falta moral o violación estética. Este «ha de» no puede fundarse en nada sino en sí mismo; pues por un lado las relaciones significantes no pueden fundamentarse individualmente (a lo sumo pueden ser parcialmente «explicadas» o «justificadas» en un segundo nivel). Y por otro lado, la relación signficante como tal junto con la regla que circularmente esta relación implica sólo puede fundarse a partir de las necesidades del *legein*: el *legein* tiene que apoyarse en una regla de significado aproximadamente inequívoca que sólo puede venir dada de los presupuestos del *legein*.³⁷

La crítica de la filosofía del lenguaje a la filosofía del sujeto nos descubre todo un mundo – reglas intersubjetivas, formas de vida– que precede a toda intencionalidad. Un mundo en que los sujetos serán ellos mismos, o no lo serán y serán de otro modo por relación a consensos que en modo alguno competen a ellos exclusivamente. Consensos que no serán ni buenos ni malos, ni racionales ni irracionales, pues son previos a cualquier regla normativa que permita establecer tales juicios.

«¿Dices, pues, que la concordancia de los hombres decide lo que es verdadero y lo que es falso?» –Verdadero y falso es lo que los hombres *dicen*, y los hombres concuerdan en el *lenguaje*. Esta no es una concordancia de opiniones sino de las forma de vida–.

A la comprensión por medio del lenguaje pertenece no sólo una concordancia en las definiciones, sino también (por extraño que esto pueda sonar) una concordancia en los juicios. Esto parece abolir la lógica; pero no lo hace.³⁸

37. Cit. en Wellmer, A. *La dialéctica de modernidad y postmodernidad*, en Picó (ed.) *Modernidad y postmodernidad*, págs.125-6.

38. Wittgenstein, L. *Investigaciones filosóficas*, §§ 241-2.

El principio de identidad de los significados adscribibles al juego de lenguaje del autor de la obra, o a los propios juegos que esta nos incita a realizar, quedará pues garantizado en el entorno que hemos venido denominando –utilizando palabras de Castoriadis de marcado sesgo wittgensteiniano– «mundo instituido de sentidos». Esta garantizado, pues, no por el potencial carácter identificante del signo, sino por una regla intersubjetiva presupuesta desde el mismo instante en que se entabla una comunicación. Pero, por ello mismo, este principio de identidad deviene en ficción en el instante mismo en que se pretende objetivar.

De este modo no sólo se elude cualquier pretensión reificante, por cuanto lo no idéntico de lo real encuentra su correspondencia en lo no idéntico de los signos, sino que se alcanza el principio de identidad necesario para que cualquier lenguaje cumpla sus funciones comunicativas. A condición, claro está, de que se vea continuamente remitido a la cadena de usos del signo y a la realidad plural de los usuarios, esto es, sobrepasado por la propia práctica comunicativa. Cabría pues vincular la obra de arte a un entorno lingüístico sin el temor de pensar que ello pudiera acarrear un debilitamiento, sino más bien al contrario, de la capacidad del arte de servir de alternativa emancipadora a la lógica identificante moderna. Pero la condición que para ello habría que cumplir es la de sacrificar la estabilidad del fenómeno artístico en la pira de sus múltiples casos de aplicación y de la diversidad de sus usuarios. La obra de arte sólo puede operar en el sentido ilocutivo y emancipante que de ella esperamos si se ve continuamente sobrepasada por la propia práctica comunicativa. Práctica gobernada por un uso no instrumental de la razón que arroja los discursos al plano de un inestable “sentido común”, a una trama de juegos de lenguaje irreductibles, variables e infinitos pero, por lo mismo, *sin límites competenciales y sin ámbitos específicos*.

Nos enfrentaríamos pues a la “obligación” de “leer” la obra con una mentalidad no interpretativa, de una manera que podríamos llamar persecutoria³⁹, sin tratar de agotar la obra en su conceptualización. Ciertamente las obras sugieren el modo en el que deben ser leídas,

39. Cfr. el capítulo *La persecución veneciana* en Baudrillard, J. *La transparencia del mal*, págs. 167 y ss.

contienen en sí lo que Calabrese llama «sanción de futura memoria»⁴⁰, pero ello no puede entenderse más que como una invitación a seguir una determinada dirección en la persecución. Lo que la obra sea o valga no dependerá más que del pensamiento que llegue a cristalizar entorno suyo. Estas cristalizaciones retendrán la misma forma móvil del pensamiento y, por lo tanto, no serán nunca algo que se pueda simplemente disfrutar o dominar, ni, mucho menos, algo de lo que se pueda informar. Simplemente serán susceptibles de ser activadas en el movimiento ya descrito que podemos llevar a cabo de nuevo en nosotros mismos. Un movimiento que no podrá objetivarse y deberá verse continuamente superado por el propio ejercicio comunicativo. Pero todas estas determinaciones no son, cabría decir una vez más, simples recomendaciones que quepa elevar a los visitantes de un hipotético museo. Antes bien, son verdaderas necesidades que las propias obras de arte despiertan en su espectador conminándole a adoptar unas pautas de comportamiento cuya incidencia excede con mucho el ámbito competencial de lo estético. Son cada vez más frecuentes las obras que de modo explícito impiden su percepción de una manera que no implique un recorrido del pensamiento y la memoria.

Valga como ejemplo de ello la obra de Reinhard Mucha. Sus trabajos difícilmente podrían abordarse desde el ideal de un conocimiento sistemático. No son obras que puedan interpretarse pues ni tan siquiera llegan nunca a estabilizarse. Su despliegue en el mundo no es referencia a la necesaria contextualización que habría de permitir –entonces sí– un acto de interpretación que diera cuenta del significado del objeto siquiera en una determinada situación; sino a la insuperable realidad de que las cosas se nos dan lingüísticamente y adquieren su significado en función de un nuevo uso. Mucha ocupa físicamente el espacio –y lo abre a nuevos usos– no mediante un objeto extraño, ni por la presencia de una intención, sino a través de *la reordenación de aquello que ya le constituía*. Y antes de comenzar a procesar información sobre la obra nos encontramos ya vinculados a un contexto reglado del que cobramos conciencia, y en el que se ha disuelto la frontera entre el espacio de la existencia y la obra, entre lo expuesto y el expositor. A

40. Cfr. Calabrese, O. *La era neobarroca*, pág. 27.

partir de cierto número de elementos provenientes de otras obras (suyas o no), de objetos o mensajes preexistentes, se construye una totalidad en forma de recorrido abierto; que, sin perder la capacidad referencial, no incurre en el intento de representar o reproducir lo real, ni alcanza a ser objetivable, por ser un proceso abierto de intervención en el mundo (a través de las formas de uso de los significados compartidos). La obra invita a la continuación de un juego racional que tiene como base la apertura lingüística de las cosas en un mundo instituido de sentidos, en el que sí son posibles las extrapolaciones siempre que no pretendamos objetivarlas en forma de hechos psicológicos ni sobrepasar con ellas la lógica de la comunicación.

Los diversos elementos se refieren a la vez a otros que no están presentes pero que dejaron impronta en los primeros. Saltan del espacio real al de la memoria. No aparecen pues simplemente presentes o ausentes, sino en forma de huella o recuerdo que sólo pueden cobrar significado aludiendo a una totalidad que jamás aparece como tal ante nosotros. Cada elemento rompe la continuidad del discurso al tiempo que vertebra esta discontinuidad a través de un continuo de referencias. Un continuo que se abre al infinito hasta abarcar la totalidad de la vida, pues la obra no es más que un proceso de intervención en el mundo, de reordenación de lo dado. Pero el nuevo sentido no aparece allí presente: este continuo hace cobrar sentido a la cadena y da conexión a los eslabones pero no puede ser concebible por alusión a una relación estable entre significante y significado, sino a través de la idea de un *emparejador, una persona o un proyecto que produzca la vinculación*. Ello no supone una carta blanca a una redimida conciencia constituyente para crear el significado, pues cada elemento hace gala de su naturaleza compartida y evoca la memoria colectiva; la obra se nos da en forma de acontecimiento, pero conserva su vocación semiótica. Obliga a reconocer que el sentido de aquello frente a lo que nos encontramos *sólo puede llegar a aflorar como actividad de nuestro pensamiento*; no en forma de una teoría, sino de interiorización de un recorrido de la memoria; no por su interpretación, sino por su (forma de) uso.

Son incontables las obras contemporáneas que mantienen una estrecha referencia no sólo a su naturaleza contextual, sino al hecho de que su determinación última se cifra en su vinculación

con el momento específico en que cristalizan en forma de pensamiento en las mentes de sus interlocutores. La técnica que G.L. Ulmer llama *Collage/Montaje* y que define como «tomar un cierto número de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes e integrarlos en una nueva creación a fin de producir una totalidad original que manifiesta rupturas de diversas clases»⁴¹, es relativamente frecuente desde la entronización de la obra de arte inorgánica. Y no puede entenderse tan sólo como referencia a la estética del fragmento sino como voluntad de adscribir definitivamente al *pathos* comunicativo una actividad como la artística, demasiado vinculada por tradición al desvelamiento de la verdad (quizá por unos filósofos deseosos de salvaguardar apuntes trascendentes una vez que habían renegado de la metafísica en su propia disciplina). La supuesta *equivocidad del lenguaje artístico* queda eliminada o, al menos, atenuada en el marco contextual y pragmático en que se desarrollan los procesos de comunicación, donde el lenguaje no es nunca una entidad abstracta o meramente formal: «las emisiones lingüísticas están insertas en el despliegue de la vida humana en el mundo, son actos de habla». Esta misma indefinición, que debe suplir el espectador, la encontramos igualmente en el lenguaje cotidiano, esfera en la que se reconoce la existencia de despliegues estéticos intensísimos, que no pierden su capacidad ilocucionaria no por ser completos, inequívocos o no ficcionales, sino por integrarse en un marco contextual y pragmático.

Los acuerdos entre los hombres trascienden con mucho la dimensión pura e incluso la práctica de la razón, salvo que se entienda por acuerdo –y ni tan siquiera así resultaría evidente– exclusivamente el que se toma en torno a la mesa de negociación. El mundo está construido a base de acuerdos, está transido por prejuicios y sobreentendidos, sin que en la mayoría de los casos sea perceptible el acto formal de elaborarlos. Es absurdo pretender acotar aquellos acuerdos que formalmente se pretenden como tales, como es igualmente absurdo que en la multitud de acuerdos tácitos que diariamente se toman se pretenda eludir la participación de instancias afectivas, miméticas, prejuiciosas, emotivas, en una palabra, “arracionales”. El hombre

41. Ullmer, G.L. *El objeto de la poscrítica*, en Foster, H. (ed.) *La posmodernidad*, pág. 127.

se constituye en cuanto proyecto en sus acuerdos, en su despliegue lingüístico. Para él discutir, valorar, acordar, ordenar, establecer criterios axiológicos no son acciones sin importancia tomadas con el objeto de alcanzar consensos para resolver conflictos pragmáticos y circunstanciales. Para él todas esas actividades son su existencia, su configuración, su modo de ser. Y pretender que cabe llevar a cabo tales actividades configuradoras activando una dimensión estrictamente “racional” es tanto como reducir la vida a la toma de acuerdos prácticos. No cabe renunciar a la dimensión racional por cuanto esta es la única manera de articular productivamente la complejidad vital. Pero esta razón sólo es esgrimible *mientras se permita articular racionalmente maneras no racionales de entender el mundo*. El proceso que se inicia con el arte se refiere a un conocimiento que, si bien no es comparable con el científico, involucra la totalidad de las facultades humanas incluyendo las discursivas y las reflexivas. Los deseos y necesidades se conforman cultural y reflexivamente, pero la propia idea de razón se fundamenta en principios de autoridad que escapan de la dimensión lógica. En el desarrollo de nuestras facultades durante las experiencias estéticas involucramos tanto «efectos de verdad» como «efectos de moralidad», articulándolos mediante unos criterios lógicos que si bien no son reductibles a la lógica formal, si demuestran vocación de verdad y de universalidad; vinculándose con la praxis con la intensidad que emana de la imposibilidad de entenderlos al margen de la urgencia de la toma de decisiones.

Precisamente por ello el arte, el fenómeno estético, lejos de moverse en los ámbitos de la representación de experiencias, debe desplegarse en un contexto intramundano, para desencadenar un diálogo sobre los negocios de este mundo. Y debe por ello ser juzgado como el juego de lenguaje que es (salvedad hecha de su mayor complejidad), haciéndose depender su dignidad, su *tellability*, de la satisfacción de las suposiciones idealizadoras que hacen posible el uso del lenguaje orientado al entendimiento, y que incluyen la obligación de utilizar la forma más informativa posible de decir cosas relevantes, de ser sincero y evitar las emisiones oscuras, equívocas, exornadas o ampulosas.

Y, sin embargo, hay que tener aquí en cuenta todas las ambigüedades que cabe derivar del

hecho de que *el tipo de entendimiento que el lenguaje del arte pretende suscribir se refiere a un acuerdo sobre un orden de cosas aún no existente, por lo que el arte, a menudo, desde la óptica del mundo respecto al cual se manifiesta como anomalía, resulta poco informativo, irrelevante, insincero, oscuro, equívoco y ampuloso. Esa es la única manera que tiene de promover sincera, lisa y llanamente la relevante alteración del monopolio de la razón “informativa”*. Pretender que una acción que promueva acuerdos para la coordinación de planes de actuación –centrados en el reconocimiento intersubjetivo–, manifestados a través de pretensiones de validez susceptibles de crítica (sin hipotecar por ello su naturaleza abridora de mundo) en el sentido arriba indicado, no dispone de fuerza ilocucionaria no es, definitivamente, más que *tratar de defender a toda costa el orden de cosas dado*.

EXCURSO SOBRE EL ARTE Y SU CONTEXTO

La invitación a entender el arte como un instrumento de activación del espacio de juego, del *mundo de la vida* como lugar de intercambio activo de relaciones entre los humanos, no sólo podría llegar a entenderse como uno de los temas fundamentales del arte más cercano en el tiempo, sino que incluso podría llegar a mentarse como la propia consumación de la lógica del arte tardovanguardista. Obviamente las ideas que hemos venido defendiendo no pueden relacionarse con una *manera* artística *ad hoc*. En ningún momento hemos tratado de encontrar algo parecido a un método para la interpretación o una receta para la creación, simplemente hemos pretendido especular sobre las eventuales condiciones de posibilidad de un discurso artístico emancipador. Evidentemente estas hipótesis son susceptibles de ser incluidas en un discurso axiológico, y esa era la motivación que nos indujo a elevarlas, pero, en cualquier caso, no de un modo sistemático, como se requeriría en el caso de que pretendiésemos llevar a cabo un análisis con pretensiones objetivas de la producción artística contemporánea. Si así lo hiciésemos estaríamos traicionando nuestra propia voluntad de dirigirnos al arte de modo siempre negativo, y, sobre todo, nuestra determinación a acercarnos al arte para hablar de la vida y no de él. No es nuestro interés pues crear un corpus que nos permita legitimar nuestras opiniones como método, hipotecando así su propia naturaleza negativa y proyectiva. Ahora bien, dado que hemos defendido que la propia obra mantiene un cierto grado de estabilidad, en forma de mantenimiento de una pretensión, apuntando en la dirección en la que ha de ser interpretada, debemos dar por sentado que existen un conjunto de obras de arte dispuestas a “obligarnos a decirlas” en juegos de lenguaje en la línea de la activación de los espacios de comunicación que proponemos. Pero lo hacemos sabedores de que estamos poniendo en práctica nuestras propias tesis, en el sentido de que nos disponemos a activar en un discurso obras de arte no con la intención de interpretar estas, sino de hacer deseable aquel, tratando de hacerlo aparecer como *digno de ser contado*.

Conceptuemos las artes plásticas como guía apta para nuestra exposición y partamos de la

consideración ya antes apuntada de que la pintura tradicional consistía en un debate sobre la naturaleza de la apariencia. En ese sentido planteaba, como ya vimos, la creación de un espacio mental ilusionista *a priori* que se convertía en condición previa para la visibilidad de los acontecimientos pictóricos. Acontecimientos —el tema— que tenían un carácter narrativo, generalmente impuesto por los relatos reputados como “de prestigio” en la comunidad. El fondo existía de alguna manera antes que las figuras a las que servía de soporte, como determinación por parte de la conciencia del artista del espacio específico que habría de permitir la legibilidad de los acontecimientos.

Durante el siglo XIX este esquema *espacio ilusionista/narración* se vió alterado en la misma medida en que los valores ilustrados entraban en crisis; lo que nos privó no sólo de los citados “elementos de prestigio”, que nutrían temáticamente los cuadros, sino igualmente de la disponibilidad de un modelo de sujeto estable sobre el que asentar la propia estabilidad espacial del cuadro, el espacio inmutable fundamento de todos los fenómenos. De esta manera surgió la forzada pero exultante tendencia a concebir el cuadro como un objeto autónomo no referencial que se desarrollaba en el ámbito de su pura objetualidad y eludía cualquier elemento narrativo.

La segregación de los dos aspectos que mediante su indisoluble unidad tradicionalmente constituían la totalidad de la obra abrió unos campos de investigación específicos cuyas posibilidades fueron pronto explotadas. Sin ánimo de llevar adelante una exégesis científica del arte de postguerra, nos aventuraremos a afirmar que se marcaron líneas definidas de investigación independiente en torno a los problemas del espacio y de la narración, que como siameses recién separados parecían querer disfrutar de su recobrada individualidad. La complejidad del tema excede obviamente con mucho la atención que aquí vamos a dedicarle, por ello nos permitiremos recurrir a imágenes incompletas y a menudo groseras que puedan aclararnos lo que queremos decir: de una manera intuitiva cabe entender que los “personajes” de los lienzos serigrafiados de Warhol habitan el no-espacio de la repetición, el “metalugar” de la ubicuidad “massmediática”. Sus cuadros podrían pues considerarse narración sin espacio. Por el contrario, las baldosas de Andre no son más que la expresión tautológica de su propia dimensión

espacial, puro espacio sin narración.

De manera eventual y con ánimo exclusivamente expositivo podríamos afirmar que mientras un conjunto de artistas se dedicó a las cualidades semánticas del arte, otro prefirió atender a las sintácticas. Enlazando pues con el hilo argumental que hasta aquí nos condujo nos sentimos tentados a trazar a este nivel ciertos paralelismos entre el desarrollo de la investigación artística y la semiótica. No en vano, de las tres dimensiones del signo, el interés fundamental se centro hasta los años setenta ora en la sintaxis –la preocupación por el signo en sí–, ora en la semántica –la relación del signo con su significado–; mientras que las últimas décadas se han venido caracterizando por un mayor interés por la pragmática, entendida como la preocupación por los usos del signo y sus efectos en la conducta de aquellos a los que afectan. Esto es, no por el “espacio” del signo o por lo que por sí “narre”, sino por lo que “narra en un espacio”⁴². Se intuirá por lo tanto que pretendemos demostrar la existencia de una actitud artística sensible al problema de la configuración del significado en un entorno contextual. Una actitud en cierta medida “retrógrada”, en la medida en que replantería el retorno al holismo implícito en la conjunción premodernista de espacio y narración, pero heterónoma, en el sentido de que trataría de evocar, mediante su irrenunciable inorganicidad, la organicidad del espacio antropológico de la vida (configurada mediante narraciones).

Ya apuntamos como cuando en 1914 Duchamp expuso su botellero enfrentó el objeto artístico con lo que hasta entonces era su antípoda: el objeto seriado. Esta relación puso en crisis las categorías de unicidad y autoridad que tradicionalmente se ligaban al arte. Como ya vimos, cupo la posibilidad de salvaguardar la integridad del objeto artístico unos años más por dos

42. Mantenemos de nuevo aquí una conversación en la distancia con Habermas que, al plantear su proyecto de rehabilitación de la razón en un horizonte comunicativo, abandona pronto la vertiente social para centrarse en la lingüística. No en vano toda su teoría se asienta sobre la base de la posibilidad de contar con un lenguaje que sea la fuente legítima de la generación consensuada de valores y normas en el «mundo de la vida». Su modelo semiótico es el de inspiración behaviorista-positivista de Morris cuya clasificación del mundo sígnico divide este en tres campos: semántica (relación signo-referente), sintaxis (relación signo-signo), y pragmática (relación signo-intérprete). Habermas se apresta a señalar como los analistas del lenguaje se han centrado en las dos primeras disciplinas, olvidando la pragmática.

camino: uno directo, por medio de un retorno a las posiciones clásicas de la figuración emotiva; otro más sutil, mediante una “regencialización” del artista cuyos últimos coletazos encontramos en el arte conceptual. El *ready-made* fue entendido como un vuelco de la personalidad del autor, que tornaba animado –con su soplo vivificante– lo que hasta entonces era inanimado por un acto supremo de voluntad. Jasper Johns, ya lo apuntamos, cargó sin embargo las tintas en la disolución que de hecho se operaba entre el mundo de la conciencia y la obra de arte. La posibilidad de vincular el objeto artístico, y con él su significado, a la matriz psicológica de la que surge se torna imposible desde el instante en que el objeto es un *a priori* del artista. Puesto que no se da conexión alguna entre el hacedor y el artista, el objeto se convierte en una frase lanzada al mundo desarraigada de la psique de ambos. No podrá pues ser portadora de una experiencia individual que aspire a ser transmitida sentimentalmente, sino que *estará, a partir de ahora condenada a revelar sus propios contenidos*. Es en este sentido en el que la obra de Johns se manifiesta como un hito determinante dentro de la línea de investigación que podríamos denominar –por mantener el paralelismo con la lingüística– semántica.

Con su acción Duchamp arremetió directamente contra lo que –según Hofmann⁴³– podrían considerarse las tres premisas de las que emanaba la autoridad del arte, en la medida en que: 1) la obra de arte es el resultado de acciones únicas e intencionadas; 2) sólo están autorizados a crearlas aquellas personas que, calificadas por su talento u oficio, reciban el apelativo de artistas, y 3) su categoría viene determinada por la capacidad del artista, calculada según medidas objetivas (perfección artesanal o ajuste a un modelo ideal de belleza), o por la «obstinación subjetiva» del artista sancionada por el aura de genialidad que le ha sido concedida. Pero la “genialización” de Duchamp permitió salvaguardar al menos algún aspecto de cada apartado. Se entendió que el gran descubrimiento del artista que quizá haya realizado un esfuerzo más intenso y sofisticado por aportarnos las claves de lectura de su actuación –por brindarnos una «representación clara» de su trabajo sin agotar este en una traducción objetivante–, fue,

43. Cfr. Hofmann, W. *Los fundamentos del arte moderno*, pág. 422.

curiosamente, *la actitud de designar*, retornando así a la idea romántica del nombrar (por no entrar en la sistemática reducción de su riquísima obra al *ready-made*, un simple aspecto de aquella que el mismo Duchamp declaró tangencial⁴⁴). Johns volvió a la carga, y si bien no pudo superar la propia categoría pragmática de obra de arte si la incluyó en un proceso de semiosis infinita. Ciertamente, hoy sólo *a posteriori* podemos seguir entendiendo la obra como una acción única realizada de manera intencional por un artista capaz; esto es, si –y sólo si– determinamos que un determinado objeto tiene para nosotros interés suficiente como para arriesgarnos a defender argumentativamente que es el resultado de una acción única –original– de aquel que la realizó, que, por consiguiente, debe ser considerado un artista capaz, y que la unión que enlaza ambos es intencional. Nombrar significa en este contexto poco más que lo que Magritte sugería al “poner” nombre sobre objetos informes en un acto tan leve como la propia superficie (con delgadez de película) donde se llevaba a cabo.

La obra de Johns nace en el contexto del más puro exhibicionismo existencialista: el Expresionismo Abstracto. Conviene recordar cómo las obras de este movimiento se convertían en expresión del artista, pero no tan sólo en expresión de sus pensamientos y sus voliciones sino aun de sus pulsiones. La superficie pública de la obra se presentaba como un conducto mediador entre el yo privado de su creador y el espectador, que apenas podría llegar a descubrir en cada gesto la suprema voluntad del artista por realizarlo. Pues bien, Johns conservó el modo de hacer pictoricista y antinarrativo de sus mayores, utilizó su gesto impresionista, congelado por la disposición densa y profunda de sus superficies monocromas y mates, y, mediante el instrumento quizás más arquetípico de la abstracción pura, pintó ...una bandera americana; un signo objetivamente abstracto y, sin embargo, cargado de significados concretos. Esta manera, tan simple como radical, de hacer saltar la dicotomía abstracto vs. figurativo, que había alimentado

44. Ramírez ha demostrado plausiblemente como la celeberrima indiferencia rigurosa con la que Duchamp elegía sus *ready-mades*, sin dejar de ser cierta, no es más que otra ocasión para confirmar la extrategia de «integración por yuxtaposición» duchampiana, pues todos los *ready-mades* tienen un sentido no aleatorio firmemente relacionado con el resto de su producción y muy en concreto con el gran vidrio.

gran parte de la mentalidad romántica del siglo XX, liberó el proceso de asimilación conceptual de la obra de arte. Al colapsar las expectativas del espectador referentes a la originalidad, fluidificar las fronteras entre lo esotérico y lo elocuente y reintegrar al arte su capacidad referencial objetiva, la obra se encontraba en condiciones de exigir ser leída como un texto. Creador, obra y espectador quedaban emplazados al análisis de las condiciones formales que determinan la aparición del significado; hecho que, unido a la repotenciación de la imagen en el arte contemporáneo y a la consecuente aparición en la escena de trabajo de la «semiótica connotativa», marcó el proceso y el proyecto de gran parte de los movimientos artísticos emergentes.

Pero el trabajo de Johns, pese a revivir compulsivamente el mortecino espacio de “la narración” en las artes plásticas enfrentando e identificando lo abstracto y lo concreto, lo único y lo múltiple, lo original y lo convencional, se limitó a investigar los procesos de formación del significado en el ámbito de lo social a través de la presencia simple del signo. Veta que habrían de desarrollar los artistas Pop. Pero esta sugerente senda circunvalaba más la preocupación por la naturaleza del signo que el eventual inicio de una verdadera experiencia comunicativa a partir suyo. La semántica Pop evocaba la preocupación por superar el lenguaje polisémico emotivo del Expresionismo Abstracto en busca de fuentes sociales de significado. Por ello podría haberse leído como alegoría de la posibilidad de que la relación significante–significado se estableciera en un plano intersubjetivo, se “antropomorfizara”, permitiendo al orden del discurso eludir la metafísica de la conciencia. Pero interiorizó hasta tal punto la propia lógica del sistema que lo único que consiguió fue sustituirla por una suerte de “metafísica de la irremisibilidad” encargada de desestructurar cualquier discurso y de devolver así al arte a su «negociado de intensificación de la vida psíquica»: en el mejor de los casos el Pop sólo era capaz de iluminar la ubicuidad de la lógica que ayudaba a extender, provocando una suerte de “privilegiada” conciencia anticipada de frustración.

Cfr. Ramírez, J.A. *Duchamp*, págs. 19-62.

En Kant la imagen [del profeta] tenía no sólo un elemento de adivinación, sino también de causalidad: los profetas de Israel podían adivinar el futuro porque ellos eran los causantes de las desgracias que profetizaban al pueblo. El diagnóstico de la decadencia se convierte así en una contribución a la destrucción.⁴⁵

En su afán por resaltar al automatización, depreciación y fragmentación de la percepción visual en el mundo contemporáneo –y lo trillado de sus iconos– descuidó los aspectos fenomenológicos del significado, y se olvidó de que la percepción puede ser considerada como *un acontecimiento que tiene lugar en un espacio vital* donde es capaz de convertirse en vehículo de conocimiento y acción.

Por otro camino y casi por los mismos años Frank Stella desarrolló una obra que podría considerarse pionera dentro de las líneas de trabajo preocupadas más estrictamente por la sintaxis. Su obra se enmarca también dentro del movimiento de contestación a las tesis informalistas en boga y supuso un paso decisivo para la explotación independiente de la naturaleza espacial del arte. Esta afirmación podría parecer chocante habida cuenta de la perfecta planitud de la pintura de Stella; máxime si esta se contrapone al informalismo, aparentemente preñado de evocaciones espaciales. Por otro lado, la obra de Stella manifestó un interés por los fenómenos de continuidad y reiteración más cercano a las corrientes antes citadas del Pop, al Apropiacionismo o a la suspensión significativa, que a corrientes “espacialistas”. La razón de ser del aserto se cimienta en la manera que Stella encuentra de generar un espacio legítimamente pictórico y que, sin embargo, no presuponga ningún *a priori* de la conciencia. La pintura de Pollock o Newman había entendido el soporte pictórico en su acepción meramente literal, como auténtica superficie bidimensional, sin alusión espacial o escultórica de ningún tipo. El nuevo ilusionismo que plantea Stella se apropiará de esta radical bidimensionalidad en un proceso que

45. Molinuevo, J.L. «La reconstrucción estética de la historia del trabajador», pág. 193.

culminará con su no menos absoluta disolución. Partiendo de la base de la literalidad del borde del soporte someterá la totalidad de la superficie a la lógica de su perímetro, obligando a que todos los elementos estructurales que sobre ella se dispongan atiendan a las determinaciones del *borde rígido*; por este procedimiento se logra hacer surgir la forma pintada sin recurrir a ningún tipo de indeterminación o factor azaroso. Pero lo realmente importante es que se consigue alterar radicalmente el concepto de composición sustituyéndolo por el de *disposición*. Cualquier obra pictórica tradicional, aún las más constructivistas y de desarrollo más deductivo, basaba su unidad en *el carácter relacional de los elementos simples*. Estos disolvían su autonomía y su especificidad al engarzarse subordinadamente conforme a una estructura de relación basada en elementos como la simetría, la perpendicularidad, el contraste, el equilibrio etc. La anhelada unidad, base de la autonomía de la obra de arte (orgánica y protoinorgánica), se hacía depender pues del equilibrio de las partes que componían el todo. La obra de Stella, como ya hemos visto, al prescindir de elementos extraños a la lógica del soporte permanecía exenta de la utilización de estos elementos de relación y podía centrarse en los fenómenos de continuidad y reiteración. El propio Stella dijo:

Los pintores geométricos europeos aspiran realmente a lo que denomino pintura *relacional*. La base de toda su idea es la balanza. Usted pone algo en un ángulo y lo balancea con alguna otra cosa en el otro. Ahora la nueva pintura es *no-relacional*... El factor de balanza no es importante.⁴⁶

Estas obras deben pues entenderse en un nuevo contexto, si hasta ahora podían ser consideradas una ventana, ya fuera a un espacio ilusionista –como en la pintura tradicional– ya a la conciencia del creador – como en la pintura modernista–, ahora deben entenderse como una auténtica realidad, que en el caso de las obras de mayor formato llega a *envolver físicamente al*

46. Cit. en Marchán, S. *Del arte objetual al arte del concepto*, pág. 91.

espectador. Es por ello que me permito contradecir al propio artista y pensar que el mayor logro de su pintura es, precisamente, no haber abandonado su valor relacional, sino *haberlo trasladado al exterior de la superficie pictórica*. El abandono de la ordenación integral del cuadro hacía que la unidad objetual del mismo no dependiera del orden interno, sino que apareciera como consubstancial a la obra, de tal manera que la organización relacional que antes debía aplicarse a los elementos simples podría aplicarse ahora a la totalidad del cuadro. Este pasaba así a convertirse a su vez en un elemento simple que, en relación a otros cuadros remitía a una unidad total que excedía al propio lienzo. La disposición modular y serial de estos crea una estructura de relación aditiva que el espectador es capaz de deducir siguiendo las elementales reglas de coordinación que se plantean; el proceso es enteramente similar al que se seguía con la pintura tradicional, con la salvedad de que ahora el espectador, al subordinar los elementos simples que componen la obra, descubre que el ámbito real de la misma no está en las superficies pintadas, sino *en el espacio mental que entre ellas se ha generado y en el que él mismo queda integrado*. Podríamos decir que la relación tradicional entre conciencia y espacio se ha invertido, pues, si hasta ahora era la conciencia la que determinaba el espacio de la representación es ahora ese espacio el que incluye y subsume la conciencia.

