Universidad Veracruzana

Antología

Experiencia educativa
Estética del Arte

Licenciatura en Enseñanza de las Artes



Elab. Dra. Cecilia del Carmen Burgos Guerrero

Unidad 1

BAYER, R. (1965). Historia de la estética. ed. México D.F: FCE - Fondo de Cultura Económica. 544 p. Disponible en: https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=1

PÉREZ CARREÑO, F. (Coord.) (2014). Estética. ed. Madrid: Difusora Larousse - Editorial Tecnos. 285 p. Disponible en: https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=100

MICHAUD, YVES. (2009). Filosofía del arte y estética. Disturbis, 2009, Núm. 6, https://raco.cat/index.php/Disturbis/article/view/296085

Unidad 2

Introducción a las categorías estéticas
http://uapas1.bunam.unam.mx/humanidades/introduccion_categorias_esteticas/

Revista Coma: Categorias estéticas ¿las conoces? Revista Coma. https://comunicacionanahuac.blogspot.com/2016/08/categorias-esteticas-las-conoces.html

Unidad 3

ADORNO WIESENGRUND, T. L. (2014). Teoría estética. ed. Madrid: Ediciones Akal. 459 p. Disponible en: https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=29

Unidad 4

PÉREZ CARREÑO, F. (Coord.). (2014). Estética. ed. Madrid: Difusora Larousse - Editorial Tecnos. 285 p. Disponible en: https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=100

NOTARIO RUIZ, A. (2013). Estética: perspectivas contemporáneas. ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 422 p. Disponible en: https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/55712?page=1

PASCUA FEBLES, I. (2012). Wagner / Estética. ed. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. 248 p. Disponible en: https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

Los sujetos del arte, Disponible en: http://uapas1.bunam.unam.mx/humanidades/sujetos_arte/#:~:text=El%20artista%20o%20creador&text=Es%20decir%2C%20un%20ser%20humano,sus%20experiencias%20con%20los%20demás.

GONZÁLEZ DE NAVA, E. Sobre el Estilo. Disponible en: https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39760/Documento_completo.pdf?sequenc

e=1&isAllowed=y

SILENZI, MARINA. (2006). El arte como un nuevo pensar: la concepción nietzscheana y heideggeriana. Andamios, 2(4), 201-217. Recuperado en 16 de mayo de 2024, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632006000100008&lng=es&tlng=es.

HEIDEGGER, MARTíN (1997). El origen de la obra de arte, en Caminos de bosque. Madrid: Alianza.
https://www.academia.edu/105024225/El_origen_de_la_obra_de_arte_Martin_Heidegger

FLORES REYES, D. (2016). Caricaturistas e historietistas de Chiapas: procesos creativos y contextos de producción[tesis de maestría. Universidad Autónoma de Chiapas].

Experiencia estética | SEFA. (s. f.). http://www.sefaweb.es/experiencia-estetica/

MINGUET BATLLORI, JOAN M. (2010). De la crítica del arte a la práctica curatorial, Disturbis, http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Minguet.html

INTRODUCCIÓN. LA AURORA DE LA CONCIENCIA ESTÉTICA Y LA PREHISTORIA

LA ESTÉTICA prehistórica es quizá un problema inexistente: es obvio que no hay autores en el arte prehistórico; sin embargo, es posible extraer una ciencia del arte de las obras de arte que han llegado a nosotros. Podemos representarnos la mentalidad y la sensibilidad de los hombres que han creado tales obras, incluso si esta mentalidad es inconsciente. La creación de una obra de arte cualquiera supone siempre cierta dirección de las energías del hombre, y esta dirección corresponde con gran exactitud a aquello que esperamos de la estética.

Por otra parte, si la prehistoria no posee autores de estética, los testimonios materiales que nos han legado nuestros lejanos antepasados constituyen, en cierta medida, textos; y su análisis no solamente nos muestra que el *homo sapiens* prehistórico tenía un innegabe sentido de las formas, de los volúmenes y colores, sino también que los artistas obedecían a ciertas normas dictadas por esta o aquella concepción de las representaciones animales, humanas o simbólicas. Claro está que con vista a fines prácticos, pero quizá también para ilustrar alguna idea de lo bello.

Un primer problema se plantea por la evolución de los instrumentos y la búsqueda progresiva de perfección que representa. Desde el Paleolítico Inferior, el hombre utilizó probablemente, en primer lugar, la madera, más tarde la piedra sin pulir; las usaba para hacer flechas, mazas, hachas... Fue modificando poco a poco los instrumentos que le proporcionaba la naturaleza y llegó a elaborar útiles de una precisión relativamente notable: yunques, percusores, raederas, raspadores, picos, cuchillos, cinceles, taladros, buriles, etc. Con estas herramientas trabajaba la madera, la piedra, el hueso, el marfil del mamut, el cuerno de reno, en ocasiones el ámbar. Al mismo tiempo perfeccionaba sus armas y sus aperos de caza y de pesca.[1]

Las primeras manifestaciones de esta actividad técnica se habían mejorado ya durante el Paleolítico Medio; en el Paleolítico Superior, los retoques sobre núcleos y ante todo sobre astillas ofrecen tipos ya muy elaborados; nace y se

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

desarrolla, a la vez, el instrumentario microlítico que se irá complicando en el curso del Mesolítico. Siguen el Neolítico, en que el hombre pule la piedra y se inicia en la alfarería, y finalmente la Edad de los Metales.

Podría considerarse, a primera vista, que los instrumentos en sí no pertenecen al arte. El instrumento, o el arma, se fabrica con un fin práctico determinado, orientado hacia lo útil. Sin embargo, si se pretendiera que nada tiene en común con el arte, al menos mientras no se decore de alguna manera, empobrecería toda la estética. Lo que constituye el arte es la creación y el desinterés, pero se ha mostrado que el instrumento ha sido una de las raíces del arte y que toda especie de arte ha sido interesado en un principio. La creación consiste en modificaciones intencionales que el espíritu humano imprime en objetos de la naturaleza. El desinterés se va desarrollando poco a poco y no llega a ser jamás radical. Aun más, si observamos desde mayor cercanía los instrumentos prehistóricos y comprobamos que se van haciendo cada vez más adecuados a su función, podremos darnos cuenta de la satisfacción que debe de haber experimentado el hombre cuando llegó a elaborar un instrumento que respondía a su finalidad.

Kant objetaría que existe una diferencia entre la perfección y lo bello. Es posible que esta diferencia sea válida para una obra de arte moderna, aunque sea discutible, ya que hay siempre cierta *fitness* en esta especie de perfección, es decir, una concordancia de un gran número de elementos para formar una unidad. Pero esto no vale para el arte primitivo. Existe, por otro lado, un cuidado por obtener simetría y lineas agradables a la vista.

Esta simetría no puede deberse a la imitación, ya que no se encuentra en la naturaleza, ni a la perfección. Hoy día se explica el origen de la simetría por la conciencia que el hombre tiene de la simetría de su propio cuerpo, por una modificación original de aquello que nos ha dado la naturaleza.

Las hermosas puntas de pedernal de dos caras en forma de hojas del Solutrense, los arpones de cuerno de reno con doble hilera de puntas procedentes del Magdaleniense, sirven de ejemplos de este gusto por la simetría armoniosa. No debemos olvidar, por otra parte, que a medida que se adapta paulatinamente a sus objetivos técnicos, el instrumento y el arma se decoran con frecuencia: los mangos de cuchillos y espátulas, el ángulo del lanzadardos y las azagayas dan fe de ello. Finalmente, el hombre de la Edad del Reno no se conforma con adornar con grabados y esculturas los instrumentos. A partir del Auriñaciense Inferior más antiguo graba figuras de animales, de seres humanos y de símbolos en placas de piedra o en los

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

omóplatos de animales; esculpe estatuillas en marfil, hueso o piedra blanda. Al lado de este "arte móvil" desarrolló también el arte "inmueble" o rupestre.

En el Paleolítico Superior, o Edad del Reno, la estatuaria animal se inicia en el centro de Europa desde el Auriñaciense; en Francia, los vestigios más antiguos conocidos se remontan al Solutrense Medio. Trátese de representaciones animales (mamut de Predmost en Moravia, los renos de Bruniquel en Tarn-et-Garonne, osos, felinos, bisontes y caballos de Isturitz en el País Vasco, etc.) o de representaciones humanas (como las Venus de Brassempouy, de Lespugue en Francia, de Willendorf en Austria o de Vestonice en Moravia), los caracteres realistas, naturalistas o figurativos del arte "móvil" del Paleolítico Superior tienen sus correspondencias en la ornamentación de las paredes de las cuevas y refugios. El arte mural fue durante mucho tiempo desconocido y posteriormente menospreciado. Hoy día se sabe que las más hermosas cavernas adornadas, de las que hasta ahora se conocen, se encuentran en el suroeste de Francia y norte de España y, de acuerdo con el abad Breuil, deben distinguirse dos ciclos sucesivos e independientes: el primero abarca el Auriñaciense y se prolonga hasta el Solutrense; el segundo se inicia hacia el momento de auge del Solutrense y continúa su expansión en el Magdaleniense.

Cuando nos enfrentamos a las obras estéticas desde un punto de vista muy general, nos parece que cuanto más nos remontamos en el tiempo, tanto más simbólico es el arte y menos capaz es el hombre de ver las cosas tal como son: es un fenómeno de "mentalidad prelógica". Sin embargo, es justamente lo contrario lo que nos muestran los descubrimientos de la prehistoria y del arte griego. Uno de los caracteres esenciales del arte prehistórico es el realismo: la representación de un gran ciervo común en Altamira o de un caballo en Combarelles basta para probarnos que el artista es a la vez cazador y que ha pintado la presa de una manera instantánea, tal como se presenta durante la cacería. A primera vista, este realismo parecería contradecir la hipótesis de la visión mágica, ya que ésta debe interponerse entre el ojo y la realidad; veremos, sin embargo, que no ocurre tal cosa. Más aún, el arte prehistórico es un arte intelectual en el sentido de que el artista se concede cierta libertad para deformar esta o aquella parte del animal con el fin de darle mayor fuerza o expresión. Veremos igualmente que las preocupaciones de índole mágica han tenido que intervenir para exagerar más todavía estas deformaciones intencionales.

El arte mural figurado tiene sus raíces en la imitación de los gestos,

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

actitudes e incluso gritos. Un ser vivo —observa el abad Breuil— imita a otro. La imitación hizo surgir la danza con máscaras, en ocasiones el disfraz con la piel del animal imitado: es probable que al principio se hiciera con el deseo de engañar a la presa, después para influir en la presa y atraerla. Otra fuente de representaciones, también de origen mágico, proviene de la reproducción de las huellas que los animales imprimieron en el suelo o también las manos de los propios cazadores; el hombre primitivo llega a descubrir una pieza de caza siguiendo sus huellas.

El arte rupestre se desarrolló, pues, gracias al profundo conocimiento que los cazadores tenían de las formas y las costumbres de los animales; el arte de la caza es el tema principal en las cuevas adornadas. Se ha discutido a menudo sobre si el objetivo perseguido por el grabador, escultor o pintor primitivo fue exclusivamente mágico o si nos encontramos en presencia de un arte por el arte. De hecho, estos dos objetivos no son incompatibles; el arte prehistórico tenía, ante todo, un carácter social; no se habría podido crear si la sociedad no lo hubiese considerado útil.

Este arte es sumamente completo, y puede decirse que es un arte libre, análogo a nuestro arte. Se ha intentado explicar de diversas maneras cómo los artistas, partiendo de la simple modificación, llegaron a una creación de extraordinario realismo. Un argumento, a primera vista insuficiente, señalaba que los cazadores trogloditas disponían de mucho ocio, durante el cual podían entregarse a la creación de obras artísticas. Una segunda explicación, válida en grado mucho mayor y adoptada en nuestros días, ve en el arte una magia: se representa a los animales deseados para actuar sobre ellos, para llamarlos. En cuanto mayor preocupación, la búsqueda de piezas de caza debía sugerir ritos que garantizaran por anticipado una cacería fructuosa; la mayor parte de las cuevas, si no todas, eran santuarios. Se representaban allí además, por un deseo de bendición, las moradas de los espíritus ancestrales; ésta podría ser una interpretación válida de las imágenes "tectiformes" (es decir, en forma de techo). Recordemos algunos ejemplos del arte de la caza tomados de las cavernas ornadas, justamente de aquéllas que el abad Breuil designa como las "Seis grandes", a saber: Altamira, Font-de-Gaume, Combarelles, Lascaux, Trois-Frères y Niaux.[2]

La cueva de Altamira en España, a unos treinta kilómetros de Santander, fue frecuentada durante toda la Edad del Reno, ya que sus estratos van del Auriñaciense al Magdaleniense. Dentro de la gran sala se encuentran los más

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

hermosos frescos policromados con la técnica más avanzada. Usando las desigualdades naturales de las paredes para acentuar la imagen de un animal, el artista empleó como colorantes el carbón de madera, el ocre, la hematita y el manganeso. Bisontes, caballos salvajes, ciervos machos y hembras, cabras monteses y, con menor frecuencia, toros salvajes, jabalíes, lobos y alces se representan con una gran preocupación por la exactitud. Las figuraciones animales constituyen una mayoría; sin embargo, no faltan siluetas humanas o semihumanas con máscara o cubiertas con la piel de algún animal. Muchas tienen los brazos levantados y se transforman de figuras humanas en seres espirituales. Los grupos no forman escenas compuestas; están yuxtapuestos o superpuestos, por lo cual es posible determinarlos por orden cronológico.

En la cueva de Font-de-Gaume, en la Dordoña, a dos kilómetros de los Eyzies, frecuentada asimismo durante todo el Paleolítico Superior, la galería principal está ornamentada con una serie de bisontes grabados y policromados, rodeados de pequeños mamuts de época posterior y grabados con mayor fuerza. Debemos mencionar que en esta cueva hay una gran cantidad de imágenes tectiformes. A 1 400 metros de Font-de-Gaume, las cavernas llamadas Combarelles presentan numerosos grabados, a veces realzados con líneas negras o de color: se han podido reconocer hasta ahora 300 figuras, de las que 116 son caballos, 37 bisontes, 19 osos, 14 renos, 13 mamuts y algunos felinos (uno de ellos espléndidamente trabajado). Las figuras humanas poseen un valor artístico menor; una de ellas, con todo, es notable por la interpretación que sugiere: se trata de la silueta de un hombre frente a un mamut, lo cual simboliza, sin duda, un cazador a punto de cumplir algún rito mágico.

La gruta de Lascaux (que fue llamada “la Capilla Sixtina de la prehistoria”), típica representante de arte del Périgord o Auriñaciense Superior, se abre bajo una planicie que domina el Vézère, a dos kilómetros de Montignac. Fueron grabadas y pintadas en ella numerosas figuras de animales; el color fue soplado con ayuda de un tubo de hueso o de algún vegetal. Los animales son de color rojo, ocre, ahumado o bicromados (negro y rojo). Por otra parte, puede verse en Lascaux algo sumamente raro: una verdadera composición escénica, en la que se descubre a un hombre muerto, con las armas en el suelo, entre un furioso bisonte y un rinoceronte.

Las cuevas de Trois Frères y Niaux se encuentran en el Ariège. En la primera de ellas, a la que había entrado ya el hombre auriñaciense, los artistas magdalenienses han ejecutado auténticos “camafeos”. En el “santuario”,

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

protegido por leones de gran tamaño, un hechicero o dios, íntegramente grabado, con colores irregularmente repartidos, simboliza sin duda un espíritu protector que dirige las expediciones de caza y cuida de la multiplicación de las futuras presas. En el famoso "Salón negro" de Niaux, algunos bisontes y otros animales fueron pintados con pincel: varios animales se presentan heridos a flechazos.

De un modo general, tanto en el arte mural como en el arte "móvil" de la Edad del Reno, las figuras humanas están trazadas con bastante torpeza. No obstante, existen algunas excepciones: en las plaquetas magdalenienses grabadas de la cueva de La Marche, por ejemplo, en Lussac-les-Châteaux (Vienne), la figura humana ocupa un lugar muy notable con sus hermosos perfiles de cabezas no cubiertas por máscaras, retratos de caracteres humanos que se salen por entero de lo común. En cuanto a las representaciones femeninas, tan frecuentes en la estatuaria, el hecho de que se trate generalmente de mujeres encintas y de que el artista paleolítico haya modelado y labrado tantas se debe probablemente a que tales efigies se hallaban en alguna relación con las ideas de fecundidad y fertilidad, o sea que tenían un valor mágico. Tales características se presentaron con nitidez en el bajorrelieve del refugio perigordiense de Laussel (Dordoña), ejecutado en altorrelieve, y en otros lugares más. Una mujer desnuda, de anchas caderas y desarrollados senos, sostiene en la mano derecha un cuerno de bisonte y apoya su otra mano en el vientre. En un bajorrelieve magdaleniense de Angles-sur-l'Anglin (Vienne), tres "Venus" están sobrepuestas a unos bisontes. Las estatuillas de Venus, como la de Willendorf (Austria) o la de Lespugue (Alto Garona), la primera de ellas labrada en calcárea blanda, la segunda en marfil de mamut, responden al mismo simbolismo mágico: senos voluminosos, vientre prominente, región glútea exuberante, muslos adiposos y, en cambio, brazos delgados, piernas que se van afilando hacia sus extremos, cabeza sin rostro y cubierta de cabello. Las partes del cuerpo que, desde el punto de vista de la representación mágica de la fecundidad femenina, carecen de importancia fueron, pues, sistemáticamente descuidadas. Se han encontrado estatuillas del mismo género no sólo en Francia, sino en Italia, en la Europa Central y hasta en medio de la Siberia meridional.[3]

El arte rupestre franco-cantábrico plasmó sobre todo la figura aislada, generalmente animal y rara vez humana; apenas si pueden citarse algunos ejemplos de arreglo escénico como el de Lascaux. Por el contrario, las rocas

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

pintadas del oriente de España, arte al aire libre, ofrecen una abundancia de representaciones humanas y escenas diversas, como son las de cacería, guerra, vida familiar y social. Este arte de cazadores desconoce los animales domésticos; expresa asimismo claramente el juego de gestos y actitudes, algo simplificados, pero observados de un modo sumamente pintoresco.

Se ha señalado cierto grado de parentesco entre el arte rupestre de la España oriental, posterior al Auriñaciense típico del Paleolítico Superior clásico, y el arte rupestre de los bosquimanos sudafricanos. Exagerando la similitud de éste con el arte mural franco-cantábrico, se ha buscado un intermediario posible entre Europa y el África meridional; y se ha creído encontrar en el arte rupestre del Sahara (refugios de Fezzan, Tassili y Hoggar, de Tibeste, Ennedi y los oasis líbicos) a este intermediario. En los últimos años, Henri Lhote puso en tela de juicio esta hipótesis, quedando aún sin solución el problema.[4] Pero es necesario insistir en el gran interés de este arte sahariano con sus espaciosas composiciones escénicas como las de Sefar y su Gran Dios. Tal parece, igualmente, que ciertas pinturas en Sefar y Jabarrén, en la región de Tassili, atestiguan alguna influencia procedente de Egipto debido a su colorido gris azulado, rojo y blanco así como por su estilo. En su periodo más arcaico, el arte del Sahara aparece como un arte neto de cazadores, mientras que en su fase posterior, neolítica, se presenta como un arte de pastores, criadores de ganado bovino y poseedores de carros tirados por caballos. En tiempos aun más recientes, las pinturas rupestres representan camellos y camelleros. En efecto, en el Sahara húmedo y fértil de aquellos días pudieron realizarse grandes movimientos de grupos humanos.

Al remontarse a los orígenes del arte prehistórico y considerar principalmente el Paleolítico Superior clásico, algunos estudiosos han intentado explicar el nacimiento de la pintura a partir del gusto por la ornamentación: se descubrió el eslabón unificador entre lo útil y lo desinteresado: la preocupación esencial del arte consiste en agradar a los demás. Se ha propuesto la hipótesis de que los hombres, al pintar sus propios cuerpos y dejar sobre las paredes de sus refugios huellas de los colores con que estaban manchadas sus manos, se sintieron seducidos por el efecto producido y comenzaron a aplicar desde entonces sistemáticamente los colores sobre las paredes. Esto, sin embargo, no explica el carácter particular del arte paleolítico. Es posible que el sentido de la simetría haya nacido principalmente del tatuaje; lo decorativo ha sido, sin duda, una etapa necesaria entre la modificación de los objetos de la naturaleza y la libre

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

creación artística. Pero, en definitiva, el origen profundo del arte ¿no reside, acaso, en la calidad de la sensación, en la seguridad de la memoria y la importancia del mimetismo?

Una primera explicación puede sugerirse por la analogía entre la mentalidad del hombre prehistórico y la del "hombre primitivo", con todas las reservas que el término "primitivo" implica, y aun con la mentalidad del niño. Entre los pueblos llamados primitivos (los australianos y los melanesios, al igual que los antiguos bosquimanos, conocían la práctica del arte rupestre), el primer rasgo consiste en la extraordinaria seguridad en la captación sensible, por lo que debemos suponer su existencia también entre los hombres prehistóricos. Mientras nuestra manera de ver se ha hecho intelectual, o sea que añadimos algo a lo que vemos, los pueblos primitivos no creían más que en lo que veían: el relieve, la intensidad del tono, en una palabra: una justeza en la sensación. Entre los prehistóricos hallamos al lado de representaciones muy exactas y por entero realistas una serie de imágenes inexactas. Pero en este caso, la insuficiencia del artista cuando traduce su visión proviene de que entre la imagen y su traducción se interponen creencias y tradiciones mágicas. La percepción no es enteramente pura, interviene un aspecto afectivo, continuo y fuerte, en todas las tomas de conciencia: todas las representaciones son místicas.

En el hombre prehistórico, la memoria se hallaba muy desarrollada desde todo punto de vista. En las cavernas no había modelos; todo tenía que representarse por memoria visual, en todos los artistas notable y en algunos de ellos perfecta. La mímica del *homo sapiens* prehistórico estaba más desarrollada que la nuestra. Se servía, sin duda, de un lenguaje de gestos, por lo que la imitación formaba parte de su vida. Pero esta imitación era a veces inexacta: el artista prehistórico reproduce con frecuencia los movimientos más fáciles, pone un círculo para representar el ojo. Para él, no se trata de un estudio, sino de un símbolo. Descuida los detalles y no traduce más que aquello que le interesa. Por otro lado, añade partes que no existen, por ejemplo seis piernas para indicar el movimiento.

El sentimiento que llevó a nuestros lejanos antepasados a proyectar la imagen que tenían de un animal, a exteriorizarla, a convertirla en imitación externa y material, es sumamente fuerte, tal como ocurre en los niños y también en los artistas modernos. El origen del arte, según dijimos, reside en la sensación, el recuerdo y el mimetismo; no obstante, el ejercitamiento de estas facultades en forma de arte, la exteriorización de estos estados

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

anímicos, reclama a su vez una explicación y una coordinación. En la percepción de los hombres "primitivos", el carácter afectivo es ya bastante marcado. El interés notorio por los animales con los que y de los que vivían, la magia, los conceptos totémicos o míticos, todo ello contribuyó a fijar la atención de los primeros artistas en sus representaciones y nos permite comprender por qué la imitación es tan perfecta. En las sociedades primitivas, en efecto, la menor transformación se considera como un verdadero sacrilegio: la "participación" mística implica la identidad del tótem o del antepasado mítico con su representación a fin de recibir su bendición y protección. Por consiguiente, el artista, impregnado de estas nociones místicas, no distingue, o casi no distingue entre la existencia y la no existencia, entre el Yo y el No Yo, desde el punto de vista metafísico. El hombre primitivo se siente místicamente unido a su grupo social y a la especie animal o vegetal de la que el grupo cree haber descendido, y en general hasta se siente ligado a todo lo que está fuera de él y que percibe como si fuese él mismo; su principio de identidad era, pues, vacilante. Del mismo modo, nuestros ancestros prehistóricos se convertían, sin duda, en mamuts, caballos, bisontes, lo cual explicaría quizá el extraordinario realismo de su arte.

Por otro lado, en las representaciones de este arte no se descubre huella alguna de una imaginación creadora y productiva. Ésta es muy rara también en el niño. Resulta así necesario destruir la leyenda que pretende que los pueblos primitivos son incapaces de ver las cosas como son. Claro está que hay una estilización en el arte prehistórico, pero esta estilización seguramente se presenta, si no como un mejoramiento, al menos como una búsqueda de tipo estético.

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

[1] H. Breuil y R. Lantier, *Les hommes de la pierre ancienne. Paléolithique* y *Mésolithique*, Payot, París, 1951, pp. 111-117 y 162-182.

[2] H. Breuil, *Quatre cent siècles d'art pariétal, Les Six Géants*, Montignac, 1952.

[3] M. Boule y H. Vallois, *Les hommes fossiles*, Masson, París, 4ª ed., 1952, pp. 324-329.

[4] *La peinture préhistorique du Sahara* (Misión Henri Lhote en Tassili), con prefacio del abad Breuil, Museo de Artes Decorativas, París, 1958.

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

PRIMERA PARTE
ANTIGÜEDAD Y EDAD MEDIA

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

I. SITUACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN ESTÉTICA AL APARECER EL PLATONISMO

EL *HIPIAS MAYOR* tiene el privilegio singular de ser el primero de los diálogos estéticos de Platón y de ser, junto con el *Fedro,* el único que se consagra expresamente a lo Bello.

No por ser incierta la fecha en que fue escrito deja de poderse fijar aproximadamente. Cuando no se duda de la autenticidad del diálogo, como lo hace Wilamowitz, se está de acuerdo en incluirlo entre los diálogos de la primera época platónica, en el grupo de los diálogos llamados socráticos. Todos sus rasgos lo indican: la sobriedad y brevedad de la argumentación; la dialéctica despojada de todo mito; la visible influencia de las lecciones de los sofistas que Platón acaba de abandonar; el recuerdo de las enseñanzas de la escuela de Megara; no hay trazas, en cambio, de pitagorismo; la incertidumbre misma del resultado, que se construye fuera del plan metafísico de las ideas; y finalmente, el entusiasmo y a veces la caricatura que progresivamente irán desapareciendo en Platón a partir del *Banquete* y que no volverán a presentarse más que en algunos pasajes del *Sofista.*

El *Hipias,* colocado pues en el umbral de la carrera platónica, plantea el siguiente problema previo: ¿a qué fuentes presocráticas o socráticas, a qué teorías anteriores, enunciadas o difundidas en la opinión general, pueden y deben hacerse remontar las tesis directrices del *Hipias?* En otras palabras: ¿cuál es la situación de la investigación estética al aparecer el platonismo?

El *Hipias Mayor,* aurora del espíritu platónico, constituye el punto de reflexión único a partir del cual emprenderá el vuelo ese espíritu. Con toda precisión se dice en los manuscritos: *"anatreptikos",* o sea que se trata de un diálogo de refutación y destrucción. Su objetivo expreso, su objetivo único, consiste en reunir las teorías anteriores, deformadas o adulteradas por la tradición, o basadas, desde su surgimiento, sobre fundamentos frágiles de la analogía o de la apariencia: no se trata más que de crear un campo raso, de destruir las doctrinas previas para edificar un nuevo sistema.

Entre estas doctrinas anteriores, la más antigua corresponde a un periodo

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

mitológico y teológico: existía ya un dios del arte, Apolo, que era dios de la poesía y de la música; cercanas a Apolo se encontraban las Musas que, según unos, eran hijas de Zeus y de Mnemosine, según otros, hijas de Harmonía, o bien de Uranos y Gea.

Estudiaremos por de pronto el método mitológico-poético intermediario entre los periodos mitológico y metafísico y que comprende a los poetas griegos: Hesíodo y Homero, los elegiacos, los líricos con Píndaro, los trágicos con Esquilo y Sófocles. Le sigue a este periodo el de la Metafísica y la Cosmología, y posteriormente el de Sócrates y la Mayéutica.

A) MÉTODO MITOLÓGICO-POÉTICO

Este periodo lo representa la tradición de los poetas que cantan al mundo y a sus bellezas.

El procedimiento de la crítica alemana para captar los balbuceos estéticos de la poesía consistió en descubrir los casos en que aparece entre los poetas griegos el adjetivo *kalós.*

En Hesíodo, este epíteto se le aplica primordialmente a la mujer, y por extensión a Eros, puesto que participa de la gracia de Afrodita. Para Hesíodo, la mujer es un *kalón kakón,* un mal hermoso. Existen varios géneros de belleza: el color, la forma, la expresión, y aun la belleza moral. Hesíodo habla exclusivamente de la belleza externa: los rasgos y los colores. Es bello aquello cuya armonía asombra a la vista, y en la belleza femenina Hesíodo hace completa abstracción del atractivo sexual.

Afrodita es la encarnación de la belleza. Tanto Afrodita como quienes la rodean, por ejemplo las Nereidas, han surgido del mar. Esta asociación entre la mujer y el mar, el agua y la belleza, es inseparable. El mar constituía un elemento muy familiar para los griegos: vivían a sus orillas, se bañaban en él, lo usaban como vía para comerciar. La línea más hermosa es la línea ondulada ("línea de la belleza" de Hogarth), que responde al movimiento natural del ojo desde el punto de vista fisiológico. La ondulación es rasgo característico del mar, y todo aquello que en Hesíodo aparece como bello guarda alguna relación con el mar: las Oceánidas, las Nereidas y sobre todo Galatea en su concha; en seguida, las partes del cuerpo femenino: los pies de las diosas marinas (Tetis, la de los pies argentinos); la cabellera ondulante

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

(Mnemosine, las Hespérides y las Oceánidas de hermosos rizos). Puesto que las diosas descienden del Helicón, desnudas, y se posan sobre la tierra, "el pudor cubre su hermoso cuerpo";[1] se visten con lienzos blancos y celebran a Zeus y a Hera. A ellas debe el poeta sus hermosos cantos, y es la primera vez que el término de lo bello se adapta a una manifestación humana. Después, lo bello se hace extensivo, por analogía, a los animales, a los hipocampos con sus crines; más tarde, a las hermosas manzanas que crecen "al otro lado del Océano", a las armas bellas, a las ciudades bien construidas, a los carros con hermosas ruedas. Pero estos ejemplos constituyen una excepción, ya que la belleza es, según quedó dicho, ante todo atributo de la mujer y del mar.

Hesíodo entrevió la relación entre lo bello y el bien. En él, la primera concepción del bien se refiere a la calidad de útil: tales días son buenos para la siembra, o propicios para el nacimiento de hijos varones; la esperanza y el pudor son buenos para los indigentes; tal instrumento es bueno para hacer tal cosa. Hesíodo adivinó igualmente una de las diferencias más radicales entre la belleza y el bien: lo útil y lo mediato. Toda idea de utilidad presupone un medio (un objeto) y un fin, es decir, dos elementos. La belleza no presupone estos dos elementos: es un acto único, total y global. Es la primera antinomia entre lo bello y lo bueno.

Hesíodo nos ofrece una concepción más de lo bello y lo bueno. Lo bueno, o sea lo útil, es una díada, un medio con su fin, es una meta que debe ser alcanzada; esto es bueno para aquello, para tal acto. Hay aquí una analogía evidente con lo bello, que también es un objeto de deseo, de nostalgia, que debe alcanzarse. Pero hay una diferencia entre lo bello y lo bueno en cuanto a la finalidad. Se produce un esfuerzo por alcanzar el bien: para gustar y para gozar, no hace falta esfuerzo alguno. Así, la diferencia se presenta entre la meta por alcanzar mediante el esfuerzo y la pasividad de la sensibilidad emocional de las obras de arte: lo bueno es mediato y lo bello inmediato. Hesíodo presiente confusamente la inmoralidad radical de lo bello que no es un fin exterior por alcanzar; es una sensibilidad de goce opuesta al esfuerzo, intrínsecamente inmoral por ser mera apariencia. En Hesíodo, son los hombres los seres morales.

La *kalokagathía* de los griegos se entrevé ya en él, mas no ha nacido aún.

La existencia de Homero se pone periódicamente en duda; es quizá el resultado de una larga lista de poetas. Sus dos epopeyas son a la vez una Biblia y una Suma. Para aplicar también aquí el método alemán, siempre que

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

Homero emplea la palabra *kalós* se trata de una intuición exterior, que es para él la esencia misma de lo bello. En Hesíodo, la fuente de la belleza se encuentra en la mujer. En Homero, su manantial es la naturaleza; con esto, evoca el recuerdo de la teología primitiva. Lo bello es ante todo la hermosura líquida, el mar, las fuentes, las flores; en seguida, las crines de los caballos, el vellón de la oveja, las partes del cuerpo humano seleccionadas según su valor cosmético (mejillas, cabello, barba, tobillos): "Una mujer de tobillos gruesos es un rocín de alquiler".[2] Más adelante se refiere a la mujer misma. Homero habla de un país hermoso porque en él nacen bellas mujeres. Y finalmente también los varones ocupan un rango en la belleza. En un principio, esta belleza parece estar ligada a lo ornamental (la coraza, la armadura, cuando habla por ejemplo de Afrodita, de Marte, de Helena y de Aquiles). Homero parece asombrarse de la belleza intuitiva. La belleza masculina no existe casi nunca por sí sola; está asociada a la fuerza y a la bondad (como en Aquiles): un hombre hermoso es por lo general un hombre fuerte, valeroso, intrépido. Sin embargo, no es válido lo contrario: Paris es hermoso, pero cobarde. Ciertos movimientos del cuerpo, de la rodilla, del brazo en el arquero, del discóbolo, del jinete, y después los movimientos más intelectuales de la sonrisa, de los labios, de los ojos, del lenguaje, del canto son los que llaman la atención por su belleza. Homero se refiere luego al artista y habla de la belleza de la obra, ligada todavía al cuerpo. Después la belleza se desliga y es la belleza de la armadura, del canto, de la danza y la música, de la naturaleza, de las montañas, de los setos y de los árboles. La naturaleza aparece así en dos visiones: en primer lugar, la belleza se identifica con la naturaleza; y en segundo término, Homero libera el concepto de belleza, vuelve a enfrentarse a la naturaleza y le aplica un sentido antropomórfico que de ninguna manera tenía al comienzo.

La primera acepción de la palabra "bien" es "útil" entre los griegos. En Homero, no existe nexo alguno entre lo bello y lo bueno (en cuanto útil). Desde luego, algunas cosas útiles son bellas, y hay cosas bellas que son útiles; quizá todo objeto bello sea a la vez útil, pero lo opuesto no es válido: una cosa no es bella por el mero hecho de ser útil. Lo bello es lo que se presenta a la vista; las tierras hermosas no son bellas por el abono o por la siembra, sino por el color de las cosechas.

Se descubren asimismo ciertas relaciones de la belleza moral *(agathós)* con el bien: la belleza del pacto conyugal; Eumeo que se pasa la vida esperando a su señor. Pero en el fondo, Homero distingue claramente la

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

belleza del acto que permanece por completo en lo exterior de la belleza interior, específicamente moral. Homero diferencia los actos buenos, los actos mejores, los actos óptimos; y con una dialéctica comparativa lo juzga todo a lo largo de su poema. Aquiles es siempre el mejor; por debajo de él, los héroes son buenos. La misma jerarquía establece para los corceles, las reses, ovejas y cerdos, siempre que el interés resida en la comparación. Si bien se observa en Homero una tendencia hacia lo perfecto y lo bello, aprehende con claridad el matiz que separa lo bello, lo perfecto, el bien moral y lo útil. Concibe un campo moral que se acerca a lo bello hasta el punto de identificarse con ello: un puerto es hermoso por ofrecer seguridad; el viento norte es bello cuando sopla de manera pareja, sin violencia, ayudando a la nave a deslizarse como en un río: no es esto más que una intuición sensible.

Aplica también este concepto a los dioses, a los sacrificios y a los ornamentos, todo lo cual va todavía incluido en el aspecto sensible. Por otra parte, lo aplica a ciertas categorías de seres, con lo que encontramos en él un nuevo ideal humano: el adolescente es siempre hermoso; todo le sienta bien. En la misma muerte todo en él es bello. Opone al adolescente, al joven guerrero moribundo, al anciano cuyo cuerpo decrépito yace lamentablemente tendido. Todavía aquí la juventud se manifiesta por rasgos visibles, así como es también un signo visible la virtud de Penélope que sería más bella, que se mostraría mejor si su marido estuviese presente.

Es hermoso prestar oído a ciertos actos privilegiados, como lo es el canto del poeta. Pero si bien hay hermosas obras de arte, Homero no habla jamás de un alma bella. En ningún lugar aparece la belleza como el logro, la entelequia del bien. Lo mejor de lo que existe es el joven héroe en el acto de morir; pero lo bello no supera jamás a lo bueno; se le acerca en ciertos campos, sin embargo, y he aquí que estamos en presencia de una estética comparativa y relativista: “Tal cosa no es bella, o sería más bella”. Se trata de referencias objetivas de un acto a factores externos, por ejemplo referencias al tiempo, al espacio, al carácter, a la conciencia moral o jurídica o a las costumbres.

La estética de Homero está siempre ligada a normas de decencia y conveniencia exteriores. Dice una y otra vez: “Para mí, para ti, etc.” Son exigencias cuya realización es natural, cuyo cumplimiento no constituye mérito, pero cuya omisión es una torpeza. Es más hermoso interrogar al extranjero después de la comida que antes. Es hermoso escuchar a quien habla. No es bello interrumpir a alguien u olvidar al anfitrión durante una fiesta. En el fondo, bello es aquí sinónimo de decente; lo conveniente y lo

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

kalón van juntos, pero se hallan alejados del *agathón.* Bello es todo aquello que hace o expresa el ideal de un "hombre honesto", de un hombre de mundo: es el decoro, mas no la moral propiamente dicha, que no admite intermediarios ni matices entre el bien y el mal. En el viejo Homero, lo que conviene es algo que sea armonioso; es el trato, la armonía que el hombre establece entre el ambiente y los seres.

Hesíodo es un poeta gnómico, dice lo que es: es un canto humano, real y normativo. Éstas son las tres características de Hesíodo en oposición a Homero, que es épico: es un canto divino, de ficción, de simple recitación.

Los poetas líricos comprenden tres grandes escuelas: los líricos eróticos, los heroicos y los elegiacos.

Entre los líricos eróticos, incluso en la *Antología* compuesta de detalles cotidianos, lo bello parece identificarse con lo justo y la belleza moral ocupa su lugar al lado de la belleza corporal. Pasando de los poetas épicos a los líricos se alcanza el concepto de la belleza espiritual. "Lo bello es aquello que es amado; sin embargo, para el amante lo bello es lo justo."[3] O este otro ejemplo: "Aquello que no es más que bello, lo es únicamente para los ojos, pero lo que es bueno se convierte en el mismo instante en bello".[4] Seguramente, los líricos eróticos no ignoran que la belleza está ligada a cualidades físicas, mas para ellos, las cualidades morales son preponderantes: "La belleza del alma la eleva por encima de todo".[5] O al observar que la belleza física se encuentra a veces en contradicción con la belleza moral, piensan que puede amarse incluso lo feo: "Te me has aparecido pequeñita y sin encanto alguno, y sin embargo ardo por ti".[6] O este otro ejemplo: "Una Afrodita sin carnes encadena siempre al amante por la belleza de las costumbres".[7]

Estos pequeños poetas alegres y lascivos ya no tienen por heroínas a las diosas, sino a las heteras. Todavía se confundían en ese tiempo las dos bellezas de Afrodita y Penélope, pero en estos poetas ya aparecen bien diferenciadas. La belleza es privada, se individualiza. Es el don que tiene tal alma o tal persona. Los epítetos de estas "damas" se refieren más bien a lo gracioso y encantador que a lo bello. La gracia, que implica el movimiento y el sentimiento interior, no está necesariamente ligada a la belleza y tiene siempre algún matiz espiritual. Es, pues, la primera interiorización y espiritualización de la belleza.

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

Entre los poetas eróticos, la encarnación de la belleza no es ya la mujer, la mujer hecha, madura y madre, que no aparece más que en reminiscencias; su ideal humano es la muchacha guapa y encantadora, la joven novia, la confidente que trasmite cartas: "La belleza es la juventud".[8] Anacreonte arde por un adolescente que tiene los ojos de una muchacha.

Con la belleza física se relaciona la belleza artística que aparece por primera vez en la música, el arpa, la lira, la flauta, y en las danzas: "Gozar alegremente de los dones de Afrodita y de las Musas".[9]

Pero encontramos una modificación mucho más profunda en la belleza de la naturaleza que se interioriza. Hay una belleza de las ondas, una belleza formal. Entre los poetas épicos, la naturaleza es algo muerto, objetivo, sin duda animado por dioses y diosas, mas esta concepción de la belleza era "ingenua":[10] con ellos no hay antropomorfización de la naturaleza, mientras que para los líricos, los paisajes son "estados de ánimo"; la naturaleza se espiritualiza y humaniza. La belleza de la naturaleza es subjetiva cuando Safo, por ejemplo, le canta a la estrella de la tarde.

Entre los poetas heroicos, como Píndaro, la perspectiva se altera; el nuevo ideal humano no es ya la heroína, sino exclusivamente los héroes varones: los atletas. Las fiestas religiosas se acompañan de fiestas deportivas.

No hay en ellos relación alguna entre lo bello y lo útil. Jamás un medio se considera bello, aunque cumpla a la perfección su cometido. Es el bien el que se liga a lo bello y que se exterioriza en la belleza. Los valientes y los buenos son a la vez hermosos. Son los Olímpicos y los rendimientos deportivos. Es una estética del triunfo. En las carreras, Píndaro llega a llamar *to kalón* (la belleza) a la victoria. El poeta celebra la belleza de la gloria, de la suerte del triunfo, la belleza física, el arrojo, la victoria.

El concepto del bien unido al de belleza se extiende a todo el ámbito de los actos humanos: atletismo, discurso, cualesquiera cualidades espirituales. Píndaro desliga la cualidad abstracta del actor y se enfrenta a ella en cuanto tal, sin referirla a las personas. Píndaro objetiva los actos, los separa del agente, y cuando las cualidades y los actos responden a su finalidad gracias a su *fitness*, los llama buenos.

Los líricos elegiacos insisten en la belleza física, pero comienzan a establecer categorías y hablan de una jerarquía. Simónides considera que el bien primero es la salud, en seguida la belleza y por último la bondad (la hermosa sabiduría). Teognis se queja de ser a la vez hermoso y virtuoso.

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

Existe, pues, una psicología con categorías.

Los elegiacos son pesimistas, no optimistas como los épicos y los eróticos. Se preguntan por la esencia de la vida. Dividen a los hombres en dos categorías: los aristócratas y el populacho.[11] Éste es vil y malo. La vida no vale la pena de ser vivida más que por los aristócratas. Los buenos, los mejores son los amos; y éstos son bellos, justos y virtuosos. Teognis distingue lo moralmente bueno o hermoso, lo útil o bueno, lo agradable o aquello que responde a la juventud, a saber: la justicia, la salud, la satisfacción del deseo. Simónides nos dice que hace falta que nos alimentemos del bien y de la virtud que habitan sobre una roca "solitaria en un lugar solitario". La posesión de la virtud, de lo verdaderamente bello, no es cosa de hombres, ni siquiera de los dioses que luchan contra el destino y son vencidos. "Parecerá bello aquel en quien no observemos nada que sea vil."[12] Todo lo que es está mancillado; el nacimiento no es estético. Los elegiacos han presentido la maldición bíblica. Y sin embargo, los hombres han concebido algo verdaderamente bello y que existe fuera de las cosas, en la idea, en el concepto. De este modo se da el paso natural hacia el método metafísico.

La tragedia desemboca en la misma concepción y es el resultado del pesimismo de los elegiacos. Para Esquilo, el hombre es débil y se halla sometido a las necesidades. Sófocles introduce un sentimiento nuevo: la grandeza del hombre. La palabra *kalón* no se presenta al comienzo más que en Esquilo. Posteriormente, el sentido de la palabra "bello" se amplía y se aplica a objetos más numerosos. En Sófocles, el problema trágico de lo bello se asocia al problema moral. Hace su aparición la *kalokagathía,* cuya encarnación es Antígona. "Nada es más hermoso que morir por cumplir su deber." Electra dice: "El único consuelo es morir por lo que se debe hacer". Así pues, la belleza se relaciona y asocia aquí con la idea de la muerte. Los primeros griegos sentían un ardiente amor por la vida. Los trágicos, en cambio, ven la belleza de la muerte en la renuncia, en el sacrificio de la vida, lo cual, sin embargo, no es una idea cristiana. Entre los trágicos llega a su cumplimiento natural el fenómeno de interiorización de la belleza: la belleza ha abandonado el mundo.

No obstante, la tragedia griega no está constituida exclusivamente del sentimiento trágico del destino humano; no es sólo el terror del dolor humano

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

inexplicable el que comporta la materia misma de la tragedia.[13] Al mostrar la terrible condición humana, la tragedia griega se propone reconciliar al hombre con su destino mediante la ciencia. El hombre llega al saber como consecuencia de su sufrimiento. La tragedia griega es, a fin de cuentas, un triunfo sobre lo trágico; se compone de dos elementos: lo trágico propiamente dicho, retrato de la perdición humana, y, por otra parte, el espíritu de justicia, de equilibrio, de mesura. No nos enfrentamos únicamente a la representación poética de la angustia, sino a la expresión de una victoria de la razón apaciguadora.

B) METAFÍSICA Y COSMOLOGÍA

Es el método que parte de la existencia de una realidad superior para conducir a la apariencia sensible. Deduce de lo incognoscible lo conocido que tenemos frente a nosotros. El filósofo se encuentra, tras la apariencia de la diversidad, con la identidad, con un principio único, con una *arjé*.

Fue la escuela jónica la primera entre los griegos que creó un sistema metafísico concebido por elementos. La escuela de Mileto, la física hilozoísta, la teoría jónica de los elementos no pueden ofrecer aún nada preciso: el agua de Tales, el *ápeiron* de Anaximandro, el aire de Anaxímenes, todo ello no puede dar lugar más que a una filosofía de lo indefinido; en la metafísica del *ápeiron,* toda especulación estética parece estar excluida por principio.

La escuela pitagórica fue la primera en hacerle un lugar a la estética. Pitágoras[14] es el creador de una especie de línea de vida hermosa más que de pensamiento, de una especie de obra de arte viva, de un partido aristocrático: la élite; es un nietzscheísmo perfecto. Se ocupa de la educación de los aristócratas tal como lo haría más tarde Platón. La filosofía de Pitágoras es, pues, toda ella una estética. Aristóteles lo sitúa al lado de los jonios o de los hilozoístas. Pero en Pitágoras, la abstracción se hace aun más sutil y etérea y las relaciones cuantitativas de las cosas aparecen antes que las relaciones cualitativas. Es la apoteosis del formalismo. El número y la medida son una abstracción más refinada, más racional que la de la facultad jónica. Puede llamársele ya una categoría: “Los números constituyen todo lo que es”. Pero no son exactamente prototipos, arquetipos como las Ideas de Platón. La naturaleza obra por mor de los números, es decir, siguiendo medidas

Copyright © 1965. FCE - Fondo de Cultura Económica. All rights reserved

Bayer, R. (1965). Historia de la estética: (ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/109490?page=10

CAPÍTULO II

TEORÍA(S) DEL ARTE

SALVADOR RUBIO MARCO

La conocida comparación del artista Barnett Newman, según la cual «la estética es para los artistas lo que la ornitología es para los pájaros» ha sido mencionada habitualmente por los teóricos de la estética como un dardo lanzado hacia ellos por los artistas. Hay, sin embargo, algunos aspectos tocantes a esta afirmación que suelen olvidarse. Para empezar, pocos han resaltado el hecho de que Barnett Newman se dedicó seriamente al estudio de la ornitología en los años cuarenta[1]. En segundo lugar, tal y como ha testimoniado Danto (2003) por ejemplo, existía una notoria esquizofrenia en lo que se entendía por estética en esos años, dado que si bien las cuestiones estéticas estaban más candentes que nunca en los debates de las reuniones, fiestas y exposiciones de los expresionistas abstractos y las corrientes coetáneas, los propios artistas se dolían de una intolerable falta de sintonía por parte del discurso estético tradicional (o canónico) sobre el arte investido con la autoridad de la filosofía y de la ciencia.

El grito de socorro de Barnett Newman era, pues, más bien un «dejadnos tranquilos» dirigido a cierto discurso teórico sobre el arte construido con los mimbres de una cierta ortodoxia teórico-académica, antes que una negativa absoluta a cualquier tipo de teoría sobre el arte. Del mismo modo, la estética analítica de finales de los cincuenta nacida principalmente[2] de la estela del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas* constituía más bien una señal de alarma sobre el agotamiento de la perspectiva estética tradicional en

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

relación a las cuestiones del arte, antes que una negación de toda posibilidad de teorización al respecto.

Entender el debate contemporáneo en torno a las teorías del arte, lejos de agotarse en una mera cuestión taxonómica, implica necesariamente entender las raíces y el desarrollo de un debate, interno y constitutivo de las propias teorías, en torno a lo que se entiende por teoría y/o teorías en relación con el arte y lo estético y, consecuentemente, a las posibilidades que abre o cierra dicha conceptualización. Mi propósito aquí, más allá de reformular o compendiar las múltiples clasificaciones de teorías del arte ya existentes, es ofrecer una respuesta informada y comprometida a los interrogantes filosóficos que quedan abiertos hoy mismo a este respecto y dentro de la corriente que podríamos denominar, *lato sensu*, estética analítica.

I. TEORÍA DEL ARTE, TEORÍAS DEL ARTE

Conviene aclarar algunas delimitaciones de partida. Considero «teoría del arte» toda reflexión de carácter metatextual[3] sobre el arte en cualquiera de sus ámbitos y regiones. La teoría se contrapone, pues, aquí a la praxis artística (lo que no excluye que los artistas o espectadores puedan hacer teoría del arte, como veremos[4]). Esta concepción de la teoría no es nueva. Recoge el sentido del *theorein* griego según el cual «teoría» tiene que ver con observar, ver desde arriba, contemplar (el hecho artístico, en este caso). Eso implica varias cosas.

En primer lugar, que existen múltiples ángulos y regiones desde los cuales se hace teoría del arte, siendo la filosofía académica sólo uno de ellos[5]. Uno de esos ángulos es la creación artística, materializada o no en escritos producidos por los propios artistas. Otro ángulo es el de la crítica (esto es, el lugar del espectador), lo que acoge la reflexión (escrita o no) de los espectadores, de la crítica de actualidad, de los textos de catálogos o de la crítica de carácter teórico y/o histórico. Un tercer ángulo es la teoría del arte generada por el mundo académico desde la teoría general del arte académica o la teoría del arte generada a pie de obra de cada medio artístico particular.

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

Por último, y sin ánimo de exhaustividad en esta panorámica, se hace teoría del arte desde la tradición de estudios, métodos, estrategias y aparataje conceptual propios de la filosofía. Su ámbito específico es, en buena parte[6], la estética filosófica que se investiga, se enseña y se publica en los departamentos de filosofía de numerosas universidades de todo el mundo. Ciertamente, la teoría del arte es sólo un subconjunto dentro del conjunto general de los objetos e intereses de la estética filosófica en el que se reflexiona también sobre objetos no necesariamente artísticos como son las ideas estéticas, la belleza natural, las imágenes no artísticas, las emociones estéticas o el gusto.

Dejando aparte los avatares históricos (en la propia historia de la estética: Baumgarten, Kant, Hegel...[7]) de las prioridades en la determinación del objeto de la disciplina, parece claro que el arte se ha convertido en un objeto de reflexión mayoritario (en cuanto a volumen de estudios y publicaciones) dentro de la estética. Lo característico de la teoría del arte hecha desde la estética es una aproximación de carácter filosófico-conceptual en las respuestas a preguntas como qué es el arte, qué y cómo significa el arte, cómo identificar, apreciar y valorar el arte, etc., asumiendo a menudo los retos que plantea la propia evolución del arte en la contemporaneidad. Otro modo de singularización de la estética frente a la filosofía del arte consiste, naturalmente, en mostrar simplemente, de un lado, que el arte no constituye el único objeto de la estética, y de otro lado, que la estética adopta un sesgo marcado por la experiencia *estética* (*aisthesis* > *aesthetica*, esto es, receptiva por excelencia) que no marca igualmente a toda la filosofía del arte (más volcada a veces sobre la obra de arte en relación con su producción, su axiología o su ontología, por ejemplo). No obstante, la innegable *porosidad*[8] de ambos dominios y la consolidación de la etiqueta «estética» en la cartografía académica de los estudios filosóficos hacen imposible el mantenimiento de una demarcación demasiado estricta entre ambos.

Una idea generalmente admitida es que las relaciones entre la teoría del arte y la praxis artística adquieren desde el siglo XX una complejidad característica. Ya no se trata de que la teoría del arte explique o justifique *a posteriori* una nueva tendencia o corriente artística, sino que la praxis

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

artística bebe directamente de la teoría del arte, lo que resulta en un proceso de retroalimentación múltiple y compleja entre ambas. No sólo eso, sino que para algunos, tanto desde el terreno de la praxis artística como desde el terreno de la teoría, esa relación compleja ha derivado en una fusión: la obra de arte como pura idea no mediada por cualidades estéticas (propugnada por el Conceptualismo más radical) y la definitiva «filosofización» del arte en la etapa poshistórica (propugnada por Danto, por ejemplo). Sea cual sea la interpretación de estas propuestas lanzadas desde el mundo del arte o desde el mundo de la teoría, me parece claro que hay algunas confusiones graves, derivadas de la indiscriminada fusión de teoría y praxis artística, puntualmente denunciadas desde la estética filosófica: la propuesta de la obra de arte como pura *idea* conlleva una insoportable (por confusa) reducción de la noción misma de obra de arte (dado que el paso de la *idea* a la obra efectiva resulta inevaluable y el soporte sensible de la *idea* se convierte en un extraño *momento* accesorio[9]), y la asimilación de la labor del artista a filosofía del arte puede resultar (independientemente de la interpretación exacta de la propuesta teórica de Danto) en confusiones bien poco productivas para uno y otro terreno[10].

Por otra parte, B. R. Tilghman (2005) ha atacado certeramente la idea según la cual debe haber necesariamente una teoría del arte latente en cada juicio crítico, como presuponen, por ejemplo, Osborne (1955) y Pepper (1948). Ninguno de los dos ofrece una caracterización clara de lo que entienden aquí por «teoría del arte», si bien presuponen algún tipo de sistema deductivo en el que los juicios críticos son consecuencias lógicas de sentencias cuantificadas universalmente acerca de condiciones necesarias y/o suficientes para que algo sea una obra de arte más criterios de valor al respecto. Así, por ejemplo, «Esta novela es buena porque tiene una estructura de la trama cerrada» sería un juicio crítico asentado en una «teoría del arte» (del arte novelesco, en este caso) que satisface objetivamente los criterios de qué nos permite reconocer una novela y apreciarla como buena. Pero, como afirma Tilghman,

> Una novela puede ser apreciada por su estructura de la trama cerrada, un poema por sus imágenes [*imaginery*], un cuadro por su composición del espacio, pero todos estos tipos usuales de razones críticas no se justifican del modo establecido en la teoría y no se prestan a la

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

> generalización universal; están, en cambio, frecuentemente erizados de cláusulas *ceterus paribus* o se sobreentiende que son rechazables, por ejemplo, podemos decir que una estructura de la trama cerrada hace buena una novela, a menos que [...] y reconocer que las elipsis pueden ser indefinidas. El tipo de aliteración que da a la poesía de Hopkins su peculiar atractivo puede no funcionar en absoluto para un cuento de Apeneck Sweney, y tampoco puede construirse una pintura barroca con la organización del espacio de Bellini. La práctica actual de la crítica parece constituir una evidencia en contra de este modelo deductivo como una descripción correcta de la crítica (Tilghman, 2005: 75-76).

En último término, al nivel de máxima abstracción para la teoría del arte en general, la cuestión acaba remitiéndonos a la naturaleza de la *propiedad A* (esto es, en la terminología de Pepper, la propiedad o conjunto de propiedades que se encontrarían en la cúspide del sistema deductivo que es la pretendida «teoría del arte»). Así, las diversas «teorías del arte» vinculadas a las tradiciones metafísicas y epistemológicas de las que surgió la estética filosófica, el *placer objetivado* (del mecanicismo de Santayana), las intuiciones de cualidad vívidas y voluntarias (del contextualismo), o más recientemente la coherencia y completud de la experiencia estética en Monroe Beardsley serían candidatas a propiedad A. Como indica acertadamente Tilghman, el escaso triunfo de estas candidaturas, ninguna de las cuales presenta una formulación completa en tanto que tal «teoría», unido a las severas críticas de que han sido objeto cada una de ellas, «nos demuestran por sí mismos la futilidad de esta empresa teórica» (Tilghman, 2005: 80), esto es, de la definición del arte. La cuestión de la identificación de la teoría del arte con la definición del arte (de la que voy a ocuparme enseguida) es, a la vez, el detonante principal de la tradición de la estética analítica y uno de sus focos de debate más activos, hasta hoy mismo. No obstante, algunas de sus expresiones más extremas, como la que presupone la forma de ésta en una «teoría del arte» latente (deductivamente) en cada juicio crítico, me parecen hoy definitivamente refutadas.

He aludido anteriormente a la vinculación que la cuestión de la definición del arte tiene con el nacimiento de la estética analítica en los años cincuenta. No obstante, es cierto que *Arte* (1914) de Clive Bell marcó un hito importante en la atribución de un papel central a la definición de arte en el marco de la estética filosófica. Se ha convertido en un clásico el párrafo de dicha obra en el que Bell afirma que:

> si podemos descubrir alguna cualidad común y peculiar a todos los objetos que la provocan,

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

> habremos resuelto lo que considero el problema central de la estética. Descubriremos la cualidad esencial de una obra de arte, la cualidad que distingue las obras de arte de cualesquiera otras clases de objetos (Bell, 1987: 100).

Naturalmente, Bell cifra en la «forma significante» ese común denominador de toda obra de arte, en términos de cualidades necesarias y suficientes para adquirir ese estatus. Pero lo relevante ahora y aquí es que cristaliza una identidad entre «teoría del arte» y «definición del arte» que va a llegar hasta el diagnóstico de los pioneros de la estética analítica, como Morris Weitz. En lo que he denominado la «primera generación de la estética analítica» (Rubio, 2005) conviven, por cierto, la afirmación y denuncia de esa centralidad obsesiva en las teorías del arte históricas y la propia obsesión por desenmascarar e incluso reformular esa tarea de los autores de esta etapa. Dice Weitz:

> Cada una de las grandes teorías del arte —Formalismo, Voluntarismo, Emocionalismo, Intelectualismo, Intuicionismo, Organicismo— converge en el intento de establecer las propiedades definitorias del arte. Cada una afirma que es la verdadera teoría, porque ha formulado correctamente en una definición real la naturaleza del arte; y en que las otras son falsas porque han dejado fuera alguna propiedad necesaria o suficiente (Weitz, 1956).