El trabajo de Stella fue aprovechado, de manera parangonable al caso del de Johns, para reestablecer la relación entre arte y vida desde unos presupuestos ajenos al lenguaje protocolario. Para ello se inició un proceso de “desculturalización” de la imagen, en el transcurso del cual el material o su forma inmediata pasó a determinar sus propias posibilidades plásticas en función de sus características físicas; sin sufrir mediaciones culturales, sígnicas o estéticas. La obra cobra así determinación en función del aspecto literal de su existencia física y rechaza los procesos narrativos que en estado embrionario se venían gestando en el primer ámbito investigador reseñado. A nivel semántico se centra en la más elemental visibilidad del objeto en el marco de la noción de “obra como proceso”, marginando su potencial icónico y significativo. Ciertamente, lo semántico en la pintura de Stella se extrae de las relaciones de orden de lo sintáctico, inaugurando así el “boom” procesualista: los significados de la obra de arte no se hacen derivar

de los contenidos que en sí porten, sino del proceso por el que fueron generados; con el consiguiente peligro, cumplido en algunos casos (conceptual), de retornar por esta vía a la presencia afirmativa del yo del pintor. Peligro conjurado mediante la hipoteca de los más que interesantes avances en la superación del solipsismo artístico, al sincretismo e indiferenciación del objeto que se propone a la contemplación. Minimalismo (en alguna de sus formas), Postminimalismo, Land Art, incluso Povera y Conceptual, apenas juegan con fragmentos icónicos y con su elemental capacidad denotativa, en una especie de demarcación del territorio virgen de lo que podríamos denominar *espacio sin narración*.

No obstante, pese a su vocación prelingüística, es paradójicamente impagable su contribución a la posibilidad de entender el arte como un proceso parangonable al lenguaje: no como un acontecimiento acabado e irreversible que desemboca en un objeto o icono interpretable, ni tampoco como un fenómeno críptico e inefable asentado en la obscuridad de una conciencia configurante, sino como un hacer mutable, una continua vinculación y reposición de fragmentos de la realidad susceptible de establecer relaciones ricas y variables a través de una conformación que no es un fin en sí misma, sino que es apta para construir significados en los ámbitos político, social, estético, etc.

Volviendo entonces a la columna vertebral de esta apresurada argumentación cabría sospechar que la recombinación de los logros y defectos de lo que hemos denominado *narración sin espacio* y *espacio sin narración* podrían haber dado lugar a enriquecedoras soluciones en el terreno de la “pragmática”. No en vano hemos venido argumentando como la cosificación y degradación a la que naturalmente tiende el signo puede llegar a atemperarse en el ámbito de la práctica comunicativa particular (del espacio de juego); y que, por otro lado, la no menos natural tentación (reconciliadora) originarista de la tautología puede llegar a dulcificarse por el reconocimiento de la naturaleza lingüística de un mundo (del juego que implica el espacio) donde todo signo remite a algo más que a sí mismo en el entorno de una unidad cultural (intersubjetiva). Cabría entonces aventurar, sin someter a demasiada violencia a nuestros objetos de estudio, que la posibilidad de contrastar los productos de ambas corrientes nos permitiría

disponer de los embriones semánticos de una sin arrastrar su lógica semiótica degradada, para crear acontecimientos locales, formas en estado continuo de transición y reformulación no reificables, que, al mismo tiempo, no arrastraran el peso muerto de la literalidad acultural de su propia existencia física, que fueran algo más que lo que fuesen. Obras que, de alguna manera, integraran (no reconciliaran) de manera enriquecedora Historia y Naturaleza en totalidades proyectivas, superando así la ofuscante radicalidad antimetafísica; que en el caso del arte –y no sólo en este– ha terminado convirtiendo la voluntad de eludir aquella en un generoso despliegue de lógica identificante en forma de proposiciones analíticas o de acontecimientos tautológicos, capaces de aunar de manera sorprendente la exaltación realista de la insoslayabilidad de lo dado con la evocación de la trascendencia a través de la evidencia de la presencia. Obras que puedan llegar a sustituir la estética de la producción, practicada en los dos ámbitos aludidos (de manera literal en el Pop, Minimal o Commodity, y en su vertiente “activista” en el Happening, Neoexpresionismo, Postminimalismo, Povera etc.), por algo que podríamos tentativamente denominar «Estética del estudio».

Un simple ejemplo de esta voluntad combinatoria que en modo alguno pretende agotar el alcance de nuestras consideraciones: la obra *Composición verde y blanca* que Bertrand Lavier concibió para un espacio exterior en la Documenta VIII. Consistía en una meseta troncopiramidal de tierra cubierta de césped, ligeramente sobreelevaba del nivel de la plaza en la que se ubicaba, cuyo “lomo” aparecía parcelado mediante una composición de finas bandas blancas ortogonales que formaban un dibujo abstracto sobre el suelo verde. Una pequeña estructura, también blanca, realizada con unas simples traviesas de madera, igualmente con cierto aspecto “minimal”, y dispuesta en el centro de la composición era el único motivo que rompía la horizontalidad. Como si de una valla se tratase dividía las parcelas de césped en dos conjuntos perfectamente simétricos e idénticos. Esta composición de líneas blancas sobre el suelo verde hubieran constituido ciertamente un entramado absolutamente abstracto y radicalmente arbitrario para el hipotético espectador extraterrestre al que el dibujo, por su horizontalidad, parecía mostrarse. Pero, para cualquier humano, su similitud con la cancha de un

conocidísimo juego hubiera inmediatamente cargado de sentido cada una de las parcelas en las que el terreno quedaba subdividido (y la disponibilidad de su imagen hubiera hecho ociosa la tediosa descripción precedente). La *Composición verde y blanca* de Lavier no era más que una reproducción a tamaño reducido de una cancha de tenis.

Pero si tanto el nombre de la obra como la demora (retardo) en la explicación tienen sentido es por cuanto pretenden resaltar que esta capacidad referencial es menos inocente de lo que en principio parece, pues toda su entidad como significante está hipotecada al conocimiento previo de *las reglas del juego*. Como metáfora de la realidad del lenguaje, ninguno de los aspectos de la obra tiene sentido si previamente no se ha consensuado su función; y asimismo, y también como metáfora de las posibilidades de este mismo lenguaje, una vez acordadas estas reglas todo aquel que lo desee podrá obtener de ellas la información de su propio sentido. Pero al mismo tiempo la obra no se agota en su puro ser sígnico. No bastaría decir *campo de tenis* para igualar la obra realizada, pues esta se erige en acontecimiento físico, en auténtico fenómeno para la percepción que la capta en la totalidad de su significado. La cancha de Lavier es un acontecimiento real, que evoca asimismo que el significado de esas rayas sobre el suelo sólo es tal en relación con una actividad vital externa a su composición abstracta. No es un puro decir, es un decir para existir.

Por supuesto, la disposición de las líneas es arbitraria y contingente (no sólo para el marciano); podrían estar situadas de cualquier otra manera, como podría haberse creado cualquier otro juego, pero una vez acordado este, su disposición deviene absolutamente necesaria. Sin embargo, este carácter de necesidad nunca será inmanente a la propia cancha, tan sólo lo será en la medida en que esta exista para posibilitar la actividad humana. Esta metáfora de la superación tanto del esencialismo como del cartesianismo —el sentido del campo no radica en la conciencia que lo percibe, sino en el acuerdo tácito de las conciencias— resulta de gran belleza y denota claramente, más aún en el contexto del debate filosófico en el que se produce que, a veces, algo tan simple como una cancha de tenis puede resultar más complejo que el más polisémico conjunto de signos ancestrales (a su vez, claro está, si —y sólo si— nos movemos en

una unidad cultural receptiva hacia los problemas del lenguaje y el valor estético de «decir asombro donde los demás dicen costumbre», esto es, si previamente, aunque no se haya oído hablar de ellos, han existido Wittgenstein y Borges).

Ello, no obstante, no sería así y la obra de Lavier no tendría más valor que el de una señal de tráfico si esta hubiese sido simplemente “un campo de tenis sobre hierba”, pero su autor se cuidó de recortar sus medidas de forma que apareciera claramente como un significante no apto para la práctica del deporte, esto es, como un objeto alusivo (una narración en un espacio). Del mismo modo que, como ya indicamos, hubiera carecido de valor si hubiese sido un simple grupo de palabras –campo de tenis– pero Lavier se cuidó igualmente de convertirla en un fenómeno real (en un espacio para la narración).

Ciertamente el interés que demuestran las obras de arte en la últimas décadas por adecuarse a un lugar, ya sea directamente en forma de instalación o simplemente ajustando sus mecanismos expositivos convencionales de un modo específico –narrativa o decorativamente– a un espacio, es heredado de la arquitectura. La arquitectura, que ha venido ejerciendo una creciente influencia sobre el resto de las artes plásticas desde su pronta incorporación al debate sobre el Postmodernismo, fue la primera en atisbar la necesidad de abandonar los presupuestos idealistas y utópicos y centrarse en el análisis de la praxis cotidiana. Los arquitectos postmodernos fueron madrugadores a la hora de abandonar los paraísos de la alta cultura para buscar el modo de interconectar estos con nuestro mundo, hasta ahora demasiado mundano, valga la redundancia, como para alterar al Movimiento Moderno. Una de las tareas que más les ha venido preocupando ha sido la de la recuperación de la naturaleza compleja del trazado urbano. Frente al esquema idealista, vigente en los últimos dos siglos, que diferenciaba la Arquitectura con A mayúscula, capaz de entrar en el universo acotado del arte, del resto de la producción ambiental, crece ahora el interés por el tejido urbano completo. Tras el desencanto por los resultados de la implantación de un pequeño grupo de reglas estables, elaboradas en el laboratorio de un pequeño grupo de intelectuales de los países más industrializados, para toda la investigación y construcción arquitectónica; se extiende ahora la idea de primar el interés por *el*

lugar y por las condiciones materiales de origen y desarrollo de la disciplina arquitectónica. Es lo que se ha venido llamando *regionalismo crítico*: una atención a la “vocación del lugar” que se traduce en *una narración continua de sus propias raíces*.

Este deseo de delimitación del campo de trabajo influyó pronto en el resto de las artes plásticas, que debieron entonces tratar de *acotar su lugar*. Pero ni que decir tiene que este problema de la demarcación de los límites resulta nimio –o al menos fácil de enfocar– en el terreno de la arquitectura por ambicioso que sea el proyecto en el que esta se embarque –ya centre su atención en la luz local, en la tectónica propia de los estilos arquitectónicos adyacentes, en la topografía, en la utilidad síquica o psicológica de la construcción o en todos estos aspectos y aún más juntos–. Pero el problema se complica sobremanera cuando pretendemos determinar el espacio específico del que deberemos derivar las condiciones iniciales del arte estrictamente mueble, al menos hasta que hayamos determinado cuál es el ámbito de aplicación específico de aquel. Máxime si consideramos que, como hemos venido postulando, el espacio específico de la plástica es el no–lugar, el espacio de la reflexión, del debate cultural; pues el arte es –incluso la arquitectura– como el pensamiento, histórico pero fundamentalmente mueble.

El problema se ha solventado frecuentemente invirtiendo los términos. En lugar de buscar el ámbito específico de la pintura nos hemos contentado con fijar cuidadosamente cada obra a un emplazamiento estable en el que aplicar (paródicamente) la misma estrategia del regionalismo crítico. Este hecho, unido al interés, ya comentado, por abarcar un contexto lo más complejo posible, tanto desde el punto de vista físico –a la hora de ocupar el espacio por parte de la obra– como desde el conceptual –tratando de incidir en todo el canal de difusión–, ha determinado que el “género” artístico más frecuente en la actualidad sea la instalación (*environment*). Pero admitido todo ello, en nuestro caso pensamos que existen igualmente poderosas razones de orden intelectual como las ya expuestas para justificar la constante alusión a la preocupación por la recontextualización del lenguaje en el espacio intersubjetivamente reglado del mundo de la vida. Preocupación que, en alguna medida, cabe aventurar que trata de trascender una simple advertencia neohistoricista sobre la importancia del contexto, para pensar una forma de unir lo

que tradicionalmente –desde la dicotomía kantiana bello/sublime– han sido vertientes irreconciliables del arte: la estética de la verdad y la estética del efecto. Pues si se entiende que la finalidad del arte consiste en permitir que se capte la verdad que da a conocer se habrá de recaer en cualquier modalidad de pensamiento metafísico o idealista, con las indeseables consecuencias derivables ya ampliamente comentadas. Y si, por contra, se entiende que consiste en producir sentimientos elevados –sublimes– no sólo se recaerá, como en el caso anterior, en la hiperbolización de la función del arte, que continuará cumpliendo su papel de cifra de lo absoluto, sino que además nos obligará recalar en la estética de la vivencia. Pero si, por el contrario, cupiera pensar, siguiendo la tarea impuesta por Wellmer⁴⁷, en la posibilidad de aunar «semiótica» y «energética» (utilizando términos lyotardianos); es de esperar que cada una de las facetas ahora conjuntadas consiguiera apaciguar la vocación absolutizadora de su opuesta. Cabría entonces entender el objeto estético efectivamente como un campo de tensiones capaz de devolver al hombre su agitación y actividad pero no en el plano de la naturaleza sino en el del sentido. Una actividad importante, pero no trascendental; emancipante, pero no reconciliadora; holística, pero no absoluta; transformadora, pero no sublime...

Pero al hilo de esta consideración y antes de acabar este excursus quisiera manifestar una nueva sospecha, ahora sobre la posible existencia de notables diferencias en el “uso” de esta estrategia genérica que hemos dado en llamar instalación. No todos sus productos, obviamente, pueden encajar dentro de la metáfora lingüística que proponemos (y recordemos una vez más que simplemente se quiere resaltar un espíritu, y no pretender encontrar un corpus que legitime un método o doctrina). Volvamos al ejemplo de Mucha y reparemos en que –a pesar de que ocupa el espacio atendiendo a su total configuración y que incluso modifica este directa y severamente– su actitud aparece como esencialmente contingente, mueble. Su obra deriva de las imposiciones específicas de su lugar de ubicación, pero no se constituye en un orden cerrado imposible de trasladar. Surge allí como podría haber surgido en cualquier otro sitio, en el que

47. Cfr. Wellmer, A. *De la dialéctica entre modernidad y postmodernidad*, en *Sobre la dialéctica de*

desde luego sería diferente, pero en el que también, no obstante, conservaría intacto el verdadero alma de la actitud del artista: la voluntad de convertir su obra en un acontecimiento fenoménico; cambiante, contingente y complejo, pero portador de un catalizador que, de obra a obra, enlace las partes en un discurso integrador y copulativo. Por el contrario la gran mayoría de las instalaciones, desde las de Gerhard Merz a las de la misma Kruger, o de las de Torres a las de Haacke, se presentan a menudo no como un acontecimiento, sino como un escenario, estable y dogmáticamente configurado, en el que tiene lugar una representación cerrada, conclusa y con un carácter estrictamente informativo–instrumental. Se configuran como un simple signo que no trata de evocar una percepción crítica de la realidad, a través de los cánones de entendimiento de esta, sino más bien *la sublimación de un deseo de experiencia directa a través del suministro de información*. Su planteamiento *táctico* consiste en alcanzar, economizando al máximo los medios, un nivel preconcebido de gratificación en términos de comportamiento, sirviéndose para ello del saludable reconocimiento popular de las técnicas retóricas de la demagogia o, al menos, del simplismo. Todo ello con una puesta en escena *ad hoc* monolítica, estable, soberbiamente ignorante de la vocación de rendir referencia a la alegoría del lugar aludida.

La alegoría del mueble es interesante por cuanto denota ese tipo de artefactos que, pese a estar específicamente “diseñados” para ser cambiados de lugar, en cualquiera de sus emplazamientos deberán responder cortesmente a las exigencias de armonía con el resto de la “decoración”; ese artefacto que pese a no poder ser entendido fuera de su contexto de uso es autónomamente responsable de sus determinaciones. Del mueble se deduce también una actividad cambiante que no puede conformarse con la ordenación de un territorio, la decoración de un espacio o la difusión de una crónica de opinión. No se trata de determinar que “el mueble no es ya mueble” al encarar el problema de definir su ámbito; ello no significaría enfocar el problema sino eludirlo...

III.C. CUANDO EL JUEGO VA EN SERIO

46. El arte y el *se*

A lo largo de este trabajo hemos venido afirmando que la emancipación tiene que ver con entender y entendernos. En estos momentos avanzábamos en el trayecto hacia la felicidad, que identificamos con una libre y exitosa gestión del sí. Ello lo hacíamos depender de la capacidad de agrupar las percepciones en plexos de sentido, que, a su vez, asociábamos a la posibilidad de entender nuestro entorno como dotado de significado, a la existencia de una cancha intersubjetiva, cubierta por una cifra de sentido no excesivamente reificado, en la que jugar nuestro proyecto vital –concebido a su vez lingüísticamente– en un mundo de palabras y reglas gramaticales y sintácticas.

La configuración de la identidad en su doble momento de comprensión y autocomprensión sólo puede surgir de ese entrecruzamiento de jugadas con sentido (en ese mismo entrecruzamiento) que llamamos mundo. De la misma manera, sólo desde ese constructo son comprensibles, actualizables y, por lo mismo, susceptibles de hacerse operativos, los catalizadores químicos (Valéry) que son las jugadas estéticas, mediante las cuales cabe esperar la modificación de ese mismo entramado. Desde esta óptica es posible, sin renunciar al sesgo recepcionista de nuestro pensamiento, plantear la posibilidad de construir nuestra identidad desde una continuidad interpretante, sin tener que considerar por ello la finitud del sentido de la obra. En definitiva, *precisamente porque pretendemos que la obra de arte nos brinde un conocimiento tanto de la realidad como de nosotros mismos, que eluda la circunstancialidad atomizadora de la vivencia, y que supere la inmediatez por alusión a la realidad histórica del hombre, no podemos pretender reducirla a una supuesta unidad o mismidad*. La obra de arte adquiere su unidad precisamente en la medida en que no la refiere como fundada en una supuesta identidad consigo misma (lo que permitiría imaginar una relación circunstancial o indiferente con ella) sino en la continuidad del mundo.

A su vez, nuestro comprender sólo será exitoso si superamos la inmediatez de la vivencia por mor de la continuidad de nuestra existencia. Ahora bien, este comprender sólo es concebible en la medida en que, como vimos, nos acerquemos a la obra negativamente, no como a una identidad conclusa (por más que se refiriera a la totalidad del mundo), sino como a un vector o catalizador menesteroso e incompleto; esto es, como a un *para mí*. Sólo porque la obra de arte no es una opinión estable respecto al mundo, ni una tautología, ni simplemente una presencia iluminante, nos involucra, se deja poseer, pasa a formar parte de nuestro discurso. Sólo por ello no vemos en ella “otra” manera de ver el mundo, que pueda coincidir o no con la nuestra, que pueda convencernos o no, sino *nuestra propia forma de ver el mundo “zancadilleada”*, suspendida, interrogada. Esta forma de pensar sólo puede resultar nihilista a los nihilistas, a los que de antemano supongan que los modos de enfrentamiento y apropiación de las cosas del mundo son infinitos e indeterminados. Ya vimos como la estabilidad de la obra de arte quedaba asegurada por la *permanencia de su pretensión*, no por la pretensión de su permanencia, y por la limitación que la existencia arrojada en la que nos encontramos impone a nuestro juicio sobre la obra en atención a su posterior “comunicabilidad”.

Las ventajas que el arte reporta a la hora de hacernos entender deberían justificar nuestra confianza en que el mantenimiento colectivo del sistema descrito quedara asegurado por el interés mutuo de servimos de él. Recordemos que el artista –como el fruidor– no tiene más estatus que el de jugador, el derivado de su condición de ser humano socializado, “condenado” a autorrepresentarse en su discurso, a verse en el reflejo que produce en las pupilas que le miran. El imperativo categórico que nos llama a pretender dotar a nuestras normas, a nuestras jugadas, de un talante universal no nace de la filantropía, sino de la conciencia de encontrarnos ante una condición de posibilidad para configurar nuestra identidad, *la única posibilidad de granjearnos el reconocimiento de la comunidad* en el que se basa una existencia emancipada. Pero no podemos olvidar que, como ya apuntamos, las fuentes de reconocimiento e identidad que reporta el arte no son unívocas, ni todas ellas emancipadoras.

La obra como interlocutor tiene diversas formas de devolvernos el ansiado

reconocimiento. La más sencilla es por identificación. Sucede cuando nos acercamos al arte con el fin de aplicar unos conceptos de los que ya disponemos y obtenemos de él una reconfortante confirmación. Nadie puede sustraerse a esta manera inmediata de autocomprensión. Pero igualmente nadie puede sustraerse al convencimiento de su radical inestabilidad, precisamente por cuanto la estabilidad de nuestro comprendernos y hacernos comprender no puede deducirse de la identificación con un grupo *al que en realidad no podemos comprender*.

Al comienzo de este trabajo expusimos sucintamente como según la teoría del genio, el artista, aunque suponga que lo está haciendo, no está creando libremente su obra, sino básicamente participando de una labor de mediación. Tal creencia es reflejo de la denostada teoría de la mimesis, de la que se deduce que «la libre invención del poeta es representación de una verdad común que vincula también al poeta». De esta verdad común que transita por creador, obra y receptor se extrae el efecto de continuidad inherente al estar fuera de sí de la experiencia estética. En el dejarse sorprender y arrastrar ante la obra experimentamos una vuelta a nosotros mismos en una especie de *comuni6n del asistir* en la que nos sale al encuentro nuestro propio mundo. Ese mundo que nos es conocido por la tradición religiosa e histórica asegura la continuidad de sentido que mantiene unido el arte a la vida por unos lazos que ni tan siquiera la conciencia enajenada de la sociedad de la cultura es capaz de disolver. Todo ello se deduce de la experiencia cuasi catártica de lo trágico.

De esta manera podrían quedar solucionados todos los problemas que nos planteamos: el arte podría ser entendido como un vehículo de conocimiento a través del cual encontrarnos a nosotros mismos, no sería una acción puramente subjetiva por cuanto pertenecería a una continuidad de sentido que le trascendería, nos permitiría encontrar sentido a las cosas, e incluso trascender lo dado, aglutinaría la comunidad, etc. Pero tan completa explicación presentaría un pequeño problema: no estar referida al arte; no estaríamos hablando de una experiencia abridora de mundo. Si es la tradición histórico-religiosa lo que reconocemos en la obra, es decir, el sentido del mundo, no hacemos más que ver lo dado en la perspectiva de su secular legitimidad. Nada queda en esta operación pseudoparticipativa del momento negativo que envuelve todo

acontecimiento estético y en el que se cimienta la búsqueda de otra manera de ver las cosas. No se obtiene más criterio de identidad que el del asentimiento, comunión y reconocimiento, esto es, *identidad* en el sentido fuerte de la palabra que nos proponíamos arrumbar.

La idea de que el arte es reflejo del espíritu de la época y hacedor de comunidad resulta verosímil dada la apariencia “anticipante” del arte. De ahí que quepa imaginar la labor del artista como representación de la realidad esencial de su época o su comunidad, más que como posibilidad abierta. Pero ya vimos como esta imagen se deduce del error de no diferenciar una predicción de una propensión exitosa.

Entendemos como obra maestra, y retenemos como verdadera representante de eso que llamamos arte, aquella obra que, anticipándose a su tiempo, propuso una manera alternativa de ver el mundo, que no correspondía en absoluto con la generalizada en su momento. De igual manera podemos afirmar lo mismo respecto aquella obra que generó una idea de comunidad. Mirando con la suficiente “perspectiva histórica” nos parecerá que el poeta, que en realidad anticipó una posibilidad claramente hostil a la imagen del mundo disponible en su época, no hizo más que percibir el “sentido de los tiempos”. El arte es una propensión cuyo éxito permanece cifrado en el *a posteriori* causal de la recepción, desde donde se ve el arte (exitoso) como anticipación y captación del sentir de los tiempos. Pero ello tampoco nos permitiría suponer que la obra fuera ya un todo completo con un proyecto elaborado, de tal atractivo que fue rápidamente asumido y puesto en práctica por una colectividad. Antes bien el arte es, y fue siempre, una insidiosa pregunta sobre lo posible que, provocando un desplazamiento sobre lo dado permite abrir horizontes de deseo. La satisfacción paulatina e histórica por parte de una comunidad, de estos *posibles virtuales*, pudo conformar una imagen del mundo que si bien fue incentivada por la obra no fue definida por ella, y que, posteriormente, se convirtió en el contexto a partir del cual la obra pudo a partir de entonces ser recibida aproblemáticamente.

Recibida entonces como imagen de la época y su comunidad, y no como anomalía desestabilizadora de los sistemas de creencias, la obra se encuentra en condiciones de iniciar su periplo museístico y convertirse en patrimonio de una colectividad que se sienta identificada con

los símbolos que ha adquirido, realizado, heredado o robado. Pero difícilmente podremos admitir que los frecuentes ejercicios de *chauvinismo* que se llevan a cabo en trono a la obra de arte constituyan su verdadera esencia. Antes bien, este proceso de «desdramatización de contenidos»⁴⁸ se integra en una estrategia de *desideologización* de los productos de la “alta cultura” –consistente en la neutralización de los contenidos que pudieran entrar en colisión con los dominantes–, que se muestran así aptos para cumplir su cometido simbólico–aglutinante en la cultura de masas. Es en ese contexto en el que Adorno pudo afirmar que «las masas no son la medida sino la ideología de la industria cultural».

Es inevitable, y es esta una faceta de la recepción estética no prescindible, que, como ya apuntamos, pueda enfrentarse la obra de arte en su vertiente confirmadora, tranquilizadora y aglutinante. Es inevitable la posibilidad de ver la obra como un ente no particular en el mundo, esto es, a la luz de la imagen del mundo vigente. Y no es descartable que desde esta óptica quepa también un acercamiento no sólo gratificante sino formativo. Cientos de grandes *historias del arte* así lo confirman y nos han ayudado de manera insustituible a valorar más en profundidad el encuentro con la obra artística y a aumentar nuestro grado de relación con ella. Pero no es esa la posibilidad última, ni más específica de la obra. De la misma manera que la construcción de una identidad emancipada pasa necesariamente por la superación del *se*, el acercamiento a la obra de arte debe igualmente superar esta dimensión.

Ciertamente es creencia generalizada que en el ámbito estético, en el ámbito de la «representación sensible», el individuo recorre la distancia que le separa del grupo al que pertenece y reconcilia así la diversidad en la unidad. El arte funciona como bien mostrenco, se alza sobre las antinomias de las culturas.

Por “formación artística” se entiende una práctica, más o menos institucionalizada, cuya finalidad predominante consiste en inculcar en el mayor número de sujetos sociales un régimen

48. Adorno, T.W. *Televisión y cultura de masas*, págs. 35 y ss.

concreto de preferencias estéticas. Se trata, pues, de una práctica de socialización: lo arbitrario se convierte, con su auxilio, en natural. Porque, ha de decirse, la práctica educativa del arte desempeña precisamente este papel: obra con normas, es decir, con vínculos arbitrarios, *que trata de cambiar en formas naturales de vida y de conciencia*. Y ello es válido para la práctica que produce, por así decir, la materia prima, la base misma de esas normas que la formación artística trata de inculcar: o sea *la práctica creativa del arte*.

Esta observación es importante, si se piensa que en los últimos años se ha querido ver en la arbitrariedad de la tarea artística la demostración inequívoca de su ilegitimidad histórica.⁴⁹

Gracias a la “formación artística” existe un sustrato compartido en función del cual el arte es capaz de desencadenar fenómenos comunicativos. Por otra parte hemos defendido que el final lógico del proceso que la obra inaugura concluye con la “naturalización” de aquello que en contacto con ella nos pareciera en su día arbitrario o aun aberrante. Queda claro pues que *lo artístico se desarrolla siempre en las proximidades de lo institucional*, pero, pese a todo, su relación con ello es siempre negativa. Cuando nos preguntábamos por la posible contribución del arte a un proceso de emancipación centrado en la simplificación de la tarea de la autoconstrucción de la identidad personal no pensábamos, claro está, en los ya allanados caminos de la identidad gregaria, cuyos fuertes nexos desembocan necesariamente en situaciones violentas, que pueden además desarrollarse en el ámbito de una sola dimensión de validez. Para ese viaje no hubieran sido necesarias tantas alforjas.

Nuestro punto de vista no se plantea en el ámbito de la representación sensible. Ya hemos expuesto nuestra negativa a convertir el arte en símbolo de comunidad (o, al menos, *solamente* en símbolo de comunidad). En primer lugar, por cuanto el arte no es algo que se entregue con facilidad. Lo que en realidad se percibe como universal mediante el gusto no es más que la identificación de (y con) los patrones culturales vigentes. El arte, en este marco, no se despegaría

49. Maldonado, T. *El futuro de la modernidad*, pág.37.

del horizonte del «se», único lugar en el que cabe la identidad comunal. Se traicionaría de ese modo aquello que hace del arte lo que es: su iconoclasta naturaleza abridora de mundos. Si la obra se escuchara con veneración estaríamos agotando su sentido, estaríamos abortando la multiplicidad de sus actualizaciones por las que le cabe su virtual despegue. Y en segundo lugar, por cuanto si la obra debe “hacerse decir” es precisamente para eludir el ámbito de la «pseudocultura». La pseudocultura se dirige a lo instintivo, lo fácilmente inteligible y asimilable y que por ello puede rendir identidad sin ser conceptualizado, sino simplemente percibido. El momento por el que la obra se hace decir obliga a una relación difícil y personal con ella, al tiempo que impide que el acto de despegue del «se» derive hacia un patológico subjetivismo.

El horizonte del «se» no es simplemente irreductible a una existencia auténtica, es, además, profundamente peligroso. Como antes dijimos sólo merece la pena jugar si es para jugar siempre contra aquello que impide jugar. Si algo cabe esperar del arte como apoyo a la construcción de identidades es su posibilidad de transitar por los caminos que la Ilustración dejara abiertos. Ella, como vimos, minó el sustrato tradicional cuando aún no disponíamos de lenguaje efectivo sobre el que construir el moderno. Si algún sentido tiene ahora que el arte ponga a nuestra disposición el necesario lenguaje para tal misión, este descansará en la posibilidad de que las identidades postmetafísicas, que a partir de él puedan conformarse, sean construcciones de sentido efímeras, no atemporales; personales, no gregarias; limitadas, no prepotentes; en definitiva inestables. De otro modo no habríamos más que retrocedido a un punto preilustrado.

Ahora bien, cabría preguntar, si hacemos expresa denuncia de la posibilidad de que el arte llegue a alcanzar la categoría de «espíritu de los tiempos», si no puede vincularse a la tarea de construir su comunidad, si tampoco puede considerarse el estudio de diseño de la «nueva sociedad», si tampoco es deseable que cumpla el papel de reserva de los significados prelingüísticos ni que mantenga vivo el recuerdo del mítico origen reconciliado, ¿qué lugar cabe reservarle al arte en nuestra sociedad?. El arte debe cumplir un cometido, siquiera negativo, en el mundo, pero ¿cómo puede llegar a determinarse este en su inespecificidad? ¿en qué medida es

posible responder a esta pregunta por alusión a su carácter trágico y en qué consiste exactamente este?. Son estas las preguntas a las que inevitablemente deberemos volver antes de dar por finalizado este trabajo.

Pero retornemos ahora al hilo de nuestra exposición. Ya dejamos claro que en la aspiración histórica a la emancipación del individuo no es alcanzable por el camino escogido por la propia modernidad. De ese concepto de emancipación imbuido del deseo de antropologizar por referencia a una supuesta esencia humana prefigurada como conciencia trascendental, también convendría emanciparse. A tal fin es exigible un replanteamiento de aquel instante en que la Ilustración tuvo a bien minimizar el papel del espacio mental de comprensión holística (narrativa) del mundo, donde los acontecimientos se entendían en su relación, en favor de esferas de conocimiento especializadas. Pero evidentemente no podemos plantear retrotraernos, dando un salto mortal, hacia un horizonte mítico preilustrado, sino asumir la propia modernidad como tradición, la razón como prejuicio; en el doble sentido de horizonte desde el que comprendernos y, al mismo tiempo, que superar.