Ciertamente, a nuestros ojos (los de una tercera o cuarta generación de la estética analítica) lo primero que llama la atención es la operación de reduccionismo consistente en convertir el problema de la definición del arte en el contenido exclusivo, o cuanto menos claramente prioritario, de la teoría del arte en su conjunto. La diversidad de cometidos que desempeña la teoría del arte es muy amplia: la identificación, reconocimiento, discriminación y clasificación de lo artístico, la caracterización, descripción y definición del arte, la evaluación, apreciación y valoración relativa del arte, la explicación y la comprensión del arte, el análisis de sus vínculos con los valores morales o políticos, e incluso la prescripción (más o menos explícita) de normas sobre la creación o la recepción artísticas.

Las razones por las que se produce esa reducción de la teoría del arte a la cuestión de la definición del arte son múltiples y variadas, pero podrían sintetizarse en la siguiente: la creencia de que esa cuestión (o la resolución de los malentendidos vinculados a ella) era la llave para desbloquear el resto de los problemas de la teoría del arte, incluso cuando la salida al problema fuera la irrelevancia (o la limitada relevancia) del problema de la definición.

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

Algunos autores, como Warburton (2003: 122-123), expanden a su vez el espectro de finalidades o usos de la propia definición de arte: ayudarnos a decidir en los casos difíciles, explicar retrospectivamente por qué lo que se ha llamado arte lo es, y decirnos a qué objetos del mundo merece la pena que prestemos atención.

Con todo, voy a cerrar el foco conscientemente sobre una de esas funciones: la definición del arte. Las razones de esta elección son múltiples. En primer lugar, el hecho ya subrayado de que el nacimiento de la estética analítica en los años cincuenta del siglo XX está íntimamente ligado al problema de la definición del arte; en segundo lugar, porque la gama de soluciones al problema estético específico de la definición del arte abre una de las vías de clasificación de las teorías del arte actuales más atendidas en la bibliografía especializada (distinguiendo entre teorías estéticas y no estéticas, teorías funcionalistas y procedimentales, etc.); en tercer lugar, porque el debate en torno a la posibilidad, el carácter y la función de la definición del arte continúa ocupando un lugar central y vivo en los foros de discusión de la estética analítica, como ha subrayado Kivy (1997), entre otros.

II. ¿CLASIFICAR LAS TEORÍAS DEL ARTE?

S. Davies (1991) propone la agrupación de teorías bajo los pares teorías esencialistas/no esencialistas, teorías funcionalistas/procedimentales o teorías estéticas/no estéticas. Otros autores[11] ofrecen etiquetas o agrupaciones similares y complementarias. La estructura expositiva que voy a ofrecer conserva a un nivel subterráneo un claro paralelismo con la agrupación de Davies que he mencionado. Me he decidido finalmente, no obstante, por dar prioridad a los problemas estéticos y a mi propia toma de posición frente a ellos. Así, empezaré planteando la cuestión «¿Existe una esencia de lo artístico?», a la que subyace obviamente la oposición teorías esencialistas/teorías no esencialistas; seguiré con la cuestión «¿Quién dice que algo es (o que hay) arte?», a la que subyace la clásica distinción entre teorías funcionalistas/teorías procedimentales; a continuación abordaré la

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

cuestión «Lo estético y lo artístico, ¿divorciados?», a la que subyace la clásica distinción entre teorías estéticas/teorías no estéticas. La última de las cuestiones, «Definir el arte, ¿para qué? Reconsideración de la teoría» tiene un carácter de recapitulación, sin conexión con ningún agrupamiento concreto.

Adelanto una conclusión que tiene su fundamentación teórica en uno de los últimos epígrafes de este capítulo, pero cuya trascendencia pragmática ya se ha dejado sentir: asumo en la práctica una distinción entre teoría del arte/teorías del arte que coincide básicamente, intuitivamente diríamos, con nuestro uso cotidiano de estos términos, a saber, que puedo entender que es «teoría del arte», en singular y genéricamente, cualquier reflexión puntual en torno a cuestiones artísticas (por ejemplo, la reflexión de Wittgenstein sobre la *humanidad* o *inhumanidad* del artista (1950: § 483), o la posición de Wollheim sobre la relevancia del esfuerzo del artista para el reconocimiento y la apreciación del arte (1995: 395), mientras que hablamos de «una teoría del arte» o «teorías del arte» (en plural) por relación a explicaciones teóricas sobre el arte con cierto grado de articulación o de organicidad, que ofrecen respuestas coordinadas a múltiples cuestiones y problemas artísticos, como cuando hablamos de «la teoría del arte de Goodman» o del «intencionalismo de Wollheim», pongamos por caso.

III. ¿EXISTE UNA ESENCIA DE LO ARTÍSTICO?

Por «esencia» entendemos aquí, en principio, una característica, propiedad, cualidad (o conjunto de ellas) que sirvan como condiciones necesarias y suficientes de lo artístico, esto es, como común denominador de todas las obras de arte. La trama argumentativa (que constituye, además, la base fundacional de la estética analítica) puede entenderse mejor siguiendo la aportación de una serie de nombres. Morris Weitz (1956) es quizás el teórico más característico de esta primera generación de la estética analítica[12] y todo un hito del antiesencialismo. Empieza por denunciar la insuficiencia de las definiciones de arte emitidas hasta entonces por la estética tradicional para acabar afirmando que los objetos que llamamos «arte» sólo comparten un

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

cierto «aire de familia» (tomando prestada la reflexión de Witgenstein sobre «juego»), por lo que no es posible una definición. El concepto de arte (y sus subconceptos: pintura, novela, poesía, escultura, etc.) es, por tanto, para Weitz, un concepto «abierto» (*open concept*), de carácter adaptativo (históricamente) y no puede haber una definición en términos de condiciones necesarias y suficientes para su aplicación. Las teorías tradicionales fracasan precisamente en esa pretensión esencialista. En conclusión, no es necesaria una teoría del arte, podemos seguir hablando tranquilamente de arte sin ella. La tarea principal de la estética no es buscar una teoría sino elucidar el concepto de arte, esto es, describir las condiciones bajo las cuales empleamos correctamente este concepto. «Arte» es un concepto evaluativo y descriptivo. Cuando decimos «X es una obra de arte», nuestros criterios de reconocimiento se asientan en «playas de similitudes» y no en condiciones necesarias y suficientes. La aportación de Weitz es paradigmática, no sólo por su clara deuda wittgensteiniana y por ser característico de esta generación inaugural de los cincuenta, sino también por ser un texto seminal e influyente en su época.

Paul Ziff (1953), aunque menos citado, es también un fundador del antiesencialismo en términos similares (aunque no del todo idénticos) a los de Weitz. Ziff no hace referencia a Wittgenstein, sino que está influenciado por la filosofía lingüística de Oxford. Asumiendo provisionalmente, a modo de hipótesis de trabajo, el proyecto de las teorías estéticas tradicionales, trata de extraer de *El rapto de las Sabinas* de Poussin las características de una obra de arte y de decidir, por similitudes con ella o con listas de «análogos» por géneros (poesía, pintura, etc.), si una cosa es o no una obra de arte (en un uso claramente clasificatorio, diríamos nosotros, de «obra de arte»). Las revoluciones artísticas suscitan polémicas que oponen diferentes empleos de «obra de arte» y «arte». La conclusión de Ziff es que «ninguna definición única puede reflejar esta multiplicidad y variación del uso». El teórico sólo puede intentar resolver ciertos problemas suscitados por la situación en la que los artistas se encuentran *hic et nunc*, pero no llegar a una definición única desligada de las implicaciones sociales e históricas.

Kennick (1958), evocando a Wittgenstein, declara que la pregunta «¿Qué es el arte?» no puede ser abordada como una pregunta científica del tipo

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

«¿Qué es el helio?» (Recordamos la cita wittgensteiniana de San Agustín: «¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Si me piden que lo explique, no lo sé»). Así, «arte» acoge una diversidad compleja de usos (una «lógica compleja»). Sabemos reconocer una obra de arte porque sabemos castellano; es decir, sabemos usar correctamente la palabra «arte» y aplicar la expresión «obra de arte». El arte propiamente dicho es simplemente aquello que se puede llamar propiamente arte. Aquí «correctamente» y «propiamente» no remiten a una «naturaleza común» o denominador común de todas las obras de arte, sino que tienen que ver con las reglas que rigen el uso efectivo y comúnmente admitido del término «arte». El error de la estética tradicional radica precisamente en confundir lo anterior. Kennick, como Weitz, habla de *open texture* a propósito del concepto de arte, pero les reconoce a las teorías estéticas tradicionales el mérito de subrayar los «parecidos de familia» en su búsqueda del denominador común.

Maurice Mandelbaum (1965) elabora una crítica explícita a la primera generación, cuyo denominador común es, según él, pensar que es un error intentar discutir sobre lo que sea «esencialmente» el arte, la belleza o un poema. Mandelbaum arranca con una crítica a la noción de «parecidos de familia» dirigida al propio Wittgenstein. Según Mandelbaum, Wittgenstein usa metafóricamente «parecidos de familia» sin reparar en que literalmente remite a una vinculación genética y unos ancestros comunes; Wittgenstein parece sugerir (por sus ejemplos) que todos los parecidos en nuestro uso de la palabra «juego» hayan de ser «directamente manifiestos». Por contra, Mandelbaum habla de una cierta «herencia» (ancestros compartidos), si no de una «estructura genética» común, como factor característico del arte. La crítica de Mandelbaum a Weitz y Ziff se despliega en diversos frentes: por una parte, les acusa de que no se fijan en los diferentes usos de «arte», sino sólo en los escritos de la tradición de la «teoría estética»; por otro, les acusa de no esforzarse en encontrar los «parecidos de familia» en arte, sino que usan el término, muy wittgensteinianamente, de un modo negativo; por último, Mandelbaum cree que la noción de parecidos de familia no impide la búsqueda de un denominador común y que los propios Weitz y Ziff no logran escapar, mediante el «análisis lingüístico», a los problemas que plantean las cuestiones estéticas fundamentales. Ziff utiliza ciertos presupuestos y exige

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

(implícitamente) una precomprensión de qué sea el arte en su búsqueda de características (una «teoría estética mínima»), y también Weitz recurre a ciertos prejuicios sobre las teorías tradicionales y el arte, a saber, la idea de que una definición esencial del arte hace que prescriban las condiciones de creatividad (no fue la existencia de una definición de obra de arte previa el obstáculo para que la fotografía y el cine fueran admitidos como arte; que ciertas definiciones hayan podido constituir obstáculos no permite tildar de obstáculo cualquier generalización sobre el arte). En resumen, como hemos visto, Mandelbaum inflinge un severo correctivo al antiesencialismo de la primera generación de la estética analítica, al tiempo que entra de lleno en la polémica[13].

Benjamin R. Tilghman (2005) entra de lleno en el debate específico en torno a la herencia estética wittgensteiniana, mostrando, desde Wittgenstein, la ineludible «contextualidad» del «mirar y ver» si todos los juegos tienen algo en común, o cómo la metáfora de los parecidos de familia sirve como una descripción del modo en que funciona nuestro lenguaje y no como un criterio de identificación o clasificación. Aplicado a la estética, pone en evidencia al proyecto esencialista, no porque estas nociones wittgensteinianas invocadas por los antiesencialistas de primera y segunda generación no sirvan (y no sirven) de solución alternativa a la fallida respuesta esencialista, sino porque la inteligibilidad de la propia hipótesis esencialista es puesta en entredicho: no está claro qué se está buscando, ni para qué, cuando se busca la definición o la esencia del arte. Es evidente que Tilghman demuestra aquí un aprovechamiento nada superficial del pensamiento de Wittgenstein; aún más, hace una crítica de las interpretaciones superficiales del mismo, sintonizando así con otro de los rasgos característicos de la tercera generación de la estética analítica.

Una solución peculiar al problema de la definición la proporciona la teoría del arte como concepto racimo (*cluster*) defendida por Gaut (2000). No existen para el arte propiedades necesarias y suficientes en conjunto, sino una serie de criterios que constituyen condiciones disyuntivamente suficientes para que algo sea arte. Los criterios no son, pues, individualmente necesarios para que algo sea arte, ni es posible una lista exhaustiva y definitiva de criterios, pero no es posible pensar en una obra de arte carente de todas las

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

propiedades enunciadas por los criterios. Así, una obra puede no ser bella o elegante, ni expresiva de emoción, ni intelectualmente desafiante, ni tener una forma compleja y coherente, ni tener un significado complejo, ni buscar la originalidad, ni expresar un punto de vista individual, ni ser producto de un alto grado de habilidad, o ser producto de la intención de hacer arte, pero difícilmente se sustraerá a todas estas propiedades a la vez, y aunque así fuese, el *concepto racimo* de arte incorporaría cualquier nuevo criterio relevante en la estructura de racimo. Gaut ha tenido que enfrentar algunas críticas serias a su propuesta. Por ejemplo, qué deben ser considerados como criterios «relevantes»: la teoría del racimo parece abrir un indeterminado margen en el que las propias obras de arte van ampliando el concepto de arte. Ciertamente, buena parte de los criterios que Gaut maneja van más allá de los límites de lo que estaríamos dispuestos a considerar como propiamente artístico. Pero, por otra parte, rehúye los vínculos de relación histórica significativa que caracterizan a otras teorías (como las histórico-narrativas de Levinson o Carroll).

Por su parte, Noël Carroll (1999) caracteriza lo que él llama la «filosofía del arte neowittgensteiniana» a partir de tres rasgos: 1) el argumento del *open concept*, 2) el método de los parecidos de familia, y 3) la recuperación de las teorías del arte tradicionales como contribuciones a la crítica de arte. A partir de esta caracterización, Carroll elabora una crítica pormenorizada de cada rasgo. El argumento del *open concept* de los analíticos (como Weitz) es ambiguo entre (a) «arte» como obra de arte y (b) «arte» como práctica, porque para demostrar la imposibilidad de una definición de (a) recurren a la apertura de (b); pero un concepto cerrado de «arte» (como obra de arte) es perfectamente compatible con un concepto abierto de «arte» (como práctica).

> Que las obras de arte puedan tener características definitorias no impide lógicamente la invención de nuevas obras de arte que ejemplifiquen las condiciones relevantes de modos innovadores, inesperados e imprevisibles. Una definición adecuada de «ciencia» no impide una investigación innovadora, inesperada e imprevisible. [...] La Teoría Institucional del Arte realiza una excelente tarea de explicación de por qué los *ready-made* son arte (1999: 220)[14].

El método de los parecidos de familia (comparar cualquier candidato a arte con lo que ya conocemos como arte) nos obliga a suponer, ya no que cualquier clase de cosa puede ser arte, sino que cualquier cosa «es» arte; para

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

esquivar el «todo vale» he de imponer ciertas propiedades que ha de poseer el candidato a arte, y eso es contradictorio con el propio método de los parecidos de familia. La severa crítica logicista de Carroll a lo que él llama «filosofía del arte neowittgensteiniana»[15] está en coherencia con su balance del fracaso de las tesis de ésta, fracaso que sitúa como causa del retorno al proyecto de una definición de arte en el que él mismo encuadra su *teoría de la narración histórica*.

Otros autores han replanteado la polémica esencialismo/antiesencialismo últimamente. Johannessen (2004) reivindica a Bouveresse (*d'après* Coleman, lastrado aún por un conocimiento incompleto de Wittgenstein) y a Zimmermann como los verdaderos intérpretes de una estética wittgensteiniana a partir de lo que Wittgenstein dijo sobre estética, y no lo que, desafortunadamente, hicieron los antiesencialistas (Weitz, paradigmáticamente) aplicando las ideas wittgensteinianas no estéticas a este terreno. Comparto la reivindicación de Johannessen (muy especialmente en lo tocante a Bouveresse), pero creo que no es incompatible una explotación de los textos propiamente estéticos de Wittgenstein con la aplicación a la estética de su pensamiento filosófico más general. Desde luego, no *a la* Weitz (y en eso coincido con Johannessen): la aplicación automática y poco cuidadosa de «argumentos» filosóficos generales de Wittgenstein a la reflexión estética conlleva confusiones importantes.

Dos autores más pueden ejemplificar la línea crítica más dura con el antiesencialismo de presunta raigambre wittgensteiniana. Kaufman (2007) se posiciona contra la corriente analítica wittgensteiniana de los Diffey, Dickie, Danto, Carney, Levinson o Stecker, denominados por él *new weavers*, a quienes acusa de vaciedad (salvando sólo parcialmente a Danto y a Diffey) en sus definiciones *relacionales* de arte. Kaufman distingue entre una herencia postwittgensteiniana de los *antiteóricos* (contra la definición tradicional de arte, al estilo de Weitz) y otra herencia poswittgensteiniana de los *teóricos*, inspirada por Mandelbaum (quienes creen que sí es posible una definición de arte, pero de carácter relacional, esto es, basada en el lugar que la obra de arte ocupa en cierto tipo de instituciones o prácticas). Kaufman da la razón a los *anti-theorists*, pero desaprueba (por incompleta) su concepción del análisis del arte. Si convenimos, en línea con Frege y Putnam, que una definición

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

tiene por objeto: 1) fijar la extensión de una palabra, y 2) determinar la competencia lingüística respecto a esa palabra (esto es, lo que uno capta cuando entiende una palabra), entonces las definiciones de los *new weavers* no pueden servir a alguien no avisado para distinguir o reconocer una obra de arte. Sólo Danto y Diffey, en la vanguardia de los *new weavers*, han hecho aún algo para fijar la extensión de «arte» (en relación con la historia, la crítica, la sociología o las instituciones). Otros *new weavers* (como Levinson, Carney o Stecker) no aportarían más que definiciones inútiles, sofisticadas carcasas lógicas que sólo atienden a la extensión de «arte» (sin conseguir nada al respecto, como sí hacían Danto y Diffey), pero nada dicen del contenido captable de «arte», esto es, del arte como fenómeno, dado que no dan ninguna información significante sobre el arte o sobre las propiedades sustanciales de la obra de arte. En último término, para Kaufman hay una dimensión comprensiva del arte que los wittgensteinianos traicionan por la negligencia del propio Wittgenstein con respecto a «lo interior» y su atención sólo a las «realizaciones lingüísticas» (*linguistic performances*).

Por su parte, Diffey (2004) se pregunta si el antiesencialismo no ha evacuado, junto con el idealismo estético tradicional, la pregunta por la posibilidad de una «filosofía del arte». Diffey, que se declara no wittgensteiniano, cree que Tilghman (2005), aunque crítico con el antiteoricismo de Weitz y Kennick, tampoco da respuesta a esta pregunta: el recurso wittgensteiniano a la perplejidad que causan en nosotros ciertas preguntas como criterio de «filosoficidad» no le parece a Diffey convincente. Cree que en el fondo Wittgenstein ejemplifica perfectamente el papel marginal que en su tiempo se otorgaba a la filosofía del arte (o estética) y reclama en su apoyo a Wollheim (decepcionado por los textos de Wittgenstein sobre estética, según declara en una nota introductoria de la bibliografía de *El arte y sus objetos*) y a Osborne (que acusa a Wittgenstein de negativo). Paradójicamente, el antiesencialismo supone el fin de la teoría del arte, pero el florecimiento de la estética en el marco de la filosofía analítica. No obstante, Diffey se esfuerza en mostrar que el test del almacén de Kennick[16] no liquida el esencialismo si las teorías del arte no preguntan «¿es esto arte?» del modo en que supone el test. Además, Kennick identifica erróneamente «estética» con «teoría del arte» cuando denuncia el

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

esencialismo de la «estética tradicional», una confusión que Weitz evita dado que él habla de «teorías clásicas». Sin embargo, sólo median veinte años entre Kennick y Collingwood (*Los principios del arte*) o diez años entre Gallie y Collingwood. Diffey, pues, coincide con Tilghman en que Weitz y Kennick hacen una interpretación poco propia de Wittgenstein, pero no coincide con su caracterización meramente «terapéutica» del contenido de la filosofía del arte. Coincide también con Tilghman y los antiesencialistas al creer que Wittgenstein no hubiera apoyado el esencialismo de las teorías del arte tradicionales, pero tampoco cree que desde su filosofía propiamente dicha avale a los antiesencialistas.

A modo de diagnóstico por mi parte, creo que tanto Kaufman como Diffey ejemplifican uno de los defectos más extendidos de esta tradición crítica del antiesencialismo de primera generación: una comprensión demasiado estrecha del lugar de lo estético en el pensamiento de Wittgenstein, derivada a menudo de la incapacidad de conciliar sus textos estéticos y la dimensión estética de su pensamiento filosófico global. Ese malentendido está en la raíz de la incapacidad para conciliar, desde Wittgenstein, un desarrollo negativo (o terapéutico) con un desarrollo positivo (o modelizador) de la teoría del arte filosófica. Denuncian, no obstante, con mucho acierto algunas de las carencias y confusiones más notables de los autores clásicos del antiesencialismo, si bien mi propuesta es comprenderlas en el marco de un panorama de generaciones sucesivas de antiesencialistas (primera, segunda y tercera generación).

Dentro de la esfera de la estética analítica, tanto Goodman como Wollheim imprimieron un giro copernicano al planteamiento de la cuestión. Goodman propuso sustituir la pregunta recalcitrante «¿qué es arte?» por «¿cuándo hay arte?», esto es, reconducir la investigación estética hacia las condiciones efectivas en que tiene lugar lo artístico, más que hacia la búsqueda de una definición estricta. Eso le llevaba a hablar de una serie de *síntomas* de lo artístico que no constituyen ya condiciones necesarias y suficientes, sino más bien rasgos que *suelen* estar presentes cuando hay arte. Esos *síntomas* son *densidad sintáctica*, *densidad semántica*, *saturación sintáctica*, *ejemplificación* y *referencia múltiple y compleja*[17]. En su énfasis del carácter eminentemente cognitivo de la obra de arte, Goodman no da, sin

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

embargo, una respuesta esencialista (en el sentido de una regla sistemática), sino que, por el contrario, como observa por ejemplo Chateau (1994: 111), lo esencial de la «decisión» de referirse a algo como arte nos remite al contexto (el mundo del arte o cualquier otro mundo instituido). Por su parte, frente a la obsesión definicionista en considerar «arte» como un concepto meramente clasificatorio o descriptivo, Wollheim (1973) insiste en que «arte» debe ser visto más bien como un concepto *regulativo* (que regula, más que describe): ver algo como una obra de arte se parece mucho más a aplicar una regla que a un etiquetado: una regla para la regulación de nuestro interés por el objeto (qué hacer con esto, o con respecto a esto). En esta línea, otros autores, como Graham (2000: 200) o Scruton (1979: 3) han subrayado las implicaciones de valor que hacen que llamar a algo arte sea mucho más una orientación, una recomendación o una invitación a determinado tipo de relación o experiencia, que una mera etiqueta. En otras palabras, se produce un giro desde una concepción de la definición de arte meramente descriptiva hacia una concepción constitutivamente normativa. En una dirección parecida, Tilghman (1983) nos propone dejar de considerar nuestra vinculación con las obras de arte como un mero *evento* (conocimiento de objetos) para pasar a considerarla como una *relación* (conocimiento de personas), lo que contribuye enormemente a disolver algunas de las confusiones más frecuentes en este ámbito de reflexión.

Con todo, dentro de la tradición analítica (*lato sensu*) no puede decirse que el proyecto esencialista, aunque ya lejos del esencialismo de la teorías tradicionales, haya de ser dado por concluido. Danto, paradigmáticamente, se muestra hoy defensor de una teoría del arte en el marco de la cual se propone una definición del arte de tal manera que ser una obra de arte significa *a*) ser acerca de algo y *b*) encarnar su sentido. En otras palabras, algo es una obra de arte si: 1) tiene un tema, 2) acerca del cual proyecta una actitud o punto de vista (tiene un estilo), 3) por medio de una elipsis retórica (generalmente metafórica), 4) la cual compromete la participación del auditorio en rellenar lo que falta (interpretación), 5) donde la obra en cuestión y su interpretación requieren un contexto histórico del arte (Carroll, 1993). Así pues, Danto orienta «hacia afuera» su proyecto de definición vinculando la obra de arte significativamente a la existencia de un «mundo del arte» (*artworld*), pero al

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

mismo tiempo se ancla a una teoría de carácter marcadamente simbólico donde una obra de arte lo es porque es una *representación* (es *sobre algo*) y porque es *interpretada* como tal (aunque sus propiedades físicas sean las mismas que las de un objeto común).

IV. ¿QUIÉN DICE QUE ALGO ES (O QUE HAY) ARTE?

El giro hacia una concepción no meramente descriptiva o clasificatoria de la definición de arte confiere a la reflexión estética analítica un marchamo claramente procedimental. El término es propuesto por Davies (1991) cuando distingue entre teorías funcionalistas y teorías procedimentales. Con respecto a las teorías funcionalistas, «una obra de arte cumple, necesariamente, una función (o funciones) distintiva del arte (generalmente, la de proporcionar una experiencia estética valiosa)» (Davies, 1991: 1). Esas funciones pueden ser expresar sentimientos, imitar la realidad, satisfacer las necesidades espirituales de un pueblo histórico, simbolizar lo inaprehensible, construir formas significantes, enseñarnos a mirar las cosas, etc. Este apartado acoge las definiciones tradicionales de arte, pero también acogería, con matices, las teorías formalistas, intencionales y simbólicas. Respecto a las teorías procedimentales, «una obra de arte es creada necesariamente en concordancia con ciertas reglas y procedimientos» (Davies, 1991: 1), lo que pone el acento en la importancia determinante del contexto artístico. Este apartado acoge, con matices, a las teorías institucionales y a las teorías narrativas.

Así pues, si en la propuesta funcionalista quien dice que algo es arte (o que hay arte) es la existencia (atestiguada o detectada, en último término, por el teórico o el crítico) de una función o funciones distintivas, en la propuesta procedimental ese «quien» pasa a ser el contexto complejo en el que toma sentido como tal la obra de arte o el hecho artístico en su conjunto.

La teoría del arte de Beardsley constituye un ejemplo, aunque peculiar, de propuesta funcionalista dentro del ámbito analítico. La finalidad de una obra de arte es la creación de una «experiencia estética», que no es reductible ni al

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

conocimiento del mundo ni a la ética. Pero también propone una nueva caracterización de la obra de arte a partir de los rasgos de «completud», «unidad» y «distanciamiento». Ya en su *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (1958) afirma que algo es una obra de arte solamente si provoca o está capacitado para provocar una experiencia estética, una posición que implica prioridad lógica concedida al receptor, pero que para escapar de la vacuidad y del relativismo necesita apoyo, bien vía cualidades de la obra, o bien vía determinación del contexto social. Todavía en los ochenta (2.ª ed. de *Aesthetics*), Beardsley defiende una concepción del significado como desciframiento del significado explícito en el texto, lo que le lleva a una teoría objetivista que bascula sobre una definición de arte de la que elaborará muy diversas versiones. Una de ellas se apoya en la idea de que una experiencia estética se caracteriza por ser *coherente* y *completa*. En otras formulaciones una obra de arte es un objeto que reúne las características de *unidad* (completud, integridad) *complejidad* (que sea suficientemente diversa e intrincada para captar nuestro interés) e *intensidad* (cierta pasión o emoción, capacidad para emocionar). Para Beardsley, se trata de características inmanentes a la obra misma (estas cualidades no son directamente perceptibles, pero una obra las posee en virtud de ciertas propiedades perceptibles). Para Beardsley (1983), una obra de arte ha de tener propiedades estéticamente relevantes de las que alguien se hace responsable, han de ser producidas para ser arte desde el principio hasta el final (no en mitad de su vida), lo que excluye las obras hechas para chocar pero que no implican la intención de producir algo con la capacidad de proporcionar una gratificación estética. Beardsley está excluyendo (conscientemente) buena parte del arte de vanguardia (como la *Fountain* o el conceptual). Algunas críticas a la teoría de Beardsley son extensibles a las teorías funcionalistas en general: explican muy poco, dado que presuponen algunas cualidades realizatorias de lo artístico y derivan su atención hacia esas cualidades, y siguen cautivas de la dificultad (típica del primer esencialismo) de hallar una función única a la que potencial o actualmente sirvan todas las obras de arte. Por otra parte, hablar de la «experiencia estética» al modo de Beardsley no hace más que reproducir a otro nivel los problemas de definición de la obra de arte. Algunos autores como por

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

ejemplo Tilghman han evidenciado además que la distinción cualidades directamente perceptibles/no directamente perceptibles es confusa (2005: 101-103)[18].

George Dickie (1974) retoma la tradición de la estética analítica wittgensteiniana y algunas de las críticas de Mandelbaum a Weitz para formular su «teoría institucional del arte». En la primera versión de su teoría (1969, 1971, 1974) «una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto 2) al que se le ha conferido el status de candidato para la apreciación por parte de alguna persona o personas que actúan en nombre de una cierta institución social [el mundo del arte (*artworld*)] (versión de 1971). Dickie entiende el arte como «artefacto» en un sentido amplio (propiedad no manifiesta) y toma prestado de Danto el concepto de «mundo del arte» (*artworld*) que, para él, designa ciertas prácticas institucionalizadas regidas por convenciones en un momento histórico y en un marco geográfico determinado. La propuesta de Dickie despierta inmediatamente ciertas preguntas: ¿quién es esa «persona o personas que actúan en nombre de»?, ¿son galeristas, directores de museos, coleccionistas, etc.?, ¿o es el propio artista?; «conferir» status, ¿quién?, ¿cómo? Esas puntualizaciones están en la base de su segunda versión de la «Teoría Institucional de Arte» (1982) basada en 5 subdefiniciones: 1) un artista es una persona que participa con entendimiento en la fabricación de una nueva obra de arte, 2) una obra de arte es un artefacto de una clase creado para ser presentado a un público del mundo del arte, 3) un público es un conjunto de personas cuyos miembros están preparados en algún grado para comprender un objeto que les es presentado, 4) el mundo del arte es la totalidad de los sistemas del mundo del arte, 5) un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte. Por otra parte, dado el carácter «clasificatorio» de su teoría, a Dickie no le han faltado críticas tanto de neoesencialismo como de circularidad. En 1988, asumiendo conscientemente el carácter circular que se le achaca a su «teoría institucional del arte», publica *The Art Circle*. Así pues, Dickie, en su segunda versión de la «Teoría Institucional del Arte», refuerza su definición del arte en torno a dos premisas que podríamos llamar «la regla de la presentación» y «la regla de la artefactualidad». Como resume Pérez Carreño, «Esta definición dibuja

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

el "marco de referencia" básico (*framework*) en el que se dan las obras de arte: un productor (artista), un producto (obra de arte) y un receptor (un público artístico), es decir, un contexto de producción y uno de recepción, que hacen posibles las actividades artísticas. Éste es el contexto artístico mínimo, también llamado "un grupo de presentación (o de exhibición)". [...] El público artístico no lo es necesariamente de todos los géneros artísticos, sino de alguno de los sistemas que pertenecen y conforman al mundo del arte, esto es "del marco para la presentación de una obra de arte por un artista ante un público del mundo del arte". Como vemos, las definiciones son interdependientes, de modo que el mundo del arte es también "el círculo del arte"» (Pérez Carreño, 2001: 160). Además, Dickie mantiene la regla de artefactualidad, lo que le permite dejar fuera de juego pretendidas obras de arte como «Thoughts» del artista conceptual Robert Barry[19]. Barry no ha seguido la regla de la artefactualidad, esto es, no ha actuado como un artista en la institución arte al pretender que la obra de arte no era la afirmación sino su referencia (inmostrable al público, por otra parte). En esta segunda versión, el «mundo del arte» es el escenario social e histórico constituido por las prácticas cambiantes y las convenciones del arte, la herencia de obras, las intenciones de los artistas, los escritos de los críticos, etc., a la vez que se reafirma la centralidad del artista en la concesión de estatus. Es, por ello, más intencionalista y menos institucionalista que la primera. Pero sigue teniendo muchos talones de Aquiles. Uno de ellos es, sin duda, su circularidad, por más que asumida por el propio Dickie (2005), que pone en cuestión el alcance de su teoría como definición de arte propiamente dicha. Por otra parte, el «mundo del arte» no es ni suficientemente corporativo (jueces, sacerdotes…) ni tiene procedimientos reconocidos para conferir estatus de obra de arte, sino que hay frecuentes y marcados desacuerdos. La teoría institucional no parece haber sido diseñada con ese patrón a la vista. Por último, se pueden sospechar consecuencias conservaduristas de la teoría, en la medida en que se da clara prioridad a lo efectivamente admitido en cada estado actual del arte.

Para Danto el «mundo del arte» es más bien «una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte». En otros momentos de su obra afirma que «es una entidad lingüística». El *artworld* de Danto adquiere

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

PARALIPÓMENOS

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

La estética le presenta a la filosofía la cuenta por haber sido degradada por el negocio académico a un sector. Reclama de la filosofía lo que ella no hace: extraer a los fenómenos de su existencia pura y conducirlos a la autognosis, a la reflexión de lo petrificado en las ciencias, no a una ciencia propia más allá de las ciencias. De este modo, la estética se doblega a lo que su objeto (como cualquier otro) quiere inmediatamente. Para poder ser experimentada por completo, toda obra de arte necesita el pensamiento, la filosofía, que no es otra cosa que el pensamiento que no se deja frenar. La comprensión es lo mismo que la crítica; la capacidad de comprender, de captar lo comprendido como algo espiritual, no es otra cosa que la capacidad de distinguir ahí lo verdadero y lo falso, aunque esta distinción tiene que divergir del procedimiento de la lógica habitual. Enfáticamente, el arte es conocimiento, pero no de objetos. Sólo comprende una obra de arte quien la comprende como complexión de la verdad. Esa complexión afecta inevitablemente a la relación de la obra con la falsedad, tanto con la propia como con la exterior; cualquier otro juicio sobre las obras de arte sería contingente. De este modo, las obras de arte reclaman una relación adecuada consigo mismas. Por eso postulan lo que en tiempos la filosofía del arte se propuso hacer y lo que en su figura heredada ya no hace ni ante la consciencia del presente ni ante las obras del presente.

Una estética sin valores es un disparate. Comprender las obras de arte significa, como por lo demás sabía Brecht, captar el momento de su logicidad y su contrario, así como sus fracturas y lo que éstas significan. No puede entender *Los maestros cantores* quien no perciba el momento (denunciado por Nietzsche) de que la positividad es representada ahí de manera narcisista, el momento de falsedad. La separación entre la comprensión y el valor es de origen científico; sin los valores no se entiende nada estéticamente, y viceversa. En el arte hay más razones para hablar de valor que en ningún otro lugar. Cada obra dice como un mimo: «¿no soy buena?»; a esto responde el

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

comportamiento valorativo.

Aunque hoy el intento de la estética presupone como vinculante la crítica de sus principios y normas generales, tiene que mantenerse necesariamente en el medio de lo general. Eliminar la contradicción no es asunto de la estética. La estética tiene que cargar con la contradicción y reflejarla, en consonancia con la necesidad de teoría que el arte anuncia categóricamente en la era de su reflexión. Pero la obligatoriedad de esa generalidad no legitima una teoría positiva de la invariancia. En las definiciones forzosamente generales, los resultados del proceso histórico se resumen variando una figura lingüística de Aristóteles: lo que el arte era. Las definiciones generales del arte son las definiciones de lo que el arte ha llegado a ser. La situación histórica, que ya no conoce la razón de ser del arte, busca a tientas en el pasado el concepto de arte, que retrospectivamente se reúne en algo así como una unidad. Ésta no es abstracta, sino el despliegue del arte en su propio concepto. De ahí que la teoría presuponga por doquier los análisis concretos como su propia condición, no como prueba y ejemplo. Al giro histórico hacia lo general ya se vio movido Benjamin (que filosóficamente incrementó al extremo la inmersión en las obras de arte concretas) en la teoría sobre la reproducción[1].

La mejor manera de cumplir metódicamente la exigencia de que la estética sea la reflexión de la experiencia artística sin que ésta debilite su decidido carácter teórico es introducir mediante modelos un movimiento del concepto en las categorías tradicionales que las confronte con la experiencia artística. Para eso no hay que construir un continuo entre los polos. El medio de la teoría es abstracto, y no hay que engañarse a este respecto con ejemplos ilustrativos. A veces (como en la *Fenomenología* de Hegel) puede saltar de repente una chispa entre la concreción de la experiencia espiritual y el medio del concepto general, de tal modo que lo concreto no sea un ejemplo que ilustra, sino la cosa misma que el razonamiento abstracto encierra, sin el cual no se podría encontrar el nombre. Aquí hay que pensar desde el lado de la producción: desde los problemas y *desiderata* objetivos que los productos presentan. La supremacía de la esfera de producción en las obras de arte es la supremacía de la esencia de las obras, de los productos del trabajo social, frente a la contingencia de su producción subjetiva. La relación con las categorías tradicionales es imprescindible porque sólo la reflexión de esas

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

categorías permite llevar la experiencia artística a la teoría. En la transformación de las categorías que esa reflexión expresa y causa, la experiencia histórica entra en la teoría. Mediante la dialéctica histórica que el pensamiento desencadena en las categorías tradicionales, éstas pierden su abstracción mala sin sacrificar lo general que es inherente al pensamiento: la estética apunta a la generalidad concreta. El análisis más ingenioso de obras individuales no es de por sí estética; esto es tanto su mácula como su superioridad sobre lo que se llama *ciencia del arte*. Pero desde la experiencia artística actual se legitima el recurso a las categorías tradicionales, que no desaparecen en la producción de hoy, sino que retornan hasta en su negación. La experiencia conduce a la estética, que eleva hasta la consecuencia y la consciencia lo que en las obras de arte sucede de manera mezclada, inconsecuente, y en la obra individual de manera insuficiente. Desde este punto de vista, también la estética no idealista trata de «ideas».

La diferencia cualitativa entre el arte y la ciencia impide que ésta sea simplemente el instrumento para conocer a aquél. Las categorías que la ciencia aporta son tan extrañas a las categorías intraartísticas que la proyección de éstas a los conceptos científicos expulsa de la explicación lo que la ciencia quiere explicar. La relevancia creciente de la tecnología en las obras de arte no puede inducir a someterlas a ese tipo de razón que produjo la tecnología y prosigue en ella.

De lo clásico sobrevive la idea de las obras de arte como algo objetivo, mediado por la subjetividad. De lo contrario, el arte sería una manera arbitraria de matar el tiempo, indiferente para los demás e incluso retrógrada históricamente. El arte quedaría degradado a un producto sustitutivo de una sociedad cuya fuerza ya no la consume la obtención de los alimentos y en la cual la satisfacción inmediata de los impulsos está limitada. El arte lleva la contraria a esto, es la objeción tenaz contra ese positivismo que quisiera someterlo al para-otro universal. No es que el arte, incluido en el nexo social de ofuscación, pueda ser lo que él no quiere. Pero su existencia es incompatible con el poder que quisiera rebajarlo a eso, romperlo. Lo que habla desde las obras significativas va en contra de la pretensión de totalidad de la razón subjetiva. La falsedad de la razón subjetiva queda patente en la objetividad de las obras de arte. Despojado de su pretensión inmanente de objetividad, el arte no sería otra cosa que un sistema más o menos organizado

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

de estímulos que causan reflejos que el arte atribuye por sí mismo, autística y dogmáticamente, a ese sistema en vez de a quienes reciben su influencia. De este modo desaparecería la diferencia de la obra de arte respecto de las meras cualidades sensuales; la obra de arte formaría parte de la empiria, sería (dicho a la americana) *a battery of tests*, y el medio adecuado para dar cuenta del arte sería el *program analyzer* o encuestas sobre las reacciones promedio de los grupos a las obras de arte o a los géneros; pero, tal vez por respeto a los sectores de la cultura reconocidos, el positivismo no suele ir tan lejos como indica la consecuencia de su propio método. Si, en tanto que teoría del conocimiento, pone en cuestión todo sentido objetivo y atribuye al arte todo pensamiento que no sea reducible a enunciados protocolares, de este modo el positivismo niega sin admitirlo *a limine* al arte, al que no toma en serio, igual que el cansado hombre de negocios que se deja dar un masaje por él; el hombre de negocios sería el sujeto trascendental del arte si éste correspondiera a los criterios positivistas. El concepto de arte que busca el positivismo converge con el de la industria cultural, que organiza sus productos como los sistemas de estímulos que la teoría subjetiva de la proyección atribuye al arte. El argumento de Hegel contra la estética subjetiva, basada en la sensación de los receptores, era su contingencia. Pero la estética subjetiva no se ha quedado ahí. El efecto subjetivo es calculado por la industria cultural y pasa de valor estadístico promedio a ley general. Se ha convertido en espíritu objetivo. Sin embargo, esto no debilita la crítica de Hegel. Pues la generalidad del estilo actual es lo negativamente inmediato, la liquidación de toda pretensión de verdad de la cosa y el engaño permanente a los receptores mediante la aseveración implícita de que es por ellos por lo que existe eso mediante lo cual se les quita el dinero que el poder económico concentrado les entrega. Esto conduce a la estética (y también a la sociología si guía a la estética subjetiva en tanto que sociología de las presuntas comunicaciones) a la objetividad de la obra de arte. En el negocio práctico de la investigación, los positivistas que operan con el *test* de Murray se oponen a todo análisis dirigido al contenido expresivo objetivo de las imágenes del *test*, que ellos consideran indigno de la ciencia porque depende demasiado del contemplador; así tendrían que proceder con las obras de arte que no están pensadas para los receptores (como ese *test*), sino que los confrontan con su objetividad. Por supuesto, la simple afirmación de que las obras de arte no son una suma de estímulos le causaría al positivismo tan pocas

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

dificultades como cualquier apologética. El positivismo podría despacharla como una racionalización y proyección que sólo sirve para agenciarse un *status* social, de acuerdo con el modelo del comportamiento de millones de filisteos culturales con el arte. O también podría, más radicalmente, descalificar a la objetividad del arte como un residuo animista que será derrotado por la Ilustración, como todos los demás. Quien no quiera que le quiten la experiencia de la objetividad, quien no quiera conceder autoridad en el arte a los ajenos al arte, tiene que proceder de manera inmanente, enlazar con las maneras subjetivas de reaccionar, como cuyo mero reflejo el positivismo entiende al arte y a su contenido. Lo verdadero en el enfoque positivista es la trivialidad de que sin experiencia del arte no se sabe nada de él ni se puede hablar de él. Pero en esa experiencia está la diferencia que el positivismo ignora; dicho de una manera drástica: si se utiliza un *hit* en el que no hay nada que entender como pantalla para todo tipo de proyecciones psicológicas, o si se comprende una obra sometiéndose a su propia disciplina. Lo que la estética filosófica elevó a lo liberador, a lo que (dicho en su lenguaje) trasciende al espacio y al tiempo, era la autonegación del contemplador, que en la obra se extingue virtualmente. A esto le obligan las obras, cada una de las cuales es un *index veri et falsi*; sólo comprende una obra quien acepta sus criterios objetivos; quien no se preocupa por ellos es el consumidor. Sin embargo, en el comportamiento adecuado con el arte está preservado el momento subjetivo: cuanto mayor es el esfuerzo de seguir a la obra y a su dinámica estructural, cuanto más la contemplación introduce al sujeto en la obra, tanto más felizmente captará la objetividad el sujeto, olvidado de sí mismo: también en la recepción, la subjetividad media a la objetividad. En lo bello, como Kant dijo sólo de lo sublime, el sujeto toma conciencia de su nihilidad y llega más allá de ella a lo que es de otra manera. La teoría kantiana adolece sólo de que declaró positivamente infinito al adversario de esa nihilidad y lo trasladó al sujeto inteligible. El dolor a la vista de lo bello es el anhelo por lo que el bloqueo subjetivo le impide al sujeto, que sabe empero que eso es más verdadero que él mismo. La experiencia que sin violencia estuviera libre del bloqueo es ejercitada por la entrega del sujeto a la ley formal estética. El contemplador firma un contrato con la obra de arte para que ella hable. La relación de posesión la transfiere banalmente a lo que está sustraído a ella quien insiste en «tener» algo de la obra de arte; éste prolonga el modo de comportarse de la autoconservación

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

inquebrantable, subordina lo bello a ese interés que (según la tesis insuperada de Kant) lo bello trasciende. Pero que sin sujeto no haya nada bello, que lo bello llegue a ser un en-sí sólo a través de su para-otro, se debe a la autoposición del sujeto. Como ésta trastornó a lo bello, hace falta el sujeto para que recuerde esto en la imagen. La melancolía del atardecer no es el estado de ánimo de quien la siente, pero sólo captura a quien se ha diferenciado tanto, a quien se ha vuelto tanto sujeto, que no es ciego para ella. Sólo el sujeto fuerte y desplegado, producto de todo el dominio de la naturaleza y de su injusticia, tiene también la fuerza para retirarse ante el objeto y revocar su autoposición. Pero el sujeto del subjetivismo estético es débil, *outer directed*. La sobrevaloración del momento subjetivo en la obra de arte y la falta de relación con ella son equivalentes. El sujeto sólo se convierte en la esencia de la obra de arte cuando se presenta a ésta como ajeno, exterior, y compensa la extrañeza poniéndose a sí mismo en vez de a la cosa. La objetividad de la obra de arte no está dada al conocimiento de una manera plena y adecuada, y en las obras no es indudable; la diferencia entre lo que exigen los problemas de las obras y la solución desgasta a esa objetividad. Ésta no es un estado de cosas positivo, sino un ideal de la cosa y de su conocimiento. La objetividad estética no es inmediata; quien cree tenerla en sus manos es engañado por ella. Si la objetividad estética fuera algo no mediado, coincidiría con los fenómenos sensoriales del arte y escamotearía su momento espiritual; éste es falible para sí y para los otros. La estética es la búsqueda de las condiciones y las mediaciones de la objetividad del arte. El argumento hegeliano contra la subjetivista fundamentación kantiana de la estética es demasiado sencillo: puede sumergirse sin resistencia en el objeto (o en sus categorías, que en Hegel todavía coinciden con los conceptos de géneros) porque el objeto es para él a priori espíritu. Con la absolutidad del espíritu se viene abajo también la del espíritu de las obras de arte. Por eso le resulta tan difícil a la estética no entregarse al positivismo y morir en él. Pero el desmontaje de la metafísica del espíritu no expulsa al espíritu del arte: su momento espiritual queda fortalecido y concretado en cuanto todo en él, sin distinciones, ya no tiene que ser espíritu; cosa que Hegel no sabía, por lo demás. Si la metafísica del espíritu seguía al arte, tras su decadencia el espíritu es devuelto al arte. Lo desacertado de los teoremas subjetivo-positivistas sobre el arte hay que exponerlo en el arte mismo en vez de deducirlo de una filosofía del espíritu. Las normas estéticas que corresponden

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

a formas invariantes de reaccionar del sujeto no son válidas empíricamente; así, la tesis de la psicología (dirigida contra la música moderna) de que el oído no puede percibir fenómenos sonoros muy complejos, simultáneos, que se alejan de las relaciones tonales naturales: es innegable que hay personas que lo consiguen, y no se comprende por qué no habrían de poder conseguirlo todas; la barrera no es trascendental, sino social, de la naturaleza segunda. Si frente a esto la estética que se las da de empírica convierte los valores promedios en normas, toma inconscientemente partido por la conformidad social. Lo que esa estética rubrica como agradable o desagradable no es algo natural sensorial; toda la sociedad, su imprimátur y su censura, lo preforma, y a esto siempre se ha opuesto la producción artística. Reacciones subjetivas como el asco a la suavidad, que es un agente del arte moderno, son las resistencias a la convención social heterónoma inmigradas al sensorio. La presunta base del arte en las formas subjetivas de reaccionar y de comportarse está condicionada; incluso en la contingencia del gusto impera una coacción latente, pero no siempre la de la cosa; la forma subjetiva de reaccionar indiferente a la cosa es extraestética. Pero al menos cada momento subjetivo en las obras de arte está motivado por la cosa. La sensibilidad del artista es esencialmente la capacidad de escuchar a la cosa, de ver con los ojos de la cosa. Cuanto más estrictamente la estética se construya sobre el movimiento de la cosa (en conformidad con el postulado hegeliano), tanto más objetiva será, tanto menos confundirá las invariantes problemáticas, subjetivas, con la objetividad. El mérito de Croce fue que con espíritu dialéctico eliminó todo patrón exterior a la cosa; el clasicismo se lo impidió a Hegel. Hegel interrumpió en la estética la dialéctica, igual que en la teoría de las instituciones de la filosofía del derecho. Sólo mediante la experiencia del arte moderno, radicalmente nominalista, se puede llevar a sí misma a la estética de Hegel; también Croce retrocede ante esto.

El positivismo estético, que sustituye el desciframiento teórico de las obras por la investigación de su efecto, tiene en todo caso su momento de verdad en que denuncia la fetichización de las obras, que forma parte de la industria cultural y de la decadencia estética. El positivismo recuerda el momento dialéctico de que ninguna obra de arte es pura. Para algunas formas estéticas, como la ópera, el nexo de los efectos era constitutivo; si el movimiento interior del género obliga a renunciar a ese nexo, el género se vuelve

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

virtualmente imposible. Quien entendiera de manera inquebrantable la obra de arte como el puro en-sí, que es como hay que entenderla, sería ingenuamente la víctima de su autoposición y tomaría la apariencia como una realidad de segundo grado, cegado para un momento constitutivo del arte. El positivismo es la mala conciencia del arte: le recuerda que no es inmediatamente verdadero.

Aunque la tesis del carácter proyectivo del arte ignora su objetividad (su rango y su contenido de verdad) y se queda más acá de un concepto enfático de arte, tiene peso en tanto que expresión de una tendencia histórica. Lo que esa tesis les hace por banalidad a las obras de arte corresponde a la caricatura positivista de la Ilustración, a la razón subjetiva desenfrenada. Su preponderancia social llega hasta las obras. Esa tendencia, que mediante la desartificación quisiera hacer imposibles las obras de arte, no se puede detener con la afirmación de que el arte tiene que existir: eso no está escrito en ninguna parte. Pero hay que tener en cuenta la consecuencia plena de la teoría de la proyección, la negación del arte. De lo contrario, la teoría de la proyección conduce a la neutralización vergonzosa del arte de acuerdo con el esquema de la industria cultural. Pero la consciencia positivista tiene, en tanto que falsa, sus dificultades: necesita al arte para depositar en él lo que no tiene cabida en su angosto y sofocante espacio. Además, el positivismo tiene que resignarse al arte porque cree en lo existente y el arte existe. Los positivistas salen del dilema tomando al arte tan poco en serio como el *tired businessman*. Esto les permite ser tolerantes con las obras de arte, que de acuerdo con su manera de pensar ya no son tales.

Se puede hacer patente que las obras de arte no se agotan en su génesis, por lo que el método filológico no las alcanza. Schikaneder no pudo soñar con Bachofen. El libreto de *La flauta mágica* mezcla las fuentes más diversas sin producir coherencia. Pero objetivamente aparece en él el conflicto de matriarcado y patriarcado, del Sol y la Luna. Esto explica la resistencia del texto, al que el gusto precipitado difama como malo. Se mueve en la frontera entre la banalidad y la profundidad; de la banalidad lo salva que el papel de coloratura de la Reina de la Noche no representa un «principio del mal».

La experiencia estética cristaliza en la obra particular. Sin embargo, no se puede aislar a ninguna obra, ya que ninguna es independiente de la continuidad de la consciencia experimentadora. Lo puntual y atomístico va

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

contra esta continuidad, como contra cualquier otra: en la relación con las obras de arte en tanto que mónadas tiene que entrar la fuerza almacenada de lo que ya se ha formado en la consciencia estética más allá de la obra individual. Éste es el sentido racional del concepto de comprensión artística. La continuidad de la experiencia estética está matizada por todas las otras experiencias y por todo el saber del experimentador; por supuesto, la experiencia estética sólo se confirma y corrige en la confrontación con el fenómeno.

En la reflexión espiritual, en el gusto que se cree por encima de la cosa, el procedimiento del *Renard* de Stravinsky puede parecer más adecuado a la *Lulu* de Wedekind que la música de Berg. El músico sabe que ésta tiene un rango muy superior a la de Stravinsky, y sacrifica a cambio la soberanía del punto de vista estético; de esos conflictos se compone la experiencia artística.

Los sentimientos que las obras de arte despiertan son reales y, por tanto, extraestéticos. Frente a ellos es más correcta la actitud que conoce en dirección contraria al sujeto contemplador, la cual es más justa con el fenómeno estético porque no lo enreda con la existencia empírica del contemplador. Pero que la obra de arte no sea sólo estética, sino que por encima y por debajo de esto surja en capas empíricas, tenga carácter de cosa, sea un *fait social* y finalmente converja en la idea de verdad con lo metaestético, implica la crítica de la relación químicamente pura con el arte. El sujeto experimentador del que se aparta la experiencia estética retorna en ella como sujeto transestético. El estremecimiento devuelve a sí mismo al sujeto distanciado. Al abrirse a la contemplación, las obras de arte confunden al contemplador en su distancia, la del mero espectador; la verdad de la obra se le presenta como la verdad que también debería ser la verdad de él mismo. El instante de esta transición es el instante supremo del arte. Salva a la subjetividad, incluso a la estética subjetiva, a través de su negación. El sujeto estremecido por el arte hace experiencias reales; pero ahora, en virtud del conocimiento de la obra de arte como obra de arte, se trata de experiencias en las que se ablanda su endurecimiento en la propia subjetividad, en las que su autoposición comprende sus límites. El sujeto obtiene en el estremecimiento su verdadera dicha por las obras de arte, pero es una dicha contra el sujeto; de ahí que su órgano sea el llanto, que también expresa la tristeza por la propia caducidad. Kant notó algo de esto en la estética de lo sublime, que él excluye

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

del arte.

La falta de ingenuidad frente al arte, la reflexión, necesita la ingenuidad desde otro punto de vista: que la consciencia estética no regule sus experiencias a partir de lo vigente culturalmente, sino que la fuerza de la reacción espontánea se conserve también frente a las escuelas avanzadas. Aunque la consciencia individual también está mediada artísticamente por la sociedad, por el espíritu objetivo dominante, es el lugar geométrico de la autorreflexión de ese espíritu y lo amplía. La ingenuidad con el arte es un fermento de la ofuscación; quien carece por completo de ella es muy torpe, está atrapado en lo que se le impone.

---

[1] Cfr. Walter Benjamin, *Schriften*, cit., vol. I, pp. 366 ss.

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

Hay que defender a los ismos en tanto que lemas, testimonios del estado universal de reflexión y sucesores (al formar escuelas) de lo que en otros tiempos hacía la tradición. Esto causa la ira de la consciencia burguesa dicotómica. Aunque ella lo planea y lo quiere todo, bajo su coacción el arte tiene que ser (como el amor) puramente espontáneo, involuntario, inconsciente. Esto le está negado desde la filosofía de la historia. El tabú sobre los lemas es reaccionario.

Lo nuevo es la herencia de lo que antes quería decir el concepto individualista de originalidad, al que ahora recurren quienes no quieren lo nuevo y lo acusan de falta de originalidad, así como acusan de uniformidad a toda forma avanzada.

Los desarrollos artísticos tardíos han elegido el montaje como su principio, pero subcutáneamente las obras de arte siempre han tenido algo de su principio; esto se podría mostrar en detalle en la técnica de puzzle de la gran música del clasicismo vienés, que se corresponde tanto con el ideal de desarrollo orgánico de la filosofía de su época.

Que la estructura de la historia quede desfigurada por el *parti pris* en favor de acontecimientos real o presuntamente grandes también vale para la historia del arte. Ciertamente, el arte cristaliza cada vez en algo cualitativamente nuevo, pero también hay que tener en cuenta la antítesis de que esto nuevo, la cualidad que aparece de repente, la transformación, no es más que una nada. Esto debilita al mito de la creatividad artística. El artista lleva a cabo algo mínimo, una transición, no algo máximo, una *creatio ex nihilo*. El diferencial de lo nuevo es el lugar de la productividad. Mediante lo infinitamente pequeño de lo decisivo, el artista individual se revela el ejecutor de una objetividad colectiva del espíritu, frente a la cual desaparece su participación; esto se recordaba implícitamente en la noción de genio como algo receptor, pasivo. Esto deja al descubierto la perspectiva sobre aquello en las obras de

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

arte mediante lo cual son más que su definición primaria, más que artefactos. Su deseo de ser así y no de otra manera va contra el carácter de artefacto al impulsarlo al extremo; el artista soberano quisiera anular la *hybris* de la creatividad. Aquí tiene su lugar ese poquito de verdad que tiene la creencia en que todo siempre está ahí. En el teclado de cada piano está toda la *Appassionata*; el compositor sólo tiene que sacarla, pero para eso hace falta Beethoven.

Pese a la aversión a lo que en la modernidad parece anticuado, la situación del arte frente al *Jugendstil* no ha cambiado tan radicalmente como esa aversión quisiera. Ella misma parece proceder de ahí, igual que la actualidad intacta de ciertas obras que, aunque no surgieron en el *Jugendstil*, se pueden incluir en él, como el *Pierrot* de Schönberg y algunas cosas de Maeterlinck y Strindberg. El *Jugendstil* fue el primer intento colectivo de poner desde el arte el sentido ausente; el fracaso de ese intento circunscribe de manera ejemplar hasta hoy la aporía del arte. El intento explotó en el expresionismo; el funcionalismo y sus equivalentes en el arte no referido a fines fueron su negación abstracta. La clave del antiarte de hoy, con Beckett al frente, parece ser la idea de concretar esa negación, de extraer de la negación completa del sentido metafísico algo estético con sentido. El principio estético de la forma es en sí, mediante la síntesis de lo formado, el establecimiento de sentido incluso donde el sentido se rechaza como contenido. En esta medida, el arte es teología, al margen de lo que quiera y diga; su pretensión de verdad y su afinidad con lo falso son lo mismo. Este estado de cosas se mostró de manera específica en el *Jugendstil*. La situación se agudiza hasta la pregunta de si el arte sigue siendo posible tras la caída de la teología y sin ninguna teología. Si esa obligación continúa (como en Hegel, que fue el primero en poner en duda la posibilidad del arte), tiene algo de oráculo; no está claro si la posibilidad es un testimonio genuino de lo permanente de la teología o un reflejo del hechizo permanente.

Como indica su propio nombre, el *Jugendstil* [= estilo juvenil] es la pubertad declarada permanente: la utopía que descuenta su propia irrealizabilidad.

El odio a lo nuevo procede de un componente fundamental de la ontología burguesa, que ésta oculta: lo perecedero ha de ser perecedero; la muerte ha de tener la última palabra.

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

El principio de la sensación siempre fue unido al premeditado horror burgués y se ha adaptado al mecanismo burgués de aprovechamiento.

Así como es seguro que el concepto de lo nuevo está entrelazado con rasgos sociales funestos, en especial con el de novedad en el mercado, también es imposible desde Baudelaire, Manet y el *Tristán* suspenderlo; frente a su presunta contingencia y arbitrariedad, los intentos de suspenderlo sólo han producido algo doblemente contingente y arbitrario.

La amenazante categoría de lo nuevo difunde una y otra vez el atractivo de la libertad, que es más fuerte que lo que lo que en ella frena, nivela y a veces es estéril.

En tanto que negación abstracta de la categoría de lo constante, la categoría de lo nuevo coincide con ésta: su invariancia es su debilidad.