Asumir la modernidad como tradición, esa vetusta costumbre de inquirirnos sobre aquello que nos sale al paso con los instrumentos que nos brinda nuestra inteligencia, no puede significar más que negarse a afirmar heideggerianamente que la tradición no sólo es aquello que nos permite hablar, sino aquello que nos habla y que habla por nosotros. Esta paradoja de Zenón debe llevarnos a admitir (lo endurecido de) la tradición como soporte de nuestro discurso sólo en la medida en que nos proporcione igualmente un punto de apoyo para desplazarla, siquiera lo suficiente como para poder decir lo que aún decir no se puede.

La defensa del prejuicio no es abordable al margen de la paradójica convicción de que nos encontramos sumidos en la tradición de la sospecha hacia el prejuicio. Asumir esta realidad no es óbice para que gestionemos nuestra búsqueda de sentido mediante criterios narrativos, pero nos impide exonerar este trabajo rememorante de las obligaciones discursivas de todo discurso que se pretenda portador de verdad en cualquiera de sus formas. No nos es posible recurrir, en una imposible vuelta a la inocencia perdida, a modelos «fuertes» de verdad o identidad. Ciertamente es que

«mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos»⁵⁰, pero esta aseveración no puede esgrimirse sin advertir que a esta secuencia cabría añadir: ...y en la raza, sexo, nación, credo, etc.; materiales con los que se forjan los cimientos de la barbarie.

No cabe la menor duda de que no puede minimizarse el gran papel que en la consecución de la felicidad juega la identificación con el grupo. No es psíquicamente factible, ni deseable, someter a una interminable autocrítica nuestra imagen “natural” del mundo y de los acontecimientos. Pero ello no puede hacernos olvidar que es la aguja de resistencia en el pajar de lo compartido la única capaz de brindarnos materiales para la construcción de una necesaria identidad que no estén elaborados con un conglomerado de razón representativa y verdad originaria, sino con una argamasa de pensamiento rememorante (en un sentido más cercano a la «semiosis ilimitada» que al *Andenken*) y razón narrativa.

Habitamos pues la paradoja de tener que gestionar con actitud de sospecha la modernidad entendida como prejuicio secularizador. Vivimos, y con esta realidad hemos de vérnoslas, en un mundo que nos “condena” a comprendernos en nuestros juicios y no en nuestros prejuicios, por más que seamos conscientes de la historicidad “prejuiciada” de tal diferenciación; conciencia que, por otra parte, sólo podrá manifestarse dentro de la esfera del logos. Hasta tal punto vivimos la tradición de la razón que incluso la aceptación –o no– de la tradición, su conservación, supone una acción reflexiva y no autojustificada, un acto de razón. Pero precisamente por ello no cabe ignorar que una autoconstrucción de la personalidad, por más que se desarrolle en términos estéticos, *cuyo fundamento último consiste en un ejercicio de vanidad* (o de narcisismo no onanista), no puede permanecer al margen de la realidad de que *no dispone de más espejo que el que le brinda una tradición fundada en un concepto discursivo de justicia social*.

Si tenemos que emanciparnos de nuestro prejuicio contra el prejuicio valdrá la pena

50. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 344.

afirmar que no podemos continuar pensando que todos los modelos fuertes tienen su fundamento en un metarrelato de origen racional, ni que todos los dramas de este siglo son achacables, como a menudo se pretende, al proceso de modernización; ignorando los restos irritados de reafirmación conforme a modelos preilustrados como la nación, el sexo, la raza, etcétera. Tampoco podemos obviar la responsabilidad que la acción evangelizadora moderna ha de asumir respecto a esta levantisca irritación. Pero la degradación del mundo de la vida operada por la entronización de la razón instrumental no puede, al menos en nuestras circunstancias históricas, permitirnos sucumbir a la tentación de construir nuestra identidad desde los cimientos de lo colectivo. Tal cosa no haría más que perpetuar la violencia contenida en los sistemas representativos –que tienden a identificar su imagen del mundo con la realidad–, los fundamentos apriorísticos, la irresponsabilidad, la historia autosignificante, la pasividad, la barbarie. Porque todos los viejos criterios axiológicos tienen en común el hecho de que son otorgados por nacimiento, son un *a priori* de la existencia, no son, por lo tanto, escenas de libertad. La aceptación acrítica de la tradición es un acto irresponsable incluso si esta tradición es la de lo moderno. Y si, desde el principio, las críticas que lanzábamos contra la Ilustración iban encaminadas a corregir la brutalidad implícita en el acto de subsumir el prejuicio en el nuevo prejuicio de la objetividad y la verdad, poco podremos esperar del retroceso hacia el reconocimiento del valor de los criterios de identidad preilustrados, que tienen un número de muertos a la espalda comparable al que soporta la Ilustración.

La ventaja clara del arte estriba, pues, en que ayuda a construir el yo sin el “se”. En el arte no hay contenidos evidentes, y, aunque los hubiera, estos no podrían confundirse con el nuevo vocabulario con el que a partir de entonces deberían configurarse los enunciados. En el juego del arte se suspende el vocabulario de la comunidad en el acto en que el artista o el fruidor se pronuncian de manera personal. Pero este pronunciamiento no puede tener carácter solipsista pues su sentido es restablecer de forma renovada el vocabulario comunitario suspendido; esto es, toma precisamente la forma de una pretensión universal de validez. Los individuos nos hacemos hueco en el mundo al decirnos, por ello ese decirnos, como en breve veremos, conlleva,

categoricamente, el firme deseo de hacernos comprender.

Como ya vimos, la tensión que nos mueve a procurar la universalización de nuestro modo de sentir no es una intención filantrópica sino *la conciencia de estar ante la única posibilidad de granjearnos el reconocimiento de la comunidad*, de vernos en los ojos que nos miran. Precisamente por ello la diferencia entre pronunciarse en lo más profundo de sí o pronunciarse en la exterioridad de un mundo de la vida intersubjetivo está realmente descargada de contenido real. Pero este pronunciamiento no puede agotarse en el “verse comprendidos” sino que implica el matiz osado del “hacerse comprender”, que enfrenta en su verdadera dimensión el problema central del arte moderno: *salvar –en su doble y paradójico sentido de recorrer el trecho que separa dos puntos, y de conservar– la distancia que nos separa de la comunidad.*

La historia del arte moderno, desde mediados de siglo XVIII hasta hoy es la historia, a menudo dramática, de la búsqueda de una relación entre el individuo y la colectividad que no diluya la individualidad en la multiplicidad sin fin de la colectividad y que no la margine por extraña ni la rechace por rebelde.⁵¹

Cosa que no cabe llevar a cabo ondeando la manifestación sensible de una idea patrimonio de la comunidad sino, antes bien, precisamente, superando ese momento restrictivo, reducto de la falsa (por identificante) percepción emancipante que hace uno de lo objetivo y lo subjetivo. La experiencia estética poco tiene que ver con la satisfacción proveniente del reconocimiento como bien mostrenco de un fenómeno «estéticamente relevante», fruído subjetivamente. Esta ilusión idealista está desatenta a ese peculiar ser del arte que le hace permanecer siempre abierto a nuevas actualizaciones. Actualizaciones que no tienen que ver con el subjetivismo atomista del gusto, sino con la conciencia de que conocer la obra es siempre conocerla de otro modo. La fruición, la interpretación, la actualización de una obra de arte

51. Argan, G.C. *El arte moderno*, I, pág. 14.

supone la adecuación de su significado a nuestro propio discurso, su “pertinentización”; lo que supone valorar su legibilidad, asumiendo así la infranqueabilidad del código colectivamente consensuado (pero no su invariabilidad), reconocerse integrantes del «mundo instituido de sentidos»; y poner en marcha el mecanismo de autorreconocimiento al tiempo que asumimos su precariedad al sentirnos menesterosos de reconocimiento.

La realidad empíricamente constatable es que cuando construimos un discurso sobre una obra de arte, por muy sincera y acertadamente que lo hagamos, pronto reparamos en que, aunque sea valorable la elegante perfección del razonamiento, cuantas veces lo enfrentemos de nuevo a la obra –incluso elaboradas las pertinentes correcciones– encontraremos que esta no acaba nunca de ajustarse a nuestro decir; decir que, sin embargo, la constituye. *Lo que nosotros podamos entender de la obra estará determinado por el ser del mundo, pero sólo constituirá una verdadera comprensión si, de alguna manera, descubrimos en la obra no ese ser sino su capacidad de conminarlo.*

47. La instrumentalización del arte

En apariencia el grado de identidad que reporta el reconocerse en el «se» resultaría ser mayor, en la medida en que el acercamiento negativo al arte inaugura una cadena de actualizaciones sin fin en la que no sólo no llegamos a obtener confirmaciones sino que se nos requiere un esfuerzo que no siempre resulta recompensado. Pero no es menos cierto que es precisamente en este cruce de envíos, autoenvíos, recepciones, guiños intelectuales, referencias –pedanterías y actos narcisistas o de vanidad si se quiere–, donde se alcanza el más alto grado de centripeticidad en el sistema sobre el que se construyen las percepciones de sentido.

El sistema lingüístico es comparable a una suerte de estructura física donde a mayor energía de las partículas, a mayor número de choques y de referencias cruzadas, a mayor grado de impredecibilidad de los movimientos de sus elementos, paradójicamente, como en el átomo, mayor estabilidad se consigue. Cuando en el universo de la comunicación el acuerdo asienta una certeza a la que recurrir universalmente, las partículas en derredor que componen los juegos de

lenguaje pierden su energía y se depositan. El motor de la comunicación no se halla en el acuerdo sino en el disenso productivo, el único que es capaz de prometernos poner a nuestra disposición unos mecanismos de autoidentificación emancipada *que justifiquen el sostenimiento de la racionalidad comunicativa*. Protocolo este de innecesario cumplimiento si estuviéramos hablando del logro de una identidad gregaria.

Es precisamente en la radical indeterminación donde puede rastrearse la posibilidad de superar la absoluta subjetivización del juicio que se inicia con la tercera crítica kantiana. Sin pretender dotar de una preeminencia a lo dado, o de una unidad, estabilidad y autosuficiencia a la obra (y a la tradición en la que se enmarca) de la que en realidad no goza. Desde esta óptica cabría modificar muchos presupuestos sobre las citas, las “pedanterías”, la autoridad de la tradición, los fundamentos normativos, las referencias, el academicismo, la entropía... que en realidad no resultan tan indeseables como a menudo se cree en los círculos artísticos.

Todo encuentro con el lenguaje del arte es un encuentro con, y en, un acontecimiento inconcluso del que a la vez se forma parte. Parte además importante, no sólo en la medida en que esta participación posibilita el desarrollo de lo dicho por ese lenguaje, o por el lenguaje de la tradición, sino igualmente en función de su capacidad de adoptar el papel de partera de las nuevas posibilidades del decir. En este sentido cabría valerse de la estética de la recepción como interpretación optimista del legado de Adorno. Si la experiencia estética comporta siempre la intervención del intérprete, incluso en el caso de que esté mercantilizada y alienada, convierte a aquel en sujeto de la experiencia estética, lo que le podría situar en un papel crítico y liberador. No en vano, lo que Adorno denominaba industria de la cultura estaba definido por un proceso de aturdimiento del público, correlativo al descubrimiento de la mayor rentabilidad de modelar los procesos psicológicos en función de los productos que de actuar a la inversa; el «servicio al cliente» consistía en crear sus gustos y necesidades sin su participación⁵².

Así pues, cabría matizar nuestra opinión sobre la teoría gadameriana del juego antes

52. Cfr. Muñoz, B. *Cultura y comunicación*, pág. 122.

expuesta, con la intención de recalcar nuestro convencimiento de que tampoco la obra puede convertirse en el sujeto de la experiencia artística. En ella ni la subjetividad del que experimenta ni la obra de arte permanecen inalteradas. Más aún, su alteración se encuentra engarzada, pues, como ya vimos, *sólo nos exponemos a desplazar nuestra estabilidad subjetiva en la medida en que nos disponemos a modificar la estabilidad de la obra*. Cuando en el juicio sobre ella nos limitamos a estabilizar la imagen que sobre ella circula, de modo paralelo no hacemos más que estabilizar (reificar) nuestro propio conocimiento, al que hacemos adoptar la forma de imagen del mundo, no de orientación en él.

La posibilidad de que la obra de arte altere nuestra personalidad estriba, precisamente, en que nos “*hacerquemos*” (acercar a sí para hacer que...) a la obra desde la óptica de nuestro proyecto y sin “desproveernos” del yo. Bien al contrario, el juego sólo es entendible como tal si es juego para nosotros, si en él *estamos dispuestos a jugar nuestra imagen de nosotros mismos*. Y esa alteración sólo puede darse en la medida en que nos acerquemos a la obra como sujetos estructurados, pues en el caso de aparecer ante ella absolutamente abiertos difícilmente podría producirse fricción alguna.

La recepción, por más que sea recepción de lo indeterminado —o precisamente por ello— debe involucrar nuestros propios criterios. La mítica recepción “auténtica” de lo absolutamente otro en un estado de absoluta liberación de nuestros propios principios no puede tener más contenido emancipador que el de un relajante baño con espuma. A jugar no nos disponemos desde una reflexión subjetiva ensimismada, pero sí *de manera autoconsciente*. Sólo así asumimos riesgos. De otro modo, tan sólo plantearíamos una cómoda rendición anticipada en la que en el fondo no pondríamos a prueba ni nuestro yo, ni el peso específico de las jugadas con las que pretendemos hacer derivar lo dado (no adoptaríamos el compromiso con la antes citada participación activa en el uso del lenguaje). Esta autoconciencia no implica solipsismo sino, más bien al contrario, conciencia del carácter frágil y aglutinado de nuestra personalidad, de su heteronomía respecto a la elaboración del sentido, de ser poco más que el centro de gravedad que cabe deducir de la existencia de un sinfín de satélites en órbita sobre la nada. *La autoconciencia*

es sabedora de su propia finitud hasta el punto de no arredrarse a la hora de involucrarse en un proceso en el que asume que saldrá alterada. Un sujeto así constituido no puede ser para sí mismo, ni puede adoptar actitudes diletantes. Sabe que el sutil mantenimiento de su punto de gravedad depende precisamente de su continua autoconstrucción –que implica un cierto grado de autodestrucción–, de su puesta en juego en un cancha en la que lo que se pone en juego es el sí mismo. Por eso todo movimiento de construcción es un movimiento de juego en el que se acepta el *¿y si...?* que la obra de arte plantea. Y si tal movimiento exige del jugador una absoluta entrega, no es sólo (y no sería poco) por la reseñada trascendencia del acto en que pone en juego su propia idea de sí mismo, sino además por la circunstancia antes reseñada de que ese decirse en el decir la obra implica siempre un momento de absoluta exposición (indefensa) a los ojos de los demás (permítaseme la descortesía de utilizar la gráfica expresión castellana para la que no encuentro sinónimo de altura académica: decir la obra conoce siempre un instante en el que nos arriesgamos a quedar ante el mundo “con el culo al aire”).

Y, pese a todo, ante la obra de arte –los estímulos estéticos– sentimos una necesidad convulsiva de participar nuestras opiniones, gustos o sentimientos: nos ponemos nerviosos cuando alguien abandona la sala de la televisión durante la emisión de una película que le hemos recomendado o que nos está gustando, sentimos deseos de que la gente lea los libros que nos han cautivado, grabamos nuestra música para los amigos..., resulta indudablemente más difícil reprimir el deseo de emitir una opinión –que bien podría granjearnos el ridículo– cuando esta versa sobre estímulos estéticos. Ello puede nacer de un impulso gregario (que el arte explota) por compartir hitos culturales (soy de los que me gusta esto), pero cuando tal cosa hacemos no sólo tratamos de decir: –que bello es esto; tratamos de compartir una película al tiempo que la instrumentalizamos, utilizándola para explicar cómo somos o cómo nos gustaría ser (quién nos gustaría que nos reconociera). Y este sencillo acto, que podría comenzar como un impulso natural de cultivo del *se*, puede provocar una identificación (no folclórica sino comprometida) con algo que no se deja decir dentro de las pautas habituales de comprensión; esto es, un (conato) de ampliación de lo que cabe ser dicho del que puede derivarse una matización del *se*. Una

deriva que partiendo del mundo de lo social y sus fuentes de identidad termina distinguiéndonos de ellas sin violencia.

La obra no puede ser, en cualquier caso, el sujeto de la experiencia artística, pues ello convertiría al individuo en predicado, en atributo de la tradición, lo que no supondría más que una vuelta a la historiografía cristiana, según la cual las trazas de la arquitectura divina se hacen rastreables a través de la naturaleza y el hombre. Volver, en definitiva, a la cómoda posibilidad de ir hacia la obra de arte con la intención no de luchar con aquellas armas que lícitamente nos pertenecen, sino con la de rendirnos a la reconfortante evidencia de la estabilidad de la tradición, a la gratificante presencia de una obra o un texto que se reconocen como pilares de nuestra personalidad. Estaríamos ante el mismo baño con distinta espuma.

Hay pues que matizar en la teoría del juego la prevalencia de este sobre los jugadores y lo jugado, que Gadamer destaca⁵³. Ciertamente es lo expuesto sobre la fragilidad del jugador –su inesencialidad transida por la tradición– y su dependencia y remisión al juego y a su carácter fundante, hacen pensar en la importancia de este frente a aquel. El mundo es, ciertamente, mucho más que un sólo hombre, pero, sin embargo, el juego *sólo es en serio* cuando, por sobrecogedora que sea la presencia de lo dado, estamos dispuestos a subrayar que *tal juego sólo tiene sentido si asumimos como irrenunciable la libertad humana, la voluntad de no permitir que se vea nunca al hombre como predicado de un sujeto que esta fuera del mundo*, ya sea el espíritu, Dios, la Historia, o la tradición.

El juego lo es todo, ahora bien, como pensaba Bataille, *el juego no es nada si no se juega contra todo lo que impide jugar*. La superación de la diferencia entre jugador y espectador se cifra en su mutua entrega a la obligación de referirse al contenido de sentido del juego mismo. Pero ello no es razón suficiente para aceptar la metonimia de que es el juego quien habla, quien impone su sentido, un juego frankensteinizado que cobra vida y se impone a sus creadores y usuarios, que mantiene su contenido de sentido al que todos debemos referirnos. ¡Qué cerca de

53. Cfr. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 153.

tal postura quedaría la propia dinámica fáustica del capitalismo moderno!⁵⁴. El también nos habla y podemos sentirnos tentados a “saber entenderlo” dejándole ser: ¡el capitalismo es liberador, no nos dejemos engañar por los hechos!

Desde esta postura cabría concluir, y es la intención de Gadamer –atendiendo al papel que tal concepción del juego adquiere al ser extrapolada a las ciencias de la comprensión⁵⁵– que en el juego se pierde el hacer representativo de los jugadores (al que consideramos su motor) para convertirse en construcción (*Gebilde*), ahora ya repetible y permanente. Pasa así a ser obra, *ergon*, no sólo *énérgia*. Gadamer, con toda su herencia antihumanista, supone que si planteamos el juego a partir del jugador no nos encontraríamos un verdadero juego, sino un simple cambio de ropajes de los jugadores⁵⁶. Y así sería si confiáramos en la estabilidad y esencialidad de la personalidad, en un yo que se disfraza para los demás de forma tramposa manteniendo su estabilidad para sí (ese jugador “liberado” de sus prejuicios en materia cognoscitiva, ética o estética al que antes nos referíamos). La realidad es exactamente la contraria. El jugador está entregado al juego precisamente porque en ese disfrazarse no pretende ser otro, ni pasar por otro. El juego no tiene nada que ver con el ingenuo movimiento “liberador” de los prejuicios, antes bien, pretende construirse en y por ellos. El jugador no quiere pasar por otro, *pretende pasar por sí* (lo cual es harto más difícil).

...El hombre que propongo es creado desde el exterior, es en su esencia incluso inauténtico, no siendo jamás él mismo, y definido por *una forma que nace entre los hombres*. Eterno actor, sin duda, pero actor natural, pues su artificio le resulta congénito, y es incluso uno de los caracteres de su estado de hombre... Ser hombre quiere decir ser actor, ser hombre es simular al hombre, comportarse como un hombre no siéndolo en profundidad, interpretar la humanidad... No se trata de aconsejar al hombre que se despoje de su máscara (cuando detrás de

54. Cfr. Berman, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, págs. 64 y ss.

55. Cfr. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 154.

56. Cfr. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 155.

esta o hay ninguna cara); lo que se le puede pedir es que tome conciencia del artificio de su estado y que lo confiese.

Si estoy condenado al artificio...

Si jamás se me permite ser yo mismo...⁵⁷

El juego no puede describirse a partir del jugador por cuanto aquel es un presupuesto trascendental de este, a pesar de lo cual no cabe reivindicar para el juego estabilidad ni primacía alguna. El juego, aunque no puede describirse a partir de ellos, ha de pensarse por referencia a los jugadores, pues no conoce tampoco, como estos, momentos de estabilidad. En cuanto el juego se transforma en construcción...

ha encontrado su patrón en sí mismo y no se mide ya con ninguna otra cosa que esté fuera de él [...] no admite ninguna comparación de la realidad como si esta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia.⁵⁸

Se esfuma así toda posibilidad de extraer del contacto con el arte contenidos transformadores con los que operar en el mundo de la vida. Como es costumbre, la crítica a la imitación desemboca en la autonomía referencial como paso inevitable. Una vez más preguntamos, ¿qué tendrá que ver que algo no sea por referencia a algo otro de lo que es representación, para que este algo esté necesariamente referido de forma íntegra a sí mismo como único patrón de sentido?, ¿no podemos barrer de nuestras cabezas el legado platónico según el cual el mundo está compuesto de ideas o de sombras de tales ideas?, si no percibimos la construcción por referencia a algo externo a ella ¿cómo veremos en qué consiste, cómo percibiremos el mundo que abre?.

57. Gombrowicz. Cit. en Baudrillard, J. *La transparencia del mal*, pág. 181. Curs. mías.

58. Cfr. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 156.

48. El encanto del arte

La conciencia de la realidad contextual del arte debe alejarnos definitivamente de toda referencia a él en términos de autonomía o solipsismo. Pero por esta senda no podemos avanzar hasta hipotecar la capacidad del individuo de incidir en la historia. Siguiendo el camino abierto por Gadamer retrocederíamos al paralizante pantano heideggeriano, pues, para él el arte –y la misma comprensión– son juego en la medida en que no es tanto el jugador el que dispone del juego *como el juego mismo el que “juega” a los jugadores*, disponiendo de ellos. A través de esta senda pronto retrocederíamos a la ya criticada identificación romántica de la verdad que se nos revela en la comprensión con la Palabra de Dios, con la verdad que se dice a sí misma y se hace valer como dotada de sentido «y cuando queremos saber lo que tenemos que creer, nos encontramos con que hemos llegado demasiado tarde».⁵⁹

Gadamer vuelve la vista a Kant para extraer de su teoría del placer estético como gusto libre de todo interés la imposición de la obra en su «estar ahí», que se nos muestra de manera inevitable, para más tarde criticar su cortedad de miras en lo tocante el concepto de conocimiento que baraja. Requiere para ello la participación de un espectador pasivo y confanzudo (o más rigurosamente la absoluta desaparición de la idea de hombre en la línea de la *Carta sobre el humanismo*).

Repárese en que en este punto nuestras tesis pueden cobrar un preocupante cariz si son vistas desde la óptica descrita. Ciertamente hemos de salvaguardar la capacidad de seducción de la obra de arte, que justifica nuestra impresión de que el juego que plantea va en serio, pero precisamente en tanto en cuanto pueda convertirse en motor, a través de la mediación de los individuos, de una efectiva transformación del orden de cosas dado. Pero, según lo visto, la obra gusta de manera tan reposada como la amapola. Como verdadero espíritu maligno nos posee y se dice a sí misma, nos juega. Aparece y se retira, pregunta y se cumple a sí misma en la respuesta. El mundo que abre la obra no es un mundo que quepa comprender desde un estado de reserva

desde donde nos sea dado oponer resistencia a sus pretensiones mediante una toma de postura libre y vinculante. En la comprensión de la obra de arte no se da tal autoposición.

Cuando comprendemos un texto nos vemos tan arrastrados por su plenitud de sentido como por lo bello. El texto lleno de sentido afirma su validez y nos gana para sí incluso, por así decirlo, antes de que uno se haya vuelto a sí mismo y haya podido examinar la pretensión de sentido que le sale al paso.⁶⁰

Se vería así cumplido el estado extremo de indefensa contemplación del individuo. Cuando la obra se muestra en el linde de lo que nos es dado concebir pregunta, ...y en la contestación se nos brinda ella misma como respuesta. La pregunta del arte es ineludible, nos seduce actuando como si no la guiara ningún fin, y cuando ampliamos nuestros conceptos con la intención de darle cabida en ellos, es ella la que nos aparece como resultado, la que ocupa la totalidad del espacio que ha abierto. Sibilinamente ha ampliado nuestra manera de conocer para situarse ella ante nuestra vista como la verdad, en un “juego” en el que no nos es dado volver la mirada (Dios es cruel con los que lo intentan).

Pero si bien debemos reconocer la capacidad de captación de la obra de arte, el error, a nuestro juicio, de tan extrema interpretación descansaría en el olvido, tantas veces denunciado, de la naturaleza negativa la obra de arte: pensar que la obra de arte se nos da en su sentido, sentido que ella porta en sí de manera estable. Pero la obra de arte, lo hemos repetido hasta la saciedad, no se nos da como totalidad de significado, sino como resistencia a él. Una resistencia seductora que involucra sibilinamente nuestros deseos, pero sólo en la medida en que *nos incita a nosotros mismos a reconstruir el sentido*. Ciertamente es que, ya lo vimos, la obra misma se ofrece en la dirección de la respuesta –como ejemplo tangible del mundo que propende–, pero en un momento en el que ya no estamos mirando a la obra misma, sino a nuestro mirar. No adornece

59. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 585.

por lo tanto nuestra responsabilidad sino que la activa. Su verdad tautológica no nos interesa por cuanto se revele a sí misma, sino porque en ese movimiento nos revela lo que, por nuestra acción, nos sería dado conocer. Pero esto, obviamente, sólo resulta planteable desde la recuperación de la categoría del sujeto comprometido con la acción, y no puede concebirse en el marco del *pathos* de la escucha heideggeriano.

La obra de arte muestra esa dimensión *encantadora*. Si nos fuera dado rechazarla o desplazarnos libremente en su comprensión entonces no conoceríamos nada en la experiencia estética que no conociéramos ya antes de ella. Es porque sólo podemos entender desde unos patrones, y sólo podemos “estirar” estos en un sentido, por lo que “descubrimos el modo en que descubrimos” y las grietas de la realidad por la que nos es dado introducirnos. Es precisamente por no poder salir de esta realidad, por no autoposeernos, por lo que nos hacemos conscientes de nuestra existencia finita y determinada, pero *activa y responsable*. Recuérdese que la obra se activa cuando se hace concebible dentro de nuestro proyecto, *se impone cuando se doblega*. Ella también se mueve en la circularidad de que para imponerse y desplazar debe atraer la mirada e iluminarse a la luz de un proyecto respecto al cual aparece como ente. También la obra se impone porque es menesterosa.

La vinculatibilidad que la obra de arte posee y que es ciertamente coercitiva no emana de la perfecta coincidencia entre «lo imitado en la imitación, lo configurado por el poeta, lo representado por el actor, lo reconocido por el espectador» y «la intención misma, aquello en que estriba el significado de la representación»⁶¹, lo que permitiría confirmar la representación que la obra de arte lleva a cabo como una manifestación de la historia del ser. La fuente de su capacidad de atracción no es sustancialmente distinta de la del resto de los juegos de lenguaje y emana del hecho pragmático, ya comentado, de que cuanto más sólida sea su constitución más difícil resultará distorsionarla en un sentido interesado. Pero, como ya vimos, no puede existir baremo alguno sobre la corrección de una actualización y, por supuesto, siempre cabe pensar en que la

60. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 585.

densidad de esta llegue a modificar de manera radical la intención de la obra, que, por otra parte y como vimos a la luz de la semiosis ilimitada, jamás es unitaria.

Dentro de unas posibilidades, determinadas por las condiciones materiales, ha de ser el espectador el que en la actualización de la obra desarrolle con ella un juego de valoración estética. Un juego radical, un juego que nada tiene de lúdico, en el que se apuesta tanto la estabilidad de la obra como la del propio yo. Sólo así cabe pensar en el papel del arte en un verdadero proceso de emancipación que ha de incluir, como momento estelar, la *reivindicación de la responsabilidad*⁶². Reivindicación que sólo puede llevarse a cabo a través de las tesis de Ingarden a propósito de la configuración del objeto estético en la recepción. Argumento que debe ayudarnos a evitar entender que «la asistencia como actitud subjetiva del comportamiento humano tiene el carácter de un *estar fuera de sí*»⁶³. Desde nuestra óptica ese «estar fuera de sí» es una condición trascendental del ser, por lo que el *estar en sí* no puede ser considerado la condición normal de los seres *cuanto el objetivo del asistir*. Sólo es verdadero asistir aquel en el que se produce la comprensión; y sólo se produce la comprensión cuando se consigue la remisión de lo comprendido a un estar en sí, que nada retiene de la filosofía de la conciencia, pues en tal movimiento no es el objeto sino el sujeto el que se conforma.

Es frecuente, ya lo vimos, esa referencia al estar fuera de sí no como estado de desvarío sino de plenitud, como disposición a asistir a algo por entero, a olvidarse de la idea de sí mismo⁶⁴. Y ya denunciamos como esta actitud filorromántica se coligaba paradójicamente con la peor vertiente de la modernidad para consolidar la segregación de los ámbitos de conocimiento y, con ellos, de la conciencia. Esta retórica liberadora no puede concebirse al margen de la

61. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 162.

62. Esta parece hacerse formalmente explícita en las obras enmarcadas con cristales reflectantes -cada día más frecuentes (Förg, Mucha, Ruff...)-, que dan la sensación de que, al ir a encontrar respuestas al cuadro, este nos remite de nuevo a nosotros mismos, al tiempo que nos obliga a vernos buscando activamente *un punto de vista* (siempre oblicuo) desde el que la obra pueda revelárenos.

63. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 171.

64. Cfr. Habermas, J. *La modernidad, un proyecto incompleto*, en Foster, H. (ed.) *La posmodernidad*, pág. 29.

convicción de la naturaleza apriorística de la esencia del ser, que tratamos de liberar. Se entiende pues el «en sí» como algo connatural al individuo. Pero desde nuestra óptica es inconcebible «entregarse a la contemplación olvidándose de sí mismo» por cuanto cifrábamos la posibilidad – y el interés– del contemplar precisamente en su vinculación con la constitución de ese sí mismo. Si la acción positiva de ese movimiento radica en el volverse hacia la cosa, la posibilidad de extraer de ella algo no descansa en la inversión de los papeles cartesianos –y en la adopción del papel de observador/objeto transido por el sujeto/cosa–, sino en el *abandono de la dialéctica sujeto–objeto en la lógica de la conversación*.

Ahora bien, no es posible conversar desde ninguna parte, o sólo desde la óptica y con los argumentos del interlocutor; siquiera por cuanto sólo extraeremos lo máximo de su punto de vista si lo confrontamos con el nuestro (con nuestra idea de nuestro «en sí»). Ese estado de enajenación, más que de *epojé*, supuestamente liberador, no puede facilitar más que el mantenimiento del *statu quo*. Todos sabemos por propia experiencia que las conversaciones más enriquecedoras –y transformadoras– son aquellas en las que nos mostramos dispuestos a mantener nuestras posturas (y por supuesto a modificarlas llegado el caso), mientras que la sumisión paraliza el diálogo, lo convierte en monólogo y no alcanza a valorar la verdadera talla de los argumentos de los interlocutores.