La modernidad se presentó históricamente como algo cualitativo, como diferencia respecto de los modelos despotenciados; por eso no es puramente temporal; por lo demás, esto ayuda a explicar que la modernidad por una parte haya adoptado rasgos invariantes, como se le suele reprochar, y que por otra parte no se pueda suprimir en tanto que superada. Lo intraestético y lo social se mezclan ahí. El arte, cuanto más se ve obligado a oponerse a la vida marcada por el aparato de dominio, estandarizada, tanto más recuerda al caos: olvidado, éste se convierte en una desgracia. De ahí la falsedad del griterío sobre el presunto terror espiritual de la modernidad; acalla al terror del mundo al que el arte se niega. El terror de una manera de reaccionar que no soporta nada que sea nuevo es beneficioso en tanto que vergüenza sobre la estupidez de la cultura oficial. Quien tiene que avergonzarse de decir que el arte no puede olvidar al ser humano o de preguntar ante obras extrañas qué ha sido del mensaje, tendrá que sacrificar contra su voluntad, tal vez sin auténtica convicción, costumbres muy queridas, pero la vergüenza puede inaugurar un proceso desde fuera hacia dentro que impida a la persona aterrorizada participar en el griterío.

No se pueden eliminar del concepto estético de lo nuevo los procedimientos industriales que dominan cada vez más la producción material de la sociedad; está por ver si, como Benjamin parece haber supuesto[1], la exposición mediaba entre ambos. Sin embargo, las técnicas industriales, la repetición de

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

ritmos idénticos y la producción repetida de lo idéntico de acuerdo con un modelo contienen al mismo tiempo un principio contrario a lo nuevo, que triunfa en la antinomia de lo estético nuevo.

---

[1] Cfr. Walter Benjamin, *Schriften*, cit., vol. I, pp. 375 ss.

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

Igual que no hay nada simplemente feo, ya que lo feo puede llegar a ser bello mediante su función, tampoco hay nada simplemente bello: es trivial que la puesta de sol más bella, la chica más hermosa, puede ser repelente si la pintamos fielmente. Sin embargo, no se puede eliminar ni en lo bello ni en lo feo el momento de inmediatez: ningún amante que sea capaz de percibir diferencias (y ésa es la condición del amor) dejará que marchite la belleza de su amada. Lo bello y lo feo no hay ni que hipostasiarlo ni que relativizarlo; su relación se revela gradualmente, y ahí uno se convierte en la negación de lo otro. La belleza es histórica en sí misma, es lo que se escapa.

Que la subjetividad que produce empíricamente y su unidad no son lo mismo que el sujeto estético constitutivo e incluso que la cualidad estética objetiva lo testimonia la belleza de algunas ciudades. Perugia o Asís muestran la medida máxima de forma y coherencia de la figura sin pretenderlo, aunque no se puede infravalorar la participación de la planificación en lo que parece orgánico en tanto que naturaleza segunda. Esto está favorecido por la suave curva de la montaña, el matiz rojizo de las piedras, algo extraestético que, en tanto que material del trabajo humano, es por sí mismo uno de los determinantes de la figura. Como sujeto opera ahí la continuidad histórica, verdaderamente un espíritu objetivo que se deja dirigir por ese determinante sin que lo pretenda el arquitecto individual. Este sujeto histórico de lo bello dirige también la producción de los artistas individuales. Pero lo que causa presuntamente desde fuera la belleza de esas ciudades es su interior. La historicidad inmanente se convierte en aparición, y con ella se despliega la verdad estética.

Es insuficiente la identificación del arte con lo bello, y no sólo por demasiado formal. En aquello en lo que el arte se ha convertido, la categoría de lo bello sólo aporta un momento, uno que ha cambiado hasta dentro: mediante la absorción de lo feo, el concepto de belleza ha cambiado, pero la

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

estética no puede prescindir de él. En la absorción de lo feo, la belleza es suficientemente fuerte para ampliarse mediante su contradicción.

Hegel fue el primero en oponerse al sentimentalismo estético, que busca el contenido de la obra de arte no en ella misma, sino en su efecto. La figura posterior de este sentimentalismo es el concepto de estado de ánimo, que tiene su valor histórico. Nada podría mostrar mejor lo bueno y lo malo de la estética hegeliana que su incompatibilidad con el momento de estado de ánimo en la obra de arte. Hegel insiste, como siempre, en lo sólido del concepto. Esto beneficia a la objetividad de la obra de arte tanto frente a su efecto como frente a su fachada meramente sensorial. Pero el progreso que Hegel consuma así se paga con algo ajeno al arte; la objetividad, con algo cósico, con un exceso de materialidad. Esto amenaza con reducir la estética a lo preartístico, al comportamiento concretista del burgués que en la imagen o en el drama quiere tener un contenido sólido en el que se pueda apoyar y al que pueda apoyar. La dialéctica del arte se limita en Hegel a los géneros y a su historia, pero no es trasladada con la suficiente radicalidad a la teoría de la obra. Que lo bello natural sea esquivo a la determinación por el espíritu induce a Hegel a degradar a lo que en el arte no es espíritu *qua* intención. Su correlato es la cosificación. El correlato del hacer absoluto siempre es lo hecho en tanto que objeto sólido. Hegel ignora lo no cósico del arte, que forma parte de su concepto contra el mundo empírico de cosas. Lo relega polémicamente a lo bello natural en tanto que su determinidad mala. Pero precisamente en este momento lo bello natural posee algo que, si la obra de arte lo pierde, retrocede a la falta de musa de la mera facticidad. Quien no es capaz de consumar en la experiencia de la naturaleza esa separación respecto de los objetos de acción que conforma lo estético no conoce la experiencia artística. La tesis de Hegel de que lo bello artístico brota en la negación de lo bello natural y, por tanto, en lo bello natural habría que variarla en el sentido de que ese acto que funda la consciencia de lo bello tiene que consumarse en la experiencia inmediata si no ha de postular lo que él constituye. La concepción de lo bello artístico comunica con lo bello natural: ambos quieren restituir la naturaleza mediante el abandono de su mera inmediatez. Hay que recordar el concepto de aura de Benjamin: «Es recomendable ilustrar el concepto de aura propuesto arriba para los objetos históricos mediante el concepto de aura de los objetos naturales. Definimos a esta última como la

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

aparición única de una lejanía, por más cerca que pueda estar. Si una persona que descansa durante una tarde de verano sigue una cadena de montañas en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre ella, está respirando el aura de estas montañas, de esta rama»[1]. Lo que aquí se llama *aura* es familiar a la experiencia artística bajo el nombre de *atmósfera* de la obra de arte, que es aquello mediante lo cual el nexo de sus momentos remite más allá de ellos y cada uno de los momentos remite más allá de sí mismo. Este constituyente del arte, al que se ha desfigurado con el término existencial-ontológico *Gestimmtheit*, es en la obra de arte lo que se sustrae a su coseidad, a la constatación del estado de cosas y, como muestra cada intento de describir la atmósfera de la obra de arte, lo fugaz que empero hay que objetivar en la figura de la técnica artística (esto apenas se podía pensar en tiempos de Hegel). El momento aurático no se merece la maldición hegeliana porque el análisis insistente lo puede presentar como determinación objetiva de la obra de arte. No sólo forma parte del concepto de obra de arte que ésta remita más allá de sí misma, sino que además esto se puede inferir de la configuración específica de cada obra. Incluso donde las obras de arte, en un desarrollo que comienza con Baudelaire, se libran del elemento atmosférico, éste está conservado en ellas en tanto que elemento negado, evitado. Precisamente este elemento tiene su modelo en la naturaleza, y la obra de arte está emparentada con la naturaleza más profundamente mediante este elemento que mediante cualquier semejanza cósica. Percibir en la naturaleza su aura del modo que Benjamin exige para ilustrar ese concepto significa captar en la naturaleza lo que hace esencialmente de una obra de arte una obra de arte. Se trata de ese significar objetivo al que no llega ninguna intención subjetiva. Una obra de arte le abre los ojos al contemplador cuando dice enfáticamente algo objetivo, y esta posibilidad de una objetividad no meramente proyectada por el contemplador tiene su modelo en esa expresión de melancolía o de paz que obtenemos en la naturaleza cuando no la miramos como objeto de la acción. La lejanía a la que Benjamin da tanta importancia en el concepto de aura es el modelo rudimentario del distanciamiento respecto de los objetos de la naturaleza en tanto que medios potenciales para fines prácticos. El umbral entre la experiencia artística y la experiencia preartística es exactamente el umbral entre el dominio del mecanismo de identificación y las inervaciones del lenguaje objetivo de los objetos. Así como el caso típico de banalidad es que un lector regule su relación con las obras de arte según se pueda

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

identificar o no con los personajes que aparecen ahí, la identificación falsa con el personaje empírico inmediato es la falta de musa por antonomasia. Es la disminución de la distancia al mismo tiempo que se consume aisladamente el aura como «algo superior». Ciertamente, también la relación auténtica con la obra de arte exige un acto de identificación: entrar en la cosa, seguirla, «respirar el aura», como dice Benjamin. Pero su medio es lo que Hegel llama *libertad para el objeto*: el contemplador no debe proyectar a la obra de arte lo que sucede en él para encontrarse ahí confirmado, sobrepujado, satisfecho, sino que al revés tiene que exteriorizarse en la obra, equipararse a ella, consumarla desde sí mismo. Otra manera de decir esto es que el contemplador tiene que someterse a la disciplina de la obra y no exigir que la obra de arte le dé algo. El comportamiento estético que se sustrae a esto, que permanece ciego para lo que en la obra de arte es más que el caso, es lo mismo que la actitud proyectiva, la actitud del *terre à terre* que predomina en nuestra época y desartifiza a las obras de arte. Que éstas se conviertan por una parte en unas cosas más y por otra parte en receptáculos para la psicología del contemplador es correlativo. En tanto que meras cosas, las obras de arte ya no hablan; a cambio, son los receptáculos del contemplador. El concepto de estado de ánimo, a cuyo sentido contradice la estética objetiva de Hegel, es insuficiente porque convierte en su contrario a lo que considera verdadero en la obra de arte al traducirlo en algo meramente subjetivo, en una manera de reaccionar del contemplador, y representarlo en la obra misma de acuerdo con su modelo.

El estado de ánimo era en las obras de arte aquello en que el efecto y la constitución de las obras se mezclaban turbiamente como algo que va más allá de sus momentos individuales. Bajo la apariencia de lo sublime, el estado de ánimo entrega las obras de arte a la empiria. Mientras que la estética de Hegel tiene uno de sus límites en su ceguera para ese momento, al mismo tiempo es su dignidad que evite la media luz entre el sujeto estético y el sujeto empírico.

Al contrario de lo que Kant quería, el espíritu percibe ante la naturaleza menos su propia superioridad que su propia naturalidad. Este instante mueve al sujeto a llorar ante lo sublime. El recuerdo de la naturaleza disuelve la terquedad de su autoposición: «¡La lágrima brota, la tierra vuelve a tenerme!». El yo sale así espiritualmente de la prisión en sí mismo. Centellea

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

algo de la libertad que la filosofía reserva con un error culposo a lo contrario, a la soberanía del sujeto. El hechizo que el sujeto lanza a la naturaleza también lo atrapa a él: la libertad se agita en la consciencia de su semejanza con la naturaleza. Como lo bello no se subordina a la causalidad natural que el sujeto impone a los fenómenos, su ámbito es el de una libertad posible.

Igual que en ningún otro ámbito social, la división del trabajo no es en el arte meramente un pecado original. El arte es espiritualización cuando refleja las coacciones sociales en que está tendido y de este modo saca a la luz el horizonte de la reconciliación; pero la espiritualización presupone la separación de trabajo corporal y trabajo espiritual. Sólo mediante la espiritualización, no mediante la naturalidad empedernida, las obras de arte rompen la red del dominio de la naturaleza y se amoldan a la naturaleza; sólo se sale desde dentro. De lo contrario, el arte se vuelve pueril. También en el espíritu sobrevive algo del impulso mimético, el *mana* secularizado, lo que emociona.

En no pocas obras de la era victoriana, no sólo inglesas, la fuerza del sexo y del momento sensual emparentado con él se vuelve perceptible mediante el silencio al respecto; algunos relatos de Storm podrían servir de ejemplo. El joven Brahms, cuyo genio sigue sin ser visto correctamente, contiene pasajes de una ternura tan avasalladora como la que sólo puede expresar quien no la conoce. También desde este punto de vista es burda la equiparación de expresión y subjetividad. Lo expresado subjetivamente no tiene por qué parecerse al sujeto que se expresa. En casos muy grandes, lo expresado subjetivamente es lo que el sujeto que se expresa no es; subjetivamente, toda expresión está mediada por el anhelo.

El agrado sensorial, que a veces ha sido recriminado ascética-autoritariamente, se ha convertido con el paso del tiempo en lo inmediatamente hostil al arte: la belleza del sonido, la armonía de los colores y la suavidad se han convertido en lo *kitsch* y en el signo distintivo de la industria cultural. El estímulo sensorial ya sólo es legítimo en el arte donde, como en *Lulu* de Berg o en André Masson, es el portador o la función del contenido, no un fin en sí mismo. Una de las dificultades del arte moderno es combinar el deseo de lo coherente en sí mismo (que siempre lleva consigo elementos que se arriesgan por tersos) con la resistencia al momento culinario. A veces, la cosa exige lo culinario, mientras que paradójicamente el

Copyright © 2014. Ediciones Akal. All rights reserved

Adorno Wiesengrund, T. L. (2014). Teoría estética: (ed.). Ediciones Akal. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/115815?page=330

CAPÍTULO II

TEORÍA(S) DEL ARTE

SALVADOR RUBIO MARCO

La conocida comparación del artista Barnett Newman, según la cual «la estética es para los artistas lo que la ornitología es para los pájaros» ha sido mencionada habitualmente por los teóricos de la estética como un dardo lanzado hacia ellos por los artistas. Hay, sin embargo, algunos aspectos tocantes a esta afirmación que suelen olvidarse. Para empezar, pocos han resaltado el hecho de que Barnett Newman se dedicó seriamente al estudio de la ornitología en los años cuarenta[1]. En segundo lugar, tal y como ha testimoniado Danto (2003) por ejemplo, existía una notoria esquizofrenia en lo que se entendía por estética en esos años, dado que si bien las cuestiones estéticas estaban más candentes que nunca en los debates de las reuniones, fiestas y exposiciones de los expresionistas abstractos y las corrientes coetáneas, los propios artistas se dolían de una intolerable falta de sintonía por parte del discurso estético tradicional (o canónico) sobre el arte investido con la autoridad de la filosofía y de la ciencia.

El grito de socorro de Barnett Newman era, pues, más bien un «dejadnos tranquilos» dirigido a cierto discurso teórico sobre el arte construido con los mimbres de una cierta ortodoxia teórico-académica, antes que una negativa absoluta a cualquier tipo de teoría sobre el arte. Del mismo modo, la estética analítica de finales de los cincuenta nacida principalmente[2] de la estela del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas* constituía más bien una señal de alarma sobre el agotamiento de la perspectiva estética tradicional en

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

relación a las cuestiones del arte, antes que una negación de toda posibilidad de teorización al respecto.

Entender el debate contemporáneo en torno a las teorías del arte, lejos de agotarse en una mera cuestión taxonómica, implica necesariamente entender las raíces y el desarrollo de un debate, interno y constitutivo de las propias teorías, en torno a lo que se entiende por teoría y/o teorías en relación con el arte y lo estético y, consecuentemente, a las posibilidades que abre o cierra dicha conceptualización. Mi propósito aquí, más allá de reformular o compendiar las múltiples clasificaciones de teorías del arte ya existentes, es ofrecer una respuesta informada y comprometida a los interrogantes filosóficos que quedan abiertos hoy mismo a este respecto y dentro de la corriente que podríamos denominar, *lato sensu*, estética analítica.

I. TEORÍA DEL ARTE, TEORÍAS DEL ARTE

Conviene aclarar algunas delimitaciones de partida. Considero «teoría del arte» toda reflexión de carácter metatextual[3] sobre el arte en cualquiera de sus ámbitos y regiones. La teoría se contrapone, pues, aquí a la praxis artística (lo que no excluye que los artistas o espectadores puedan hacer teoría del arte, como veremos[4]). Esta concepción de la teoría no es nueva. Recoge el sentido del *theorein* griego según el cual «teoría» tiene que ver con observar, ver desde arriba, contemplar (el hecho artístico, en este caso). Eso implica varias cosas.

En primer lugar, que existen múltiples ángulos y regiones desde los cuales se hace teoría del arte, siendo la filosofía académica sólo uno de ellos[5]. Uno de esos ángulos es la creación artística, materializada o no en escritos producidos por los propios artistas. Otro ángulo es el de la crítica (esto es, el lugar del espectador), lo que acoge la reflexión (escrita o no) de los espectadores, de la crítica de actualidad, de los textos de catálogos o de la crítica de carácter teórico y/o histórico. Un tercer ángulo es la teoría del arte generada por el mundo académico desde la teoría general del arte académica o la teoría del arte generada a pie de obra de cada medio artístico particular.

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

Por último, y sin ánimo de exhaustividad en esta panorámica, se hace teoría del arte desde la tradición de estudios, métodos, estrategias y aparataje conceptual propios de la filosofía. Su ámbito específico es, en buena parte[6], la estética filosófica que se investiga, se enseña y se publica en los departamentos de filosofía de numerosas universidades de todo el mundo. Ciertamente, la teoría del arte es sólo un subconjunto dentro del conjunto general de los objetos e intereses de la estética filosófica en el que se reflexiona también sobre objetos no necesariamente artísticos como son las ideas estéticas, la belleza natural, las imágenes no artísticas, las emociones estéticas o el gusto.

Dejando aparte los avatares históricos (en la propia historia de la estética: Baumgarten, Kant, Hegel...[7]) de las prioridades en la determinación del objeto de la disciplina, parece claro que el arte se ha convertido en un objeto de reflexión mayoritario (en cuanto a volumen de estudios y publicaciones) dentro de la estética. Lo característico de la teoría del arte hecha desde la estética es una aproximación de carácter filosófico-conceptual en las respuestas a preguntas como qué es el arte, qué y cómo significa el arte, cómo identificar, apreciar y valorar el arte, etc., asumiendo a menudo los retos que plantea la propia evolución del arte en la contemporaneidad. Otro modo de singularización de la estética frente a la filosofía del arte consiste, naturalmente, en mostrar simplemente, de un lado, que el arte no constituye el único objeto de la estética, y de otro lado, que la estética adopta un sesgo marcado por la experiencia *estética* (*aisthesis* > *aesthetica*, esto es, receptiva por excelencia) que no marca igualmente a toda la filosofía del arte (más volcada a veces sobre la obra de arte en relación con su producción, su axiología o su ontología, por ejemplo). No obstante, la innegable *porosidad*[8] de ambos dominios y la consolidación de la etiqueta «estética» en la cartografía académica de los estudios filosóficos hacen imposible el mantenimiento de una demarcación demasiado estricta entre ambos.

Una idea generalmente admitida es que las relaciones entre la teoría del arte y la praxis artística adquieren desde el siglo XX una complejidad característica. Ya no se trata de que la teoría del arte explique o justifique *a posteriori* una nueva tendencia o corriente artística, sino que la praxis

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

artística bebe directamente de la teoría del arte, lo que resulta en un proceso de retroalimentación múltiple y compleja entre ambas. No sólo eso, sino que para algunos, tanto desde el terreno de la praxis artística como desde el terreno de la teoría, esa relación compleja ha derivado en una fusión: la obra de arte como pura idea no mediada por cualidades estéticas (propugnada por el Conceptualismo más radical) y la definitiva «filosofización» del arte en la etapa poshistórica (propugnada por Danto, por ejemplo). Sea cual sea la interpretación de estas propuestas lanzadas desde el mundo del arte o desde el mundo de la teoría, me parece claro que hay algunas confusiones graves, derivadas de la indiscriminada fusión de teoría y praxis artística, puntualmente denunciadas desde la estética filosófica: la propuesta de la obra de arte como pura *idea* conlleva una insoportable (por confusa) reducción de la noción misma de obra de arte (dado que el paso de la *idea* a la obra efectiva resulta inevaluable y el soporte sensible de la *idea* se convierte en un extraño *momento* accesorio[9]), y la asimilación de la labor del artista a filosofía del arte puede resultar (independientemente de la interpretación exacta de la propuesta teórica de Danto) en confusiones bien poco productivas para uno y otro terreno[10].

Por otra parte, B. R. Tilghman (2005) ha atacado certeramente la idea según la cual debe haber necesariamente una teoría del arte latente en cada juicio crítico, como presuponen, por ejemplo, Osborne (1955) y Pepper (1948). Ninguno de los dos ofrece una caracterización clara de lo que entienden aquí por «teoría del arte», si bien presuponen algún tipo de sistema deductivo en el que los juicios críticos son consecuencias lógicas de sentencias cuantificadas universalmente acerca de condiciones necesarias y/o suficientes para que algo sea una obra de arte más criterios de valor al respecto. Así, por ejemplo, «Esta novela es buena porque tiene una estructura de la trama cerrada» sería un juicio crítico asentado en una «teoría del arte» (del arte novelesco, en este caso) que satisface objetivamente los criterios de qué nos permite reconocer una novela y apreciarla como buena. Pero, como afirma Tilghman,

> Una novela puede ser apreciada por su estructura de la trama cerrada, un poema por sus imágenes [*imaginery*], un cuadro por su composición del espacio, pero todos estos tipos usuales de razones críticas no se justifican del modo establecido en la teoría y no se prestan a la

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

> generalización universal; están, en cambio, frecuentemente erizados de cláusulas *ceterus paribus* o se sobreentiende que son rechazables, por ejemplo, podemos decir que una estructura de la trama cerrada hace buena una novela, a menos que [...] y reconocer que las elipsis pueden ser indefinidas. El tipo de aliteración que da a la poesía de Hopkins su peculiar atractivo puede no funcionar en absoluto para un cuento de Apeneck Sweney, y tampoco puede construirse una pintura barroca con la organización del espacio de Bellini. La práctica actual de la crítica parece constituir una evidencia en contra de este modelo deductivo como una descripción correcta de la crítica (Tilghman, 2005: 75-76).

En último término, al nivel de máxima abstracción para la teoría del arte en general, la cuestión acaba remitiéndonos a la naturaleza de la *propiedad A* (esto es, en la terminología de Pepper, la propiedad o conjunto de propiedades que se encontrarían en la cúspide del sistema deductivo que es la pretendida «teoría del arte»). Así, las diversas «teorías del arte» vinculadas a las tradiciones metafísicas y epistemológicas de las que surgió la estética filosófica, el *placer objetivado* (del mecanicismo de Santayana), las intuiciones de cualidad vívidas y voluntarias (del contextualismo), o más recientemente la coherencia y completud de la experiencia estética en Monroe Beardsley serían candidatas a propiedad A. Como indica acertadamente Tilghman, el escaso triunfo de estas candidaturas, ninguna de las cuales presenta una formulación completa en tanto que tal «teoría», unido a las severas críticas de que han sido objeto cada una de ellas, «nos demuestran por sí mismos la futilidad de esta empresa teórica» (Tilghman, 2005: 80), esto es, de la definición del arte. La cuestión de la identificación de la teoría del arte con la definición del arte (de la que voy a ocuparme enseguida) es, a la vez, el detonante principal de la tradición de la estética analítica y uno de sus focos de debate más activos, hasta hoy mismo. No obstante, algunas de sus expresiones más extremas, como la que presupone la forma de ésta en una «teoría del arte» latente (deductivamente) en cada juicio crítico, me parecen hoy definitivamente refutadas.

He aludido anteriormente a la vinculación que la cuestión de la definición del arte tiene con el nacimiento de la estética analítica en los años cincuenta. No obstante, es cierto que *Arte* (1914) de Clive Bell marcó un hito importante en la atribución de un papel central a la definición de arte en el marco de la estética filosófica. Se ha convertido en un clásico el párrafo de dicha obra en el que Bell afirma que:

> si podemos descubrir alguna cualidad común y peculiar a todos los objetos que la provocan,

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

> habremos resuelto lo que considero el problema central de la estética. Descubriremos la cualidad esencial de una obra de arte, la cualidad que distingue las obras de arte de cualesquiera otras clases de objetos (Bell, 1987: 100).

Naturalmente, Bell cifra en la «forma significante» ese común denominador de toda obra de arte, en términos de cualidades necesarias y suficientes para adquirir ese estatus. Pero lo relevante ahora y aquí es que cristaliza una identidad entre «teoría del arte» y «definición del arte» que va a llegar hasta el diagnóstico de los pioneros de la estética analítica, como Morris Weitz. En lo que he denominado la «primera generación de la estética analítica» (Rubio, 2005) conviven, por cierto, la afirmación y denuncia de esa centralidad obsesiva en las teorías del arte históricas y la propia obsesión por desenmascarar e incluso reformular esa tarea de los autores de esta etapa. Dice Weitz:

> Cada una de las grandes teorías del arte —Formalismo, Voluntarismo, Emocionalismo, Intelectualismo, Intuicionismo, Organicismo— converge en el intento de establecer las propiedades definitorias del arte. Cada una afirma que es la verdadera teoría, porque ha formulado correctamente en una definición real la naturaleza del arte; y en que las otras son falsas porque han dejado fuera alguna propiedad necesaria o suficiente (Weitz, 1956).

Ciertamente, a nuestros ojos (los de una tercera o cuarta generación de la estética analítica) lo primero que llama la atención es la operación de reduccionismo consistente en convertir el problema de la definición del arte en el contenido exclusivo, o cuanto menos claramente prioritario, de la teoría del arte en su conjunto. La diversidad de cometidos que desempeña la teoría del arte es muy amplia: la identificación, reconocimiento, discriminación y clasificación de lo artístico, la caracterización, descripción y definición del arte, la evaluación, apreciación y valoración relativa del arte, la explicación y la comprensión del arte, el análisis de sus vínculos con los valores morales o políticos, e incluso la prescripción (más o menos explícita) de normas sobre la creación o la recepción artísticas.

Las razones por las que se produce esa reducción de la teoría del arte a la cuestión de la definición del arte son múltiples y variadas, pero podrían sintetizarse en la siguiente: la creencia de que esa cuestión (o la resolución de los malentendidos vinculados a ella) era la llave para desbloquear el resto de los problemas de la teoría del arte, incluso cuando la salida al problema fuera la irrelevancia (o la limitada relevancia) del problema de la definición.

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

Algunos autores, como Warburton (2003: 122-123), expanden a su vez el espectro de finalidades o usos de la propia definición de arte: ayudarnos a decidir en los casos difíciles, explicar retrospectivamente por qué lo que se ha llamado arte lo es, y decirnos a qué objetos del mundo merece la pena que prestemos atención.

Con todo, voy a cerrar el foco conscientemente sobre una de esas funciones: la definición del arte. Las razones de esta elección son múltiples. En primer lugar, el hecho ya subrayado de que el nacimiento de la estética analítica en los años cincuenta del siglo XX está íntimamente ligado al problema de la definición del arte; en segundo lugar, porque la gama de soluciones al problema estético específico de la definición del arte abre una de las vías de clasificación de las teorías del arte actuales más atendidas en la bibliografía especializada (distinguiendo entre teorías estéticas y no estéticas, teorías funcionalistas y procedimentales, etc.); en tercer lugar, porque el debate en torno a la posibilidad, el carácter y la función de la definición del arte continúa ocupando un lugar central y vivo en los foros de discusión de la estética analítica, como ha subrayado Kivy (1997), entre otros.

II. ¿CLASIFICAR LAS TEORÍAS DEL ARTE?

S. Davies (1991) propone la agrupación de teorías bajo los pares teorías esencialistas/no esencialistas, teorías funcionalistas/procedimentales o teorías estéticas/no estéticas. Otros autores[11] ofrecen etiquetas o agrupaciones similares y complementarias. La estructura expositiva que voy a ofrecer conserva a un nivel subterráneo un claro paralelismo con la agrupación de Davies que he mencionado. Me he decidido finalmente, no obstante, por dar prioridad a los problemas estéticos y a mi propia toma de posición frente a ellos. Así, empezaré planteando la cuestión «¿Existe una esencia de lo artístico?», a la que subyace obviamente la oposición teorías esencialistas/teorías no esencialistas; seguiré con la cuestión «¿Quién dice que algo es (o que hay) arte?», a la que subyace la clásica distinción entre teorías funcionalistas/teorías procedimentales; a continuación abordaré la

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

cuestión «Lo estético y lo artístico, ¿divorciados?», a la que subyace la clásica distinción entre teorías estéticas/teorías no estéticas. La última de las cuestiones, «Definir el arte, ¿para qué? Reconsideración de la teoría» tiene un carácter de recapitulación, sin conexión con ningún agrupamiento concreto.

Adelanto una conclusión que tiene su fundamentación teórica en uno de los últimos epígrafes de este capítulo, pero cuya trascendencia pragmática ya se ha dejado sentir: asumo en la práctica una distinción entre teoría del arte/teorías del arte que coincide básicamente, intuitivamente diríamos, con nuestro uso cotidiano de estos términos, a saber, que puedo entender que es «teoría del arte», en singular y genéricamente, cualquier reflexión puntual en torno a cuestiones artísticas (por ejemplo, la reflexión de Wittgenstein sobre la *humanidad* o *inhumanidad* del artista (1950: § 483), o la posición de Wollheim sobre la relevancia del esfuerzo del artista para el reconocimiento y la apreciación del arte (1995: 395), mientras que hablamos de «una teoría del arte» o «teorías del arte» (en plural) por relación a explicaciones teóricas sobre el arte con cierto grado de articulación o de organicidad, que ofrecen respuestas coordinadas a múltiples cuestiones y problemas artísticos, como cuando hablamos de «la teoría del arte de Goodman» o del «intencionalismo de Wollheim», pongamos por caso.