No es por otra parte incuestionable el mayor grado de verdad de la obra–tradicción que el de nuestro punto de vista. Si así lo fuera no cabría pensar en la propia obra más que como un *continuum* similar al espíritu hegeliano. Participar “desarmado” en un diálogo con la obra no es necesariamente positivo. No en vano, la identidad es el único lugar desde el que cabe oponer resistencia a la violencia de lo dado: *no es necesariamente mejor «el espectador que se entrega del todo al juego del arte» que «las ganas de mirar del simple curioso»*.

49. La no-neutralidad

Si el fenómeno estético implicase un auto-olvido del sí mismo, una suerte de *epojé* –que en el fondo no es diferente de la pretensión de exterioridad objetivista–, esa situación de abandono permitiría que se diesen las condiciones para vernos convertidos exclusivamente en espectadores de la verdad del mundo en el que vivimos. En nuestro auto-olvido se produciría ciertamente la continuidad con nosotros mismos en la medida en que nos reconoceríamos en el mundo dado. Pero esta identificación en el *se* no puede ser más que un claro ejemplo de existencia no diferenciada, inauténtica. Es esta, evidentemente la primera y más elemental imagen que de nosotros mismos disponemos, la base para la construcción de nuestra entidad personal, pero no puede ser nuestra meta. El yo es algo tan construido como el sentido, una suerte de estadio en las relaciones rememorantes que tenemos con nosotros mismos. Conforme estas relaciones vayan complicando la base de la que partimos, más estable será nuestra identidad y más difícil concebir ese ilusorio estado en el que nos sea dado prescindir de nosotros mismos. El auto-olvido respira el *prejuicio del abandono del prejuicio* en busca de la autenticidad, a pesar de tener la conciencia de que la propia idea de autenticidad es ahora un contenido de la tradición. El ser humano no puede renunciar a su obligada autodefinición ni a su posición responsable frente a la tradición operante. Como ya explicamos, no tiene además el menor sentido que tras el costoso proceso de formación de nuestra identidad renunciemos a esta justo en el momento de valorar su estabilidad.

La obra de arte está por naturaleza ligada a la posibilidad de *que la conciencia adquiera certeza de sí misma*. Y no porque de ese modo el objeto en sí se convierta en un en sí «para nosotros», pues, según hemos mantenido la conciencia no adquiere certeza de sí en la experiencia de la cosa, sino en la puesta en juego comunicativa de tal experiencia. Por ello en esa puesta en juego la cosa en sí ya no será ni un en sí para nosotros ni aun un signo con un referente concreto, sino un interpretante lo “suficientemente compartido” como para permitir el libre juego de las identidades. No nos movemos ya en torno a un conocimiento de cosas sino a una

manipulación de signos. Esta es la razón de la falacia de la “experiencia estética” que es, en última instancia, experiencia de nada. Ciertamente, la búsqueda de la certeza de sí nos remite al idealismo alemán, pero eludiendo toda la filosofía de la conciencia que él implica mediante la “exteriorización” de la unidad consigo mismo producida en la experiencia. Más aún, en la experiencia no sólo no se da la unidad consigo mismo, sino que se aportan las bases de la disgregación, en el sentido de que en ella mi propia postura, mi propia conciencia, mi propio yo, se revelan necesitados de argumentación y arrojados al mundo en el que han de ponerse en juego. Nada más lejos de la automática conciencia de sí. Por eso, en Hegel, la experiencia de la conciencia tiene que conducir a un saberse a sí mismo que ya no tenga nada distinto ni extraño fuera de sí. A nuestro entender, si tal cosa ocurriera, no podría hablarse de experiencia.

En la actualización de la experiencia estética se pretende la obtención de un dominio de sí consistente no en la certeza sino en la manipulación de la duda. No se trata de fundir en nuestra representación todo lo exterior a nosotros hasta reducir todo lo extraño a la conciencia, sino de tomar conciencia de sí frente a lo extraño a través de nuestra capacidad de articular los acontecimientos. El contacto con la obra de arte no nos “entrega” un mundo abierto que esclarece la realidad y nos saca de nuestro error, como sí hasta ahora no hubiésemos visto las cosas como realmente eran y ahora, al fin, nos diésemos cuenta. La obra no es una verdad revelada. Somos nosotros los que configuramos el mundo abierto y no lo hacemos con conciencia de salir de las tinieblas, sino con la satisfacción de encontrar una posibilidad donde antes no la había.

Es frecuente pensar que tras el contacto con la obra de arte el individuo no vuelve a ser el mismo, idea importada de la experiencia mística. Esta idea implica que el individuo no logra ser el mismo por su formación personal, sino de manera otorgada. Pero lo cierto es que *tras el contacto con el arte el individuo tiene más posibilidades que nunca de ser él mismo*. La experiencia estética dota al individuo de argumentos, ángulo de visión, versatilidad en el juego de su personalidad... tras el contacto con ella no se asienta en el mundo por referencia a su comunidad, ni por reconocerse en el reconocer, sino que adquiere verdadero dominio de sí al

aumentar las posibilidades de jugar su inestabilidad. No se ampara en el *se*, se compromete con el *sí*. Ciertamente que no se alcanza ni mucho menos el ideal hegeliano de la autotransparencia, pero no por ello cabe deducir, como hace Vattimo⁶⁵, que de la no conclusividad del proceso interpretativo deba deducirse la imposibilidad de la diferenciación del sujeto, sino más bien al contrario.

El hecho de que no tratemos de prescindir de nuestro yo en contacto con la obra de arte, o con el mundo, no sólo responde a que creamos en la imposibilidad de tal operación, sino, sobre todo, a que creamos en su improcedencia. Sólo el compromiso con la estabilidad de nuestro yo nos permite, por un lado, afrontar la prerrogativa “desplazante” de la obra de arte (de otro modo la obra no sería más que un perpetuo sistema de confirmación o, a lo sumo, una de esas atracciones de feria que producen un cierto cosquilleo en el estómago); y, por otro, y esto es más importante, asumir nuestra responsabilidad en el acto estético. Supuesto que sabemos que la verdad del mundo no está sedimentada en más fundamento que su base narrativa, la realidad, el paradigma en función del cual nos representamos el mundo, resulta dependiente de que prolonguemos o no este su ser rememorativo, de que prolonguemos o no su continuidad histórica. Es nuestro asentimiento, por activa o por pasiva, el que permite la perpetuación de los contenidos de la tradición.

La respuesta hermenéutica no puede más que promover un quietismo contemplativo ante la prepotencia del discurrir de la tradición que conforma nuestro modo de ver el mundo, pero no atiende al hecho de que *este discurrir depende precisamente de la actualización responsable que de él hagamos*. Aquella opción que, como piensa Habermas, nos entrega a una nueva “heteronomía”, a otra versión del fundamentalismo, agrava el mayor problema, a nuestro entender, de la sociedad técnica: *la muerte de la responsabilidad*. Ciertamente que el reencuentro con la tradición nos permite recuperar el sentido de continuidad que la modernidad nos había hurtado, pero tal continuidad era nuestro objetivo sólo en la medida en que nos permitía ejercer

65. Cfr. sus libros *Más allá del sujeto* y *Ética de la interpretación*.

nuestra libertad. De otro modo de nada sirve percibir la totalidad de sentido si se percibe como inexorable.

Al mundo no nos enfrentamos con una mentalidad técnica prepotente tratando de transformarlo o apropiárnoslo, sino con una mentalidad defensiva. La exigencia kantiana de separar el arte de cualquier orientación hacia fines prácticos sólo tiene sentido si se discierne entre acciones prácticas y acciones ateleológicas. Una vez entendido que cualquier acción es responsable de la continuidad de una determinada imagen del mundo sobre la que reposa la realidad, no cabe más que, o abandonar la premisa kantiana, o tratar de determinar qué significan las *acciones prácticas* frente a otras, igual de prácticas, pero no performativas. No se trata de recuperar la mentalidad técnica, sino de oponer resistencia al libre tránsito de la tradición (de lo moderno) en la que se sustenta.

50. Comprender negativamente (sobre la distancia histórica)

La virtual identificación llevada a cabo entre la obra de arte y los textos a ella referidos, sumada a la aseveración de que se produce una demora temporal entre el contacto físico con la obra y el fenómeno estético que desencadena, puede habernos hecho pensar que se estaba haciendo referencia a la *distancia histórica* convencionalmente vinculada al juicio estético. Lo cierto es exactamente lo contrario. Durante su vida la obra de arte se va integrando en conjuntos de relaciones que la enriquecen y aumentan su capacidad de ser referida en circunstancias diversas. Pero la obra de arte no es un referente infinito del que siempre quepa decir algo nuevo. Por su propia naturaleza contextual, conforme se abren unas posibilidades de actualización de una obra se cierran otras. Indudablemente una obra de arte de la que nada se haya dicho resulta en general más pobre que otra que haya gozado de una existencia más intensa. Pero conviene recordar que ello es así, en gran medida, por cuanto una obra de la que mucho se ha dicho nos permite referirla y actualizarla según parámetros no abridores de mundo y, por lo tanto, no ajustados a su verdadera naturaleza artística. La satisfacción que produce el reconocimiento de aquella obra de la que “tanto se ha oído hablar” –y precisamente de aquellas características de las que tanto se ha oído hablar– produce el falso brillo de la identificación con lo dado. Pero en realidad, como ya vimos, *el verdadero encuentro con la obra de arte o es el encuentro con algo realmente nuevo, o no es*. No pretendemos con ello decir que quepa prescindir de aquello que de la obra ha sido dicho, primero porque, como hemos expuesto, es ello mismo lo que la obra es; y segundo, porque nos permite establecer desde ella un mayor número de relaciones con el resto de los acontecimientos. Pero un acercamiento a la obra de arte que asuma su dimensión negativa debe necesariamente comprometerse no sólo con lo aún no dicho de la obra sino incluso con aquello que aún no se puede decir, o con aquello dicho que en la obra ya no se encuentra corroborado. Esto es, implica un acercamiento a una obra siempre nueva.

Todo el mundo conoce la inquietante sensación que produce el arte contemporáneo, no en el sentido de “arte realizado en la Epoca Contemporánea” sino en el de arte coevo. La razón es

que no disponemos de patrones axiológicos seguros como los que nos brinda el tiempo. Esta inquietud no necesariamente nace de la capacidad de la obra de transmitirnos esa mezcla de esclarecimiento y ocultamiento que le es propia, sino, a menudo, de la imposibilidad de cumplir con el sacrosanto mandato del mundo contemporáneo: acertar, ser eficaces. La inquietud referida es la inquietud que acompaña al momento de silencio que precede a la toma de postura, el instante en que se aguarda el guiño de aprobación. Pero el “acierto” en el juicio estético, como la misma palabra poética, no se halla, se construye, se pronuncia. Y nada se construye al decir lo ya dicho. Ciertamente en ese juego intersubjetivo se da *un momento de autoexposición, casi impúdica*, frente a los demás, un momento que supone un verdadero salto al vacío en el que perdemos todas las agarraderas. Pero ese acto de coraje, absolutamente inevitable, nos recompensa con el reconocimiento que nos brinda, al tiempo que nos enfrenta a la conciencia de nuestra finitud y dependencia del prójimo.

Lo que la obra sea, su acierto (tampoco la obra está exenta de ese mostrarse en el “jugarse” en el que uno se presenta completamente desnudo ante los demás), como nuestro reconocimiento, es algo sólo constatable *a posteriori*. Lo que la obra sea será aquello que de la obra quepa ser dicho –no aquello que de la obra se diga–. Cuando lo que un día fuera por primera vez pronunciado puede ya repetirse con la certeza de que será plenamente aceptado, nos está ya permitido el reconfortante acercamiento a la obra de arte como si esta fuera, desde siempre, una obra de arte. Pero *comprender es siempre comprender de otra manera*. Podemos tratar de engañarnos eludiendo el momento de coraje antes reseñado, pero de ese modo habremos también eludido el momento emancipador de la experiencia estética. La «distancia histórica» frente a la obra de arte no llega pues nunca a producirse, salvo para emitir un juicio que no puede en rigor ser calificado de estético.

La idea de «distancia histórica» que encarna el “siempre justo” juicio del tiempo, no es más que otro mito surgido de la colonización científica del mundo de la vida. Otro efecto del *prejuicio hacia la duda*. Según él, sólo la paulatina caducidad de los nexos –subjetivos– que nos ligán a la obra nos permitirá conocer está en lo que en realidad es “en y para sí”. El conocimiento

objetivo requiere, ciertamente, la transformación en objeto de algo que es más propiamente un interlocutor. Ese ser objeto de la obra sólo aflora cuando los nexos que la unen a la vida están concluidos, cuando la obra está suficientemente muerta como para que ya sólo quepa entenderla como documento histórico. Es entonces cuando el hacer (interpretante) puede resultar *neutral* (aparentemente claro está, pues, como comentamos, subyace en él la ideología positivista). Se ve así cumplida la gran aspiración de la modernidad: neutralidad en el juicio, en el conocimiento, en la acción, en el castigo, en la tortura, en la ejecución...

Afortunadamente la obra no se deja agotar por ese acercamiento objetivo propio del conocimiento histórico, pues la obra no es un producto final, sino un proceso infinito. Precisamente por ello el juicio estético es siempre una voz que se alza contra la objetivación impuesta por la distancia histórica.

No es sólo que cada vez se vayan desconectando nuevas fuentes de error y filtrando así todas las posibles distorsiones del verdadero sentido, sino que constantemente aparecen nuevas fuentes de comprensión que hacen patentes relaciones de sentido insospechadas.⁶⁶

Si el «verdadero sentido» no existe, como parece afirmar Gadamer en este pasaje aparentemente más propio de Derrida, no es pues posible que este termine desvelándonos por efecto del paso del tiempo.

No cabe argumentar la supuesta inferior categoría de los prejuicios de naturaleza particular frente a los prejuicios colectivos, como si estos estuvieran en mejores condiciones para proporcionar una *comprensión correcta*. Antes bien, cabría afirmar que es la comprensión adquirida merced a los parámetros socialmente asumidos la que traiciona la verdadera esencia del arte. El hecho de que antes dijésemos que la comprensión de la obra de arte debía ser participada implicaba precisamente el compromiso de hacer inteligible nuestro acercamiento

66. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 369.

negativo a la obra. La licencia que la hermenéutica se permite al diferenciar entre prejuicios verdaderos –bajo los cuales comprendemos– y prejuicios falsos –que nos conducen a malentendidos– es difícilmente argumentable. Los prejuicios podrán ser útiles, seductores, brillantes, complejos, productivos, o sus antónimos, pero nunca verdaderos o falsos, por cuanto estas son categorías surgidas de lo que el propio Gadamer considera el prejuicio cientifista, precisamente aquel contra el que enarbó la defensa del prejuicio.

Pero si alguna jerarquía cupiera establecer, es siempre más defendible el prejuicio privado que el público. El privado es la base de la identidad humana, el público del endurecimiento de lo real. Tratar de entender la obra de arte desde la atalaya de esta realidad endurecida gracias a la labor del tiempo es ponerse en disposición de renunciar a alcanzar una experiencia estética.

Comprender es nuestra responsabilidad intransferible, e implica hacerlo siempre de otra manera, tanto en el caso de la obra contemporánea como en el de la antigua. Esta es una de las razones de que la obra coeva, en contra de lo comúnmente asumido, sea mucho más “comprensible” que la antigua (por más que aquellos que no han comprendido una obra de arte en su vida afirmen comprender perfectamente la obra de Piero della Francesca). *Comprender es construir el propio presente*; es siempre un acontecimiento *hic et nunc* que nos involucra. Desde esa óptica cabría pensar que la verdadera –y legítima– razón de que recurramos a la distancia histórica no es una más que dudosa aspiración a la objetividad, sino el deseo de manifestar nuestra convicción de que confiamos en que cualquier acontecimiento requiere un proceso de construcción, de *postproducción*, para ser comprendido. No hay un momento en el que el sentido de la obra se muestra concluido, y aunque lo hubiera no se dispondría aún del horizonte (que él trataba de abrir) para su comprensión. Tal comprensión final sólo se dará cuando se disponga de aquel, y, como quiera que en ese instante la obra no será ya la misma, ese momento no llegará jamás. Es pues un trabajo en curso, mejor aún, es el curso de un trabajo que nos compete, por el que nos sabemos construyendo nuestra identidad y haciendo historia, y del que extraemos la conciencia de su naturaleza ateleológica.

Entender de una determinada manera nuestro presente es construirlo, esto es, crear una

tradición en la que podamos reconocernos y ser reconocidos, y sobre la que quepa fundar el autoentendimiento de nuestro mundo. En ese sentido, y sólo en ese, el prejuicio es superior al juicio. Por cuanto el prejuicio está en formación y presupone un deseo (momento de precomprensión) abridor de mundos (y en ese sentido desprejuiciado), mientras que el juicio – comúnmente profesionalizado, estetizado y, por lo tanto, prejuicioso–, necesita de una batería de prejuicios para desarrollarse. En el mundo colonizado a menudo el juicio olvida su compromiso con la duda y la indeterminación para abrazar el prejuicio de la Verdad objetiva. Por eso el interpretante final de un proceso semiótico es la costumbre, esto es, una tradición, y no la certeza de un conocimiento fundamentado más allá del mundo de la vida. Por eso el arte está necesariamente vinculado a esta.

De aquí surge la necesaria e ineludible infinitud de la comprensión: del hecho de que el juicio, al que debemos tender como momento estable de autoconocimiento construido, es acomodaticio, dogmático, prejuicioso. Por ello hay liberar al juicio de sus prejuicios *de la única manera que nos es dado hacerlo, elaborando otros en su sustitución*. La elaboración, narrativa y comunicativa, de un prejuicio es posiblemente la única actividad que no está sujeta a la rémora del prejuicio.

III.D. SOBRE LA RESPONSABILIDAD

51. Cómo nos cambia el arte

El contacto con el arte supone un disfrute teñido de matices interpretativos por mor del cual descubrimos nuestros propios fundamentos de representación de lo real en el mismo movimiento en que nos desplazamos, de tal manera que nos sea dado contemplar el mundo desde un punto diferente. No cabe imaginar que tal violencia pueda no estigmatizarnos de alguna manera, incluso aunque no estuviéramos dispuestos a consentirla. Si decidimos jugar el juego del arte no podemos volver como si no lo hubiésemos hecho. El que ha visto con los ojos del arte ya no puede sustraerse al hecho de que hay otro horizonte. Ciertamente cabría argumentar que los individuos no están obligados a participar en el juego que se le presenta y que, por lo tanto, pueden no entrar en la lógica que se les abre. Es evidente, pero entonces simplemente estarían subvirtiendo los principios del modelo ideal del habla al no disponerse a entender lo que se les dice. Además, ya hemos expuesto cómo la obra de arte atrae hacia sí de manera en cierta medida irresistible.

En el instante que se disfruta un cuadro, por más que se pretenda lo contrario, ha de quedar en nuestras conciencias polvo del viaje al *lugar desde el que fue posible comprenderlo*. Aquel espectador que decida asumir el valor de lo feo en el arte al contemplar una obra, por citar un caso, podrá hacerlo, por ejemplo, a través de un discurso que herede la óptica del “genio”, esto es, proponiendo como argumento en favor de su acatamiento la capacidad de este de transfigurar la realidad: –“lo feo devenido bonito por mor del genio (ahora ya comprendido)”. En ese caso el viaje realizado ayudará a consolidar el mito del genio, el de la universalidad del valor del arte, etc. Pero de una u otra forma habrá obligado a desestabilizar el idealismo latente en el concepto de lo bello, y ello no sólo por lo que al arte respecta, sino en lo tocante al resto de nuestra trayectoria vital. Esa es la gran contradicción de la hermenéutica: en el fenómeno estético no todo puede «dejarse ser». Si nos abrimos a la obra de arte y nos «dejamos decir por ella» la

tradición en la que se iluminó resultará desestabilizada.

Ahora bien, efectivamente a la obra de arte –como a la tradición– nos enfrentamos en un terreno determinado, con unas condiciones fijadas y «fuera de casa»; pero *libremente*. Esto es, aunque resulta indudable que el contacto con la obra de arte implica un grado de violencia sobre nuestra propia manera de ver el mundo –no cabe pues una percepción no comprometida del arte–, ello no quiere decir que la voluntad del arte, en cuanto texto de la tradición, deba cubrirnos sin brindarnos posibilidad alguna de reacción.

Resulta difícil imaginar, no obstante, una “defensa activa” contra los contenidos del arte que no pase por ignorar el mismo, bien sabido que las ideas allí contenidas, si son de suficiente calado, nos “empaparán” por cualquier otra vía que no sea la del contacto directo con la obra. ¿Estamos pues afirmando que toda obra de arte capaz de actuar lo hará en el sentido por ella definido incluso aunque no acierte a “convencer” a nadie? ¿tendremos entonces que suponer que el arte actúa de la misma manera que la ciencia, bajo una dinámica tan autorregulada y acelerada que todo aquello que sea capaz de hacer lo hará incluso si hasta el grupo de conocedores llegase a la conclusión de su improcedencia?. Este problema de la “frankensteinización” de los ámbitos generadores de técnicas y conocimientos es, ya lo hemos manifestado, uno de los problemas más graves a los que se enfrenta el mundo contemporáneo.

En el mundo en que vivimos es prácticamente imposible pensar en algún proceso que permanezca bajo el control de una sola persona; por otra parte la celeridad con la que se toman decisiones puede hacernos cometer errores de mayor magnitud que antaño. Estas circunstancias deberían hacer aumentar nuestro grado de responsabilidad; pero la realidad es exactamente la contraria. Este disminuye constantemente debido al proceso de tecnocratización. En este proceso la responsabilidad tiende a circunscribirse al ámbito de una sola esfera, ignorando la posible incidencia sobre las concomitantes, de las que aparentemente no se sabe nada y con las que no se tiene nada que ver. Pero incluso los propios involucrados, y en un ámbito restringido, no parecen comprometidos a tomar determinaciones éticas pues, ya sea por la dilución jerárquica de la responsabilidad, ya por la supuesta asepsia técnica de la decisión, o por la falta de control o

perspectiva sobre sus efectos, nunca llegan a cobrar plena conciencia de la trascendencia de sus actos. Sería pues descorazonador pensar que la esfera estética –a la que le suponíamos capacidad emancipante– no pudiera caminar por otros derroteros.

Nos enfrentamos aquí a un problema esencial del planteamiento hermenéutico cual es el de *cómo ejercer la libertad de elección*; cómo conseguir oponer resistencia al habla de la tradición, a la voz poética. Minimizar esta capacidad de respuesta es tarea determinante para la hermenéutica. La voz del ser es patente en su verdad, no cabe entonces pensar en la eventualidad de no ser convencidos, pues la posibilidad de serlo o no descansa precisamente en la aceptación de la verdad del ser. Es el capítulo final de un proceso que se inició con la fenomenología, cuando la crisis de la metafísica levantó el velo de una realidad que se conformaba con “ser” y dejarse mostrar. Desde entonces hasta la ontología gadameriana las obras *son*, sin más; e impedir que se nos muestren es *pecado de metafísica*. Pero ese es el pecado que debe aventurarse a correr todo espectador. Para nosotros, máxime cuando se utiliza el arte para ejemplificar la aceptación de la voz del ser, es importante poder pensar que se puede ver y, sin embargo, *determinar que lo visto no nos resulta deseable*. Y es importante hacerlo sin suponer que se esté evitando escuchar a la obra, que se esté impidiendo ser a la cosa. Pensando, simplemente, que no estamos dispuestos *a utilizar* aquello visto (o simplemente que no estamos dispuestos a que nos gusten determinadas cosas). Es importante que habiendo estado allí donde nos lleven los textos del arte o la tradición se pueda decidir volver de vacío, no participar en su actualización, pues *ello implicaría una decisión sobre nuestro discurso*, una determinación en el mundo de la vida orientada a la consecución de planes. Y ello incluso saliendo en defensa de (alguna faceta de) la tradición, pues si la obra no se deja decir por el habla de la tradición habremos de decidir alguno de los dos caminos: o apostamos por instrumentalizar la obra en nuestro discurso poniendo en marcha el proceso de semiosis ilimitada, o paralizamos esta no reutilizando nuestro interpretante como signo. Pues si nos es dado hablar de la obra con el lenguaje de la tradición o la obra no merece la pena o nos estamos negando a escucharla.

La concepción de Gadamer es heideggeriana. De él extrae la crítica al idealismo y la

conversión del arte en abrigo del sentido, en su continente y conformación. A Heidegger le debemos la conciencia de que el desvelamiento es solo una cara de la experiencia fundamental del hombre y que la plenitud ontológica concierne al doble movimiento de descubrir y ocultar, de revelar y retirar. Pero bien sea por la vía de la «manifestación sensible de una idea», bien por la de la «puesta en obra de la verdad», parece que seguimos anclados en la concepción estática del sentido, *en la concepción filosófica del sentido como Uno*, que no se corresponde con la artística. Seguimos apegados a la idea de que la obra porta, revela, contiene, conforma, o como se quiera, *algo* que precede –y es ya completo– al acto de su interpretación, o mejor, de su puesta en práctica. Para la hermenéutica gadameriana la pasividad del espectador era vital pues, en el fondo, seguía *adscrita a la lógica –como toda la obra de Heidegger– de la significación*, no a la de la comunicación. Para Heidegger todo se reducía a una relación entre Dasein y ente –y para Gadamer entre texto e intérprete–. Pero desde nuestra óptica el fenómeno estético no puede plantearse más que *en el marco de la relación comunicativa entre hombre y hombre*.

Por esta razón cualquier acontecimiento que transcurriera después del enfrentamiento entre texto y lector les resultaría irrelevante. Pero la facticidad del arte impide la pretensión de elaborar un sentido que se pretenda superior en razón al efecto que la fuerza de la obra produce en el espectador. Se olvidaría radicalmente toda la dimensión participativa de la obra, su “utilidad”, la vida de la obra sin ella presente, en un contexto entre dos interlocutores en el que ninguno es ya espectador, donde el sistema objeto–sujeto es implanteable. No podemos limitar la función ética del arte a la de revelar al espectador su naturaleza pecadora, conminándole a la autoreflexión y al remordimiento. Hemos de contemplar igualmente su vertiente emancipante, en función de la cual la obra da lenguaje al que no dispone de él, crea perspectivas de sentido para lo que parece marginal, otorga vehículos de entendimiento a aquellos a los que se les ha sustraído su derecho a participar en la configuración de sentido, e *institucionaliza estos logros* mediante un proceso comunitario, en el que termina disolviéndose en el mismo proceso en que se enriquece. Se descarga como una dinamo en el mismo movimiento en que se nutre de las virutas que va dejando el proceso y que pasan a conformar el ser de la obra en el nuevo contexto cultural que

ella ha incitado a abrir. Pero todo ello supone cargar las tintas, como hemos venido haciendo, en aquella parte del fenómeno estético que trasciende al contacto con obra.

El pensamiento hermenéutico, en favor de su modelo de espectador, descalifica cualquier alternativa. Según él, toda actitud que no consista en permanecer abierto frente a lo que nos habla ha de ser entendida como el esfuerzo de una conciencia indiferente que prejuzga la cuestión de la verdad desde un estadio objetivo pretendidamente superior; de tal suerte que lo único que en realidad experimentaría sería la satisfacción hedonista derivada del mayor conocimiento objetivo propio. Esta crítica maniquea reza más o menos así: una cosa es el mundo administrado donde mora el espíritu objetivista, nominalizador y técnico, y otra cosa el mundo del hombre donde el ser debe ser dejado ser. Las conexiones entre ambos mundos encierran gran dificultad, si no son imposibles.

Cuando un prejuicio se hace cuestionable, en base a lo que nos dice otro o un texto, esto no quiere decir que se lo deje simplemente de lado y que el otro o lo otro venga a sustituirlo inmediatamente en su validez. Esta es más bien la ingenuidad del objetivismo histórico, la pretensión de que uno puede hacer caso omiso de sí mismo.⁶⁷

Ciertamente al individuo no le es dado sustituir por un acto voluntarista el marco de los prejuicios a través de los cuales se representa el mundo. No le es posible tanto porque tal modelo de representación ha de ser compartido –al menos parcialmente– en un colectivo, como porque tampoco le es dado disponer libremente de sí. Pero precisamente esta imposible omisión de sí es la razón de que en la comprensión quepa esperar del sujeto la resistencia al habla del texto que Gadamer no contempla. Esta conciencia de sí, aunque efímera, ha sido construida de manera suficientemente costosa como para que no permanezcamos absolutamente abiertos a las influencias de lo que habla por el lenguaje. Sólo en la medida en que el propio prejuicio se ejerce

67. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 369.

puede llegar a tomarse conciencia de su misma existencia, y, al tiempo, tener noticia de la pretensión de lo otro, ofreciéndole así la posibilidad de jugar.

No deja de haber algo de cierto, y no lo hemos ocultado, en esta preeminencia de la tradición. Pero acto seguido debemos reparar pragmáticamente en que la inmensa mayoría de los textos y obras que se conciben dentro de los márgenes de la institución artística no llegan jamás a convertirse en tradición, en esa obra que nos habla con la voz de lo ineludible. Ciertamente no compete a la libertad humana decidir si la experiencia estética ha de marcarnos o no, pero no es en modo alguno impensable la relación entre esta voluntad y el hecho de que una determinada obra termine perteneciendo al conjunto de los hitos que conforman el universo de referencias de la tradición en el que nos es dado elaborar nuestros discursos; ni el hecho de que tal obra se lea con tales o cuales contenidos. No podemos pensar que las obras que hayan adquirido el estatus de tradición fueran ya *a priori* superiores por alguna característica esencial, máxime si admitimos las tesis de la historia efectual. No olvidemos que no es concebible que la configuración de la obra, en función de la cual acaece el desplazamiento, permanezca al margen de nuestras propias categorías, por lo que tanto este desplazamiento como la estructura que la obra adopte tras él estará configurado, si no por un acto de libertad, sí por la estructura del sí mismo.

52. Conocerse en el tú

Gadamer establece un correlato entre las experiencias hermenéuticas y las experiencias del tú.

Es como en la relación entre el yo y el tú: el que se sale reflexivamente de la reciprocidad de esta relación la altera y destruye su vinculatividad moral. *De la misma manera el que se sale reflexivamente de la relación vital con la tradición destruye el verdadero sentido de esta.* La conciencia histórica que quiere comprender la tradición no puede abandonarse a la forma metódico-crítica de trabajo con la que se acerca a las fuentes, como si ella fuese suficiente para

prevenir la contaminación con sus propios juicios y prejuicios. Verdaderamente tiene que pensar también la propia historicidad. Estar en la tradición no limita la libertad del conocer sino que la hace posible, como ya habíamos formulado.

Este conocimiento y reconocimiento es el que constituye la tercera y más elevada manera de experiencia hermenéutica: la apertura a la tradición que posee *la conciencia de la historia efectual*. También ella tiene un auténtico correlato en la experiencia del tú. En el comportamiento de los hombres entre sí lo que importa es, como ya vimos, experimentar al tú realmente como un tú, esto es, no pasar por alto su pretensión y dejarse hablar por él.⁶⁸

Los pilares de nuestra argumentación en lo tocante al sujeto y a su relación con la tradición se fundamentan en este texto. Incluso cabría radicalizar aún más. De la misma manera que la tradición opera de una u otra manera en nosotros por más que nos neguemos, «dejarnos hablar» no es tampoco una opción libre, sino una necesidad para configurar nuestro yo. Pero una vez que asumimos inequívocamente estas premisas, dada nuestra vocación pragmática, no podemos detenernos donde lo hace Gadamer y tenemos que preguntar: debemos mantener una relación vital ¿con qué tradición?, debemos dejarnos hablar ¿por qué tú?; a no ser, claro está que nos estemos refiriendo no al tú real ni a las tradiciones que nos salen al paso, sino a un tú trascendental y a la tradición como Uno, al Ser (o a Dios). Pero si pensamos sustraernos al idealismo implícito en estas entelequias hay que reparar en que los individuos nos conformamos como tales en función de la opinión de nuestros congéneres, pero no de la opinión de cualquiera o de todos nuestros congéneres. «La apertura hacia el otro implica, pues, el reconocimiento de que debo estar dispuesto a dejar valer en mí algo contra mí⁶⁹. Esta actitud, tan noble y sincera como inevitable si de construir nuestra identidad se trata, se ve tamizada por la comprobación de que una vez abiertos a varios *tús* los individuos “elegimos” los espejos en que mirarnos. Esta elección no puede hacerse con entera libertad pues está vinculada al peso específico –a su fuerza

68. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, págs. 437-8.

69. Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 438.

gravitatoria como antes dijimos– de nuestros interlocutores, pero sí implica la responsabilidad de elaborar una “pintura ideal” del “modelo de tú” que habremos de tomar como espejo.

La elección de mis interlocutores, o el vacío hecho a alguno de ellos, implica instantes de voluntad perceptibles por el tú (para el que nosotros somos a su vez un tú) como vivificantes o amortajantes. No nos encontramos aquí ante la omnipresencia y omnisciencia de la conciencia idealista; exponerse a los otros no significa exponerse absolutamente a la totalidad absoluta, sino a individuos en un entorno pragmáticamente constituido. Los individuos que empíricamente habitamos ese entorno disponemos de un poderoso instrumento de sublimación para atemperar los efectos de nuestra natural dependencia de la comunidad. El nos permite, hasta cierto grado, tamizar la opinión ajena minimizándola o despreciándola.

Ignorar este detalle permite a Gadamer establecer el correlato entre la relación con el tú y la relación con la tradición con el fin de corroborar que nuestra única posibilidad vital es dejar valer a la tradición en sus propias pretensiones. Esto ciertamente ocurre; y, si nos quedáramos en el punto en el que Heidegger y Gadamer abandonan su reflexión, esto es, en el momento en que el individuo interioriza la llamada de la tradición, sería irrevocable. Pero *la dilación comunicativa del fenómeno estético propuesta será la que nos permita adentrarnos en la vertiente reflexiva del mismo*. Recordemos que el llamado a la autoconstrucción estética del sujeto no se hacía por nostalgia del sujeto metafísico, correlato secular del dios fallecido, sino por la necesidad de encontrar una rémora al avance incondicionado de lo establecido. Si el contacto con el arte no puede entenderse como un acto de conocimiento por revelación ni como una experiencia mística que hipoteque nuestra continuidad y nos remita al marco de la filosofía de la vivencia, es precisamente porque termina con un momento comunicativo en el que se deben participar los contenidos supuestamente vividos. Si seguimos la pista al contacto con lo dado hasta el momento en que el individuo hace uso compartido de esa tradición –momento en el que verdaderamente la tradición adquiere la consideración de tal; en el que se elabora la costumbre– vislumbraremos entonces la posibilidad de no actualizar aquellos contenidos que interiorizamos.

Comprendiendo el tú en términos no idealistas sí cabe establecer un correlato respecto a

nuestras relaciones con la tradición. El «dejar valer en mí algo contra mí» es extensible a una idea de tradición que, sin embargo, no podrá nunca reconocerse como mera alteralidad y sí como aquel substrato en el que estoy condenado a decirme y a dejarme ser dicho. Bien entendido que la tradición puede también conjugarse en plural y que, desde ella, cabe también determinar –en cierto grado y con múltiples matices– cuáles de sus aspectos habrán de serme útiles y cuáles no para apoyar mi discurso o, lo que es lo mismo, cuales habrán de ser actualizados –manteniéndose así viva la tradición– y cuales deberán ser arrumbados. Cabe, por último, hacer constar que si bien es cierto que la tradición habla por sus textos, esencialmente lo hace a través de los demás. Y, básicamente, sirve de lugar de encuentro y de fundamento para la precomprensión en las relaciones intersubjetivas, de tal manera que *el propio mecanismo de selección de los interlocutores supone ya, de facto una selección sobre los contenidos de la tradición o sobre determinadas tradiciones.*

El propio Gadamer entonces nos abre una puerta no tan desaprovechable como él cree: «de la misma manera *el que se sale reflexivamente de la relación vital con la tradición destruye el verdadero sentido de esta*». Para él es ciertamente incomprensible que nadie plantee siquiera la posibilidad de destruir el verdadero sentido de la tradición, pero no resulta tan inverosímil pensar que nada nos importe dejar caer en el mayor de los olvidos ciertas tradiciones. Efectivamente, el saber transformador no puede ser el momento pretendidamente objetivo de *estar fuera*, no cabe una crítica de la tradición como si de algo objetivo se tratase. Pero *si nos cabe abandonar nuestra relación vital con ella*. No hay más remedio que plantear cualquier modificación de esta desde dentro, aceptando la tradición como cancha, pero, una vez allí, cabe «reflexivamente» destruir su «verdadero» sentido negándonos a actualizarla, a valernos de ella, *deseando* aquello que la tradición no permite o no puede nombrar como deseable. Esa sería la actividad del hombre que se mueve por el interior de la esfera, ese podría ser, por otra parte, el significado de la idea heideggeriana de *Verwindung* (retomar–mantener–distorsionar)⁷⁰.

70. Cfr. Vattimo, G. *Ética de la interpretación*, pág. 111.

Cabe pues pensar, tanto en el caso de la tradición como en el de las relaciones con el tú, que es posible adoptar una actitud de firme negativa a devolver la mirada; de ruptura reflexiva de la vinculación vital. Que esta posibilidad, no obstante, no es sencilla de ejercer se demuestra por el hecho de que requiere un firme acto de voluntad y responsabilidad. Ahora bien, precisamente porque la reseñada alteralidad respecto a la tradición es imposible en la medida en que lo otro está referido a mí, yo no puedo en modo alguno, en ese dejarme decir, rendir, como pretende Gadamer, todos los patrones de mi propio saber al otro o a la tradición. Y ello por varios motivos.

El primero, simplemente, porque es posible que no se quiera. Ciertamente que «la conversación está ya empezada», que jugamos en el terreno de la tradición, pero nuestro yo tampoco acaba necesariamente de empezar a jugar. Ya dispone de una reserva acumulada de autoconocimiento y autoestima en función de cuya estabilidad podrá ofrecer más o menos resistencia a la alteralidad (esta sensación es constante en el día a día), al cambio en el umbral catastrófico. No tenemos por qué ir allí donde nos quieran llevar.

El segundo, por decencia. Si estamos construyendo nuestro yo dejándonos decir es de suponer que nuestro decir estará haciendo el trabajo recíproco, por lo que por solidaridad hemos de devolver una mirada con contenido. Una mirada hueca y no crítica es, a la postre, una manera de no aprecio, que ni reporta identidad ni somete los argumentos del tú a suficientes dificultades como para que lleguen a ganar estabilidad.

El tercero, por imposibilidad física. El grado de estabilidad que se requiere para enfrentar nuestro tránsito por el mundo de la vida no puede disolverse cada vez que nos topemos con un texto, obra de arte o individuo. A no ser, claro está que volvamos a entender estos conceptos en términos trascendentales, esto es, que a través de cada texto, obra o individuo se nos desvele el mismo ser que late bajo todos ellos. En ese caso estaríamos haciendo simple referencia a una suerte de panteísmo inaceptable. De otro modo la constante apertura podría llegar al límite de la simple autodisolución que, entonces sí, nos convertiría en esos seres alienados que ejercen de perfecto material conductor para la voz de la tradición. No pensamos que la idea hegeliana del

conocimiento como construcción del yo –según la cual en el conocimiento nos destruimos para salir de allí reconstruidos en nuestro saber–, pueda resultar factible en un mundo intersubjetivo. En él el yo no se construye en el conocimiento –lo que abonaría el campo al solipsismo– sino en la reflexividad, para lo cual se necesita de una construcción eventual pero, por ello mismo, con un grado de cohesión interna que no permita la pertinaz disgregación.

El cuarto, porque, de ser así, quedaríamos imposibilitados para ulteriores (o simultáneas) experiencias al perder “nuestro punto de vista”. Recuérdese que la posibilidad de experimentar estaba vinculada a la existencia de un proyecto vital que, necesariamente, interesaba en alguna medida una cierta idea de estabilidad en la identidad. Gadamer, en el fondo, no puede separarse de la rémora hegeliana y considera que, dentro de la tradición, una vez dejados poseer por ella, adquiriremos un punto de vista omniabarcante. Nos encontramos pues ante la utopía metafísica del punto equidistante a toda la realidad, con el escaso avance frente a la Ilustración de que, esta vez, tal punto se encuentra dentro de la tradición en lugar de fuera de ella.

Pero la quinta razón es sin duda la que más nos interesa en este apartado. Si no fuésemos capaces de mantener una relación crítica y dialéctica con la tradición, ni esta sería realmente vital (partiendo de la ontologización de la tradición no es demasiado importante que esta se convierta en un objeto exterior y por lo tanto manipulable, o interior y por lo tanto manipulador, el caso es que permanecería extraña a mí –bien porque la poseo, bien porque me posee– y cosificada) ni habríamos determinado nuestro grado de responsabilidad en la construcción de la historia. Cada vez que elaboramos un juego de lenguaje las reglas de este han de estar de acuerdo con suposiciones compartidas que sirven de base a la comprensión. Como vimos, cada vez que utilizamos un argumento, cada vez incluso que pronunciamos una palabra, activamos una cadena de referencias *que se ven así legitimadas por nuestro hacer*.

Estos argumentos que utilizamos a nuestro favor traen aparejadas una serie de gabelas que a menudo nos pasan desapercibidas y que pueden volverse en contra nuestra. Es pues ineludible una labor reflexiva que permita alumbrar las bases de nuestros juegos de lenguaje. Si hemos venido insistiendo en que el interés de la obra se centra en su capacidad de iluminar la regla por

la cual se constituía, y, por extensión, los sistemas prácticos a través de los que nos representamos la realidad, ha sido, precisamente, por cuanto consideramos que, en el proceso semiótico descrito, no es tan importante lo que la obra diga, o lo que de ella se diga, como *los parámetros y convenciones culturales que para tal cometido se activaban (o se crean)*. Ellos son, y no los contenidos específicos de cada juego de lenguaje, los que realmente determinan lo que es posible decir. Recordemos además que para que la obra o el discurso que la activa resulten no sólo atractivos sino aun inteligibles, esto es para verse activados o reactivados, necesitan desarrollarse al menos parcialmente dentro de los sistemas prácticos que rigen nuestros contactos (de ahí que siempre quepa comprenderlos en continuidad con lo dado). Por ello, una vez tomada conciencia de las profundas consecuencias que arrastran aun las más inocentes de nuestras consideraciones, deberemos asumir nuestra responsabilidad no sólo sobre lo que decimos –y sobre lo que escuchamos– sino sobre el acto de legitimación de la tradición que supone la utilización de determinados canales para ser entendidos.

El descubrimiento de las raíces ocultas de nuestros discursos no puede encargarse a método alguno; ni será nunca completo. Antes bien, estas deberán alumbrarse a través del compromiso vivo con la posibilidad de nombrar lo innombrado, y, ante todo, *del ejercicio de resistencia que provoca la demora en la imposición de lo establecido*. Sólo esa actitud obliga a que salte a la luz que lo que se dice se sustenta en la represión de lo que se podría decir, y que el ejercicio mecánico de la lógica de lo dado tiene siempre tintes intolerables.

La relación crítica y reflexiva con la tradición no se sustenta pues en una labor dialéctica que permita separarnos tanto de ella como del tú, sino en el firme propósito de no destruir los vínculos morales con ambos, que quedan arrumbados tanto por la acción objetivante de la dialéctica como por la acción relajante de la hermenéutica, que considera que mantener una relación vital con el tú y la tradición significa desprenderse de la responsabilidad inherente al uso del lenguaje en un mundo lingüístico. Responsabilidad que se elude sistemáticamente haciendo una pertinaz referencia al escuchar y sin querer reparar en que, para que alguien escuche, otro debe estar hablando y este, por más que se encuentre poseído por la tradición, habrá de

determinar qué aspectos o qué partes de ella emitir, evocar o activar en cada caso. De suerte que, incluso pensando en la tradición como el todo–uno del que cada discurso sería una parte, habrá que concluir que en cada juego de lenguaje en concreto la tradición se hará presente según un modo y manera determinado.

Siempre hay un elemento discrecional, elaborativo, *ad hoc* en cómo aplicamos las normas y los esquemas, ya que estos no definen sus propias aplicaciones. [...] En cualquier caso, en cuanto actores competentes se nos considerará responsables de lo que hagamos. Esto es, nos consideramos sujetos capaces de ser conocidos, y consideramos que los otros también lo son, enfrentados a elecciones reales, de las que nosotros y ellos seremos considerados responsables. En la interacción social normal imputamos recíprocamente racionalidad práctica a los compañeros de interacción, reputándoles el conocimiento de lo que están haciendo y por qué lo están haciendo, consideramos que su conducta está bajo su control y que es producto de algún propósito racional por ellos conocido, y, por tanto, les hacemos responsables de la misma.⁷¹

El argumento de Gadamer contra la posibilidad de mantener una relación crítica con la tradición se reduce a suponer que toda actitud crítica es dialéctica y trata, por lo tanto, de objetivar la tradición, entablado así una ficticia relación no vivida con ella. Pero precisamente lo que aquí planteamos se sustenta pragmáticamente, en una relación realmente vivida con la tradición, esto es, vivida en un entorno comunicativo y en un mundo lingüístico, no en la ficticia celda de un pusilánime arquitecto. Gadamer, voluntariamente, confunde su crítica al metodologismo objetivante en el tratamiento de la tradición, con la obligación de mantenernos en relación con esta, sin explicarnos cómo operar en el caso de que una tradición sea moralmente reprobable. Pero en nuestro entorno pragmático cabría incluso preguntarse si el método puede no ser necesariamente “un sistema indiferente de encarcelar al ser en la atalaya del objetivismo”, y sí el intento comprometido de hacerse sitio en el mundo promoviendo la «*cortesía intelectual*»

como premisa e instrumento de participación –interesada– de nuestra propia óptica. Esa cierta estabilidad y publicidad del método garantizaría, por otra parte, la posibilidad de oponer resistencia al propio contenido de la tradición, que pasaría de ser un ser trascendental a un trascendental del ser. Si no aseguramos ese momento de estabilidad nos encontraremos a merced de una tradición que es a la vez contenido, reglas, representación, identidad y lenguaje.

Toda la reflexión acerca de la necesaria vinculación activa con la tradición y con el tú se planteó precisamente para deshacer la mentira del hacer neutral que la dialéctica y el positivismo racionalista habían creado. No es pues pertinente ahora plantear ese abrirse panteísta a la tradición como un nuevo burladero de neutralidad, por más que este se logre por acatamiento de los textos –sumiso y consciente de que estos suponen nuestro límite trascendental– y no por fidelidad al método. A la tradición, como a cualquier parte, se va con un yo, que allí se enfrenta a un tú. Y donde un tú y un yo entran en escena, como bien vio Foucault, hay una guerra. Todo lo demás no es más que una absurda confianza al sesgo en una posible relación integrada con la naturaleza o, en este caso, con la “naturaleza de la cultura”; un paralizante “ceder los trastos a Dios”. Esta guerra –o juego, si preferimos mantener el eufemismo–, debe mantenerse dentro de unos códigos que garanticen su autoconservación, que permitan la continuación de la Historia como automovimiento del juego –o como campo de batalla, como prefiramos–; en definitiva que, en los términos que hemos venido utilizando, conserven en óptimo estado la cancha de juego. Las jugadas “brutales”, dogmáticas o irresponsables (y con ello no pretendemos extraer de este campo de batalla los movimiento que comportan sufrimiento, que son absolutamente necesarios, ni establecer un criterio axiológico sobre la naturaleza de las jugadas) disminuyen la complejidad del juego, o su intensidad, y van en detrimento de su “calidad”; por eso deben ser evitadas.

La perpetua circulación del discurso no puede eludir su carácter circular, la eterna

71. McCarthy, T. *Ideales e ilusiones*, pág. 39.

continuidad de su espacio de confrontación y disentimiento⁷². Esta actitud no puede ser consecutiva a una determinación del estado acabado de la forma, sino de la perennidad de su estado de “inacababilidad” e indeterminación. El habla no es simplemente un instrumento para la consecución de acuerdos, sino un elemento de confrontación, cuyo ejercicio es susceptible de reportarnos los mínimos matices de diferencia en la continuidad –tanto en la elaboración del yo como en la percepción del mundo– necesarios para el acceso a un modo de vida emancipado. Su fondo conflictivo sólo puede perpetuarse como forma definida –y acabada en su “inacabamiento”–, en un espacio perfectamente autónomo donde quepa eludir la toma de decisiones. Pero su verdadero y real compromiso con el conflicto exige la extensión de su territorio al mundo de la vida donde la toma de decisiones se hace necesaria. En este instante la Teoría de la Acción Comunicativa comienza a ser operativa. En ningún lugar (hasta donde llegan mis conocimientos) Habermas nos explica por qué hemos de ejercitar la razón comunicativa. El acto de decisión que necesariamente precede a tal determinación debe ser un acto estético de compromiso ético con la disensión. Las razones que asisten a tal comportamiento las encontramos en la necesidad de abrir, mediante la disensión, espacios a la diferencia (y, por lo tanto, a la identidad), y de estabilizar, mediante el consenso, tal identidad; asegurando paralelamente la existencia del marco para el disenso.

Vivimos el paisaje de la complejidad y la infundamentación, en la que el sentido se muestra contrario a la imposición de modelos unidireccionales de ordenamiento fundados en decisiones trascendentes. Pero ante tal panorama nos asisten dos posibilidades: regocijarnos en la plomiza marea del caos y dejarnos acunar por la indiferencia y la irresponsabilidad –como proponen los “tradicionalistas”–; o elegir una superficie plana, un espacio virtual de la representación, y aventurar la solidez de modelos provisionales, vectores de ordenación, líneas de escritura sobre las que ordenar los renglones del flujo de sentido. La primera fórmula termina por despertar los fantasmas de la sólida seguridad: nación, etnia, fuerza, razón... la segunda los

72. Cfr. Brea, J.L. *Las auras frías*, pág. 147.

desconstruye sistemáticamente dejando a su paso archipiélagos flotantes de sentido sobre los que atracar nuestra identidad en su navegación de cabotaje.

La elaboración del sentido no es una melancólica demanda de estabilidad, sino una auténtica máquina de guerra en un mundo que ha aprendido a vivir a partir de la necesidad como inducción infundada⁷³. No se trata entonces de renunciar a esa inestabilidad “deseccularizando”, sino de volver esa inestabilidad contra el propio sistema. Si interpretar y construir el mundo es un mismo movimiento, si lo real es de la materia del pensamiento, nuestros movimientos no trazan otra cosa que sentido (por desgracia frecuentemente por pasiva): tenue anotación de una dirección de superación de un estado previo de indeterminación. La creación de sentido, por más que se ligue al entorno rememorante de la fabulación, es un ejercicio ético de libertad e implica algún grado de conceptualización, y, por lo tanto, de represión de lo sensible. Ante la brutalidad conceptualizadora de la modernidad no cabe, sin embargo, más alternativa que recuperar nuestra confianza en (la capacidad emancipadora de) el lenguaje. Incluso los mitos de la espontaneidad elemental, o de la inocencia silvestre están trenzados con palabras. Cualquier llamado a la naturaleza o es brutalidad o es ingenua confianza en una nueva versión de la reconciliación. No podemos hipotecar eternamente nuestra capacidad de organizar la historia del modo más satisfactorio posible a la perpetua y paralizante obligación sisífica de hacernos perdonar el pecado original.

La conciencia de nuestra finitud e historicidad, pieza basal de la superación de la metafísica, pasa por el reconocimiento de la imposibilidad de superar el fundamento lingüístico de nuestro mundo. Y esta toma de conciencia obliga a utilizar nuestra tradición contra la tradición misma. Desde el principio de los tiempos al que quiere alcanzar el sentido de las cosas, se le castiga expulsándolo del paraíso (y obligándole a ganarse la vida en esferas especializadas). El que quiere entender se ve privado de su origen divino (pierde definitivamente su platea en la

73. «Desde que todo gremio económico-político de avanzada tiene por evidente que lo que importa es modificar el mundo y considera una frivolidad interpretarlo, resulta difícil aceptar llanamente las *Tesis contra Feuerbach*». Walter Benjamin.

entelequia del privilegiado punto equidistante) y se ve enfrentado a la naturaleza, con la que inaugura una relación de explotación. Esta es nuestra situación, y en ella todo es libertad, nada se mueve por sí, sino por nuestra voluntad de saber, de entender; nada es dado ni es para sí mismo. Esto sólo ocurría en el paraíso, allí las cosas correspondían con su nombre y se limitaban a ser. Era el paraíso prelingüístico de la ignorancia, el paraíso de una religión que santificó la inocencia. Todo nihilismo ha de volver a Gea, «al sentido de la tierra», romper con el discurso de la libertad para abandonarse a las fuerzas desconocidas. Pero para hablar el lenguaje de la naturaleza y conjurar así sus descontroladas fuerzas el hombre ha de echar mano de su único instrumento: el nombrar. Esa es la misión del arte, actuar de partera de las palabras que han de nombrar lo innombrado. Pero cuantas veces tratemos de hacer de la necesidad virtud, cuantas veces hagamos uso del lenguaje, volverán a expulsarnos del paraíso. Cuantas veces queramos matizar nuestra animalidad, abrazaremos trágicamente la blasfemia. Hay que pagar la soberbia de pretender encontrarle sentido a la naturaleza⁷⁴.

Permitiéndonos un pequeño sofisma podríamos valernos del emplazamiento de la hermenéutica a leer los textos en su verdad, esto es, en su aplicación, para manifestar nuestro interés por ella en la medida en que permite una aplicación radicalmente contraria a la que Gadamer pretende. Podríamos valernos de nuestros prejuicios para afirmar, como Nietzsche hiciera refiriéndose a Platón, que a la hermenéutica no hay que rebatirla, huele. Una vez más hay que destacar que la tradición es el sentido común Wittgensteiniano y no el pozo de sabiduría que pretende Gadamer, que es allí donde el discurso que trata de construir el yo se hace legible. La tradición es, en definitiva, el único punto de apoyo en el que apoyarnos para desplazar la tradición, de ahí su importancia y su inevitabilidad, de ahí la necesidad de comprometerse con ella. Y tal es en definitiva el gran descubrimiento de la vanguardia, que todo movimiento heterónimo implica un momento de autonomía, pues, de otro modo nos encontraríamos ante la confianza metafísica en el más allá del mundo, de la tradición.

74. Cfr. Molinuevo, J.L. «La reconstrucción estética del trabajador», pág. 194.

La relación de los individuos con la obra de arte no es tan desinteresada como podría parecer. Ya hemos criticado no sólo la teoría del desinterés estético sino aun todo posible actuar desinteresado. El fundamento de nuestra resistencia ante la obra de arte –y ante la tradición– debe encontrarse en nuestro propio estar en la vida “interesadamente”. Si en contacto con la obra cabe obtener un modelo a partir del cual entender los fenómenos del mundo en su relación, este contacto debe ser de naturaleza instrumental (con todos los matices ya apuntados y que nos alejan de la razón homónima). Una teoría física, un presupuesto económico o una obra de arte, son unos sistemas lógicos cerrados y, por lo tanto, su utilización es fundante en la medida en que cabe servirse de ellos para plegar la realidad a su lógica, crear una realidad a su imagen y semejanza. Y su verdad se determina en la medida en que son confirmados por su éxito. Pero nada es instrumento simplemente, porque todo ente es a su vez referencial, por lo que el uso y la posesión de un instrumento implica estar a su vez poseído por la lógica subyacente en este. De alguna manera, cuando usamos una pala para cavar esta deja indefectiblemente su huella en la tierra. La pala no hace hoyos, hace trabajos de pala, hace *sus* cosas, aunque a nosotros nos sirva para enterrar los cadáveres. Así la obra –o la tradición– nos sirve para argumentar, para crear realidades. Pero no podemos creer que su “alquiler” sea gratuito. Ante la experiencia estética la estabilidad de nuestro yo debe ser suficiente como para iniciar una labor crítica centrada en dos preguntas: ¿para qué nos sirve aquello que hemos visto? o, lo que es lo mismo, ¿qué podemos argumentar por referencia a esta obra que nos permita decirnos de una manera más compleja?; y *¿qué nos va a costar esta argumentación? ¿hasta dónde podremos ir con ella y dónde nos llevará cuando ya no queramos acompañarla?*. Esta última pregunta, en la que verdaderamente recalca la responsabilidad del espectador, supone una actividad diagnóstica y reflexiva.

Porque a lo largo de todo el trabajo hemos venido haciendo hincapié no tanto en la importancia de atender al hipotético contenido de la obra de arte como a la lógica que le subyace, a partir de la que cobra coherencia su estructura y la que en definitiva nos impele a adoptar en el esfuerzo por leerla. Esta exigencia dificulta aún más la propia tarea de actualización de la obra de arte pues esta podría llegar mostrarse en forma de verdadera anomalía, como antes exigíamos, en

un determinado contexto y, sin embargo, servir de asiento consolatorio de lo establecido en otro. No en vano ya advertimos que la misma obra de arte podría ser actualizada de una manera realmente emancipante o definitivamente reificadora. Forma parte de su encanto el hecho de no llegar a poder hacer reposar nuestra responsabilidad ante ella en el hecho de tener cumplida constancia de encontrarnos ante una obra de arte emancipante y no muerta. La obra de arte será siempre identificable en la forma del pensamiento en que cristalice, y siempre demandará de nosotros que actuemos respecto a ella haciendo gala de nuestra naturaleza de individuos dispuestos a tomar las riendas de la configuración de nuestra identidad como propio sistema de necesidades. Ello podría movernos a pensar que una obra sería capaz de ser, en un determinado momento histórico, varias cosas a la vez –lo que indudablemente sólo podría intimidar a aquel que tuviera el insano interés de acercarse a la obra a satisfacerse en la identificación de la misma, a corroborar sus propios conceptos frente a la tradición en la que fueron forjados–. Pero, al menos en teoría, cabe pensar que finalmente aquellos discursos de mayor peso específico en cada momento llegarán a atraer (en gran medida) hacia sí al resto de las opiniones que sobre una obra circulen, llegando, en un hipotético momento de “reposo histórico” –nunca cumplido más que en la forma de construcción ideal de la que servirse argumentalmente–, a mostrarnos la verdadera faz de la obra en cuestión. De cualquier modo no es este problema de la interpretación definitiva y conclusiva, del carácter emancipador o reificante de la obra, algo que deba preocuparnos. Ya dijimos que conocer es siempre conocer de otro modo, y repetimos hasta la saciedad que la obra no porta contenidos precisamente al objeto de no “identificar” el momento emancipador que de la obra de arte cabe derivar, con una supuesta capacidad esencial de determinados entes, que hipotéticamente permaneciera como manantial de redención disponible para todo aquel que se limitara a beber de él –a imagen de la palabra de Dios–.

No obstante y a título casi de curiosidad quisiéramos señalar un caso específico en el que la inestabilidad del arte sale a la luz en toda su dimensión. Hemos venido abogando por la posibilidad de argumentar con respecto al arte desde la óptica del mundo, por ser precisamente esa la manera en que el arte puede llegar a desarrollar su capacidad deconstructora con respecto a

los conceptos endurecidos de la vida –y no sólo contra los conceptos endurecidos de la estética–. Hemos señalado que existe toda una categoría de obras que demandan expresamente esa actitud. Ahora bien, no podemos –ni lo hemos hecho– olvidar que el momento histórico desde el que hablamos es un momento en el que la lógica de los razonamientos que se llevan a cabo en cada una de las esferas no es necesariamente correspondiente al que se sigue en el mundo de la vida. Por otro lado, todo el tiempo transcurrido desde que el concepto de progreso en la esfera estética declarara su autonomía ha producido una efectiva distancia entre la cátedra del conocedor y el paseo del curioso. Distancia que, ya lo dijimos, nunca se salvará, y no (esperamos) porque el concepto de progreso siga permaneciendo disociado de las necesidades reales de los individuos, sino por el mismo motivo por el que nunca habrá dos lecturas de una obra de idéntico grado de profundidad y con la misma riqueza de relaciones, esto es, con el mismo peso específico.

En la situación efectiva en la que nos encontramos cabe pues preguntarse constantemente si la anomalía frente a la que nos encontramos, es una anomalía respecto a los paradigmas de la estética o respecto a los paradigmas del mundo de la vida. La pregunta obviamente es retórica, pero no deja de tener interés. No es tan relevante preguntarse a qué paradigma está señalando la anomalía como si el discurso lógico que estamos adoptando al incluir la obra es reseñable exclusivamente en el mundo del arte o puede también granjearnos identidad en el mundo de la vida. Esto es, ¿estamos pretendiendo que se nos reconozca en función de nuestra competencia tecnócrata –es decir, como una identidad fragmentada– o como individuos íntegramente formados?. Pero lo cierto es que son muchos los momentos en que efectivamente la duda podría llegar a suscitarse y sólo a cada cual toca solventarla. Pues no cabe entender que sea más legítima aquella obra que de modo aparente se alce como anomalía respecto al mundo –actividad frecuentemente más sencilla– que la que se alza frente a la estética –que suele requerir un juego de lenguaje más alambicado–. Citemos un ejemplo con el que ya nos encontramos: la obra de Joseph Beuys. Es obvio que en su conjunto podría llegar a entenderse como un contramundo que adopta realmente –al menos en apariencia– la forma de una anomalía respecto a los paradigmas del mundo de la vida. Su demanda de unidad en la existencia, su aspecto atávico, afuncional,

absolutamente lejano a la mentalidad moderna, la convierte de hecho en un fenómeno alternativo a la lógica del mundo. Pero, sin embargo, casi cuantas veces se activa en forma de discurso la obra del alemán, máxime en boca de sus acólitos (siempre me ha parecido más interesante la obra de Beuys desde los ojos de sus detractores, cosa por otra parte frecuente), han de barajarse argumentos que refuerzan, una por una, las categorías estéticas tradicionales que tanto hemos criticado.

Vimos también como el Expresionismo Abstracto si bien seguramente constituyó el último gran movimiento artístico –el informalismo en sentido lato– políticamente avanzado y con un claro contenido anticapitalista, y elaboró un conjunto de obras donde la ausencia radical de referencias se vivía como una lucha comprometida contra las expectativas sociales; constituyó, sin embargo, no sólo un serio refuerzo de las tranquilizadoras categorías pequeñoburguesas de autoría, genio, unicidad, creación, originalidad, inspiración o pictoricidad, sino, por extraño que pueda parecer, el modelo aún hoy operante de categorías axiológicas difusas como “lo específicamente artístico”, “la calidad matérica”, etc. Por no entrar a constatar el papel publicitario que su llamado a la irreductible libertad del individuo jugó en favor de unos EE.UU. embarcados en plena cruzada contra la opresión bolchevique; o la consolidación de la categorización sociológica del trabajador no productivo en el momento del ascenso social de la clase media de operarios del sector servicios en el marco de la “tercera revolución industrial”.

Pero más preocupante y relevante para el presente resulta el problema ya citado de la indiferenciación del arte de la lógica de la industria de la cultura. Ya vimos al hablar de las *instalaciones* como gran número de las obras que se alzan airadamente contra problemas políticamente concretos a menudo se presentan, significativamente, en forma de escenario estable y dogmáticamente configurado, en el que tiene lugar una representación cerrada, conclusa y con un carácter estrictamente informativo–instrumental. Se configuran como un simple signo que no trata de evocar una percepción crítica de la realidad a través de los cánones de entendimiento de esta, sino más bien *la sublimación de un deseo de experiencia directa a través del suministro de información*. Su planteamiento *táctico* consiste en alcanzar,

economizando al máximo los medios, un nivel preconcebido de gratificación en términos de comportamiento, sirviéndose para ello del saludable reconocimiento popular de las técnicas retóricas de la demagogia o, al menos, del simplismo. Todo ello con una puesta en escena *ad hoc* monolítica, estable, soberbiamente ignorante de la vocación aludida de rendir referencia a la alegoría del lugar.

En estas actitudes, ligadas a una supuesta superación de la dimensión ideológica de la utopía, se detecta la debilidad de los discursos instrumentales frente a la actitud clásica, dedicada no tanto a verter información sobre un acontecimiento dado como a participar la superestructura cultural en la que se asienta. Es esta última una actitud coherente con la actividad diagnóstica, una actitud de humildad que sin embargo no cae en el relativismo. Es bastante común entre los artistas que trabajan en relación con los media elaborar un discurso sin plantear críticamente las condiciones de creación del significado. Es curioso, por ejemplo, en el caso de B. Kruger cómo los agentes patógenos que son objeto de la gran mayoría de sus advertencias tremendistas son consecuencia de una estructura racional soportada en un usufructo del lenguaje idéntico al que ella practica, de un modo de manifestar, descubrir e interpretar la realidad regido por la calculabilidad, utilidad y rendimiento. Se haría pues necesario deconstruir previamente nuestras estrategias para ver si encontramos en ellas el virus que tratamos de combatir. Contra la inmediatez informativa no puede actuarse mediante la emisión compulsiva de mensajes reivindicativos, sino sentando las bases de un lenguaje que permita una ulterior emisión de mensajes no performativos.

Cuanto menos tiene que prometer la industria cultural, menos puede ofrecer una explicación significativo a de la vida y más vacua es la ideología que propaga. Aun los ideales abstractos de la armonía y la beneficencia de la sociedad son demasiado concretos en esta época de publicidad universal. Hemos aprendido incluso a identificar conceptos abstractos tales como propaganda de ventas. El lenguaje basado enteramente en la verdad suscita simplemente la impaciencia de llevar a cabo el asunto comercial que supuestamente propone. Las palabras que

no son medios parecen sin sentido; las demás parecen ficticias, engañosas. Los juicios de valor se toman bien como publicidad, bien como charla insustancial. Según esto, la ideología se ha vuelto vaga y evasiva, y, por tanto, ni más clara ni más débil. Su misma vaguedad, su aversión casi científica a comprometerse a algo que no pueda verificarse, sirve de instrumento de dominación. Se convierte así en promulgación vigorosa y prefijada del *status quo*. La industria cultural tiende a encarnar pronunciamientos autoritarios y se erige así en profeta irrefutable del orden preponderante.⁷⁵

No podríamos terminar sin referir el ejemplo paradigmático del poder desolador y *autodestructivo* de la adopción de los mecanismos del sistema: el ínclito Jeff Koons. Este dinamitero del arte nos arroja la simulación como la única realidad verdadera, y nos muestra el arte como la cima de una montaña de mierda –completamente limpia, con esa obsesión higiénico–performativa del cuerpo postmoderno–. No nos deja alternativas para luchar contra la manipulación y la cosificación –la dimensión operativa, signica, estratégica es la única real–, pero (¡ajá!) podemos correr más que ella. Podemos (¿podemos?) llegar más lejos que el sistema en su estrategia de hipermostración, podemos usufructuar su más preciado género (el pornoterror⁷⁶), podemos incluso ser más fríos y neutros que él mismo (más fríos y neutros que el sexo de una aspiradora). No hay más defensa que sacar a la luz los mecanismos de la cultura: esto es lo que hay, no hay otra manera de ver el mundo que el mundo mismo convertido en simulacro, en superestructura. La realidad es idéntica a la ficción y toda estetización o escapismo es también estrategia comercial (independientemente del producto que se esté vendiendo). No hay más que castillos de naipes de signos.

Pero lo más curioso (y patético) es que todo ello no lo logra con su obra, sino con su cuerpo, con su éxito, con su papel. Koons sin éxito no tiene sentido, el éxito es el contenido y el

75. Adorno, T.W. y Horkheimer, M. *La industria de la cultura*, en Curran J. *et alt. Sociedad y comunicación de masas*, pág. 393.

76. Cfr. González Requena, J. *El discurso televisivo*, pág. 139 y ss.

material de su pintura (unos usan óleo otros usan éxito). Esta autoinmolación a su papel –el payaso triste– le liga a la imagen del genio/estrella. Imagen de la extrema desesperanza. Su arma crítica –llevar las cosas al extremo hasta negar cualquier punto de fuga– le sume en el más dramático de los pesimismos, de los desarraigos, de las desesperanzas, cual es el de la hiperconciencia. El “pobre chico” ha contraído la peor de las enfermedades: la vejez prematura complicada con el resabio que agota la alternativa y se mofa de lo consolatorio. El artista más ferozmente antirromántico recae finalmente en el más vulgar de sus estereotipos: el de la inmolación.

EXCURSO SOBRE EL ARTE POLÍTICO Y EL SEXO DE LA POSTMODERNIDAD

Podemos finalmente volver al problema que dejamos planteado sobre las relaciones de Habermas con el arte moderno. Poco nos ha avanzado el filósofo alemán sobre el tipo de unidad que espera conseguir entre las esferas. Pero sea como fuere, no le va a resultar fácil encajar en su proyecto –la anticipación de un modelo de totalidad y armonía para el mundo de la vida– una modernidad que ha manifestado una marcada preferencia por lo sublime, por alterar las convenciones formales y frustrar el sentido de la armonía, que escapa a nuestra capacidad de representación y produce, en palabras de Lyotard, un doloroso placer más cercano al masoquismo que a la sublimación freudiana. No es extraño que se haya tachado a Habermas de ser un nostálgico de la estética de lo bello, y de añorar el viejo arte burgués y sus referencias al acuerdo anticipado, a la sociedad ecológica y solidaria. La acusación no es justa, o al menos no lo es totalmente. Desde tiempo atrás Habermas ha reconocido su adscripción benjaminiana al mundo de la alegoría más que al del simbolismo clásico. Lo que no deja de ser cierto es que este obligado reconocimiento le lastra notablemente a la hora de concretar su modelo de racionalidad estética.

La propia resistencia del arte moderno a encajar en el sistema que Habermas propone debe haberle hecho reflexionar sobre el supuesto ensimismamiento de aquel en su esfera lógica. La misión del arte no debe consistir en articular las dimensiones cognitivas, normativas y estéticas, sino en alterar el marco en el que éstas se definen; no debe tratar de optimizar un sistema, sino de

modificar el paradigma en el que la captación in–mediata del sentido se percibe como una aberración. Ahí radica su potencial de verdad, en el punto de creación de un nuevo enfoque, de una configuración anamórfica de sentidos, circunstanciales e inestables pero participados, que sólo puede verse realizada en la total complejidad de la experiencia vital. Esta verdad potencial no está sujeta a uno sólo de los tres requisitos de validez que constituyen la acción comunicativa. Este modelo no es apropiado por cuanto el potencial de verdad del arte –su fuerza ilocucionaria– se sustenta en unas potenciales relaciones transformadas entre el yo y el mundo, que no se desarrollan en la esfera estética –ni en el universo ficcional– sino en la práctica comunicativa cotidiana⁷⁷. No se trata pues de obtener una ideal armonía de intereses –más allá del acuerdo sobre las reglas del discurso a partir de las cuales tiene sentido el acto mismo de iniciar este– sino de contaminar los discursos especializados, de contrastar en el dominio de la praxis los paradigmas vigentes en las esferas heterogéneas de valor –y no sólo los conocimientos elaborados a través de ellos–.

Lo sublime se nos presenta ahora como el ámbito capaz de fomentar disonancias en los campos disciplinares y problematizar el idealismo latente en los modelos de armonía reconciliada, de relación imitativa con la naturaleza. La tensión que produce es la que se deriva de la apertura de mundo, de la fijación de un nuevo paradigma no amparado en horizontes metafísicos sino en su capacidad de proporcionar “lugares anamórficamente privilegiados” para la construcción de sentidos, eventuales e inestables, pero eficaces a la hora de elaborar experiencias de vida emancipada. El arte moderno atenta contra la ilusión burguesa para crear la *ilusión* (no como virtualidad, sino como entusiasmo) de una participación no mimética y problemática en la construcción de deseos y horizontes de sentido. Frente al acuerdo anticipado propone la tensión participativa, y todo ello con el objetivo plenamente moderno de devolver a la vida cotidiana las

77. Cfr. Wellmer, A. *La dialéctica de modernidad y postmodernidad* en Picó, J. (Ed.) *Modernidad y postmodernidad*, pág. 128 y ss. La aceptación absoluta por parte de Habermas de las tesis de Wellmer le convierten de alguna manera en su exégeta oficial; Cfr. Habermas, J. *Cuestiones y contracuestiones* en VV.AA. *Habermas y la modernidad*, Pág. 322.

experiencias racionales que son normalmente cultivadas en discursos especializados.

Antes dejamos también incontestada la pregunta sobre el lugar que cabe reservarle al arte en nuestra sociedad, lo que equivale a enfrentar la paradoja de en qué podría consistir el cometido específico de lo inespecífico. Ya aludimos a la creciente presencia en el panorama artístico de un conjunto de obras de arte que suelen responder al rótulo de «Arte Político», que, en principio, y habida cuenta de nuestro interés por acometer el fenómeno estético desde perspectivas políticas, podría parecer el corpus de nuestro trabajo. Pero ya manifestamos las primeras reticencias hacia el tipo de estrategias que suelen ocupar ese espacio.

La presencia del arte político en el panorama artístico guarda indudablemente relación con algunos de los problemas que hemos abordando. No cabe duda de que su presencia en las galerías se debe al tedio producido por la epidemia contemporánea de onanismo artístico. El arte político es el último intento por arrancar un gesto de sorpresa del rostro de un aficionado enmohecido por tanta audacia formal⁷⁸. Así pues, en contra de lo que cupiera imaginar, la principal razón del advenimiento del arte político es exclusivamente estética. Como ya advertimos, cuando la actividad artística alcanza los elevadísimos grados de profesionalización y autoconciencia expuestos escasean los motivos para hacer arte.

Quizá radique aquí también la principal aporía de este trabajo, inherente a cualquier versión secularizada de la utopía, por más que esta se pretenda “utopía débil”. Si el arte ha de asumir el grado de novedad y originalidad –y la marginalidad que conlleva– que le exigimos, deberá hacer mención, siquiera descreída, a la trascendencia, o habremos de despedirnos de la idea de creación en el sentido en que la pensamos. La imposibilidad de esa referencia desde una óptica secular es la razón oculta de que la mención a la tragedia sea una presencia constante y nunca del todo definida en este trabajo.

Pero el motivo citado de carácter intraartístico no puede dar cuenta absoluta de la preocupación por definir la categoría de arte político. Desde la vanguardia sabemos, y ha sido un

78. Cfr. Parreño, J.M. «Cirugía estética: el arte comprometido en los años ochenta», *La balsa de la*

convencimiento que nos ha acompañado todo el camino, que *para cambiar la obra de arte hay que cambiar el mundo* en que se inscribe, y que, más aún, este cometido define la única y última justificación que puede convencernos de la necesidad del mantenimiento de la categoría de obra de arte. Por ello, cabe afirmar que *lo político es el auténtico rostro de lo cultural* —«la cultura, en definitiva, como la guerra, no es sino la prolongación de la política por otros medios»⁷⁹—. Ahora bien, la categoría de arte político parece seguir manteniendo los prejuicios antiteóricos heredados de los más tristes momentos de difusión de las exigencias prácticas del marxismo. Los objetivos de sus iras siguen buscándose en problemas objetivos externos a nuestra personalidad. Nuestra óptica a lo largo del trabajo ha sido bien distinta y ha presupuesto que *la necesidad de personificar en un enemigo externo nuestras contradicciones internas emana de la mentalidad objetivante que las alimenta*. Hemos venido operando desde el convencimiento de que lo político es personal (aunque hayamos repetido hasta la saciedad las implicaciones sociales de esta afirmación); no en vano la disciplina —lo que Foucault llamaba el poder— está en nosotros. El verdadero arte político debería pues comprometerse no con la denuncia de injusticias específicas —ante la que a menudo se muestra impotente: «no necesitamos trascender la epidemia [del SIDA]: necesitamos acabar con ella»⁸⁰— sino con el desvelamiento de las operaciones materiales del poder, cegadoramente evidentes: desde la vertiente disciplinante del temor a una crisis autoalimentada, la dilusión de la responsabilidad, la apología de la eficacia, la demanda incesante de formación técnica, de salud o belleza, de conservación o equilibrio...—. De esas categorías que, junto con las experiencias difusas y extrañas comercializadas como consoladoras vivencias misteriosas —horóscopos, astrología, parapsicología— podrían configurar lo que Adorno llamaba «supersticiones de segunda mano»⁸¹: discursos disciplinantes pseudocientíficos que apelan a una subjetividad narcisista estimulada irracionalmente; como los llamados a adelgazar, modelar el

Medusa, nº 24 (1992), págs. 61 y ss.

79. Parreño, J.M. «Cirugía estética: el arte comprometido en los años ochenta», *La balsa de la Medusa*, nº 24 (1992), pág. 64.

80. Crimp, D. «De vuelta al museo sin paredes», *Arena Internacional*, nº 1, pág. 65.

cuerpo, abandonar los vicios, adoptar medidas de seguridad...

La pervivencia del sistema no se asegura en realidad obligando mediante la coerción, sino aglutinando mediante la educación. Como ya vimos, asumiendo –y consumiendo– el código reproducimos el sistema. El poder disciplina nuestros cuerpos por procedimientos velados; en concreto ahora mediante el temor al paro y la crisis. Estas son algunas de las razones por las que pensamos que el arte más legítimamente calificable como político en la actualidad no trabaja sobre los problemas concretos sino sobre los códigos, no sobre la representación dominante, sino sobre la representación como tal. Por otro lado, en el mundo postindustrial mercancía y signo son equivalentes. La lucha política no se da ya en los mecanismos de producción sino en los de comercialización y difusión; de nuevo en los códigos.

El arte político convencionalmente entendido contiene indudablemente aspectos positivos: supone un acercamiento a las comunidades de base; ayuda a recuperar el sentido del arte, articulándolo en una inexistente o raquíca sociedad civil; permite eludir la referencia intraartística, etc. Por primera vez en este siglo el arte postvanguardista, tan denostado, ha sido capaz de salir a buscar sus referentes y sus contenidos más allá de las convenciones artísticas. Subvierte incluso algunos de los códigos de valoración más flexibles: los artistas no pretenden glorificar sus obras, y a menudo ni siquiera hay un autor concreto; se plantea el compromiso del arte sin auspiciar un retorno a su naturaleza aurática, sino afrontando los temas en el mundo de las palabras; se dificulta el ejercicio del juicio estético por referencia a la realidad autónoma de la obra, haciéndose depender este no ya de la concepción –conceptual– de la obra, ni tan siquiera del consumo –recepción–, sino de la conducta ulterior del espectador. Frente al arte público “de héroe y caballo” que pretende el consenso y oculta las contradicciones, el arte político afronta las tensiones y las aporías y trata de actuar sobre el sistema de necesidades. Cuestiona, por último, el sistema convencional de difusión artística.

Pero si hemos de ser fieles a nuestra idea de diagnosticar las posibles consecuencias de la

81. Adorno T.W. *Filosofía y superstición*, págs. 107 y ss.

adopción de la lógica que suscriben las obras de arte, habremos de admitir que, como ya apuntamos, en su mayoría las propuestas son escandalosamente tópicas y se nutren de Verdades incontrovertibles y de modelos de identidad fuertes. Se plantean en el marco de la neo-proletarización: no aluden a la explotación sino a la marginación; lo que en la práctica significa abandonar los criterios de identidad móvil –o, como antes los llamamos, metaculturales– para apuntalar los fuertes: sexo, raza, nacionalidad, religión...

El arte político en el sentido más extendido del término se moviliza contra problemas tan específicos y concretos que frecuentemente adopta formas que acarrearán desarrollos lineales y conclusivos; esto es, usufructúa el lenguaje y la mentalidad del sistema que combate. Su radical desaturación termina haciendo el juego a una sociedad que demanda horizontalidad en los productos y las acciones y que los valora en función de su eficacia medida en términos de incidencia sobre el receptor. Por no hablar de algunos montajes de soberbia prepotencia que con frecuencia gastan ingentes cantidades de dinero en sobrecogedoras puestas en escena de avanzada tecnología para defender a los que no tienen nada.

Desde nuestra óptica abogamos no por identificar arte político con agresión o denuncia directa contra los intereses del capital, sino por afrontar operaciones sutiles y complejas de deconstrucción de los códigos por los que el capitalismo se agencia y utiliza los procesos comunicativos y el sistema de necesidades⁸². Pero para esta operación no cabe más remedio que mantener, hoy por hoy, un cierto grado de referencia autónoma a la institución arte, la única por relación a la cual nuestra acción puede cobrar significado comunicable. Ello no puede significar que la solución a los problemas del mundo pueda llevarse a cabo en forma de demanda de nuevos espacios de pureza incontaminados; encerrándose en el mundo irredento del arte; ni mucho menos que debamos renunciar a nuestra apuesta por la heteronomía. El interés de la comunicación que se entable debe centrarse en objetivos extrartísticos; y debe además sobrentenderse que las referencias esotéricas sólo pueden ser instrumentales y no deben nunca

82. Cfr. Brea, J.L. *Las auras frías*, págs. 118-9

cobrar carácter autónomo.

1. La metáfora de lo femenino y la ironía

La labor del arte debe ser entonces deconstruir, mostrar las grietas y la laceración de lo real; exigir el sentido pero precisamente no por retornar a los metarrelatos legitimadores, sino por apostar por la excentricidad, por la fragmentación y el disloque, que implica, no obstante, un continuo ejercicio de responsabilidad. Pero ello implica actuar más sobre los paradigmas epistemológicos que sobre los políticos.

Como ya hemos venido denunciando, acostumbramos a mirar el mundo con ojos idealistas, lo que implica no sólo dividirlo en esencias y apariencias sino articularlo en función de pares bipolares irreconciliables que, sin embargo, se justifican mutuamente. Ya hemos reparado en lo absurdo de estos enfrentamientos polares –del tipo románticos vs ilustrados– que acaban además provocando adscripciones no siempre justificables –razón vs sensibilidad– o bastos correlatos –modernidad, postmodernidad–. Las fronteras entre estos supuestos antagonistas son, como de costumbre, mucho menos rígidas de lo que a menudo queremos creer (aunque no por ello menos útiles).

La Ilustración vino a carcomer el tronco de la concepción unificada –religiosa o metafísica– del mundo, sobre cuya estructura vertical se soportaba el edificio epistemológico. No obstante, la Razón, que con una osadía babélica vino a liberar a los hombres de la tutela de los dioses, se limitó inicialmente a invertir la dirección de este pilar. La estabilidad de la estructura de lo real pasó de cifrarse en la tutela divina a hacerlo en la naturaleza *inmutable y universal* del hombre racional, que permitía dar continuidad al mito de la verticalidad del conocimiento ahora en sentido inductivo, ascendente, como un falo.

Pero la Razón, en aplicación de su «política de la sospecha», no olvidó remover la tierra bajo sus pies para tratar de descubrir, en su implacable búsqueda de fundamentos revelados, su propia esencia metafísica. Tanto si paramos de escarbar instantes antes de caer, en el umbral en que el pensamiento «se despide de sí mismo», como propone Habermas; como si seguimos hasta

desplomarnos para rebozarnos después gozosos en el fango dionisiaco, como proponen los nietzscheanos, en algo estaremos todos de acuerdo: no se puede definir el orden de lo real de manera inconcusa, el logos no es un mecanismo enunciativo sino discursivo, el sujeto ni es igual a sí mismo ni dicta contenidos...

Más o menos, este conjunto de acuerdos que han venido aflorando a lo largo del trabajo definen lo que hemos dado en llamar *crisis de la modernidad*, crisis que afecta a todos los órdenes (nunca mejor dicho) de la existencia. Pero el sólo hecho de que se califique de crisis –en su doble acepción de cambio y de declive– implica lo que, sin salirnos de una dimensión metafórica, cabría llamar un *punto de vista masculino*. Si atendemos al tradicional reparto de papeles entre los sexos, todos los (aparentemente) nuevos parámetros definidos tendrían únicamente ese carácter para el varón –o para la mentalidad masculina–, pero mantendrían una perfecta continuidad con la *weltanschauung* de la mujer. Al menos si hemos de creer a Lucy Lippard cuando vincula la “sensibilidad femenina” con una cierta antilógica, con una manera no lineal de acercarse a los acontecimientos⁸³. Claro está que todo este juego metaforizante sólo es planteable si nos valemos operativamente del ardid que antes vinculamos a Habermas. Es decir, si escarbamos justo hasta un límite en que aún nos sea posible mantener el grado de idealismo necesario para concebir el par bipolar masculino/femenino sin que se nos amalgame en lo que Baudrillard denominó «régimen del travestido». Con este recurso no pretendemos dar por sentado que esas entelequias que denominamos *mentalidad masculina* y *sensibilidad femenina* existan, sino, simplemente, que tal hipótesis puede sernos útil para articular una idea. Nos valdríamos entonces del viejo mito del origen, de las distancias entre los sexos para “pintar” un Adán satisfecho con su estatus de animalidad privilegiada –fundada en el hecho de que el orden de las cosas estuviera tutelado por la presencia de Dios y dado por añadidura–, y una Eva aparentemente interesada en probar los frutos del conocimiento al precio que fuera, incluso a costa de disolver los lazos naturales entre las palabras y las cosas. Curiosidad que nos condenó

83. Cfr. Villaespesa, M. «¿Si la diferencia no tuviera sexo?», *La balsa de la medusa*, nº 24 (1992), pág.75.

no sólo a trabajar y a morir, sino a tener que relacionarnos con el mundo a través de representaciones, destinadas a verse eternamente superadas por la realidad. Eva consiguió convencer a Adán del atractivo de subvertir el orden establecido porque le ocultó su gran intuición: sin él el conocimiento es imposible.

Cabría pues aventurarse, y no nos faltan referencias artísticas que nos permitan hacerlo, a afirmar que la crisis de la modernidad, la postmodernidad, la era neobarroca, la posthistoria, la era postindustrial, o como queramos denominarla, podría también entenderse como – arriesgándonos a añadir una nueva etiqueta a la ya extensa lista– una época postmasculina. Con la única ventaja de que este término podría permitirnos virarlo a su polar positivo, esto es: una *época femenina*. La posibilidad de definir las cosas sin «neos» ni «post» no es desdeñable, pues nos permite escapar del nihilismo implícito en cualquier definición de algo “por lo que no es” y de la metafísica del eterno retorno. Cabría pensar en un paradigma, «en un mundo abierto», definido positiva y discursivamente y defendible en la Historia. Recordemos que nos movemos en términos exclusivamente metafóricos y, nunca mejor dicho, genéricos; y que lo femenino sería entonces, en este caso, una actitud, y nunca un retorno a lo que antes calificamos de referentes de identidad fuertes. Por otro lado, ya hemos denunciado un exceso de masculinidad – propia de la actitud del converso– en varias de las artistas citadas.

Así pues, cuando se hace referencia a la «desaparición del sujeto», cabe entender que es el esquema mental del sujeto masculino el que ha desaparecido. No es casualidad que en una de las construcciones intelectuales que más han contribuído a demoler la entelequia del sujeto: el «*système Foucault*», un sistema de vigilancia total, un *panopticon* universal en el que la mirada monocular pero omnipresente del poder –y del saber– logra controlar a todos los sujetos, transformándolos en objetos y de–subjetivizando el tejido social; la única posibilidad para el sujeto razonante se centre en *el «uso de los placeres» y el «cuidado de sí mismo»*. Foucault, en los volúmenes II y III de su *Historia de la sexualidad* reconoce que, incluso permaneciendo en nuestra condición de «objetos de gobierno», allí radica la única y leve posibilidad de poder ejercer nuestra subjetividad y nuestra libertad. No podemos –aunque seguramente no sería

necesario— extendernos aquí señalando las diáfanas afinidades entre estos enunciados y los hábitos tradicionalmente entendidos como femeninos, pero resultaría fácil encontrar ejemplos para esta hipótesis desde en las tesis de Silverman, casi wolfianas (cfr. *Una habitación propia*) sobre el «*exilio interior*», hasta en las coincidentes alusiones a la *somatización del lenguaje* de Habermas o Kruger, ya citadas.

Pero si hemos de confiar en la dimensión política de una actitud femenina en las artes habremos de recordar que fálico no es sólo el sujeto, sino, sobre todo, el lenguaje y la representación. Por ello hemos querido revisar algunas ideas no sólo sobre aquello en lo que pueda consistir el arte feminista sino, en general, el arte político. Un *arte comprometido* que tantas veces se limita a estrategias elementales de agresión o denuncia directa contra los intereses del sistema, en lugar de afrontar operaciones delicadas y complejas de deconstrucción de los códigos con los que el capitalismo gerencia los procesos comunicativos y administra el sistema de necesidades. La acción política no puede configurarse a través de contradiscursos que establezcan el *statu quo* por su mutua interdependencia, que establezcan la conciencia y su identidad, o que se articulen en un modo lingüístico enunciativo que satisfaga —en lugar de colapsar— la demanda social de información inmediata, conclusa, lineal y performativa. Tampoco puede sumarse a los vientos intimistas neorrománticos, que difícilmente pueden ocultar su voluntad de devolver al arte sus altos y aristocráticos contenidos reconciliadores, liberando así lo estético del plebeyo peso muerto de la materia y entregando el mundo de la vida a la mentalidad tecnocientífica, a cambio del plato de lentejas de la exclusividad en la gestión del «área recreativa» de las artes.

El poder de lo femenino reside concretamente en su capacidad de certificar su propia inesencialidad, la impertinencia de su identidad, subvirtiéndola así la dialéctica del centro y la periferia que legitima por omisión la preeminencia del poder. El habla de la mujer usufructúa el lenguaje en su dimensión somática para el intercambio entre dos que se saben subjetividades. Desplaza así la lógica representativa del lenguaje mismo y favorece los desplazamientos entre las palabras a lomos de la metáfora, por el territorio de infundamentación donde los humanos nos

configuramos libremente como sujetos de la Historia.

La propia feminidad participa de esa ironía «lasciva». Dejar creer a los hombres que son hombres, mientras que ellas, secretamente, no creen ser mujeres (de igual manera que los niños no creen ser niños). El que deja creer siempre es superior al que cree y al que hacer creer. La trampa de la liberación sexual y política de la mujer consistió precisamente en hacer creer a las mujeres que son mujeres: entonces vence la ideología de la feminidad, el derecho, el estatuto, la idea, todo eso domina con la creencia en su propia esencia.⁸⁴

Pero estas actividades “anómalas” no pueden ocupar más espacio que el de dar cuenta de su propia extinción. Y en ello consiste el verdadero contenido de su acción política (otra cosa son las estrategias para ello). Ante la obsesión por pensar el futuro de la pintura en su pasado, el futuro se nos antoja en la certificación de su desaparición. «El componente más político en una obra de arte [...] es la idea de que la obra debe estar concebida de tal modo que cualquiera pueda hacerla⁸⁵. El cumplimiento del desbordamiento del lugar del arte es un efecto deseado e interesante al que no debemos renunciar pese a la nostalgia y desasosiego que nos produce. No puede renegarse de las revoluciones artísticas que nos han legado la posibilidad de una experiencia secularizada, descreída, fría y radical. Y no puede hacerse por cuanto gracias a ellas disponemos de la representación liberada de sí misma, del rito desvinculado del mito.

La más alta tarea del arte como máquina de guerra sigue siendo señalar los umbrales de lo abierto, empujar el mundo de los signos hacia su mayor incertidumbre, situar al hombre desnudo frente a la vanidad de su destino en la historicidad, en esa dolorosa e interminable aventura del durar, del continuar la batalla colectiva, universal, de los signos contra el

84. Baudrillard, J. *La transparencia del mal*, pág. 181.

85. Peter Halley. Cit. en Cameron, D. *El arte y su doble*, pág. 31.

sinsentido.⁸⁶

Y sin embargo, la secularización nos impide acudir sin problemas a las grandes palabras, antaño exentas de justificación, en las que sedimentábamos nuestra acción ética: solidaridad, justicia, equidad... nos enfrentamos así a la tragedia.

Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino, sino como destino de la representación en su necesidad gratuita y sin fondo –porque en su clausura, es fatal que la representación continúe.⁸⁷

Por ello la labor deconstructora, si no quiere abrazar el mecanismo horizontalizador del sistema de mercado, debe contener cierto grado de melancolía romántica del ideal heroico ausente. El ideal es deseable, no hay razón para no apelar a él, simplemente ocurre que no nos queda más remedio que referirlo desde el fatalismo de la conciencia de su imposibilidad. Y es aquí donde entra en juego el recurso del arte coevo a la ironía, que nos permitirá no dogmatizar en las vías de su cumplimiento. El arte no es la vida ni es un conjunto de órdenes o iluminaciones para ella, el arte es el convulso y revolucionario intento por alumbrar espacios de diferencia en el «marasmo de la repetición». Convendría entonces proclamar un espíritu revolucionario descreído, no por insincero, sino por recordar irónicamente (tristemente quizá) la brutalidad que implica toda idea brillante.

La risa, la fantasía, lo carnavalesco, la parodia son elementos fundamentales de transgresión. No sería fácil encontrar un sólo artista contemporáneo que no hubiese recurrido nunca al humor o a la ironía, de manera explícita como Prince, o alegórica como Artschwager, sórdida como Nauman o lírica como Clemente, pedante como Chia o jubilosa como Haring... El chiste supone la iluminación del lado oscuro, en sombra, que resiste triunfante al espíritu

86. Brea, J.L. *Las auras frías*, pág. 71.

clarificador del positivismo, al imperio de las transparencias. El chiste trabaja de una manera similar al arte, se presenta como *error en la escena* presente dejando abierto el camino a otro paradigma en que la aberración fuera normalidad⁸⁸. El chiste implica siempre una dimensión alegórica, esta abierto a lo otro no dicho, a una realidad virtual. Y todo esto lo hace soportando el claro-oscuro, la sombra que sólo puede aclararse a condición de chafar el chiste. Afirma lo que hay, rozando el costumbrismo, pero impide bucear en su naturaleza. El humor es siempre gratuito y cruel, y rompe el bucle al saltar de la representación al acontecimiento.

El chiste hace subir a la superficie la gratuidad de la enunciación, su falta de fundamento, pero, a diferencia de la ironía o el cinismo, hace aflorar también la necesidad y el soporte estético de la enunciación, incluso.

53. Coda

Este trabajo se ha planteado como una especie de conversación muy en la distancia con Habermas, de la que a menudo han aflorado más las discrepancias que los acuerdos. Si a ello sumamos que, en muchos momentos, hemos tenido devaneos con el espíritu de sus detractores “postmodernos”, Gadamer o Lyotard, podrían llegar a entenderse algunas afirmaciones como una discrepancia frontal con Habermas, con el que, sin embargo, nos unen múltiples puntos de acuerdo.

El concepto de arte que hemos reseñado trata de implicar, como tantas veces se ha insistido, tanto vertientes racionales como dimensiones miméticas. Hay que salvaguardar estas últimas en un mundo administrado, pero precisamente, como ha sido siempre voluntad de los pensadores francfurtianos, en defensa de la racionalidad. Habermas es el primero que reafirma la legitimidad o, más bien, la necesidad, de hacer de la razón objeto de sospecha crítica, siguiendo la tradición de la Escuela de Frankfurt. Según esta corriente, los problemas de la modernidad devienen del desarrollo de lo que Lukács llamó razón reificante. Hasta aquí Habermas no sería

87. Derrida, J. Cit. en Brea, J.L. *Las auras frías*, pág. 132.

más que otro de los muchos que han estudiado los límites de la razón. La diferencia que no sólo le separa sino que le enfrenta a muchos de sus contemporáneos es que Habermas pone límites a su sospecha. Su labor crítica para precisamente en el umbral en el que, a su parecer, el pensamiento se despidе de sí mismo, de cualquier forma de pensamiento que se considere como tal. Esta frontera no sólo impone los límites a la crítica de la razón, lo que no sería más que neoconservadurismo, sino a la razón misma.