III. ¿EXISTE UNA ESENCIA DE LO ARTÍSTICO?

Por «esencia» entendemos aquí, en principio, una característica, propiedad, cualidad (o conjunto de ellas) que sirvan como condiciones necesarias y suficientes de lo artístico, esto es, como común denominador de todas las obras de arte. La trama argumentativa (que constituye, además, la base fundacional de la estética analítica) puede entenderse mejor siguiendo la aportación de una serie de nombres. Morris Weitz (1956) es quizás el teórico más característico de esta primera generación de la estética analítica[12] y todo un hito del antiesencialismo. Empieza por denunciar la insuficiencia de las definiciones de arte emitidas hasta entonces por la estética tradicional para acabar afirmando que los objetos que llamamos «arte» sólo comparten un

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

cierto «aire de familia» (tomando prestada la reflexión de Witgenstein sobre «juego»), por lo que no es posible una definición. El concepto de arte (y sus subconceptos: pintura, novela, poesía, escultura, etc.) es, por tanto, para Weitz, un concepto «abierto» (*open concept*), de carácter adaptativo (históricamente) y no puede haber una definición en términos de condiciones necesarias y suficientes para su aplicación. Las teorías tradicionales fracasan precisamente en esa pretensión esencialista. En conclusión, no es necesaria una teoría del arte, podemos seguir hablando tranquilamente de arte sin ella. La tarea principal de la estética no es buscar una teoría sino elucidar el concepto de arte, esto es, describir las condiciones bajo las cuales empleamos correctamente este concepto. «Arte» es un concepto evaluativo y descriptivo. Cuando decimos «X es una obra de arte», nuestros criterios de reconocimiento se asientan en «playas de similitudes» y no en condiciones necesarias y suficientes. La aportación de Weitz es paradigmática, no sólo por su clara deuda wittgensteiniana y por ser característico de esta generación inaugural de los cincuenta, sino también por ser un texto seminal e influyente en su época.

Paul Ziff (1953), aunque menos citado, es también un fundador del antiesencialismo en términos similares (aunque no del todo idénticos) a los de Weitz. Ziff no hace referencia a Wittgenstein, sino que está influenciado por la filosofía lingüística de Oxford. Asumiendo provisionalmente, a modo de hipótesis de trabajo, el proyecto de las teorías estéticas tradicionales, trata de extraer de *El rapto de las Sabinas* de Poussin las características de una obra de arte y de decidir, por similitudes con ella o con listas de «análogos» por géneros (poesía, pintura, etc.), si una cosa es o no una obra de arte (en un uso claramente clasificatorio, diríamos nosotros, de «obra de arte»). Las revoluciones artísticas suscitan polémicas que oponen diferentes empleos de «obra de arte» y «arte». La conclusión de Ziff es que «ninguna definición única puede reflejar esta multiplicidad y variación del uso». El teórico sólo puede intentar resolver ciertos problemas suscitados por la situación en la que los artistas se encuentran *hic et nunc*, pero no llegar a una definición única desligada de las implicaciones sociales e históricas.

Kennick (1958), evocando a Wittgenstein, declara que la pregunta «¿Qué es el arte?» no puede ser abordada como una pregunta científica del tipo

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

«¿Qué es el helio?» (Recordamos la cita wittgensteiniana de San Agustín: «¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Si me piden que lo explique, no lo sé»). Así, «arte» acoge una diversidad compleja de usos (una «lógica compleja»). Sabemos reconocer una obra de arte porque sabemos castellano; es decir, sabemos usar correctamente la palabra «arte» y aplicar la expresión «obra de arte». El arte propiamente dicho es simplemente aquello que se puede llamar propiamente arte. Aquí «correctamente» y «propiamente» no remiten a una «naturaleza común» o denominador común de todas las obras de arte, sino que tienen que ver con las reglas que rigen el uso efectivo y comúnmente admitido del término «arte». El error de la estética tradicional radica precisamente en confundir lo anterior. Kennick, como Weitz, habla de *open texture* a propósito del concepto de arte, pero les reconoce a las teorías estéticas tradicionales el mérito de subrayar los «parecidos de familia» en su búsqueda del denominador común.

Maurice Mandelbaum (1965) elabora una crítica explícita a la primera generación, cuyo denominador común es, según él, pensar que es un error intentar discutir sobre lo que sea «esencialmente» el arte, la belleza o un poema. Mandelbaum arranca con una crítica a la noción de «parecidos de familia» dirigida al propio Wittgenstein. Según Mandelbaum, Wittgenstein usa metafóricamente «parecidos de familia» sin reparar en que literalmente remite a una vinculación genética y unos ancestros comunes; Wittgenstein parece sugerir (por sus ejemplos) que todos los parecidos en nuestro uso de la palabra «juego» hayan de ser «directamente manifiestos». Por contra, Mandelbaum habla de una cierta «herencia» (ancestros compartidos), si no de una «estructura genética» común, como factor característico del arte. La crítica de Mandelbaum a Weitz y Ziff se despliega en diversos frentes: por una parte, les acusa de que no se fijan en los diferentes usos de «arte», sino sólo en los escritos de la tradición de la «teoría estética»; por otro, les acusa de no esforzarse en encontrar los «parecidos de familia» en arte, sino que usan el término, muy wittgensteinianamente, de un modo negativo; por último, Mandelbaum cree que la noción de parecidos de familia no impide la búsqueda de un denominador común y que los propios Weitz y Ziff no logran escapar, mediante el «análisis lingüístico», a los problemas que plantean las cuestiones estéticas fundamentales. Ziff utiliza ciertos presupuestos y exige

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

(implícitamente) una precomprensión de qué sea el arte en su búsqueda de características (una «teoría estética mínima»), y también Weitz recurre a ciertos prejuicios sobre las teorías tradicionales y el arte, a saber, la idea de que una definición esencial del arte hace que prescriban las condiciones de creatividad (no fue la existencia de una definición de obra de arte previa el obstáculo para que la fotografía y el cine fueran admitidos como arte; que ciertas definiciones hayan podido constituir obstáculos no permite tildar de obstáculo cualquier generalización sobre el arte). En resumen, como hemos visto, Mandelbaum inflinge un severo correctivo al antiesencialismo de la primera generación de la estética analítica, al tiempo que entra de lleno en la polémica[13].

Benjamin R. Tilghman (2005) entra de lleno en el debate específico en torno a la herencia estética wittgensteiniana, mostrando, desde Wittgenstein, la ineludible «contextualidad» del «mirar y ver» si todos los juegos tienen algo en común, o cómo la metáfora de los parecidos de familia sirve como una descripción del modo en que funciona nuestro lenguaje y no como un criterio de identificación o clasificación. Aplicado a la estética, pone en evidencia al proyecto esencialista, no porque estas nociones wittgensteinianas invocadas por los antiesencialistas de primera y segunda generación no sirvan (y no sirven) de solución alternativa a la fallida respuesta esencialista, sino porque la inteligibilidad de la propia hipótesis esencialista es puesta en entredicho: no está claro qué se está buscando, ni para qué, cuando se busca la definición o la esencia del arte. Es evidente que Tilghman demuestra aquí un aprovechamiento nada superficial del pensamiento de Wittgenstein; aún más, hace una crítica de las interpretaciones superficiales del mismo, sintonizando así con otro de los rasgos característicos de la tercera generación de la estética analítica.

Una solución peculiar al problema de la definición la proporciona la teoría del arte como concepto racimo (*cluster*) defendida por Gaut (2000). No existen para el arte propiedades necesarias y suficientes en conjunto, sino una serie de criterios que constituyen condiciones disyuntivamente suficientes para que algo sea arte. Los criterios no son, pues, individualmente necesarios para que algo sea arte, ni es posible una lista exhaustiva y definitiva de criterios, pero no es posible pensar en una obra de arte carente de todas las

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

propiedades enunciadas por los criterios. Así, una obra puede no ser bella o elegante, ni expresiva de emoción, ni intelectualmente desafiante, ni tener una forma compleja y coherente, ni tener un significado complejo, ni buscar la originalidad, ni expresar un punto de vista individual, ni ser producto de un alto grado de habilidad, o ser producto de la intención de hacer arte, pero difícilmente se sustraerá a todas estas propiedades a la vez, y aunque así fuese, el *concepto racimo* de arte incorporaría cualquier nuevo criterio relevante en la estructura de racimo. Gaut ha tenido que enfrentar algunas críticas serias a su propuesta. Por ejemplo, qué deben ser considerados como criterios «relevantes»: la teoría del racimo parece abrir un indeterminado margen en el que las propias obras de arte van ampliando el concepto de arte. Ciertamente, buena parte de los criterios que Gaut maneja van más allá de los límites de lo que estaríamos dispuestos a considerar como propiamente artístico. Pero, por otra parte, rehúye los vínculos de relación histórica significativa que caracterizan a otras teorías (como las histórico-narrativas de Levinson o Carroll).

Por su parte, Noël Carroll (1999) caracteriza lo que él llama la «filosofía del arte neowittgensteiniana» a partir de tres rasgos: 1) el argumento del *open concept*, 2) el método de los parecidos de familia, y 3) la recuperación de las teorías del arte tradicionales como contribuciones a la crítica de arte. A partir de esta caracterización, Carroll elabora una crítica pormenorizada de cada rasgo. El argumento del *open concept* de los analíticos (como Weitz) es ambiguo entre (a) «arte» como obra de arte y (b) «arte» como práctica, porque para demostrar la imposibilidad de una definición de (a) recurren a la apertura de (b); pero un concepto cerrado de «arte» (como obra de arte) es perfectamente compatible con un concepto abierto de «arte» (como práctica).

> Que las obras de arte puedan tener características definitorias no impide lógicamente la invención de nuevas obras de arte que ejemplifiquen las condiciones relevantes de modos innovadores, inesperados e imprevisibles. Una definición adecuada de «ciencia» no impide una investigación innovadora, inesperada e imprevisible. [...] La Teoría Institucional del Arte realiza una excelente tarea de explicación de por qué los *ready-made* son arte (1999: 220)[14].

El método de los parecidos de familia (comparar cualquier candidato a arte con lo que ya conocemos como arte) nos obliga a suponer, ya no que cualquier clase de cosa puede ser arte, sino que cualquier cosa «es» arte; para

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

esquivar el «todo vale» he de imponer ciertas propiedades que ha de poseer el candidato a arte, y eso es contradictorio con el propio método de los parecidos de familia. La severa crítica logicista de Carroll a lo que él llama «filosofía del arte neowittgensteiniana»[15] está en coherencia con su balance del fracaso de las tesis de ésta, fracaso que sitúa como causa del retorno al proyecto de una definición de arte en el que él mismo encuadra su *teoría de la narración histórica*.

Otros autores han replanteado la polémica esencialismo/antiesencialismo últimamente. Johannessen (2004) reivindica a Bouveresse (*d'après* Coleman, lastrado aún por un conocimiento incompleto de Wittgenstein) y a Zimmermann como los verdaderos intérpretes de una estética wittgensteiniana a partir de lo que Wittgenstein dijo sobre estética, y no lo que, desafortunadamente, hicieron los antiesencialistas (Weitz, paradigmáticamente) aplicando las ideas wittgensteinianas no estéticas a este terreno. Comparto la reivindicación de Johannessen (muy especialmente en lo tocante a Bouveresse), pero creo que no es incompatible una explotación de los textos propiamente estéticos de Wittgenstein con la aplicación a la estética de su pensamiento filosófico más general. Desde luego, no *a la* Weitz (y en eso coincido con Johannessen): la aplicación automática y poco cuidadosa de «argumentos» filosóficos generales de Wittgenstein a la reflexión estética conlleva confusiones importantes.

Dos autores más pueden ejemplificar la línea crítica más dura con el antiesencialismo de presunta raigambre wittgensteiniana. Kaufman (2007) se posiciona contra la corriente analítica wittgensteiniana de los Diffey, Dickie, Danto, Carney, Levinson o Stecker, denominados por él *new weavers*, a quienes acusa de vaciedad (salvando sólo parcialmente a Danto y a Diffey) en sus definiciones *relacionales* de arte. Kaufman distingue entre una herencia postwittgensteiniana de los *antiteóricos* (contra la definición tradicional de arte, al estilo de Weitz) y otra herencia poswittgensteiniana de los *teóricos*, inspirada por Mandelbaum (quienes creen que sí es posible una definición de arte, pero de carácter relacional, esto es, basada en el lugar que la obra de arte ocupa en cierto tipo de instituciones o prácticas). Kaufman da la razón a los *anti-theorists*, pero desaprueba (por incompleta) su concepción del análisis del arte. Si convenimos, en línea con Frege y Putnam, que una definición

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

tiene por objeto: 1) fijar la extensión de una palabra, y 2) determinar la competencia lingüística respecto a esa palabra (esto es, lo que uno capta cuando entiende una palabra), entonces las definiciones de los *new weavers* no pueden servir a alguien no avisado para distinguir o reconocer una obra de arte. Sólo Danto y Diffey, en la vanguardia de los *new weavers*, han hecho aún algo para fijar la extensión de «arte» (en relación con la historia, la crítica, la sociología o las instituciones). Otros *new weavers* (como Levinson, Carney o Stecker) no aportarían más que definiciones inútiles, sofisticadas carcasas lógicas que sólo atienden a la extensión de «arte» (sin conseguir nada al respecto, como sí hacían Danto y Diffey), pero nada dicen del contenido captable de «arte», esto es, del arte como fenómeno, dado que no dan ninguna información significante sobre el arte o sobre las propiedades sustanciales de la obra de arte. En último término, para Kaufman hay una dimensión comprensiva del arte que los wittgensteinianos traicionan por la negligencia del propio Wittgenstein con respecto a «lo interior» y su atención sólo a las «realizaciones lingüísticas» (*linguistic performances*).

Por su parte, Diffey (2004) se pregunta si el antiesencialismo no ha evacuado, junto con el idealismo estético tradicional, la pregunta por la posibilidad de una «filosofía del arte». Diffey, que se declara no wittgensteiniano, cree que Tilghman (2005), aunque crítico con el antiteoricismo de Weitz y Kennick, tampoco da respuesta a esta pregunta: el recurso wittgensteiniano a la perplejidad que causan en nosotros ciertas preguntas como criterio de «filosoficidad» no le parece a Diffey convincente. Cree que en el fondo Wittgenstein ejemplifica perfectamente el papel marginal que en su tiempo se otorgaba a la filosofía del arte (o estética) y reclama en su apoyo a Wollheim (decepcionado por los textos de Wittgenstein sobre estética, según declara en una nota introductoria de la bibliografía de *El arte y sus objetos*) y a Osborne (que acusa a Wittgenstein de negativo). Paradójicamente, el antiesencialismo supone el fin de la teoría del arte, pero el florecimiento de la estética en el marco de la filosofía analítica. No obstante, Diffey se esfuerza en mostrar que el test del almacén de Kennick[16] no liquida el esencialismo si las teorías del arte no preguntan «¿es esto arte?» del modo en que supone el test. Además, Kennick identifica erróneamente «estética» con «teoría del arte» cuando denuncia el

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

esencialismo de la «estética tradicional», una confusión que Weitz evita dado que él habla de «teorías clásicas». Sin embargo, sólo median veinte años entre Kennick y Collingwood (*Los principios del arte*) o diez años entre Gallie y Collingwood. Diffey, pues, coincide con Tilghman en que Weitz y Kennick hacen una interpretación poco propia de Wittgenstein, pero no coincide con su caracterización meramente «terapéutica» del contenido de la filosofía del arte. Coincide también con Tilghman y los antiesencialistas al creer que Wittgenstein no hubiera apoyado el esencialismo de las teorías del arte tradicionales, pero tampoco cree que desde su filosofía propiamente dicha avale a los antiesencialistas.

A modo de diagnóstico por mi parte, creo que tanto Kaufman como Diffey ejemplifican uno de los defectos más extendidos de esta tradición crítica del antiesencialismo de primera generación: una comprensión demasiado estrecha del lugar de lo estético en el pensamiento de Wittgenstein, derivada a menudo de la incapacidad de conciliar sus textos estéticos y la dimensión estética de su pensamiento filosófico global. Ese malentendido está en la raíz de la incapacidad para conciliar, desde Wittgenstein, un desarrollo negativo (o terapéutico) con un desarrollo positivo (o modelizador) de la teoría del arte filosófica. Denuncian, no obstante, con mucho acierto algunas de las carencias y confusiones más notables de los autores clásicos del antiesencialismo, si bien mi propuesta es comprenderlas en el marco de un panorama de generaciones sucesivas de antiesencialistas (primera, segunda y tercera generación).

Dentro de la esfera de la estética analítica, tanto Goodman como Wollheim imprimieron un giro copernicano al planteamiento de la cuestión. Goodman propuso sustituir la pregunta recalcitrante «¿qué es arte?» por «¿cuándo hay arte?», esto es, reconducir la investigación estética hacia las condiciones efectivas en que tiene lugar lo artístico, más que hacia la búsqueda de una definición estricta. Eso le llevaba a hablar de una serie de *síntomas* de lo artístico que no constituyen ya condiciones necesarias y suficientes, sino más bien rasgos que *suelen* estar presentes cuando hay arte. Esos *síntomas* son *densidad sintáctica*, *densidad semántica*, *saturación sintáctica*, *ejemplificación* y *referencia múltiple y compleja*[17]. En su énfasis del carácter eminentemente cognitivo de la obra de arte, Goodman no da, sin

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

embargo, una respuesta esencialista (en el sentido de una regla sistemática), sino que, por el contrario, como observa por ejemplo Chateau (1994: 111), lo esencial de la «decisión» de referirse a algo como arte nos remite al contexto (el mundo del arte o cualquier otro mundo instituido). Por su parte, frente a la obsesión definicionista en considerar «arte» como un concepto meramente clasificatorio o descriptivo, Wollheim (1973) insiste en que «arte» debe ser visto más bien como un concepto *regulativo* (que regula, más que describe): ver algo como una obra de arte se parece mucho más a aplicar una regla que a un etiquetado: una regla para la regulación de nuestro interés por el objeto (qué hacer con esto, o con respecto a esto). En esta línea, otros autores, como Graham (2000: 200) o Scruton (1979: 3) han subrayado las implicaciones de valor que hacen que llamar a algo arte sea mucho más una orientación, una recomendación o una invitación a determinado tipo de relación o experiencia, que una mera etiqueta. En otras palabras, se produce un giro desde una concepción de la definición de arte meramente descriptiva hacia una concepción constitutivamente normativa. En una dirección parecida, Tilghman (1983) nos propone dejar de considerar nuestra vinculación con las obras de arte como un mero *evento* (conocimiento de objetos) para pasar a considerarla como una *relación* (conocimiento de personas), lo que contribuye enormemente a disolver algunas de las confusiones más frecuentes en este ámbito de reflexión.

Con todo, dentro de la tradición analítica (*lato sensu*) no puede decirse que el proyecto esencialista, aunque ya lejos del esencialismo de la teorías tradicionales, haya de ser dado por concluido. Danto, paradigmáticamente, se muestra hoy defensor de una teoría del arte en el marco de la cual se propone una definición del arte de tal manera que ser una obra de arte significa *a*) ser acerca de algo y *b*) encarnar su sentido. En otras palabras, algo es una obra de arte si: 1) tiene un tema, 2) acerca del cual proyecta una actitud o punto de vista (tiene un estilo), 3) por medio de una elipsis retórica (generalmente metafórica), 4) la cual compromete la participación del auditorio en rellenar lo que falta (interpretación), 5) donde la obra en cuestión y su interpretación requieren un contexto histórico del arte (Carroll, 1993). Así pues, Danto orienta «hacia afuera» su proyecto de definición vinculando la obra de arte significativamente a la existencia de un «mundo del arte» (*artworld*), pero al

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

mismo tiempo se ancla a una teoría de carácter marcadamente simbólico donde una obra de arte lo es porque es una *representación* (es *sobre algo*) y porque es *interpretada* como tal (aunque sus propiedades físicas sean las mismas que las de un objeto común).

IV. ¿QUIÉN DICE QUE ALGO ES (O QUE HAY) ARTE?

El giro hacia una concepción no meramente descriptiva o clasificatoria de la definición de arte confiere a la reflexión estética analítica un marchamo claramente procedimental. El término es propuesto por Davies (1991) cuando distingue entre teorías funcionalistas y teorías procedimentales. Con respecto a las teorías funcionalistas, «una obra de arte cumple, necesariamente, una función (o funciones) distintiva del arte (generalmente, la de proporcionar una experiencia estética valiosa)» (Davies, 1991: 1). Esas funciones pueden ser expresar sentimientos, imitar la realidad, satisfacer las necesidades espirituales de un pueblo histórico, simbolizar lo inaprehensible, construir formas significantes, enseñarnos a mirar las cosas, etc. Este apartado acoge las definiciones tradicionales de arte, pero también acogería, con matices, las teorías formalistas, intencionales y simbólicas. Respecto a las teorías procedimentales, «una obra de arte es creada necesariamente en concordancia con ciertas reglas y procedimientos» (Davies, 1991: 1), lo que pone el acento en la importancia determinante del contexto artístico. Este apartado acoge, con matices, a las teorías institucionales y a las teorías narrativas.

Así pues, si en la propuesta funcionalista quien dice que algo es arte (o que hay arte) es la existencia (atestiguada o detectada, en último término, por el teórico o el crítico) de una función o funciones distintivas, en la propuesta procedimental ese «quien» pasa a ser el contexto complejo en el que toma sentido como tal la obra de arte o el hecho artístico en su conjunto.

La teoría del arte de Beardsley constituye un ejemplo, aunque peculiar, de propuesta funcionalista dentro del ámbito analítico. La finalidad de una obra de arte es la creación de una «experiencia estética», que no es reductible ni al

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

conocimiento del mundo ni a la ética. Pero también propone una nueva caracterización de la obra de arte a partir de los rasgos de «completud», «unidad» y «distanciamiento». Ya en su *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (1958) afirma que algo es una obra de arte solamente si provoca o está capacitado para provocar una experiencia estética, una posición que implica prioridad lógica concedida al receptor, pero que para escapar de la vacuidad y del relativismo necesita apoyo, bien vía cualidades de la obra, o bien vía determinación del contexto social. Todavía en los ochenta (2.ª ed. de *Aesthetics*), Beardsley defiende una concepción del significado como desciframiento del significado explícito en el texto, lo que le lleva a una teoría objetivista que bascula sobre una definición de arte de la que elaborará muy diversas versiones. Una de ellas se apoya en la idea de que una experiencia estética se caracteriza por ser *coherente* y *completa*. En otras formulaciones una obra de arte es un objeto que reúne las características de *unidad* (completud, integridad) *complejidad* (que sea suficientemente diversa e intrincada para captar nuestro interés) e *intensidad* (cierta pasión o emoción, capacidad para emocionar). Para Beardsley, se trata de características inmanentes a la obra misma (estas cualidades no son directamente perceptibles, pero una obra las posee en virtud de ciertas propiedades perceptibles). Para Beardsley (1983), una obra de arte ha de tener propiedades estéticamente relevantes de las que alguien se hace responsable, han de ser producidas para ser arte desde el principio hasta el final (no en mitad de su vida), lo que excluye las obras hechas para chocar pero que no implican la intención de producir algo con la capacidad de proporcionar una gratificación estética. Beardsley está excluyendo (conscientemente) buena parte del arte de vanguardia (como la *Fountain* o el conceptual). Algunas críticas a la teoría de Beardsley son extensibles a las teorías funcionalistas en general: explican muy poco, dado que presuponen algunas cualidades realizatorias de lo artístico y derivan su atención hacia esas cualidades, y siguen cautivas de la dificultad (típica del primer esencialismo) de hallar una función única a la que potencial o actualmente sirvan todas las obras de arte. Por otra parte, hablar de la «experiencia estética» al modo de Beardsley no hace más que reproducir a otro nivel los problemas de definición de la obra de arte. Algunos autores como por

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

ejemplo Tilghman han evidenciado además que la distinción cualidades directamente perceptibles/no directamente perceptibles es confusa (2005: 101-103)[18].

George Dickie (1974) retoma la tradición de la estética analítica wittgensteiniana y algunas de las críticas de Mandelbaum a Weitz para formular su «teoría institucional del arte». En la primera versión de su teoría (1969, 1971, 1974) «una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto 2) al que se le ha conferido el status de candidato para la apreciación por parte de alguna persona o personas que actúan en nombre de una cierta institución social [el mundo del arte (*artworld*)] (versión de 1971). Dickie entiende el arte como «artefacto» en un sentido amplio (propiedad no manifiesta) y toma prestado de Danto el concepto de «mundo del arte» (*artworld*) que, para él, designa ciertas prácticas institucionalizadas regidas por convenciones en un momento histórico y en un marco geográfico determinado. La propuesta de Dickie despierta inmediatamente ciertas preguntas: ¿quién es esa «persona o personas que actúan en nombre de»?, ¿son galeristas, directores de museos, coleccionistas, etc.?, ¿o es el propio artista?; «conferir» status, ¿quién?, ¿cómo? Esas puntualizaciones están en la base de su segunda versión de la «Teoría Institucional de Arte» (1982) basada en 5 subdefiniciones: 1) un artista es una persona que participa con entendimiento en la fabricación de una nueva obra de arte, 2) una obra de arte es un artefacto de una clase creado para ser presentado a un público del mundo del arte, 3) un público es un conjunto de personas cuyos miembros están preparados en algún grado para comprender un objeto que les es presentado, 4) el mundo del arte es la totalidad de los sistemas del mundo del arte, 5) un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte. Por otra parte, dado el carácter «clasificatorio» de su teoría, a Dickie no le han faltado críticas tanto de neoesencialismo como de circularidad. En 1988, asumiendo conscientemente el carácter circular que se le achaca a su «teoría institucional del arte», publica *The Art Circle*. Así pues, Dickie, en su segunda versión de la «Teoría Institucional del Arte», refuerza su definición del arte en torno a dos premisas que podríamos llamar «la regla de la presentación» y «la regla de la artefactualidad». Como resume Pérez Carreño, «Esta definición dibuja

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

el "marco de referencia" básico (*framework*) en el que se dan las obras de arte: un productor (artista), un producto (obra de arte) y un receptor (un público artístico), es decir, un contexto de producción y uno de recepción, que hacen posibles las actividades artísticas. Éste es el contexto artístico mínimo, también llamado "un grupo de presentación (o de exhibición)". [...] El público artístico no lo es necesariamente de todos los géneros artísticos, sino de alguno de los sistemas que pertenecen y conforman al mundo del arte, esto es "del marco para la presentación de una obra de arte por un artista ante un público del mundo del arte". Como vemos, las definiciones son interdependientes, de modo que el mundo del arte es también "el círculo del arte"» (Pérez Carreño, 2001: 160). Además, Dickie mantiene la regla de artefactualidad, lo que le permite dejar fuera de juego pretendidas obras de arte como «Thoughts» del artista conceptual Robert Barry[19]. Barry no ha seguido la regla de la artefactualidad, esto es, no ha actuado como un artista en la institución arte al pretender que la obra de arte no era la afirmación sino su referencia (inmostrable al público, por otra parte). En esta segunda versión, el «mundo del arte» es el escenario social e histórico constituido por las prácticas cambiantes y las convenciones del arte, la herencia de obras, las intenciones de los artistas, los escritos de los críticos, etc., a la vez que se reafirma la centralidad del artista en la concesión de estatus. Es, por ello, más intencionalista y menos institucionalista que la primera. Pero sigue teniendo muchos talones de Aquiles. Uno de ellos es, sin duda, su circularidad, por más que asumida por el propio Dickie (2005), que pone en cuestión el alcance de su teoría como definición de arte propiamente dicha. Por otra parte, el «mundo del arte» no es ni suficientemente corporativo (jueces, sacerdotes…) ni tiene procedimientos reconocidos para conferir estatus de obra de arte, sino que hay frecuentes y marcados desacuerdos. La teoría institucional no parece haber sido diseñada con ese patrón a la vista. Por último, se pueden sospechar consecuencias conservaduristas de la teoría, en la medida en que se da clara prioridad a lo efectivamente admitido en cada estado actual del arte.

Para Danto el «mundo del arte» es más bien «una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte». En otros momentos de su obra afirma que «es una entidad lingüística». El *artworld* de Danto adquiere

Copyright © 2014. Difusora Larousse - Editorial Tecnos. All rights reserved

Pérez Carreño, F. (Coord.). (2014). Estética: (ed.). Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/114275?page=57

El arte como un nuevo pensar: la concepción nietzscheana y heideggeriana

Marina Silenzi*

Resumen. El arte es el camino que toman tanto Nietzsche como Heidegger para alcanzar nuevos valores. Nietzsche sostiene que el arte tiene más valor que la verdad por ser afirmador de la vida del ser humano. Esa búsqueda "desesperada" de la verdad, es decir, de una ilusión, es una forma de negar la vida misma. Nietzsche reivindica el papel del cuerpo. El artista trabaja con su cuerpo, plasmando en su obra sus emociones. Éste no rechaza su "sí-mismo" (*Selbst*) que trabaja con él y a partir de él. Heidegger piensa el arte como el espacio donde se da la apertura del ser, esto es, donde se devela la verdad, constituyendo esa otra forma de pensar, la poetizante.

Palabras clave: Nietzsche, Heidegger, arte, cuerpo, verdad.

En este artículo presento el arte como tema central del mismo, analizándolo desde la filosofía nietzscheana y heideggeriana. A partir de dicho análisis, planteo el arte como la apertura a la instauración de nuevos valores, de una forma nueva del pensar. Considero la fusión de éste con la filosofía como una guía posible para el ser humano, como un saber práctico que tiene lugar en la inmediatez de la vida, que la reivindica sin enmarcarla en meras nociones abstractas.

* Licenciada en filosofía, asistente en la materia de estética de la Universidad Nacional del Sur, Argentina. Correo electrónico: <lasilen@yahoo.com.ar>.