Habermas defiende una «razón limitada», una razón que ha dosificado sus pretensiones y las ha vinculado a su fiabilidad performativa, a su capacidad de generar consenso y recíproca confianza entre hombres socialmente emancipados. La razón vuelve así a un horizonte discursivo, a una función instrumental en el horizonte de la comunicación. El resto de las corrientes de la sospecha, las de tradición Nietzscheana, por su parte, prefieren despedirse tanto de la razón como del sujeto autónomo potencialmente usuario.

Lo realmente crucial en Habermas es que él plantea una acción comunicativa basada en la posibilidad de una generalización consensuada, o sea democrática, de valores y normas en el «mundo de la vida». Y lo hace además desde una perspectiva fundamentalmente lingüística, esto es, convencional. Dos son los casos en que ello es posible: o la acción comunicativa genera consenso a través de una interpretación contrastada, negociada, de valores o normas ya existentes, o bien, y en este caso es capital el arte, el consenso nace de la *participación de los agentes sociales en el proceso de generación y sedimentación de valores y normas en los que los propios agentes pueden después reconocerse*. En cualquiera de los dos casos se requiere la sedimentación de lenguaje que posibilite alcanzar estos acuerdos; la empresa requiere un acuerdo previo sobre las palabras antes de comenzar con el acuerdo sobre las cosas. Y de aquí nace la necesidad de consolidar la seriedad del lenguaje artístico. Ahora bien, entendiendo claramente que en el mundo del arte no se pueden secuenciar estas demandas: el acuerdo sobre las palabras, sobre las formas y sus significados, *es simultáneo al acuerdo sobre las cosas* e implica además la

88. Cfr. Brea, J.L. *Las auras frías*, pág. 131.

regeneración de las mismas.

Lo que en definitiva debemos conservar de la actitud habermasiana es su interés por satisfacer la perentoria necesidad de definir los términos, si es que existen, en que los proyectos de la modernidad, lejos aún de haberse alcanzado, puedan ser concluidos; lo que de hecho supone un acuerdo sobre su legitimidad, esto es, tener que fundamentar la racionalidad de los nuevos principios. El programa, auténtico desafío para todos, reestablece la vieja y sana costumbre (hoy menospreciada) de «ver claro» en un mundo tan complejo como el nuestro.

Justo es reconocer, incluso, que la práctica totalidad de las soluciones adoptadas en los puntos de fricción con Habermas son rastreables en su propia obra⁸⁹ (o, al menos en la de sus más directos colaboradores, muy en particular en la de Wellmer). No en vano, su noción de racionalidad estética difiere notablemente de la de sus predecesores en la medida en que no plantea resolver las tensiones de la sociedad moderna; sino hacerlas productivas, permitir que de ellas surjan identidades. Pero es absurdo entonces reclamar el ejercicio de una labor de tutoría por parte de la filosofía sobre un arte con el que, a la larga, tiende a identificarse (en una relación, eso sí, inversa a la planteada por Derrida), en la medida en que ambos se desarrollan en forma de demandas no descriptivas, en forma de vectores, no de proposiciones, que se remiten a la esfera práctica para establecer desde allí los modelos de juicio que les son adecuados. El ético y el artista se igualan en la medida en que plantean aperturas de mundo que sólo pueden ser entendidas a partir de su proyección en una forma de vida en su globalidad. La axiología, el arte y la ciencia, comparten una estructura diagnóstica común por la que se produce una ordenación de los acontecimientos del mundo, una proyección anticipante de una totalidad de sentido. ¿Nos deja ello en un punto netamente gadameriano en el que los juicios aparecen claramente ligados a un preentendimiento del fenómeno? No exactamente. Nos deja en un punto en el que el deseo y los valores prerracionales recuperan el papel que les había hurtado la Ilustración –al degradar los horizontes de la tradición– en la elaboración de existencias emancipadas, sin caer por ello en la

89. Cfr. Habermas, J. *Cuestiones y contracuestiones*, en VV.AA. *Habermas y la modernidad*, pág. 316 y

paralogía radical postmoderna, ni en el solipsismo de la primera vanguardia. Pues la elaboración de los esquemas axiológicos y las construcciones de sentido, pese a contar con la participación de los deseos prerracionales, no está exenta de contrastar aquellos en el entorno de la praxis, donde la comunicación es posible por el mantenimiento de estándares racionales que permiten el libre juego de la construcción de los intereses y las identidades. De ahí que la multivocidad, la historicidad irrebasable, la impureza estratégica de los discursos, no devenga un caos de conciencias fragmentadas, ni de discursos irreducibles los unos a los otros, sino una “cancha de juego” problemática y fascinante donde se dan cita lo bello y lo sublime, la idea de vida feliz y la satisfacción morbosa por el masoquismo. Cancha en la que nos “jugamos” nuestra identidad a sabiendas que sólo su articulación racional le granjeará el reconocimiento (fenómeno patente en las frecuentes exposiciones en forma de discursos racionales sobre la impertinencia de los discursos racionales). Cancha que incluye, desde la perspectiva del “jugador”, no desde la del “analista científico”, presuposiciones ideales de solidaridad y respeto en la medida en que sólo ellas nos aseguran el substrato en que es posible desarrollar nuestra identidad emancipada. Cancha en la que se hace inteligible el legado de Hegel pues en ella se realiza la trascendencia crítica y la afirmación viva de la tradición.

EPILOGO

Benjamin, Adorno y Horkheimer nos dieron suficientes y radicales argumentos como para pensar que, efectivamente, «jamás se da un documento de cultura que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie». Y, sin embargo, concluyeron paradójicamente que el cultivo del pensamiento es, pese a todo, la única alternativa no sólo al sinsentido y la estupidez, sino aun a la misma barbarie. Efectivamente, aunque no habrán de faltarnos razones para pensar que el ejercicio artístico tiene sentido en nuestro mundo, paralelamente –máxime si pretendemos ligar arte y pensamiento– tendremos que reconocer que tal ejercicio no puede en modo alguno concebirse como un derroche de optimismo. Al arte no le cabe más lugar en el mundo que el de la autorreflexión. Todo ejercicio artístico que no implique un proceso de autocrítica no podrá cumplir más papel que el de la exaltación conformista de lo existente; y no sólo de lo presente en superficie, sino aun de los mismos fundamentos infraestructurales de la posibilidad de su presencia, de su base identificante. Esto es, estará llamado a convertir su inicial exaltación en una virtual fundamentación y perpetuación.

Pero, por otro lado, si este proceso de autoreflexión no es capaz de liberarse del lastre de la autonomía y trascender su tendencia al repliegue sobre sí, no podrá más que alcanzar una función ideológica no menos consolatoria, ahora en el paraíso escindido de la alta cultura. Sólo si subrayamos palmariamente el origen ilustrado del concepto de autonomía, esto es, su función heterónoma respecto a un proyecto superior de emancipación, la cultura podrá efectivamente afrontar la tarea de la ilustración crítica acerca de sí misma. La labor autoreflexiva del arte debe empezar por cuestionar su propia autonomía y su naturaleza representativa.

Fluidificar lo real no puede significar más que habituar a leer textos incompletos, fragmentarios; es esa una tarea a la que el arte indudablemente puede acostumbrarnos. Pero si bien el desgarramiento y la contradicción deben estar en su origen, su misión no puede restringirse a su exaltación, a dejar constancia de la inexorabilidad de su presencia en el mundo. Por el contrario, debe necesariamente dar cuenta de esa circunstancia a través de la reconstrucción del sentido. Ahora bien, el sentido no puede recalar de nuevo ni en los puertos de una transparencia reconciliadora que aspire a la totalidad (en el dique del parque de recreo), ni en los de la conceptualización identificante, ni, mucho menos, en los del mito o la identidad fuerte.

La determinación a hacer uso de un pensamiento crítico y secularizado es un acto necesariamente individual, y el saber que de él dimana no podrá adoptar más forma que la de reconstrucción personal y narrativa del sentido. Por esta razón no es ocioso plantear la vinculación de lo estético tanto a lo individual como a lo discursivo. Desde Adorno para acá el arte ya no puede apostar sin más por lo mimético, que coadyuva al ocaso de toda postura ética. La radical certificación postmoderna del hundimiento del sujeto manifiesta rasgos acrílicos visibles en su apología del declinar de lo discursivo frente a la imagen y la música, del argumento frente a la declamación. En pleno “retorno de los brujos”, del cuantitativismo, del fundamentalismo, de la obsesión sanitaria, etc. no podemos seguir pensando que la demolición de seguridades pueda por sí sola cumplir un papel de eficaz rompeolas ante creciente demanda de recursos para la legitimación de la irresponsabilidad, a través de la adscripción gregaria a credos de naturaleza supersticiosa. Debemos entrar a argumentar que buscarle sentido histórico a la vida no es sólo una obligación moral, sino además un ejercicio fascinante. Precisamente por ello es pertinente demandar un modelo de arte que, aun perseverando en su crítica a la colonización científica del mundo de la vida, no alimente su caracterización como «lo otro de la razón» y de los proyectos colectivos. Y ello no porque pretenda eludir postmodernamente las altas misiones que le otorgara la vanguardia, sino para evitar santificar la “natural” separación de las dimensiones y necesidades humanas, para cuestionar si no el sentido si la viabilidad de la tradicional distribución de competencias: lo tocante al bienestar material para la ciencia, la justicia para la política y la autopromoción de la naturaleza humana para el arte.

Por otra parte, de Auschwitz a Sarajevo encontraremos argumentos más que suficientes para pensar que el problema del mundo no radica en el ejercicio de la individualidad. Antes bien, el momento crepuscular del sujeto no sólo compromete la posibilidad efectiva de la ética sino que pone en cuestión el mismo anhelo emancipatorio y nos remite a la apología de lo existente. Pero bien es cierto que ni el pensamiento racional escindido, ni el paralogismo individualista, ni la piedad hermenéutica pueden dar cuenta última del desgarramiento y el sufrimiento del mundo. La identidad no gregaria, fundamento de la responsabilidad, construida en función de la elaboración personal del sentido, sólo podrá cobrar contenido emancipador —en un marco comunicativo donde el reconocimiento depende de un proceso de socialización— si se presupone que en este universo las construcciones de sentido son el instrumento que nos permitirá trazar puentes entre individuo y sociedad. Esto es, si se admite que estas construcciones constituyen un entramado

por donde corre la vida. El arte como cultura kantiana de la disciplina es capaz de producir ámbitos de comunicación si no desinteresada (si fuera desinteresada la exigencia moral del arte sería fría y no daría pié a integrar en ella la felicidad) si consciente de su contingencia y dependencia. Ambitos en los que cabe pensar la paradoja de que un actuar resistente y dilatorio frente a las exigencias identificantes del poder, que interesa la creación y recreación del individuo, es compatible con la socialización, pilar de la justicia. Bien entendido este proceso de socialización no como una onto-teología, como la búsqueda de «la presencia plena, el fundamento tranquilizador, el origen o el final del juego»; sino como un proceso de individuación autorreflexiva conducente al alcance de (cotas de) autonomía para el hombre (aunque no una total autoposición, ni el ideal de la autotransparencia).

El ejercicio de la reconstrucción narrativa del sentido a la que el arte obliga bien podría dar lugar a una idea de sujeto atenta a las pegas que desde Freud al Postestructuralismo se han venido sucediendo: un sujeto inestable que gestione narrativamente esa su inesencialidad a fin de obtener el derecho a la identidad y el deber de convertirse en sujeto responsable, asiento de un pensamiento moral y crítico. El sujeto y el objeto enlazados desde este enfoque no podrán nunca reducirse, mantendrán entre ellos una no-identidad radical; la naturaleza no podrá reducirse a dato y toda reconciliación resultará imposible. En este universo del uso narrativo del concepto, su función autoreflexiva y autocrítica recaería entonces en tratar de dar cuenta de lo no idéntico de lo real a través (de lo no idéntico) de sí. En Adorno esta no-identidad del signo no tiene una carácter positivo, ahí radica la imposible transcendencia (en el terreno de lo conceptual) entendida entonces como fuente de resistencia. Pero a nuestro entender esta no identidad del signo puede responder a la voluntad de estirar el lenguaje en su uso, de apuntar al camino por el que conducir al concepto más allá del concepto, de hacer decir lo que decir no se puede. Esta esperanza, quizá infundada pero en absoluto despreciable, es, en cualquier caso, la única fuente de transcendencia posible en un mundo secular.

Ese contrabalanceo de la dimensión negativa del arte puede además permitirnos desagraviar la fruición artística. Desde Hegel hasta Adorno el valor de verdad de la obra de arte – en el momento de su defunción– se encuentra en su negatividad. Negatividad que adopta la forma de un retraimiento ante la fruición sensible, mediante la cual el arte deja patente que la utopía no tiene cabida en lo real. Pero la exaltación de la negatividad radical del arte exige una compensación en forma de incremento de aura, al menos si se pretende justificar la relación del

espectador con una obra que no está en condiciones de ofrecerle nada a cambio de su entrega. Aura que, a su vez, nos reconduce por la senda de la autonomía. Pero el goce estético no tiene porqué representar un momento desdeñable o caduco, ni aun subjetivo. Bien al contrario, el momento de fruición estética es el verdadero disparador de la dimensión performativa de la obra de arte; y, sobre todo, el fundamento de la confianza en que en el momento artístico cabe ligar dignidad, placer y felicidad. Conjunción que, a su vez, puede justificar el esfuerzo responsable que el arte exige, y conseguir que “merezca la pena” adoptar una norma ética universal sobre el cultivo de los espacios de comunicación y reflexión; todo ello sin que sea necesario reconstruir una imagen de reconciliación. En el placer estético es ciertamente donde el factor de deseo incluido en el arte se participa, pero sólo para permitir que el fruidor se desvincule del peso de la tradición, de la lógica de lo real, y apunte hacia un mundo posible. La belleza en el arte no es más que un canto de sirena que mueve a adoptar el compromiso de pronunciar lo que no se puede decir.

Esta actitud, que cobra la forma de demora y resistencia a la aparición del concepto y el sentido –desde la óptica wittgensteiniana de la filosofía del lenguaje–, no ha de resultarnos inconcebible. Pero, en cualquier caso, adquiere un indudable carácter paradójico que la entronca con la utopía. Una actitud artística esquivada a la identidad, a la interpretación y al sentido no puede obviamente desarrollarse en forma de receta; debe pues incluir una dimensión utópica, siempre descreída y jamás cínica. Una actitud, por lo tanto, irónica –una alegría triste–; que es esta la única postura legítima que somos capaces de compatibilizar con la tarea de “hacerse el tonto” que ineludiblemente atañe a todo aquel que desee inaugurar esperanzadamente un ejercicio de superación del concepto en el concepto mismo.

Santa Cruz de Tenerife, 1 de Noviembre de 1993

BIBLIOGRAFIA

La indeterminación y extensión de los temas abarcados por esta memoria nos obligarían a presentar una bibliografía de mucha mayor envergadura que la presente. A nuestro juicio si bien ello podría redundar positivamente en el trabajo, convertiría esta en poco menos que un repertorio bibliográfico general. Por tal motivo se ha preferido reducir el número de registros atendiendo a un criterio que si bien puede resultar arbitrario y cicatero es, sin duda, más sincero con el propio trabajo. Además de los títulos citados por circunstancias concretas explicitadas en la memoria, se añaden otros con función orientativa, en el sentido de que podrían dar información sobre el género de intereses que nos movieron a abordar este trabajo y que nos condujeron a hacerlo en esta forma concreta. Así pues, la presente bibliografía debe ser considerada más un reflejo ideal de la propia trayectoria de su autor, que una verdadera presentación del material de investigación. Por esta misma razón se ha preferido, en la medida de lo posible, limitar las referencias al material disponible en castellano. Para mayor comodidad a la hora de seguir estas pistas las referencias se presentan divididas en tantas partes como el texto. Si el título ha sido citado o referido expresamente en la memoria sus datos aparecen dentro del apartado en el que tal cosa ocurrió por primera vez. Los textos no expresamente mencionados en la memoria son referidos en aquel apartado con cuyos temas guardan más afinidad. Si estos son varios aparecen en el primero de ellos.

Entre paréntesis se reseña siempre la primera edición de la obra, y en superíndice la edición consultada, si esta no es la primera. Los datos de los textos con más de un autor principal aparecen reseñados en la llamada del primero de ellos por orden alfabético. Los catálogos aparecen en apartado separado.

CATÁLOGOS

Art After–Modernism: Re–Thinking Representation, New Museum, New York, 1985.

El arte y su doble. Una perspectiva de Nueva York: Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1987.

Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra: Bompiani/C.A.Reina Sofía, Milán/Madrid, 1990.

Caspar David Friedrich: Museo del Prado, Madrid, 1992.

El jardín salvaje: Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990.

Difference: On Representation & Sexuality: New Museum, New York, 1985.

Cy Twombly: Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

Del Arte Povera a 1985: Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

Documenta IX, (3 vol.): Cantz, Stuttgart, 1992.

Magritte: The South Bank Centre, London, 1992.

Marcel Duchamp: Fundación Caja de Pensiones,

Robert Therrien: Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.

Rosmarie Trockel: Ministerio de Cultura,

Iª PARTE

AA.VV. (1990): *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*, Visor, Madrid.

___ (1992): *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, Anthropos, Barcelona.

___ : *Estética de la recepción*, Comp. y bibl. de J.A. Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1987.

___ : *Habermas y la modernidad*, trad. cast. de F. Rodríguez, Cátedra, Madrid, 1988.

Abrams, M.H. (1953): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, trad. cast. de M. Bustamante, Barral, Barcelona, 1975.

___ (1971): *El romanticismo: tradición y revolución*, trad. cast. de T. Segovia, Visor, Madrid, 1992.

Adorno, T.W. (1970): *Teoría estética*, trad. cast. de F. Riaza rev. por F. Pérez Gutiérrez, Orbis, Barcelona, 1983³ (y Taurus, Madrid, 1980).

Argan, G.C. (1970): *El arte moderno 1770–1970*, trad. de J. Espinosa, F. Torres Ed., Valencia, 1984.

Argullol, R. (1983): *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona.

___ (1984): *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*, Destino, Barcelona.

Arnaldo, J. (1987): «Lectura de Caspar David Friedrich: *El monje junto al mar*, según Kleist», *La balsa de la Medusa*, nº 2 (1987).

___ (ed.)(1987): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid.

Assunto, R. (1967): *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, trad. cast. de Z. González, Visor, Madrid, 1989.

Ayer, A.J. (1936): *Lenguaje, verdad y lógica*, trad. cast. de T. Suárez Marcial, Eudeba, Buenos Aires, 1965.

Baumgarten, A.G. (1735): *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, trad. cast. pról. y notas de J.A. Mínguez, Aguilar, Madrid, 1962¹².

Bell, D. (1976): *Las contradicciones culturales del capitalismo*, trad. cast. de N.A. Mínguez, Alianza, Madrid, 1977.

Bierwisch, M. (1966): *El estructuralismo: historia, problemas, métodos*, trad. cast. de G. Ferrater, Tutsquets, Barcelona, 1985⁶.

Bloch, E. (1959): *El principio esperanza*, (3 vols.), trad. cast. de F. González Vicén, Aguilar,

- Madrid, 1977–80.
- Brea, J.L. (1991): *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid.
- Bürger, P. (1974): *Teoría de la Vanguardia*, trad. cast. de J. García, Península, Barcelona, 1987.
- Burke, E. (1957): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Trad. cast. y est. preliminar M. Gras, Tecnos, Madrid, 1987.
- Cassirer, E. (1923–29): *Filosofía de las formas simbólicas*, trad. cast. de A. Morones, FCE, México, 1971–76.
- ___ (1932): *Filosofía de la Ilustración*, trad. cast. de E. Imaz, FCE, México, 1973³.
- ___ (1944): *Antropología filosófica*, trad. cast. de E. Imaz, FCE, México, 1965³.
- ___ (1956): *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, trad. cast. de C. Gerhard, FCE, México, 1975.
- Círculo de Praga (1929): *Tesis de 1929*, trad. cast. de M.I. Chamorro, Alberto Corazón, Madrid, 1970.
- De Man, P. (1979): *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, trad. cast. de E. Lynch, Lumen, Barcelona, 1990.
- Deleuze, G. (1967): *Nietzsche y la filosofía*, trad. cast. de C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1986.
- Derrida, J. (1970): *La diseminación*, trad. cast. de J. Martín Arencibia, Fundamentos, Madrid, 1975.
- Dufrenne, M. (ed.) (1978): *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales. 3: Arte y estética, Derecho*, trad. cast. de F. Muñoz, Tecnos/Unesco, Madrid, 1982.
- ___ (1953): *Fenomenología de la experiencia estética*, (2 vols.), trad. cast. de R. de la Calle, Fernando Torres ed., Valencia, 1982–3.
- Feuerbach, L. (1839): *Apuntes para la crítica de la filosofía de Hegel*, en *Aportes para la crítica de Hegel*, trad. cast. de A. Llanos, La Pléyade, Buenos Aires, 1974.
- Fichte, (1800): *El destino del hombre*, trad. cast. de E. Ovejero, Espasa–Calpe, Madrid, 1976.
- Finkelkraut, A. (1987): *La derrota del pensamiento*, trad. cast. de J. Jordá, Anagrama, Barcelona, 1988³.
- Foster, H., *et al.* (1983): *La posmodernidad*, trad. cast. de J. Fibla, Kairós, Barcelona, 1985.
- Foucault, M. (1966): *Las palabras y las cosas*, trad. cast. de E.C. Frost, Siglo XXI, Madrid, 1988¹⁸.
- ___ (1969): *La arqueología del saber*, trad. cast. de A. Garzón, Siglo XXI, Madrid, 1987².
- ___ (1973): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, trad. de F. Monge, Anagrama, Barcelona, 1989².
- ___ (1986): *El pensamiento del afuera*, trad. cast. de M. Arranz, Pre–textos, Valencia, 1988.
- Frascina, F. y Harris, J. (eds.) (1992): *Art in Modern Culture. An Anthology of critical texts*, Phaidon, London.
- Freud, S.: *Psicoanálisis del arte*, trad. cast. de L. López Ballesteros, Alianza, Madrid, 1978⁴.
- ___ (1930): *El malestar en la cultura*, trad. cast. de R. Rey Ardid, Alianza, Madrid, 1984¹⁰.
- Frisby, D. (1985): *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Krancauer y Benjamin*, trad. cast. de C. Manzano, Visor, Madrid, 1992.
- Gadamer, H.G. (1975): *Verdad y método*, trad. cast. de A. Agud y R. Agapito, Sígueme,

- Salamanca, 1991⁴.
- (1977): *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. cast. de A. Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 1991.
- Givone, S. (1988): *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, trad. cast. de J. Perona, Visor, Madrid, 1991.
- (1988): *Historia de la estética*, apéndice de M. Ferraris y F. Castro Flórez, trad. cast. de M. García Lozano, Tecnos, Madrid, 1990.
- González García, M. (ed.)(1992): *Filosofía y cultura*, Siglo XXI, Madrid.
- Habermas, J.: *Ensayos políticos*, trad. cast. de M. Jiménez Redondo, Península, Barcelona, 1988.
- Harris, J. y Frascina, F. (eds.)(1992): Cfr. Frascina, F.
- Hegel, G.W.F.: *De lo bello y sus formas*, trad. cast. de M. Granell, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1958³.
- : *Poética*, trad. cast. de M. Granell, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.
- : *Sistema de las artes*, trad. cast. de M. Granell, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.
- (1817): *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, trad. cast. de E. Ovejero, Porrúa, México, 1985⁵.
- (1920–35): *Estética* (2 vols.), trad. cast. de R. Gabás, Península, Barcelona, 1989–91.
- Heidegger, M. (1937–52): *Arte y poesía (El origen de la obra de arte y Hölderlin y la esencia de la poesía)*, trad. cast. de S. Ramos, FCE, México, 1978.
- Heller, A. (1971): *Crítica de la Ilustración*, trad. cast. de G. Muñoz, Península, Barcelona, 1984.
- Hofmann, W. (1992): *Caspar Friedrich desde una perspectiva europea*, trad. cast. de G. Dieterich, en *Caspar David Friedrich*.
- Hume, D.: *La norma del gusto y otros ensayos*, trad. cast. de M.T. Beguiristáin, Península, Barcelona, 1989.
- Jakobson, R. (1960): *Estilo del lenguaje*, trad. cast. de A.M. Gutiérrez, Cátedra, Madrid, 1974.
- (1973): *Ensayos de poética*, trad. cast. de J. Almela, FCE, México, 1977.
- (1980): *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Crítica, Barcelona, 1981.
- Jameson, F. (1972): *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Ariel, Barcelona, 1979.
- Jiménez, J. (1986): *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid.
- Kant, I.: *Primera introducción a la «Crítica del Juicio»*, trad. cast. de J.L. Zalabardo, Visor, Madrid, 1987.
- (1764): *Lo bello y lo sublime y la paz perpetua*, trad. cast. de A. Sánchez Rivero y F. Rivera, Espasa-Calpe, Madrid, 1982⁷.
- (1970): *Crítica del Juicio*, Ed. y trad. cast. de M. García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1991⁵.
- : *Filosofía de la Historia*, trad. cast. y pról. de E. Imaz, FCE, México, 1979².
- Kaufmann, E. (1933): *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de de la arquitectura autónoma*, trad. cast. de R. Bernet, G.Gili, Barcelona, 1985².
- Kenny, A. (1972): *Wittgenstein*, trad. de A. Deaño, Alianza, Madrid, 1984².

- Lukács, G.: *Ensayos sobre el realismo*, trad. cast. de J.J. Sebrelli, Siglo XX, Buenos Aires, 1965.
- ___ (1955): *Materiales sobre el realismo*, trad. cast. de M. Sacristan, Grijalbo, Barcelona, 1977.
- Lyotard, J.F. (1974): *Discurso, figura*, trad. de J. Elias y C. Hesse, rev. por F.J. Losantos, G. Gili, Barcelona, 1979.
- Maceiras, M. (1985): *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Cincel, Madrid.
- Marcuse, H. (1969): *Para una teoría crítica de la sociedad*, trad. cast. de C. Lemoine, Tiempo Nuevo, Caracas, 1971.
- Marchan Fiz, S. (1975): *¿Carácter anticipatorio del arte?*, en AA.VV., *Once ensayos sobre arte*, Rioduero, Madrid.
- ___ (1982): *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987².
- ___ (1970): «La obra de arte y el estructuralismo», en *Revista de ideas estéticas*, nº 110 (1970).
- Martínez Marzoa, F. (1987): *Desconocida raíz común. Estudios sobre la teoría kantiana de lo bello*, Visor, Madrid.
- Moyá, A. (1988): *La estética de lo sublime y lo siniestro: de la Ilustración al Romanticismo*, Tesis Doctoral inédita, U. de la Laguna.
- Muka_ovský, J. (1936): *Escritos sobre estética y semiótica del arte*, trad. cast. de A. Anthony-Višová, Seleccion. pról. notas y bibl. de J. Llovet, G. Gili, Barcelona, 1977.
- Neumann, E (1986): *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, trad. cast. M. Salmerón, Tecnos, Madrid, 1992.
- Nietzsche, F. (1871): *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*, trad. cast., introd. y notas de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1979⁴.
- Odgen, C.K. y Richards, I.A. (1923): *El significado del significado. Una investigación acerca de la influencia del lenguaje sobre el pensamiento y de la ciencia simbólica*, trad. cast. de E. Prieto, Paidós, Buenos Aires, 1964.
- Ortega y Gasset, J.: *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, ed. intr. y notas de E. Inman Fox, Castalias, Madrid, 1987.
- Owens, C. (1984): *The allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, en *Art after Modernism: Rethinking Representation*.
- Panofsky, E. (1925): *La perspectiva como forma simbólica*, trad. cast. de V. Careaga, Tusquets, Barcelona, 1983⁴.
- Pareyson, L. (1966): *Conversaciones de estética*, trad. cast. de Z. González, Visor, Madrid, 1987.
- Picó, J. (ed.) (1988): *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid.
- Praz, M. (1940,1974): *Gusto neoclásico*, trad. cast. de C. Artal, G. Gili, Barcelona, 1982.
- Ricoeur, P. (1965): *Freud. Una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 1970.
- Richards, I.A. y Odgen, C.K. y (1923): cfr. Odgen, C.K.
- Saussure, F. de (1906–11): *Curso de lingüística general*, trad. cast. y notas de M. Armiño, Akal, Madrid, 1981².
- Schelling, F.W.J. (1802–3): *Filosofía del arte*, trad. cast. de E. Tabering, Est. Prelim. E. Pucciarelli, Nova, Buenos Aires, 1949.
- Schiller, F.: *Kalías. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Introd. J. Felipe, trad. cast. de J. Seca. Anthropos, Barcelona, 1991.

- ___ (1795): *La educación estética del hombre*, trad. cast. de M. García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1964⁴.
- ___ (1795): *Poesía ingenua y poesía sentimental*, trad. cast. de J. Probst y R. Lida, Nova, Buenos Aires, 1963.
- Stomberg, R.M. (1988): *Historia de intelectual europea desde 1789*, trad. cast. de H. González Trejo, Debate, Madrid, 1991².
- Tatarkiewicz, W. (1976): *Historia de seis ideas*, trad. cast. de F. Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 1990².
- Todorov (1984): *Crítica de la crítica*, trad. cast. de J. Sánchez de Cuna, Paidós, Barcelona, 1991.
- Valéry, P. (1957): *Teoría poética y estética*, trad. cast. de C. Santos, Visor, Madrid, 1990.
- Vattimo, G. (1985): *Introducción a Heidegger*, trad. cast. de A. Báez, Gedisa, México, 1987.
- ___ (1985): *Introducción a Nietzsche*, trad. cast. de J. Binaghi, Península, Barcelona, 1987.
- ___, et al. (1990): *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Villacañas, J.L. (1986): *Sujeto burgués e ideal de humanidad en Schiller*, en *Actas del II Congreso de Filosofía del País Valenciano*.
- ___ (1988): *La quiebra de la razón ilustrada: idealismo y romanticismo*, Cíncel, Madrid.
- Volpe, G. della (1971): *Historia del gusto*, trad. cast. de F. Fernández Buey, Visor, Madrid, 1987.
- Warning, R. (ed.) (1979): *Estética de la recepción*, trad. de R. Sánchez O. de Urbina, Visor, Madrid, 1989.
- Wittgenstein, L. (1922): *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. cast. de J. Muñoz e I. Reguera, Alianza, Madrid, 1988.
- ___ (1953): *Investigaciones filosóficas*, Trad. cast. de A. García Suárez y U. Moulines, UNAM/Crítica, Barcelona, 1988.

IIª PARTE

- AA.VV. (1989): *Michel Foucault, filósofo*, trad. cast. de A.L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1990.
- Adorno, T.W. (1949): *Filosofía de la nueva música*, trad. cast. de A.L. Bixio, Sur, Buenos Aires, 1966.
- ___ (1951): *Minima moralia*, trad. cast. de J. Chamorro, Taurus, Madrid, 1987.
- ___ (1955): *Crítica cultural y sociedad*, trad. cast. de M. Sacristán, Ariel, Barcelona, 1973³.
- ___ (1956): *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, trad. cast. de F. Montes, Rialp, Madrid, 1966.
- ___ (1962): *Filosofía y superstición*, trad. cast. de J. Aguirre y V. Sánchez de Zabala, Alianza/Taurus, Madrid, 1972⁴.
- ___ (1966): *Dialéctica negativa*, trad. cast. de J.M. Ripalda rev. por J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1990.
- ___ y Horkheimer, M. (1947): *Dialéctica del iluminismo*, trad. cast. de H.A. Murena, Sur, Buenos Aires, 1970.
- Apel, K.O.: *Teoría de la verdad y ética del discurso*, trad. cast. de N. Smilg, Paidós, Barcelona, 1991.

- ___ (1973): *La transformación de la filosofía*, (2 vols.), trad. cast. de A. Cortina, J. Chamorro, J. Conill, Taurus, Madrid, 1985.
- Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. cast. de F. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987.
- ___ (1957): *Mitologías*, trad. cast. de H. Schmucler, Siglo XXI, México, 1980.
- Baudrillard, J. (1977): *Olvidar a Foucault*, trad. cast. de J. Vázquez, Pre-textos, Valencia, 1986.
- Benjamin, A. (1991): *Art, Mimesis & the Avant-garde. Aspects of a Philosophy of Difference*, Routledge, London/New York.
- ___ (ed.)(1989): *Philosophy & the Visual Arts. A Journal*, St. Martin's Press, Manchester.
- ___ (ed.)(1989): *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, Routledge, London/New York.
- ___ y Osborne, P. (eds.)(1991): *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, ICA, London.
- Benjamin, W. (1918): *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. cast. de J.F. Yvars y V. Jarque, Península, Barcelona, 1988.
- ___ : *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. cast. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.
- ___ : *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, trad. cast. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1971.
- ___ : *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, trad. cast. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1972.
- ___ : *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, trad. cast. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1975.
- Bernauer, J. y Rasmussen, D. (eds.)(1988): *The Final Foucault*, Cambridge, Massachusetts.
- Bernstein, R.J. (1971): *Praxis y acción*, trad. cast. de G. Bello, Alianza, Madrid, 1992.
- Bolivar Botia, A. (1985): *El estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida*, Cincel, Madrid.
- Brea, J.L. (1991): *Las auras frías*, Anagrama, Barcelona.
- Brecht, B. (1966): *El compromiso en literatura y arte*, trad. cast. de J. Fontcuberta, Península, Barcelona, 1973.
- Bubner, R. (1981): *La filosofía alemana contemporánea*, trad. cast. de F. Rodríguez Martín, Cátedra, Madrid, 1984.
- Bürger, P. (1981): «Avant-garde and Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas», *New German Critique*, nº 22 (1981).
- Calinescu, M. (1987): *Cinco caras de la modernidad*, trad. cast. de M.T. Beguiristain, Tecnos, Madrid, 1991.
- Cameron, D. (1987): *El arte y su doble*, trad. cast. de C. Bernárdez, en *El arte y su doble. Una perspectiva de Nueva York*.
- Camps, V. (ed.)(1989): *Historia de la ética. 3. La ética contemporánea*, Crítica, Barcelona.
- Caruso, P. (1969): *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan*, trad. cast. de F. Serra, Anagrama, Barcelona.
- Castilla del Pino, C. (ed.)(1992): *El silencio*, Alianza, Madrid.
- Castoriadis, C. (1975): *La institución imaginaria de la sociedad*, (2 vols.), trad. cast. de M.A. Galmarini, Tusquets, Barcelona, 1983/89.
- ___ (1990): *The crisis of Marxism and the crisis of Politics*, en *Documenta IX* (vol. I).

- Combalía, V. (ed.)(1980): *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Blume, Barcelona.
- Cortina, A. (1985): *Crítica y utopía: la escuela de Franfort*, Cincel, Madrid.
- ___ (1985): *Razón comunicativa y responsabilidad solidaria. Ética y política en K.O. Apel*, Sígueme, Salamanca.
- ___ (1989): *La ética discursiva*, en Camps, V. (ed.)(1989).
- ___ (1992): *Ética filosófica*, en Vidal, M. (1992).
- Culler, J. (1982): *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, trad. cast. de L. Cremades, Cátedra, Madrid, 1984.
- De Chirico (1924): «Sobre el silencio», trad. cast. de R. Mascarel, en *Creación*, Nº 1 (1990).
- De Man, P. (1986): *La resistencia a la teoría*, trad. cast. de E. Elorriaga y O. Francés, Visor, Madrid, 1990.
- De Micheli, M. (1966): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. cast. de A. Sánchez Gijón, Alianza, Madrid, 1979.
- Deleuze, G.: *Spinoza, Kant, Nietzsche*, trad. cast. de A. Horst, Labor, Barcelona, 1974.
- ___ (1988): *El pliegue. Leibniz y el barroco*, trad. cast. de J. Vázquez y U. Larraceleta, Paidós, Barcelona, 1989.
- Derrida, J. (1967): *La escritura y la diferencia*, trad. cast. de P. Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989.
- ___ (1972): *Posiciones*, trad. cast. de M. Arranz, Pre-textos, Valencia, 1977.
- ___ (1973): *Margénes de la filosofía*, present. de C. González Marín, Cátedra, Madrid, 1989.
- ___ (1980): *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, trad. cast. de T. Segovia, Siglo XXI, México, 1986.
- ___ (1987): *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, trad. cast. de P. Peñalver, Paidós, Barcelona, 1989.
- Descombes, V. (1979): *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933–1978)*, trad. cast. de E. Benarroch, Cátedra, Madrid, 1982.
- Domingo Moratalla, A. (1991): *El arte de poder no tener razón. La hermenéutica dialógica del H.G. Gadamer*, U. Pontificia de Salamanca.
- Drechsler, W. (1992): «La tradición de la vanguardia», trad. cast. de M. Salmerón, en *Creación*, nº 5 (1992).
- Dreyfus H.L. y Rabinow, P. (1986): *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y de la hermenéutica* (incluye *postscriptum* de M. Foucault), trad. cast. de C. de Iturbe, México, 1988.
- ___ (1986): *What is Maturity? Habermas and Foucault on «What is Enlightenment?»*, en Hoy, D. (ed.)(1986).
- Eco, U. (1965): *Apocalípticos e integrados*, trad. cast. de A. Boglar, Lumen, Barcelona, 1975.
- Fagiolo dell'Arco, M. (1990): *Giorgio de Chirico y Alberto Savinio de la Metafísica al Surrealismo*, trad. cast. de F. San Vicente, en *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*.
- Fehér, F. y Heller, A. (1988): *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, trad. cast. de M. Gurguí, Península, Barcelona, 1989.
- ___ (eds.) (1987): *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la escuela de Budapest*, trad. cast. de M. Gurguí, Península, Barcelona, 1987.

- Feyerabend, P. (1975): *Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, trad. cast. de F. Hernán, Tecnos, Madrid, 1981.
- Foucault, M.: *Microfísica del poder*, trad. cast. de J. Varela, La Piqueta, Madrid, 1980².
- Foucault, M. (1971): *El orden del discurso*, trad. cast. de A. González Troyano, Tusquets, Barcelona, 1983².
- (1976): *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, trad. cast. de U. Guñazú, Siglo XXI, Madrid, 1989¹⁸.
- (1976): *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, trad. cast. de M. Soler, Siglo XXI, Madrid, 1987³.
- (1977): *Vigilar y castigar*, trad. cast. de A. Garzón, Siglo XXI, Madrid, 1984.
- (1984): *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*, trad. cast. de T. Segovia, Siglo XXI, Madrid, 1987².
- (1984): *The Ethic of the Care for the Self as a Practice of Freedom*, en Bernauer, J. y Rassmussen, D. (eds.) (1988).
- Francastel, P. (1990): *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, trad. cast. de M.J. García Ripoll, Debate, Madrid, 1990.
- Gadamer, H.G.: *La herencia de Europa*, trad. cast. de P. Giralt, Península, Barcelona, 1990.
- Habermas, J. (1963): *Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*, trad. cast. de D.J. Vogelmann, Tecnos, Madrid, 1987.
- (1968): *Ciencia y técnica como «ideología»*, trad. cast. de M. Jiménez Redondo, Tecnos, Madrid, 1984.
- (1968): *Conocimiento e interés*, trad. cast. de M. Jiménez, J.F. Ivars y L. Martín Santos, rev. por J. Vidal, Taurus, Madrid, 1982.
- (1971): *Perfiles filosófico-políticos*, trad. cast. de M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1975.
- (1973): *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, trad. cast. de J.L. Etcheberry, Amorrortu, Buenos Aires, 1975.
- (1981): *Teoría de la acción comunicativa*, (2 vols.), trad. cast. de M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1987.
- (1983): *Conciencia moral y acción comunicativa*, trad. cast. de R. García Cotarelo, Península, Barcelona, 1985.
- (1985): *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. de M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1989.
- (1988): *Pensamiento postmetafísico*, trad. cast. de M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1990.
- Heidegger, M. (1927): *El ser y el tiempo*, trad. cast. de J. Gaos, FCE, México, 1984.
- (1950): *Sendas Perdidas*, trad. cast. de J. Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, 1960².
- (1951–52): *¿Qué significa pensar?*, trad. cast. de T.H. Kahnemann, Nova, Buenos Aires, 1988.
- (1959): *De camino al habla*, trad. cast. de Y. Zimmermann, Ed. del Serbal-Guitard, Barcelona, 1987.
- Heller, A. (1974): *Teoría de la necesidades en Marx*, trad. cast. de J.F. Ivars, Península, Barcelona, 1978.
- (1982): *Teoría de la Historia*, trad. cast. de J. Honorato, Fontamara, Barcelona, 1985.

- ___ y Fehér, F.: Cfr. Fehér.
- Hofmann, W. (1987): *Los fundamentos del arte moderno*, trad. cast. de A. Delgado y J.A. Alemany, Península, Barcelona, 1992.
- Hofmannsthal, H.: *Carta de Lord Chandos*, trad. cast. de J. Quetglas, Col. Oficial de Aparejadores y Arquitectos, Murcia, 1981.
- Horkheimer, M. (1947): *Crítica de la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires, 1969.
- ___ y Adorno, T.W.(1947): cfr. Adorno, T.W.
- ___, Marcuse, H. et al.: *A la búsqueda del sentido*, Sígueme, Salamanca, 1976.
- Hoy, D. (1982): *The Critical Circle. Literature, History & Philosophical Hermeneutics*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.
- ___ (ed.)(1986): *Foucault: A Critical Reader*, Basil Blackwell, Oxford/New York. (hay trad. cast. de A. Bonano, Buenos Aires, 1988).
- Huhn, T. (1988): «Jameson and Habermas», *Telos*, nº 75 (1988).
- Ingram, D. (1987): *Habermas and the Dialectic of Reason*, Yale University Press, New Haven/London.
- Iser, W.: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987.
- Jameson, F.: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, trad. cast. de T. Segovia, Visor, Madrid, 1989.
- ___ (1971): *Marxism and Form. Twentieth Century Dialectical Views of Literature*, Princeton University Press, Princeton.
- Jarque, V. (1992): *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Jauss, H.R. (1970): *La literatura como provocación*, trad. cast. de J. Godó Costa, Península, Barcelona, 1975.
- ___ (1977): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. cast. de J. Siles y E.M. Fernández Palacios, Taurus, Madrid, 1986.
- Jay, M. (1973): *La imaginación dialéctica*, trad. cast. de J.C. Curutchet, Taurus, Madrid, 1974.
- ___ (1984): *Adorno*, trad. cast. de M. Pascual Morales, Siglo XXI, Madrid, 1988.
- Jiménez, J. (1982): «Galvano della Volpe, el marxismo y la estética», en *El Basilisco*, nº 13.
- ___ (1983): *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*, Tecnos, Madrid.
- ___ (1984): *Filosofía y emancipación*, Espasa-Calpe, Madrid.
- ___ (1989): *La vida como azar. La complejidad de lo moderno*, Mondadori, Madrid.
- Klossowsky, P. (1969): *Nietzsche y el círculo vicioso*, trad. cast. de N. Sánchez y T. Wangeman, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- Kuhn, T.S. (1969): *Comment on the relations of science and art*, en *The Essential Tension*, University of Chicago Press, Chicago, 1977.
- ___ (1970): *La estructura de las revoluciones científicas*, trad. cast. de A. Contín, FCE, Madrid, 1981.
- ___ (1987): *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*, trad. cast. de J. Romo, introd. de A. Beltrán, Paidós, Barcelona, 1989.
- Lévi-Strauss, (1962): *El pensamiento salvaje*, trad. cast. de F. González Aramburu, FCE, México,

- 1962.
- ___ (1964): *Lo crudo y lo cocido. Mitológicas, I*, trad. cast. de J. Almela, FCE, México, 1968.
- Lipovetsky, G. (1987): *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, trad. cast. de F. Hernández y C. López, Anagrama, Barcelona, 1990.
- Lyotard, J.F. (1979): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, trad. de M. Antolín, Cátedra, 1987³.
- ___ (1986): *La postmodernidad (explicada a los niños)*, trad. cast. de E. Lynch, Gedisa, Barcelona, 1987.
- Llorens, T. (1987): «De Chirico y los límites de la modernidad», *La balsa de la Medusa*, nº 2 (1987).
- Marcuse, H. (1953): *Eros y civilización*, trad. cast. de J. García Ponce, Ariel, Barcelona, 1981.
- Marcuse, H. (1964): *El hombre unidimensional*, trad. cast. de A. Elorza, Planeta, Barcelona, 1985.
- ___ (1965): *Ensayos sobre política y cultura*, trad. cast. de J.R. Capella, Ariel, Barcelona, 1972³.
- ___ (1965): *Cultura y sociedad*, trad. cast. de E. Bulygin y E. Garzón, Sur, Buenos Aires, 1967.
- ___ (1965): *Ética de la revolución*, trad. cast. de A. Álvarez Remón, Taurus, Madrid, 1969.
- ___ (1977): *La dimensión estética*, trad. cast. e introd. de J.F. Ivars, Materiales, Barcelona, 1978.
- ___, Horkheimer, M. *et alt.*: cfr. Horkheimer.
- McCarthy, T. (1978): *La Teoría Crítica de Jürgen Habermas*, trad. cast. de M. Jiménez Redondo, Tecnos, Madrid, 1987.
- ___ (1988): «La política de lo inefable: el deconstruccionismo de Derrida», trad. cast. de C. Thiebaut, *La balsa de la Medusa*, nº 12 (1989).
- Michelfelder, D. y Palmer, R. (eds.)(1989): *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer–Derrida Encounter*, Albany.
- Molinuevo, J.L. (1993): «Estetización de la Política y politización del Arte en Walter Benjamin»,
- ___ (1993): «La frágil identidad en el espacio disperso del objeto»,
- Moyá, A. (ed.)(1992): *Conmutaciones. Ética y estética en la modernidad*, Laertes, Barcelona.
- Muguerza, J. (1990): *Desde la perplejidad. Ensayos sobre la ética, la razón y el diálogo*, FCE, Madrid.
- Neidhardt, H.J. (1992): *Riesgo y seguridad. Sobre la estructura y la psicología del paisaje romántico*, trad. cast. de G. Dieterich, en *Caspar David Friedrich*.
- Nietzsche, F. (1883): *Así habló Zaratustra*, trad. cast., introd. y notas de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1978⁶.
- ___ (1887): *El gay saber*, trad. cast. y notas de L. Jiménez Moreno, Narcea, Madrid, 1973².
- Norris, C. (1989): «Deconstruction, Postmodernism and Philosophy: Habermas on Derrida», *Praxis International*, nº 8 (1989).
- Ortiz– Osés, A. (1986): *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica postmoderna*, Anthropos, Barcelona, 1986.
- Osborne, P. y Benjamin, A. (eds.)(1991): Cfr. Benjamin, A.
- Palmer, R. y Michelfelder, D. (eds.)(1989): cfr. Michelfelder.
- Peñalver, M. (1986): «Gadamer y Derrida: de la recolección a la diseminación de la verdad», *Er*,

- nº 3 (1986).
- Peretti, C. de (1989): *Jaques Derrida. Texto y deconstrucción*, pról. de J. Derrida, Anthropos, Barcelona.
- Plessner, H. (1974): *Más acá de la utopía. Escritos escogidos de sociología de la cultura*, Alfa, Buenos Aires, 1978.
- Rabinow, P. (ed.)(1984): *The Foucault Reader*, Pantheon, New York.
- ___ y Dreyfus H.L. (1986): cfr. Dreyfus H.L. y Rabinow, P.
- Ramírez, J.A. (1993): *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid.
- Rasmussen, D. y Bernauer, J. (eds.)(1988): Cfr. Bernauer, J.
- Ricoeur, P. (1975): *La metáfora viva*, trad. cast. de A. Neira, Cristiandad, Madrid, 1980.
- ___ (1983–85): *Tiempo y narración* (3 vols.), trad. cast. de A. Neira, Cristiandad, Madrid, 1987.
- Rorthy, R. (1979): *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, trad. cast. de J. Fernández Zulaica, Cátedra, Madrid, 1989².
- ___ (1989): *Contingencia, ironía y solidaridad*, trad. cast. de A.E. Sinnot, rev. por J. Vigil, Paidós, Barcelona, 1991.
- Rovatti, A.: *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, trad. cast. de C. Catropi, Gedisa, Barcelona, 1990.
- ___ y Vattimo, G. (eds.)(1983): *El pensamiento débil*, trad. cast. de L. de Santiago, Cátedra, Madrid, 1988.
- Rowell, M (1989): *Una entrevista con Robert Therrien*, en *Robert Therrien*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.
- ___ (1990): *Lo ordinario – lo extraordinario: la obra de Robert Therrien*, en *Robert Therrien*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.
- Rubio, M. (1992): *El contexto de la Modernidad y de la Postmodernidad*, en Vidal, M. (1992).
- Salvo (1986): *De la pintura. En el estilo de Wittgenstein*, trad. cast. N. Sánchez Durá, Temple/Pre-textos, 1989.
- Sánchez-Vázquez, A. (ed.)(1970): *Estética y marxismo* (2 vols.), Era, México.
- Sauquillo, J. (1989): «M. Foucault: estética y política del silencio», *Revista de Occidente*, nº 95 (1989).
- Schelling, F.W.J. (1800): *Sistema del idealismo trascendental*, ed., trad. cast., pról. y notas de J. Rivera y V. López Domínguez, Anthropos, Barcelona, 1988.
- Scheneede, U.M.: *René Magritte*, trad. cast. de J.J. del Solar, Labor, Barcelona, 1978.
- Seldmayr, H. (1955): *La revolución del arte moderno*, trad. cast. de A. Valverde, Mondadori, Madrid, 1990.
- Shapiro, G. (1986): «Gadamer, Habermas and the Death of Art», *British Journal of Aesthetics*, vol. 26, nº 1 (1986).
- Skinner, Q. (ed.)(1985): *El retorno de la gran teoría*, trad. cast. de C. Vázquez de Parga, Alianza, Madrid, 1988.
- Sontag, S. (1972): *Bajo el signo de saturno*, trad. cast. de J. Utrilla, Edhasa, Barcelona, 1987.
- ___ : *Contra la interpretación*, trad. cast. de J. González Pueyo, Seix Barral, Barcelona, 1969.
- Stachelhaus, H. (1987): *Joseph Beuys*, trad. cast. de J. Godo, Parsifal, Barcelona, 1990.

- Steiner, G. (1971): *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, trad. cast. de A.L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1991.
- Steiner, G. (1976): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. cast. de M. Ultorio, Gedisa, Barcelona, 1990².
- ___ (1978): *Heidegger*, trad. de J. Aguilar, FCE, México, 1983.
- ___ (1989): *Presencias Reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, trad. cast. de J.G. López Guix, Destino, Barcelona, 1991.
- Thiebaut C. (1989): *La escuela de Frakfurt*, en Camps, V. (ed.)(1989).
- ___ (1990): *Historia del nombrar*, Visor, Madrid.
- ___ (ed.)(1991): *La herencia ética de la Ilustración*, Crítica, Barcelona.
- Thom, R. (1980): *Parábolas y catástrofes. Entrevista sobre matemática, ciencia y filosofía*, Ed. de G. Giorello y S. Morini, trad. cast. de M. Escribá de Romaní, Tusquets, Barcelona, 1985.
- Touraine, A. (1969): *La sociedad postindustrial*, trad. cast. de J.R. Capella y J. Fernández Buey, Ariel, Barcelona, 1971.
- ___ (1993): *Crítica de la modernidad*, trad. cast. de M. Armiño, Temas de Hoy, Madrid, 1993.
- Valéry, P. (1894,1919,29): *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, trad. cast. de R. Conte, Visor, Madrid, 1987.
- Vattimo, G. (1974): *El sujeto y la máscara*, trad. cast. de J. Binaghi, Península, Barcelona, 1989.
- ___ (1985): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. cast. de A.L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1990³.
- ___ (1985): *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, trad. cast. de J.C. Gentile, Península, 1986.
- ___ (1991): *Ética de la interpretación*, trad. cast. de T. Oñate, Paidós, Barcelona, 1991.
- ___ y Rovatti, A. (eds.)(1983): Cfr. Rovatti, A.
- Vidal, M. (1992): *Conceptos fundamentales de ética teológica*, Trotta, Madrid.
- Vilar, G. (1989): «Cultura estética e Ilustración: las ideas estéticas de Habermas», *La balsa de la Medusa*, nº 12 (1989).
- Volpe, G. della : *Lo verosímil, lo filmico y otros ensayos*, Ciencia Nueva, Madrid, 1967.
- ___ (1967): *Crítica de la ideología contemporánea*, trad. cast. de M.E. Benitez, Alberto Corazón, Madrid, 1970.
- Warnke, G. (1988): «Habermas, Art and Aesthetic Reflection. David Ingram's *Habermas and the Dialectic of reason*», *Praxis International* 8:1 (1988).
- Weber, M. (1959): *El político y el científico*, trad. cast. de F. Rubio, Alianza, Madrid, 1984⁸.
- Weber, S. (1976): *Aesthetic Experience and Self-Reflection as Emancipatory Processes: Two Complementary Aspects of Critical Theory*, en O'Neill, J. (ed.): *On Critical Theory*, New York, 1976.
- Wellmer, A.: *The Persistence of Modernity. Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*, MIT Press, Massachussets, 1991.
- ___ (1985): *La dialéctica de modernidad y postmodernidad*, trad. cast. de M. Jiménez Redondo, en Picó, J. (ed.)(1988). (Cfr. Iª parte).
- ___ (1985): *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de*

- Adorno*, trad. cast. de J.L. Arántegui, Visor, Madrid, 1993.
- White, H. (1987): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, trad. cast. de J. Vigil, Paidós, Barcelona, 1992.
- Wittgenstein, L. (1965): *Conferencia sobre ética*. Coment. de F. Waismann y R. Rhees, intr. de M. Cruz, Paidós, trad. cast. de F. Birulés, Barcelona, 1989.

IIIª PARTE

- Adorno, T.W.: *Televisión y cultura de masas*, Eudecor, Córdoba (Argentina), 1966.
- ___ : *El arte en la sociedad industrial*, trad. cast. de M.T. La Valle, R. Alonso, Buenos Aires, 1973.
- ___ y Horkheimer, M.: *La industria de la cultura*, en Curran, J., Gurevitch, M. y Woollacot, J.
- Barthes, R. (1967): *El sistema de la moda*, trad. cast. de J. Viñals, G. Gili, Barcelona, 1978.
- Battcock, G. (ed.)(1973): *La idea como arte*, trad. cast. de F. Parcerisas, G. Gili, Barcelona, 1977.
- Baudrillard, J.: *El espejo de la producción: o la ilusión crítica del materialismo histórico*, trad. cast. de F. Agoff, Barcelona, Gedisa, 1980.
- ___ : *La economía política del signo*, trad. cast. de A. Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1983⁵.
- ___ : *Las estrategias fatales*, trad. cast. de J. Jordá, Anagrama, Barcelona, 1987.
- ___ (1968): *El sistema de los objetos*, trad. cast. de F. González Arramburu, México, Siglo XXI, 1969.
- ___ (1987): *Cultura y simulacro*, trad. cast. de A. Vicens y P. Rovira, Kairós, 1987³.
- ___ (1990): *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, trad. cast. de J. Jordá, Anagrama, 1991.
- Benhabid, S. y Cornell, I. (eds.)(1987): *Teoría feminista y teoría crítica*, trad. cast. de A. Sánchez, Alfons El Magnànim, Valencia, 1990.
- Berman, M. (1982): *Todo lo sólido se desvane en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. cast. de A. Morales, Siglo XXI, Madrid, 1988.
- Bourdieu, P. (1979): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, trad. cast. de M.C. Ruiz de Elvira, Taurus, Madrid, 1991.
- Bozal, V. (1992): «La estela y el muro», en *La balsa de la Medusa*, nº 24 (1992).
- Buchloh, B. (1982): «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum*, Sept. 1982.
- Calabresse, O. (1987): *La era neobarroca*, trad. cast. de A. Giordano, Cátedra, Madrid, 1989.
- Calvino, I. (1985): *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. cast. de A. Bernárdez, Siruela, Madrid, 1989.
- Cameron, D. (1990): *El jardín salvaje. El paisaje como metáfora en las instalaciones americanas recientes*, trad. cast. de A. Vidal, en *El jardín salvaje*.
- Celant, G. (1968, 81): *1968. Un arte povera, un arte crítico, un arte iconoclasta. 1984*, trad. cast. de R. del Nardo, en *Del Arte Povera a 1985*.
- Combalía, V. (1975): *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Anagrama, Barcelona.

- Cornell, I. y Benhabid, S. y (eds.)(1987): Benhabid, S.
- Crimp, D. (1990): «The Museum without Walls Revised», en *Arena*, nº 11 (1990).
- (1991): «De vuelta al museo sin paredes», *Arena Internacional*, nº 1 (1991).
- Curran, J., Gurevitch, M. y Woollacot, J.: *Sociedad y comunicación de masas*, FCE, México, 1981.
- Dessauner, F. (1959): *Discusión sobre la técnica*, trad. cast. de A. Soriano y L. García, Rialp, Madrid, 1973.
- Durant, A., Fabb, N., et al. (1987): *La lingüística de la escritura. Debates entre lengua y literatura*, trad. cast. de J. Yagüe, Visor, Madrid, 1989.
- Eco, U. (1968): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, trad. cast. de F. Serra Cantarell, Lumen, Barcelona, 1975.
- (1976): *Tratado de semiótica general*, trad. cast. de C. Manzano, Lumen, Barcelona, 1991⁵.
- (1979): *Lector in fabula*, trad. cast. de R. Pochtar, Lumen, Barcelona, 1981.
- Fabb, N., Durant, A., et al. (1987): Cfr. Durant, A.
- Foster, H. (1985): *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Port Townsend.
- (1988): *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, New York.
- Foucault, M.: *Omnes et singulatim: hacia una crítica de la «razón política»*, trad. cast. de M. Allendesalazar, Paidós, Barcelona, 1990.
- Frampton, K. (1980): *Modern Architecture*, Oxford University Press, New York.
- Freud, S. (1905): *El chiste y su relación con el inconsciente*, trad. cast. de L. López-Ballesteros, Alianza, Madrid, 1984⁷.
- Frisby, D. (1985): *Georg Simmel, primer sociólogo de la modernidad*, trad. cast. de F. Pérez Carreño, en Picó, J. (ed.)(1988). (Cfr. Iª parte).
- Gablik, S. (1984): *¿Ha muerto el arte moderno?*, trad. cast. de M. de Liniers, Hermann Blume, Madrid, 1987.
- González Requena, J. (1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid.
- Habermas, J. (1982): «Arquitectura moderna y postmoderna», *Arquitecturas Bis*, nº 48, (1984).
- Halley, P. (1987): *Collected Essays 1981–87*, Bischofberger/Sonnabend, Zürich/New York.
- Haug, W.F. (1971): *Crítica de la estética de la mercancía*, G. Gili, Barcelona, 1986.
- Jameson, F. (1984): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. cast. de J.L. Pardo, Paidós, Barcelona, 1991.
- Jankélévitch, V. (1964): *La ironía*, trad. cast. de R. Pochtar, Taurus, Madrid, 1986.
- Kirby, M.: *Estética y arte de vanguardia*, Pleamar, Buenos Aires, 1976.
- Lascault, G.: *El arte*, en AA.VV.: *Doce lecciones de filosofía*, trad. cast. de J.M. Colomer, Ed. Juan Garnica, Barcelona, 1988.
- Lebrero Stäl, J. (1990): «Interrogatorio al poder. Entrevista con Barbara Kruger», *Lápiz*, nº 73 (1991).
- Llovet, J. (1978): *Por una estética egoísta*, Anagrama, Barcelona.
- Maldonado, T. (1987): *El futuro de la modernidad*, trad. cast. de F. Díaz, Júcar, Madrid, 1990.

- Marchan Fiz, S. (1972,74): *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1986³.
- Menna, F. (1975): *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*, trad. cast. de F. Serra i Cantarell, G. Gili, Barcelona, 1977.
- Mesa, C. (1992): «Identidad, pecado original de todo pensamiento. Sobre la antinomia de teoría y crítica en el pensamiento de Adorno y Horkheimer», en *Laguna*, nº 1 (1992), U. de La Laguna.
- McCarthy, T. (1992): *Ideales e Ilusiones. Reconstrucción y deconstrucción en la teoría crítica contemporánea*, trad. cast. de A. Rivero, Tecnos, Madrid, 1992.
- Molinuevo, J.L. (1991): «La reconstrucción estética de la historia del trabajador. (Un diálogo casi imposible entre Jünger y Weiss)», en *Isegoría*, nº 4 (1991).
- Muñoz, B. (1989): *Cultura y comunicación*, Barcarola, Barcelona.
- Muñoz, J. (1985): «El manuscrito en la botella (sobre la estética de la negatividad de Th. W. Adorno)», *Revista de Occidente*, nº 44 (1985).
- Pardo, J.L. (1991): *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, Ed. del Serbal, Barcelona, 1991.
- Parreño, J.M. (1992): «Cirugía estética: el arte comprometido en los años ochenta», en *La balsa de la Medusa*, nº 24 (1992).
- Peirce, C.S. (1931–35 y 1957–8): *Collected Papers*, (4 vols.), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1965.
- (1931–58): *Obra Lógico–Semiótica* (trad. parcial de *Selected Writings* y *Collected Papers*), ed. de A. Sercovitch, trad. cast. de R. Alcalde y M. Prelooker, Taurus, Madrid, 1987.
- Pérez Carreño, F. (1988): *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Visor, Madrid.
- Popper, F. (1980): *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, trad. cast. de E. Bajo, Akal, Madrid, 1989.
- Popper, K.R. (1936): *La miseria del historicismo*, trad. cast. de P. Schwartz, Alianza, Madrid, 1984³.
- (1988): «Un mundo de propensiones (un nuevo aspecto de la causalidad)», *El País*, 15 de septiembre de 1988.
- (1990): *Un mundo de propensiones*, trad. cast. de J.M. Esteban, Tecnos, Madrid, 1992.
- Pratt, M.L. (1977): *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, New York.
- Praz, M. (1970): *Mnemosyne. El paralelo entre la literatura y las artes visuales*, trad. cast. de R. Pochtar, Taurus, Madrid, 1979.
- Serrano de Haro, A. (1988): «Museos heterodoxos en la ciudad de Nueva York», en *Lápiz*, nº 54 (1988).
- Simmel, G.: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, (incluye epílogo de J. Habermas), trad. cast. de G. Muñoz y S. Mas, Península, Barcelona, 1988.
- Tafuri, M. (1980): *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura desde Piranesi a los años setenta*, trad. cast. de F. Serra Cantarell, G. Gili, Barcelona, 1984.
- Vattimo, G. (1981): *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, trad. cast. de J.C. Gentile y F. Virulés, Paidós, Barcelona, 1989.
- (1989): *La sociedad transparente*, trad. cast. e intr. de T. Oñate, Paidós, Barcelona, 1990.
- Veblen, T.: *Teoría de la clase ociosa*, trad. cast. de V. Herrero, Hyspamerica, Buenos Aires, 1988.
- Villaespesa, M. (1992): «¿Si la diferencia no tuviera sexo?», en *La balsa de la*