En la primera parte retomo la interpretación que realiza Heidegger sobre la "voluntad de poder" nietzscheana. Heidegger observa que la máxima manifestación de la "voluntad de poder" se da en el arte, por ser algo que está en relación continua con la vida y el mundo sensible. En la segunda parte del trabajo, desarrollo la estética de Nietzsche y su relación con la sensibilidad y con el cuerpo como la expresión de la "gran razón" o del "sí-mismo". Luego, expongo la idea heideggeriana sobre la obra de arte como develamiento de la verdad o del ser.

Heidegger interpreta la voluntad de poder, elemento primordial en la filosofía de Nietzsche, como el "carácter fundamental" del ente; es decir, que todo ente que *es*, *es* voluntad de poder ser. Ahora bien, podemos preguntarnos el porqué de la interpretación de Heidegger, esto es ¿por qué la voluntad de poder es el ser del ente? Hay dos respuestas que resultan seguras: 1) porque Nietzsche piensa, convencidamente, que la voluntad de poder está en la base de todo, tanto de lo orgánico como de lo inorgánico, y por esto, pre-orgánico; es una especie de instinto innegable; 2) porque la voluntad de poder es devenir, deseo básico de incrementación de poder en la naturaleza; y el ser en la filosofía de Heidegger es devenir.

En el primer tomo de su *Nietzsche*, Heidegger intenta definir, o al menos aclarar, lo que la voluntad de poder es. Para esto divide la pregunta en dos: ¿qué quiere decir voluntad?, ¿qué quiere decir poder? Pero Heidegger no insiste en esto, ya que estas dos preguntas resultan ser sólo una para Nietzsche: "para él la voluntad no es otra cosa que voluntad de poder, y poder no es otra cosa que la esencia de la voluntad" (Heidegger, 2000 I: 46). Así, concluye Heidegger, si la voluntad es voluntad de poder y el poder es la esencia de la voluntad, entonces la voluntad es voluntad de sí misma, es quererse a sí misma, es "voluntad de voluntad". La voluntad de poder no es la facultad que causa algo, la capacidad para producir alguna cosa cuando se la persigue, sino que dicha facultad también se fundamenta en la voluntad de poder misma. El quererse a sí misma de la voluntad significa, refiriéndose Heidegger específicamente al ser humano, un *ir más allá de nosotros mismos*, un *ir más allá de sí*; esto es, una voluntad que se quiere constantemente a sí misma, que se quiere incrementar. El *dominar* es el querer ir más allá de sí, y por ello dominar

significa dominar más allá de sí, siempre más: "la voluntad es poder que se da poder a sí como poder" (Heidegger, 2000 I: 51).

La pasión, el afecto y el sentimiento son "configuraciones" de la voluntad de poder; pero esta última es la que fundamenta y posibilita a los otros. Heidegger dice que la ira, por ejemplo, es un afecto, mientras que el odio es una pasión. *Ambos* son denominados sentimientos. La ira es algo que "afecta", un "asalto" al ser humano sin tener poder de decisión; la ira "sobrexcita", nos lleva más allá de nosotros mismos, es como una explosión. Si bien el afecto es un ir más allá de sí, lo que distingue este sentimiento de la voluntad de poder (además de ser el motivo de su origen) es que en el primero no se es *dueño* de uno mismo, *no-ser-dueño* que se da en el afecto, mientras que la voluntad de poder es dueña absoluta de sí misma. De esta manera, si la voluntad de poder dejara de ser dueña, de dominar siempre sobre sí misma, entonces dejaría de ser voluntad de poder, se aniquilaría la esencia que es el acrecentamiento de poder. Por esto, sostiene Heidegger, la ira es *no-voluntad* (*un-willen*), esta es otra manera de llamarla. Con respecto a la pasión, ésta también nos asalta sin decisión propia; sin embargo, el asalto es diferente al de la ira. La ira ya se hizo presente en el ser humano, ha crecido anteriormente dentro del mismo y se ha alimentado; de esta forma vive. Así, el odio resulta más originario que la ira, es parte de nuestro ser, "aporta a nuestro ser" y nos da cierta "unidad": es un estado más duradero.

La pasión no es un sentimiento ciego como el afecto, sino que es clarividente. Por ejemplo, si sentimos odio, lo que hacemos es "abrirnos", "extendernos" persiguiendo a lo odiado fuera de nosotros mismos. Pero, a la vez, ese "extenderse" de la pasión no nos saca sólo fuera de nosotros mismos, sino que recoge también nuestro ser; recordemos, nos da unidad y permite una especie de "re-encuentro" personal. O como dice Heidegger: "la pasión es aquello por lo cual y en lo cual hacemos pie en nosotros mismos y nos apoderamos con clarividencia del ente a nuestro alrededor y dentro de nosotros mismos" (Heidegger, 2000 I: 56). Por lo tanto, la pasión recoge nuestro ser al extenderse de modo clarividente con respecto al ente. La voluntad de poder, siguiendo a Heidegger, en su desarrollo implica el "aferrarse" al ente, alcanzarlo, y la pasión es "el lanzarse al ente que recoge de modo clarividente"

(Heidegger, 2000 I: 56). El extenderse o salirse más allá de sí que, al mismo tiempo, es recogimiento del ser (en el ser humano, recogimiento de su propio ser, en la voluntad de poder, recogimiento de su ser por ser voluntad de voluntad) es lo que tienen en común la pasión y la voluntad de poder.

El sentimiento es algo más originario que la pasión y el afecto. Incluso parece que Heidegger sostendría que el estado del sentimiento es más originario que el pensar y el querer: "el hombre no es un ser pensante que además quiere, pensar y querer al que se le agregarían por otra parte los sentimientos... sino que el estado del sentimiento es lo originario" (Heidegger, 2000 I: 59). Ahora bien, si el sentimiento es pasión y afecto, entonces al sentimiento le corresponde *abrir* (el mundo diría Heidegger si pensamos en *Ser y tiempo*) en ese ir más allá y también *cerrar*, o recogerse sobre sí mismo. Así, Heidegger dice que la voluntad tiene ese *carácter propio del sentimiento*, el mantenerse abierto, ese ir más allá de sí. Si bien la voluntad de poder está en la base del sentimiento como ya lo dijimos, ambos tienen en común ese ir más allá. La voluntad de poder como un querer, pero no de algo real, particular, sino un querer conservarse, autoafirmarse. El querer de la voluntad es "siempre un llevarse-a-sí mismo y con ello un encontrar-se en el ir-más-allá-de-sí, un tener-se en el impulso desde algo hacia algo" (Heidegger, 2000 I: 59). Por esto, el concepto de la "voluntad de poder" es un "*concepto emocional*" concebido desde el sentimiento, y es así, al mismo tiempo, un "*concepto biológico*".

Heidegger intenta definir lo que es la voluntad de poder y el papel que ocupa teniendo como referencia la historia de la filosofía occidental. Hasta ahora, encuentra a la voluntad de poder relacionada con el sentimiento, y por lo tanto, con lo biológico. Sin embargo, extiende los puntos de análisis hasta incluir el arte, puesto que a éste le corresponde un lugar central dentro de la concepción de la voluntad de poder nietzscheana.

Hay que aclarar que Nietzsche en su estética trabaja desde el artista, y no, como se venía dando (Kant, por ejemplo) desde la obra de arte y el espectador o sujeto que emite juicios estéticos con una pretensión absurda de universalidad.

Según Heidegger, el artista es "un modo de vida", ya que lleva a *ser* algo que todavía no es. La esencia de todo ser es la voluntad de poder, por eso en el artista, Heidegger cree encontrar el modo más "transparente" y "conocido" de la voluntad de poder. A su vez, el arte en la filosofía nietzscheana es una forma de superación del nihilismo a través de la instauración de nuevos valores. De esta manera, el arte tiene que ser el "contramovimiento" del nihilismo causado por la metafísica, la moral, la ciencia y la religión. Todos los conocimientos que aportan estas diferentes disciplinas pretenden o creen tener entre sus manos la "verdad". Para Nietzsche, esa búsqueda de la "verdad" por parte del ser humano es en realidad una forma de negación de la vida. Además, el "mundo suprasensible" platónico no es más que una ilusión, una gran mentira que descalifica a un segundo plano la única realidad: el "mundo sensible", la vida que está en un devenir continuo. El arte, como modo de representación (que se da en mayor o menor grado) y expresión de los sentimientos del ser humano, está ligado directamente a la vida. Así Nietzsche sostiene que el arte posee más valor que la supuesta "verdad".

Heidegger postula cinco proposiciones y una "proposición fundamental" con respecto al arte: 1) El arte es la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder; 2) el arte tiene que comprenderse desde el artista; 3) el arte es, de acuerdo con el concepto ampliado de artista, el acontecer fundamental de todo ente; el ente es, en la medida que es, algo que se crea a sí mismo, algo creado; 4) el arte es el contramovimiento por excelencia frente al nihilismo. Proposición fundamental: el arte es el gran estimulante de la vida.

En la *Voluntad de poder*, Nietzsche sostiene que el arte es una fisiología aplicada. Así, Heidegger desarrolla la estética de la embriaguez. Si tomamos la posición del artista y el aspecto biológico-fisiológico, realizamos, entonces, una investigación acerca de los "estados estéticos" y procesos corporales que provocan en el artista su inspiración y la consecuente creación. Los estados sentimentales son retrotraídos a estados corporales, ambos tipos de estados se "co-relacionan" y se "co-pertenecen" como fundamento; o como dice Heidegger, "el sentimiento, en cuanto sentirse, es precisamente el modo en el que somos corporales, no debemos separarlos como si en la planta baja habitara un estado

corporal y en la planta superior el sentimiento" (Heidegger, 2000 I: 102). Ahora bien, Heidegger se pregunta por el estado fisiológico por excelencia del artista, y encuentra la respuesta en el parágrafo ocho, en "Incursiones de un intempestivo" del *Crepúsculo de los ídolos*: la *embriaguez*. Sin embargo, no nos debemos olvidar del otro estado imprescindible para la creación artística: el *sueño*. Estos dos estados responden, respectivamente, a lo que Nietzsche denomina lo *dionisiaco* y lo *apolíneo*. Y aún: en el *Crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche afirma que tanto lo apolíneo como lo dionisiaco son *dos* tipos de embriaguez, es decir que lo apolíneo se transforma también en una expresión de la embriaguez. Por esto, Heidegger se enfoca en el concepto de la "embriaguez" y en su esencia o significado.

Nietzsche subraya dos elementos de la embriaguez, el sentimiento de acrecentamiento de fuerza (que es, en realidad, acrecentamiento de la voluntad de poder, recordemos que el arte es afirmador de la vida) y el sentimiento de plenitud. El sentimiento de fuerza es ese ir más allá de sí, pero el acrecentamiento no quiere decir que aparezca, objetivamente, un "plus" de fuerza sino que debe entenderse, dice Heidegger, en la dimensión del *temple de ánimo*, esto es, el sentirse en subida, "ser llevado por la subida". Ese temple de ánimo consiste en no dejarse determinar por nada, nada le resulta "extraño" ni "demasiado" al artista que está abierto a todo y va más allá de sí mismo. Además vive el mayor frenesí y el riesgo supremo, así logra la plenitud. De esta manera, llegamos a la tercera característica de la embriaguez: "la compenetración recíproca de todos los acrecentamientos de todas las facultades de hacer y de ver, de recibir y de dirigir la palabra, de comunicar y de dejarse llevar" (Heidegger, 2000 I: 104). Así, los estados se entrelazan y se acrecientan, el artista expande su ser en la plenitud logrando la interiorización de sí mismo. Heidegger concluye que la embriaguez es un sentimiento, ser templado que vive corporalmente y que abre la existencia como existencia ascendente, "en subida", ampliando la existencia del artista con la plenitud de sus capacidades.

El crear del artista es un ejercicio vital y corporal, que afirma a la vida y que proporciona ser a lo que aún no es; este crear está condicionado o posibilitado por la embriaguez. Por el estar templado y tener todos los estados en acrecentamiento, el artista observa las cosas de una mane-

ra más *plena*, *simple* y *fuerte*. A través de la embriaguez tiene la capacidad de extraer los "trazos capitales" de las cosas; eso es precisamente la creación para Heidegger: "crear es extraer lazos capitales con una visión más simple y más fuerte" (Heidegger, 2000 I: 117). El artista, mediante los "trazos capitales" extrae lo que en su visión más simple le "sale al encuentro". Esto que le "sale al encuentro" es la forma (*morfe*) misma de las cosas, el límite y la delimitación de los entes que hacen que sean lo que son. Así, Heidegger emplea el término *morfe* como sinónimo de *eidos* (forma en el sentido de esencia) puesto que *eidos*, desde la perspectiva heideggeriana, pasa a significar "aspecto" o "aquello como lo que el ente se muestra". De esta manera, siguiendo el razonamiento de Heidegger, *morfe* y *eidos* son sinónimos porque responden al límite del ente y hacen que éste sea lo que es o "el ser lo que era" (*to ti en einai*). El *eidos* hace que el ente llegue a aparecer y es lo que, específicamente, capta el artista a través de sus trazos más simples y lo plasma en su obra.

A continuación, Heidegger analiza el papel del espectador en la filosofía de Nietzsche. El contemplador o "vivenciador" del arte "re-crea" con la recepción de la obra el estado de embriaguez y de inspiración del artista, esto sería un nuevo ejercicio del crear. Por supuesto que el espectador nunca puede llegar exactamente al mismo estado que el artista, ni éste mismo puede lograr el mismo sentimiento dos veces. Lo que genera el espectador es un estado similar, el estado de embriaguez y de plenitud. En última instancia, sabemos que el arte es un espacio para la libertad en la creación y en la interpretación, a partir de la cual surgen nuevas emociones e ideas. Nietzsche alude a la expresión y a la comunicación de los estados que el artista intenta volcar en su obra abriendo su sí mismo a los demás, a los espectadores que juegan con el "desocultamiento" por la repercusión y la conmoción del *ser* de la obra.

Kandinsky (1987) fundamenta el papel del espectador de manera similar. En la obra de arte encontramos dos elementos: el elemento interior y el elemento exterior. El elemento interior es la *emoción* del artista, que es el *contenido* mismo de la obra de arte. Dicha emoción es capaz de generar una emoción profundamente análoga en el alma del espectador. Kandinsky sostiene que el alma del artista tiene que sentir una especie de vibración para que pueda producir su obra, de otra manera, ésta sólo sería un simulacro de obra. La emoción producida por

la vibración del alma es el contenido de la obra, y sin contenido no puede existir ninguna obra. Ahora bien, el contenido, por ser una emoción, vive de una forma abstracta y para que éste se convierta en obra es fundamental el otro elemento, el exterior. El artista necesita volcar esa emoción en una forma material, más concreta que le permita conformar su obra. Por este motivo, la obra de arte es una fusión entre el elemento interior y el exterior, entre el contenido y la forma. Precisamente, una obra es *bella* cuando conecta los dos elementos. Kandinsky establece una ley única, inmutable en el arte que resulta sumamente interesante y un punto de análisis que puede marcar la división entre la pintura figurativa y la pintura abstracta. Él sostiene que el contenido determina, de manera absolutamente radical, a la forma: *la forma es la expresión material del contenido abstracto*. Por lo tanto, previamente a las figuras, al color, a la composición y a la temática, están las emociones que son el motor de la obra. Es decir, que llegamos a un punto en el cual el artista no se encuentra al servicio ni de la religión ni de la política, sino que es libre para sentir y plasmar, que ha incluso alcanzado la autonomía de la representación, esto es, de la razón y el concepto.

El arte y la sensibilidad en Nietzsche

Respecto de ese "mundo sensible" y de los sentidos como mediación, Nietzsche (1996) sostiene que el "ser verdadero" es un signo distintivo de la nada, del no-ser, es decir, no existe un mundo "super trascendental". Este "mundo verdadero" se construyó a partir de la sensibilidad y la contradicción que se desprendía al poner ambos mundos en comparación; el "mundo verdadero" es un mundo aparente, una ilusión óptico-moral. Las fábulas inventadas sobre ese otro mundo se desarrollan porque el ser humano tiene un "instinto de calumnia, de empequeñecimiento, de recelo frente a la vida" (Nietzsche, 1996: 50), y así, éste toma "venganza" de esta vida postulando una mejor en el más allá. Esta división entre los dos mundos es un claro síntoma de la "*décadence*", de la vida descendente o del pesimismo que habita tanto en Platón como en el cristianismo y en Kant, en última instancia, un "cristiano alevoso".

Ahora bien, esos filósofos dicen que *lo que es* no deviene, y que sólo *lo que no es* cambia. Ellos mismos se excusan y sostienen que el motivo por el cual no pueden captar lo que no deviene, es que hay una ilusión, un engaño que actuaría como una especie de velo. ¿Dónde se esconde el engañador?: "lo tenemos, gritan dichosos, ¡es la sensibilidad!" (Nietzsche, 1996: 46). Son los sentidos los que engañan al ser humano, los engañan acerca del "mundo verdadero", mediante éstos no se puede lograr la aprehensión del ser estático. ¿Qué resta por hacer? Tenemos que deshacernos de los sentidos, del devenir y de la mentira, porque, inclusive, los sentidos son pecaminosos, ellos son los inmorales; el cuerpo tiene "demasiada carne" para algunos, es mucho peso para el alma. Los sentidos no nos engañan, *no mienten de ninguna manera*, es lo que el ser humano hace con su testimonio lo que resulta una mentira, como por ejemplo, la mentira de la causalidad, de la unidad, de la sustancia, etcétera. Los sentidos nos muestran el devenir, el perecer, el cambio, y por esto nos conectan con la realidad. La "razón" misma es la causa de que se altere la información de los sentidos, esa "pequeña razón" es la verdadera culpable del abandono de los sentidos y del cuerpo que nos lleva a nuestro propio marchitamiento. El "mundo aparente" es el único existente, el "mundo verdadero" "[...] no es más que un añadido mentiroso" (Nietzsche, 1996: 46).

Esa "pequeña razón" es el factor dominante en la metafísica, en la ciencia, en la moral y hasta en la religión; como consecuencia, tenemos el agotamiento de todos los valores, el nihilismo de Occidente. El cuerpo es el nuevo camino para instaurar nuevos valores, aquellos que sean afirmadores de la vida, que estén de acuerdo con "este" mundo. El cuerpo es la "gran razón", el soberano dominante, el gran creador de la vida del ser humano. La "pequeña razón", es decir, la conciencia o el espíritu, el sujeto y la razón de la modernidad, es un mero "instrumento" del cuerpo. El cuerpo juega como un niño inocente, libre de prejuicios mediante impulsos primitivos con la conciencia, que es su producto. El cuerpo es el "sí-mismo" (*Selbst*), es la profundidad misma del ser humano, que se encuentra detrás y más allá de los pensamientos y de los sentidos, siendo el fundamento último de las vivencias en el "mundo aparente". El cuerpo no debe pensarse como "una mera organización

biológica, sino en un sentido más amplio, como un conjunto de instintos, pulsiones, voliciones, sentimientos y deseos" (Laiseca, 2001: 99).

El "sí-mismo" se aferra al "mundo aparente" y no a un mundo inteligible, inconsistente, hecho de ideas etéreas. Son los enfermos y moribundos quienes crearon los "trasmundos" como distracción muy lejana, inexistente en realidad, para evitar sus miserias, deslizándose a través de "caminos celestes" hacia la salvación y la felicidad causada por el postulado de otro mundo después de esta vida. La "fatiga" genera todos los trasmundos y sus dioses, la fatiga causada por anhelos trascendentes y por la negación del esfuerzo que implica la vida, por eso la comodidad es inventar otro mundo: "enfermos y moribundos eran los que despreciaron el cuerpo y la tierra y los que inventaron las cosas celestes y las gotas de sangre redentora" (Nietzsche, 2001: 62). El ser humano le debe al cuerpo los placeres y sus impulsos más hermosos, la pasión que pueda tener en la vida, que deviene en el "eterno retorno". Incluso los enfermos deben las "delicias de su éxtasis" (Nietzsche, 2001: 62) que sienten al cuerpo, cuando se imaginan abstraídos en la "nada celeste". El "sí-mismo" le dice al "yo" qué sentir y qué pensar, le indica cuándo debe sentir dolor o placer, y el "yo" obedece a la "gran razón". El cuerpo sano ama esta vida, es un "cuerpo perfecto" y "cuadrado", habla con más honestidad que los enfermos y moribundos, porque habla sobre el "sentido de la tierra".

El artista, entonces, al expresar su "sí mismo" expresa sus impulsos y sus sentimientos, su particularidad en la obra. Resulta ser, así, un gran indagador de sí mismo y de la vida, del "mundo aparente" que es su fuente de inspiración; resulta ser el "gran" afirmador de la vida. Nietzsche alienta al conocimiento personal y a un amor propio. *El* camino no existe, sino que es individual, "este es mi camino", es mi "sí-mismo" el que habla. El cuerpo es la inmensidad que hay que recorrer, hay que llegar a la *expresión* del sí-mismo. Si el ser humano es cuerpo, y la razón resulta ser una gran mentira y una manifestación de la voluntad de poder de aquellos que vuelan bajo, entonces en el arte nos encontramos con la manifestación de la "gran razón", de los estados del artista, que pueden ser *apolíneos* o *dionisíacos*.

Lo apolíneo y lo dionisiaco corresponden a los estados del sueño y de la embriaguez, en los cuales el ser humano alcanza "la delicia de su

existencia". El mundo onírico es el fundamento de todo arte figurativo y de la poesía lírica, en éste el artista logra la división y la comprensión de las figuras y las formas, no existe nada que le resulte "innecesario" e "indiferente". En lo apolíneo, no busca sólo las cosas que le son agradables y amistosas, sino también las cosas que le resultan serias, oscuras, tristes y tenebrosas, a las cuales las contempla con el "mismo placer". Apolo es el dios de las representaciones oníricas, de esas que se revelan con el "resplandor", por eso, "en su raíz más onda", es el dios del sol y de la luz; Nietzsche lo llama "el Resplandeciente" (*der Erscheinende*). El dios de la apariencia del mundo onírico es, en realidad, el dios de la "verdad superior" que se da con la perfección de los estados oníricos que contrasta con la "fragmentariamente inteligible realidad diurna". Mas Apolo no puede ser, solamente, el dios de la bella apariencia sino que al mismo tiempo tiene que ser el dios del "conocimiento verdadero", de la "mesurada limitación", "aquel estar libre de las emociones más salvajes, aquella sabiduría y sosiego del dios-escultor" (Nietzsche, 2000: 245).

Lo dionisiaco corresponde a la embriaguez y al éxtasis. En la embriaguez dionisiaca se produce el recorrido de todas las escalas anímicas, un registro de los estados más profundos. El ser humano se olvida de sí mismo, es decir, elimina el "principium individuationis" o esa "identidad inexistente e impuesta", lo subjetivo desaparece totalmente ante lo "general-humano" de las fiestas dionisiacas. El "principio de individuación" es un estado de debilidad de la voluntad, cuanto más decaída se encuentre, más se "desmigaja" en lo individual. En las fiestas dionisiacas se hacen presentes dos poderes de Dionisio: la bebida narcótica y el instinto primaveral. Así, no sólo se establece una reconciliación entre los seres humanos, sino también entre éstos y la naturaleza. La naturaleza se manifiesta en su fuerza más elevada, juntando a todos los individuos y haciéndolos sentir una sola cosa. Todos los límites marcados por las diferencia entre las castas desaparecen, se olvidan de las arbitrariedades establecidas desde la vulgar normatividad, "el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismo coros báquicos" (Nietzsche, 2000: 246). De esta manera, el ser humano es completamente libre y deja salir su unidad "más básica"; éste no es ya un artista, sino que se transforma en la obra de arte de la

naturaleza misma. La embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano en las fiestas dionisiacas, pero a la vez el acto de creación del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez misma. Pero el artista dionisiaco no está embriagado, y por esto, enajenado de sí mismo, sino que él es observador de su estado y de sus propios actos, que son la fuente de inspiración que luego vuelca en su obra: en la combinación de sobriedad y embriaguez se muestra el artista dionisiaco.

La concepción heideggeriana del arte

Heidegger piensa que lo que sea el arte puede inferirse de lo que sea la obra. Las obras de arte son "tan naturalmente existentes" como las cosas que nos rodean, tienen ese carácter de cosa. La piedra, por ejemplo, está en la arquitectura, así como la madera en lo tallado y las pinturas en el cuadro; por eso, "lo cósico está tan inconmovible en la obra de arte que deberíamos decir lo contrario: la arquitectura está en la piedra, lo tallado en la madera, el cuadro en el color" (Heidegger, 1997: 40). Sin embargo, la obra de arte es algo más que lo cósico, de otra manera, sería como cualquier otro ente. Precisamente, eso otro que hay en ella constituye lo artístico. Pero tenemos que reconocer la diferencia entre la cosa y la obra para llegar a saber lo que ésta última es. Ahora bien, si nos enfocamos en las cosas creadas por el ser humano, entonces observamos que todas son creadas porque responden a una utilidad. Así, el creador trabaja y transforma la materia (*hile*) para darle una forma determinada (*morfe*) de acuerdo al uso de la cosa. Siguiendo el pensamiento de Heidegger, nos tenemos que preguntar por el ser de lo útil, o lo que tiene de útil el útil. Toma como ejemplo el par de zapatos de labriego que están presentes en la pintura de Van Gogh. En la boca del gastado interior de los zapatos se pueden contemplar los pasos laboriosos de la labriega. Se muestra la "tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de tierra labrada, sobre el que sopla un viento ronco" (Heidegger, 1997: 60). También se puede observar el temor por el aseguramiento del pan y la alegría de poder escapar a la miseria. El cuero refleja la dureza del suelo, en las suelas se ve la humedad del ambiente y el barro: en los zapatos vibra la "*tierra*", "propiedad de la

tierra es este útil y lo resguarda el mundo de la labriega" (Heidegger, 1997: 60).

El servir para algo es el ser de lo útil, pero la utilidad también descansa en el "ser de confianza" del útil. La labriega al trabajar y al usar los zapatos, no piensa en este *mundo* que describimos más arriba, tal vez ni siquiera haga observación o consideración alguna. La labriega, al utilizarlos, lo hace con confianza, porque necesita estar segura y asegurar su mundo y la tierra para desarrollar su vida cotidiana. En la utilidad de lo útil, encontramos así, al mundo y a la tierra; éstos se ven reflejados en los zapatos. Pero además, llegamos a la apertura del ser del ente, de los zapatos de la labriega, o como sostiene Heidegger: "este ente sale al estado de no ocultación de su ser" (Heidegger, 1997: 63). En este estado de desocultamiento se da la *verdad*. Entonces, lo que pasa en la obra de arte es un hacer "patente" los entes, es decir, se produce el develamiento del ser de los entes, hay en ella un acontecer de la verdad. La obra no es la reproducción o la representación exacta de los entes singulares, sino que es la captación del ser del ente. El arte, para Heidegger, no es ya el lugar para lo bello o la perfección, sino que es el espacio donde se asienta el ser del ente, donde se pone la verdad del ente.

En la obra de arte, no se da, solamente, el ser del ente, sino que también se abre el mundo y la tierra de ésta. La obra pertenece al reino de lo que se abre por medio de ella, lo lleva en sí misma. Heidegger toma otro ejemplo: un templo griego. El templo se levanta sobre un valle rocoso, descansa en éste. En pie, hace frente a las tormentas y a las tempestades que se enfurecen contra él. Pero también brilla el sol sobre las piedras, y hace que éstas se iluminen. La noche se abre por sobre el templo, la luna se refleja en el mar que lo bordea. El árbol, la hierba, el águila, la serpiente y el grillo, toman una figura y adquiere relieve lo que son. Este nacer y surgir es lo llamado *fisis* por los griegos. Esto es, precisamente, lo que Heidegger llama "tierra". La tierra no es un "depósito de materia" ni la astronomía de un planeta, la tierra es "donde el nacer hace a todo lo naciente *volver*, como tal, *a albergarse*" (Heidegger, 1997: 72, el subrayado es mío); la tierra es lo que alberga a lo naciente. El templo o la obra *abre* un mundo, pero a la vez, lo hace volver sobre la tierra, sobre su "raíz", de tal modo que ésta aparece como el "*suelo nativo*".

Analicemos el templo con respecto al significado del mundo. El edificio rodea la figura del dios que se alza en el recinto sagrado. Por el templo está presente el dios, y esta presencia es lo que delimita al templo como sagrado. Éste construye y congrega en su entorno la unidad de todas las relaciones del ser humano, el nacimiento y la muerte, la felicidad y la desdicha, la ruina o la riqueza, la victoria y la derrota. El mundo no es la suma de las cosas existentes conocidas o desconocidas, ni un "marco" en el cual encuadrar el conjunto de lo existente. *El mundo no es un objeto ante nosotros que se pueda mirar*, el mundo es lo inobjetivable. El mundo se construye con las decisiones esenciales de nuestra historia, individual o no. La piedra, las plantas y los animales no tienen mundo, en cambio el ser humano sí lo tiene. La labriega tiene el suyo ya que está abierta a lo existente por el hecho de existir. La obra de arte, abre tanto el mundo como la tierra, y los mantiene en sí misma como contradicción y lucha: como movimiento. El establecimiento de un mundo y la "hechura" de la tierra constituyen el ser de la obra. El mundo tiene como característica el abrirse, mientras que la tierra el cerrarse o retrotraerse, es ocultamiento que, en sí, "no impulsa a nada", pero es el fundamento (en el sentido de *Grund*) necesario del mundo. El mundo y la tierra son opuestos entre sí, mas nunca están separados: "el mundo se funda en la tierra y la tierra irrumpe en el mundo" (Heidegger, 1997: 80). El mundo, por ser lo que se abre, intenta eliminar a la tierra puesto que no admite nada cerrado. Pero a su vez, la tierra por ser lo que se cierra intenta retener en su seno al mundo, sin dejar que se abra; es la portadora de todo, albergada en su propia ley y siempre hermética. En conclusión, la obra de arte es la apertura del mundo y el hacer de la tierra que es en sí ocultamiento. Nos remontamos tanto al mundo como a la tierra por el ente mismo, los zapatos o el templo. Es decir, que el ser de la obra es el presentar el mundo y la tierra, y éstos conforman, además, al ser del ente. Vemos, así, cómo la *obra de arte es el develamiento de la verdad*, "estableciendo un mundo y haciendo tierra, la obra es el sostener aquella lucha en que se conquista la desocultación del ente en totalidad, la verdad" (Heidegger, 1997: 89). Precisamente, el develamiento de la verdad es lo que hace que una obra sea bella: la belleza es un modo de ser de la verdad. La captación del ser del ente es lo bello, y ya no más una representación idealizada o exhaustiva de la realidad.

"Cuanto más sencillos y esenciales sean los zapatos, cuanto más pura y sin adornos aparezca la fuente en su esencia, tanto más inmediata y llamativamente se hace más ente todo existente" (Heidegger, 1997: 90).

La contemplación de la obra no saca al ser humano fuera de sí, no lo abstrae de la realidad y de sus vivencias, sino que las inserta en el develamiento de la verdad que acontece en la obra, tomando al *da-sein* como ser histórico. La obra de arte, tanto del lado del artista como de los contempladores, tiene esa característica de ser en la historia, refleja la existencia histórica de un pueblo. "El arte es histórico" (Heidegger, 1997: 118) es el desocultamiento del ser en distintos contextos y épocas. La obra "pro-yecta" aquello que en el *da-sein* ya está proyectado como histórico, es decir, proyecta la historia del ser humano, su tierra y su mundo; tal vez por este motivo, no haya que considerar al arte como un mero apéndice de la cultura, sino como el origen de esa "otra" historia. En esto consiste el ser del ente de la obra, la obra como expresión de la verdad, y así, como manifestación de lo bello.

El arte es el nuevo camino que toman tanto Nietzsche como Heidegger. Nietzsche sostiene que el arte tiene más valor que la verdad por ser afirmador de la vida del ser humano. Esa búsqueda "desesperada" de la verdad, es decir, de una ilusión, es una forma de negar la vida misma, puesto que ésta no existe, sino que sólo existen diferentes perspectivas. La verdad situada en el mundo platónico de las ideas, el más allá anhelado por los cristianos, es directamente un atentado contra el mundo sensible, el único existente, y por lo tanto, contra la vida del ser humano. Nietzsche, en su filosofía, rescata el cuerpo abandonado por los grandes sistemáticos occidentales. El cuerpo, como el conjunto de impulsos, sentimientos y deseos, como la explosión de lo que realmente es el ser humano. Precisamente, es el artista quien trabaja con su cuerpo, con la "gran razón", plasmando en su obra sus estados de inspiración, partiendo de lo apolíneo y lo dionisiaco. El artista no siente un rechazo de su "sí-mismo", sino que trabaja con él y a partir de él. El artista afirma la vida, incluso la acompaña en su desarrollo, observándola y representándola. Toma lo que tiene a su mano como fuente de inspiración, toma al mundo que lo rodea.

Heidegger piensa el arte como el espacio donde se da la apertura del ser, esto es, el ser "histórico destinal" elige el desocultamiento en el arte,

mostrar la verdad en el sentido de develamiento. El ser del ente que se abre en la obra pasa a ser lo bello, la aprehensión del movimiento y de la vida misma volcados en la obra constituyen la belleza. El artista y el contemplador llevan sus vivencias al arte, llevan su unidad, reflejando su historia y haciendo historia. El arte muestra la historia o el mundo y la tierra de una persona y también la de un pueblo en un momento determinado. Pero en última instancia, el arte no refleja cualquier tipo de historia, sino que muestra la historia del ser; es decir, el arte no sólo refleja la historia del ser, sino que *hace* esa historia.

El arte no tiene que considerarse más como un apéndice de la cultura, como un accesorio secundario. El arte es absolutamente necesario como expresión y desarrollo de la vida en "este" mundo y del cuerpo. En el arte se devela la verdad, constituyendo esa otra forma de pensar, la poetizante, que marca el rumbo hacia la instauración de nuevos valores que vuelvan a enraizar al ser humano. Artaud dice: "las cosas van mal porque la conciencia tiene el máximo interés, en este momento, en no salir de su enfermedad" (Artaud, 1997: 74). Este pasaje describe tanto los tiempos de Artaud como los más actuales, hay una enfermedad general desde hace ya muchos años, motivada por una forma de pensamiento que no nos llevó a nada, salvo a la explotación hasta la depravación del ser humano y de su ambiente. Ese pensamiento, que en realidad es un razonamiento vacío, es el que nos expulsa de nosotros mismos, de nuestro cuerpo, de nuestros estados y sentimientos más inmediatos, y nos hace esclavos del sistema que es el propio sistema humano.

Hay que transformar la filosofía, expulsar ciertos fantasmas y dejarlos como referencia negativa. La filosofía tiene que acercarse a la vida, para ser una forma de vida. El arte es una senda posible.

Bibliografía

Artaud, Antonin (1997), *El suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Argonauta.

Kandinsky, Wassili (1987), "La pintura como arte puro", en *La gramática de la creación*. Barcelona: Paidós.

Heidegger, Martin (1997), "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
_____ (2000), *Nietzsche*, 2 vols. Barcelona: Destino.
Laiseca, Laura (2001), *El nihilismo europeo*. Buenos Aires: Biblos.
Nietzsche, Friedrich (2001), *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
_____ (1996), *Crepúsculos de los ídolos*. Madrid: Alianza.
_____ (2000), *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

Fecha de recepción: 08/09/2005
Fecha de aceptación: 26/10/2005

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Wagner, Nietzsche y Andreas- Salomé: la actualidad de la experiencia estética moderna.

Sonia Mauricio Subirana

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

En estas líneas voy a esbozar la relación filosófica entre Wagner, Nietzsche y Andreas-Salomé; cuyo primer lazo común se basa en que a partir de la vivencia estética desarrollan una comprensión del mundo marcada por la modernidad artística. Dicha modernidad se gesta a finales del siglo XIX y principios del XX con dos ámbitos de expansión: Alemania y Viena[1].

Para estos tres autores ya es clara la ruptura con la visión de progreso ilustrado, es decir, no parten del racionalismo como eje para desentrañar la realidad sino de un pensamiento abierto que no renuncia a su carácter circular y a los elementos inconscientes. Así, se ponen de manifiesto en la obra artística y estética de Wagner, filosófica de Nietzsche y en los ensayos literarios y analíticos de Andreas-Salomé muchas cuestiones que hoy siguen teniendo una potente significación. Temas que siguen resultando claves para entender nuestra existencia y sus contradicciones.

Por ello, en la conferencia impartida en el Aula Wagner y de Estudios Estéticos de la ULPGC se acompañaban estas reflexiones con imágenes de *La Tetra-*

1. SCHORSKE, C.E.: *Viena Fin-de-Siècle*, Gustavo Gili, ed. 1981; JANIK, A. y TOULMIN, S.: *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, 1998.

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

logía de Wagner escenificada por la Fura del Baus y dirigida por Zubin Mehta en producción del Palau de Les Arts de Valencia de 2009 o películas como *Metrópolis* de Fritz Lang, ejemplo del expresionismo alemán, y otras actuales como *El Cielo sobre Berlín* de Win Wenders.

Por otor lado, antes de entrar en sus presupuestos estéticos, es preciso señalar que la relación entre Wagner y Nietzsche tiene connotaciones de gran fertilidad artística e intelectual y se prolonga durante los diez años (de 1868 a 1878) de la actividad docente de Nietzsche en la Universidad de Basilea. Es importante matizar que en el momento en que se establece dicha amistad Nietzsche comienza su carrera intelectual y, en cambio, Richard Wagner es un compositor consagrado que ya ha estrenado *Tannhäuser* (1845) o *Tristán e Isolda* (1865), y lleva además veinte años trabajando en *La Tetralogía* (1848 a 1874).

Con posterioridad, la ruptura del filósofo con el músico se produce con la publicación de la obra positivista de Nietzsche: *Humano, demasiado humano* en 1878[2]. En ella, existe ya una crítica muy fuerte a Wagner que se acentúa a partir del estreno de *Parsifal* en 1882[3].

Es en ese momento cuando Nietzsche conoce a Andreas-Salomé por mediación del escritor Paul Rée y la escritora Malwida von Meysenbug, una notable figura del feminismo alemán, también amiga de Richard Wagner[4]. A partir de ahí mantienen una intensa relación intelectual Nietzsche y Andreas-Salomé que lleva al filósofo a definirla como un alma gemela. Años después la escritora publicaría el ensayo: *Friedrich Nietzsche en sus obras* (1894) donde explica, a

2. NIETZSCHE, F.: *Humano, demasiado humano*, Akal, Madrid, ed. 1996.

3. NIETZSCHE, F.: *Nietzsche contra Wagner. El caso Wagner*, Madrid, ed. Siruela, 2002. En este libro el autor señala: "Si sostengo en este escrito que Wagner es nocivo, no sostendré menos que hay alguien a quien no obstante le resulta imprescindible: al filósofo." A partir de estos escritos (1813-1883), Nietzsche señala la ruptura al considerarse traicionado por el maestro.

4. ANDREAS-SALOMÉ, L.: *Mirada retrospectiva: Compendio de algunos recuerdos de la vida*, Madrid, Alianza editorial, 2005, donde la autora cuenta: "En Roma, por lo pronto, ocurrió algo que sopló a favor nuestro: fue la llegada de Friedrich Nietzsche a nuestro circulo, puesto al corriente por carta por sus amigos Malwida y Paul Rée, y que inesperadamente vino desde Mesina a compartir nuestra compañía".

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

mi juicio, con gran lucidez el desarrollo de los postulados de Nietzsche desde sus comienzos hasta su trágico fin[5].

La primera gran obra de Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia* (*Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*, 1872) se la dedica a Richard Wagner[6]. En esta primera época la influencia del maestro en su concepción estética del mundo es determinante junto con la metafísica de Schopenhauer. Como apunta Heidegger[7] en su profundo análisis de la filosofía de Nietzsche, éste quedó muy conmocionado al leer la obra capital de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, donde también Wagner encontraría reflejado el fundamento metafísico de su arte.

La fuerza del ideal mueve en esta primera época a Nietzsche a partir de una visión integradora donde entiende que debe realizarse la fusión completa de la filología, la filosofía y el arte. Este elemento de mediación artístico es el que ya aparece en una lección anterior sobre Homero y la filología clásica, donde invierte una máxima de Séneca: *Philosophia facta est quae philologia fuit*, y destaca que toda actividad filológica tiene que estar inspirada en una concepción filosófica y estética del universo, en el seno de la cual sólo perdura la noción de conjunto, muy influido por el concepto de obra de arte total de Wagner. Como explica Scheir[8], el encuentro con Wagner liberó no

5. ANDREAS-SALOMÉ, L.: *Friedrich Nietzsche en sus obras*, Barcelona, Minúscula, ed. 2005.

6. NIETZSCHE, F.: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* (*El nacimiento de la tragedia*, 1871, Alianza, ed. 1995). En su tercera edición de 1886 se incluye un prólogo de Nietzsche titulado: "Ensayo de autocrítica", en un borrador para este prólogo Nietzsche lamenta su romanticismo en la época en que escribió dicho libro bajo la fascinación de Wagner: "El más grande de todos los románticos".

7. HEIDEGGER, M.: *Nietzsche, vol. I*, Destino, ed. 2000, pág. 91 y ss.

8. SCHEIR, C.A.: "Nietzsche contra Wagner: ¿Música como simulación? En *Estudios Nietzsche, número 7*, 2007, Trotta, pág. 88 y ss, donde apunta cómo Baudelaire califica a Wagner como el más moderno. Esta visión va a tener una influencia determinante en Nietzsche: "Que ahora Nietzsche, al principio de su camino de pensar, crea haber encontrado la peripecia de la modernidad en la obra de Wagner le pone de acuerdo con Baudelaire, pero, en cuanto ve ahí un "problema seriamente alemán" se despide por de pronto del horizonte estético de Baudelaire." Y más adelante añade: "Pero que el asunto más auténtico de un pensamiento genuinamente contemporáneo- y, por lo tanto, en vista del historicismo reinante, de un pensamiento intempestivo tenía que ser la productividad humana misma, esos es lo que Nietzsche efectivamente aprendió de Wagner y no ya de sus griegos".

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

sólo al pensador Nietzsche del filólogo, sino que liberó también al pensador radicalmente moderno.

Nietzsche considera en *El nacimiento de la tragedia* a la música como el lenguaje más universal, el que expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, al corazón de las cosas[9].

Su principal objetivo se basa en explicar el sentido de la recuperación de la tragedia griega como género más importante en el siglo XIX alemán. Existe, en sus palabras, una misteriosa unidad entre la música alemana y la filosofía germánica que responde a una nueva forma de existir, esa fusión se consigue mediante el género trágico. Por ello, la ilustración alemana y lo mejor del espíritu alemán encuentran en Grecia la fuente más importante de inspiración. De esta forma, la historia no es leída como pasado sino en cuanto futuro lo que la conecta con la importancia del instante presente. La tarea consiste en reformular el espíritu clásico para adaptarlo a los nuevos aires de modernidad.

El análisis de dicho espíritu lo hace Nietzsche muy influido por Schiller[10] que ya había profundizado en la tragedia clásica y en la utilización del elemento mitológico. Nietzsche comienza por justificar la creación del mundo olímpico por parte de los griegos: "Para poder vivir tuvieron que crear a sus dioses". Por ello, es necesaria la ficción porque si ésta se destruyese aparecería el carácter problemático y doloroso de la vida que se revela como un absurdo. Presupuestos que toma de *El Mundo como Voluntad y Representación*[11].

Las tesis de Schopenhauer se centran en que todo lo que constituye parte del mundo tiene forzosamente por condición un sujeto y no existe más que por el sujeto. El mundo es representación. Y la materia no existe independientemente de la percepción. Si el hombre sólo fuera un animal que conociera, la verdad le empujaría a la desesperación y a la aniquilación. De esa verdad trágica, sólo puede salvar el arte.

9. NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la tragedia*, cit., pág. 135.
10. SCHILLER, F.: *Lo sublime (de lo sublime y sobre lo sublime)*, Ágora, ed. 1992.
11. SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*, (1ª ed. 1818), Porrúa, México, ed. 2000, pág. 19.

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188



Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Rascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Por ello, Nietzsche considera fundamental desentrañar las reglas de la tragedia que sirven para entender las dos tendencias que coexisten en la propia naturaleza humana: lo dionisiaco y lo apolíneo. La primera se identifica con la embriaguez de los sentidos y la necesidad de fundirse con la naturaleza en sus aspectos más irracionales. Y la segunda, la apolínea, se centra en la necesidad de mesura representada por la racionalidad y la proporcionalidad del individuo. Estas dos fuerzas aparecen a primera vista como impulsos opuestos separados, que en un momento histórico se unen y "acaban engendrando la obra de arte al mismo tiempo dionisíaca y apolínea de la tragedia ática".

En la misma línea, Wagner[12] señala como la delicada sensibilidad del arte griego es un modelo de imitación para todos los artistas[13]. Gracias a la confluencia de lo dionisiaco y lo apolíneo se consigue la suprema concepción artística. El músico afirma en *Arte y Revolución*:

Esto es la obra de arte griega, la que llega a ser verdad, y arte vivo por Apollon, -esto es el pueblo griego en su más alta verdad y belleza.

Esta flor es la obra de arte, su perfume de espíritu griego, que hoy todavía nos abruma, y nos aclara su conocimiento del mundo.

Y más adelante añade:

Ahí aparece, él, el señorial Dios, que de Dionisos atractivo poeta trágico, reúne todos los elementos de la exuberancia, de la más bella vida humana, así sin odiarse a sí mismo, como de la más íntima necesidad de la naturaleza nace el arte, la cuna del arte como palabra atada, como el más alto punto de mira poético, donde todo se niega y se hace uno como en un punto de fuego, para dar lugar al nacimiento de la más alta obra de arte pensada, el drama.

12. WAGNER, R.: *Die Kunst und die Revolution* (*El Arte y la Revolución*, 1849); *Das Kunstwerk der Zukunft* (*La obra de arte del futuro*, 1850); *Oper und Drama* (*Opera y drama*, 1851); Deutsche Kunst und Deutsche Politik (*Arte Alemán y Política Alemana*, 1865); *Musikästhetik-Reformschriften* (*Escritos estéticos*, 1854-1869).
13. WAGNER, R.: *Die Kunst und die Revolution I*.

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

En esta línea, subraya Nietzsche como esta potencia artística de la naturaleza sigue influyendo en el arte de todos los tiempos. Y añade: todo lo que resulta del estado dionisiaco o apolíneo desemboca en el gran estilo del que Wagner es el máximo representante. Como explica en un fragmento de *La Voluntad de Poder*:

La grandeza de un artista no se mide por los buenos sentimientos que suscite, sino que reside en un "gran estilo", es decir, en la capacidad de hacerse el amo del propio caos interior, de obligar al caos a tomar forma.

Por ello, el artista, al revés que el filósofo o el teórico inventa mundos nuevos sin necesidad de demostrar la legitimidad de lo que se propone y, mucho menos, de probarla a través de la refutación de otras obras anteriores a la suya.

Concluye Nietzsche[14] en *El Nacimiento de la tragedia* en que para poder vivir es necesaria la ilusión y en este sentido es el arte un especial estimulante de la existencia:

El arte constriñe de ese modo a ver más, y de un modo más íntimo que de ordinario, y a desplegar como una delicada tela de araña el suceso de la forma, para nuestro ojo espiritualizado que penetra con su mirada en lo íntimo, el mundo de la forma se ha ampliado de un modo infinito y asimismo se encuentra iluminado desde dentro.

Para el filósofo, el fenómeno estético despliega una potencia tan intensa que convierte al sujeto espectador en sujeto creador. No es posible quedarse fue-

14. SIEMENS, H. W.: "Nietzsche sobre el genio: Schopenhauer, Wagner y el desplazamiento del genius por el espíritu libre en los años posteriores a 1870" en *Estudios Nietzsche, núm. 7*, Trotta, 2007, pág. 105 y ss donde explica como el arte en *El nacimiento de la Tragedia* se sitúa bajo el signo de la ilusión (Wahn) wagneriana, como una ilusión que cura la existencia y nos seduce para vivir. Y cita el siguiente párrafo de Nietzsche: "Es un fenómeno eterno: mediante una ilusión extendida sobre las cosas la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo. A éste lo encadena el placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar con él la herida eterna del existir, aquél lo enreda el seductor velo de belleza del arte, que se agita ante sus ojos, al de más allá, el consuelo metafísico de que bajo el torbellino de los fenómenos, continúa fluyendo indestructible la vida eterna".

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

ra por lo que el ser humano no es ya sólo un artista, sino que se ha convertido en una obra de arte. Es esa reivindicación del profundo sentido de la vivencia artística que Nietzsche, Wagner y luego Andreas-Salomé mantienen como *leitmotiv* la que influye de forma decisiva en Heidegger y las vanguardias del siglo XX[15].

Estos presupuestos los desarrolla también Nietzsche en la tercera de sus *Consideraciones intempestivas* (1874) titulada "Schopenhauer como educador"[16]. En ella reclama la individualidad de todo hombre y del artista como un *unicum*. Cada hombre porta en su interior, como núcleo de su ser, una unidad productiva; y si llega a hacerse consciente de ella, se difunde a su alrededor un extraño resplandor, el resplandor de lo extraordinario. Ahora bien, de esa unidad pende una cadena de molestias y esfuerzos. De ahí lo arriesgado y tortuoso de la empresa que supone excavar en uno mismo y descender por el camino más inmediato en el pozo del propio ser. El intento de alcanzar la libertad y expresar el genio está lleno de espinas.

Para Nietzsche, el verdadero artista asume sobre sí el dolor voluntario de la búsqueda de la verdad, y este dolor le sirve para mortificar su voluntad personal y para preparar aquella revolución y aquel cambio completo cuyo logro constituye el sentido último de la vida. Por ello, el genio artístico nace como naturaleza solitaria y está destinado a ser apreciado por unos pocos. En sus palabras, cabe la posibilidad de que la redención del arte, el único rayo de luz a esperar en los tiempos que corren, sea un acontecimiento circunscrito a unas pocas almas solitarias.

Por ello, los peligros de la singularidad se materializan en que el desierto y la caverna surgen de inmediato. Entonces el artista y el genio tendrán que cuidarse de no dejar que lo sometan, de no sentirse oprimido, así como de no caer en la melancolía. Dice Nietzsche:

Nuestros Hölderlin y Kleist y tantos otros perecieron a causa de tal singularidad, no siendo capaces de soportar el clima de la llamada "cultura alemana";

15. HEIDEGGER, M.: *Nietzsche, vol. I*, Destino, Barcelona, ed. 2000.
16. NIETZSCHE, F.: *Consideraciones intempestivas*, Alianza editorial, Madrid, ed. 2000.

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

sólo naturalezas de hierro como Beethoven, Goethe, Schopenhauer y Wagner pudieron mantenerse en pie.

Y señala a continuación respecto a la verdad del arte:

Nuestros artistas viven con más audacia y con más honestidad; y el mayor ejemplo del que podemos ser testigos, el de Richard Wagner, muestra cómo al genio le es lícito no temer entrar en la más hostil de las contradicciones con las formas y ordenanzas establecidas cuando desea sacar a la luz el orden y la verdad superior que residen en su interior.

Surge así el tema de la genialidad y la creación que no sólo preocupa a Nietzsche sino también a Schopenhauer, Wagner y Andreas-Salomé.

Para Schopenhauer[17] la fantasía ensancha el círculo de visión del genio respecto de los objetos que en la realidad encuentra. Dicha fuerza es compañera y hasta condición indispensable del genio, cuya obra se impregna de inspiración. Ese fuerte componente de subjetividad y originalidad del creador hace que creador y creación se unan y no puedan disociarse. Ahora bien, es fácil que el genio al ahondar en las partes más oscuras del ser pueda caer en sus abismos. Por ello, existe un parentesco en muchos casos entre genialidad y locura. En este sentido, reclama la tragedia como el género poético más elevado ya que la labor suprema del genio poético es mostrar el aspecto terrible de la vida, los dolores sin número, las angustias de la humanidad y el vergonzoso destino del azar.

Wagner coincide con estos presupuestos y considera que el ejemplo más evidente de representación del genio lo encarna Beethoven, expresión suprema del sino artístico del músico creador de una nueva forma de arte que configura un mundo[18].

La influencia del concepto de genio de Wagner en Nietzsche es definitiva. En contraste con el carácter melancólico de genialidad y de desborda-

17. SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*, cit., pág. 156 y ss.
18. WAGNER, R. :"La sinfonía Heroica de Beethoven" en *Escritos y confesiones*. Editorial Labor, Barcelona, ed. 1975.

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

miento que enfatiza Schopenhauer, el genio de Wagner es una figura expansiva, extática y afirmativa que representa una forma potenciada de la voluntad, su más alta representación[19].

También Andreas-Salomé considera dos casos de genialidad: Nietzsche y Rilke. Ambos coinciden en una necesidad de perfección agotadora. Para dicha autora, Nietzsche a medida que se fue situando en un pensamiento a la contra, ya en su segunda época, empezó a sumirse en la cara más oscura de la existencia, en esa en la que la sombra de la locura muestra el abismo[20].

La ensayista explica como la emancipación del wagnerismo y de la filosofía de Schopenhauer coincide para Nietzsche con el período de sus mayores sufrimientos. El dolor y la soledad, se convierten en dos figuras tutelares que van impregnando su concepción trágica de la existencia. Así, el filósofo entra en su propia caverna en la que se somete a un régimen espartano de acuerdo con una dinámica destructiva que le produce una herida insalvable.

Por otro lado, respecto al poeta Rainer María Rilke, en la correspondencia que mantiene con Freud[21] dice Andreas-Salomé:

Ha conseguido salvar sus desventuras gracias a su genio creador, y ha alcanzado su máxima humanidad por la propia disciplina que se ha impuesto al

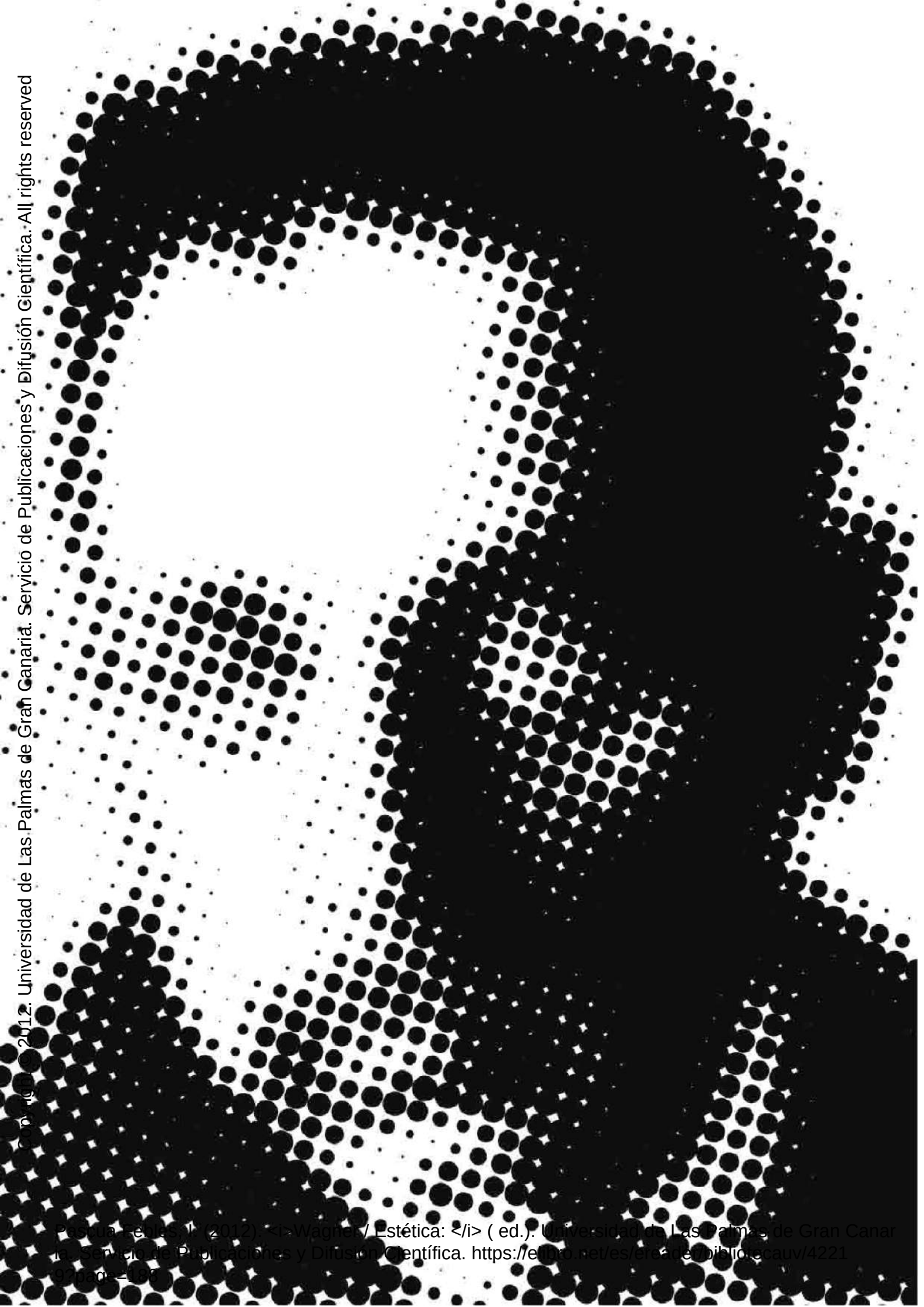
19. SIEMENS, H. W.: "Nietzsche sobre el genio: Schopenhauer, Wagner y el desplazamiento del genius por el espíritu libre en los años posteriores a 1870", cit., pág. 105, donde apunta que en el caso de Wagner estamos lejos de un genio solitario y nada práctico, como en Schopenhauer, que subsiste marginalmente en la sociedad. A través de una síntesis peculiar del genio individual con el genio de la especie (*Genius der Gattung*), Wagner lleva la figura del genio al mismo centro de la vida cultural y política, y le proporciona una meta eminentemente práctica, la de hacer posible vivir y afirmar la vida para la comunidad humana.

20. ANDREAS-SALOMÉ, L.: *Mirada retrospectiva*, cit., donde explica el giro tan fuerte de Nietzsche respecto a la amistad inicial que tenía con ella y el escritor Paul Rée. "Su primer saludo al mío fueron las palabras: ¿Desde qué estrella hemos venido a caer aquí, uno frente a otro? Lo que tan bien comenzara sufrió sin embargo posteriormente un giro diferente que nos hizo pasar, a Paul Rée y a mí, nuevas preocupaciones… además en los últimos tiempos Nietzsche venía sufriendo con mayor frecuencia de sus ataques -la enfermedad que le había obligado en su día, a abandonar la cátedra de Basilea, y que se manifestaba como una jaqueca terriblemente fuerte-; por tal motivo, Paul Rée se quedó con él todavía un tiempo en Roma…. Sólo después de nuestra despedida en Leipzig se desataron igualmente los ataques contra mi persona, reproches cargados de odio de los cuales yo sólo llegué a conocer una carta precursora".

21. ANDREAS-SALOMÉ, L.: *Aprendiendo con Freud*, Alertes, Barcelona, 1977.

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188



Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=183.

respecto; aunque lírico, se concentró desde muy pronto y sin contemplaciones, no permitiéndose el menor diletantismo ni la más pequeña indecisión mientras que como hombre tiende a distraerse.

La figura de Rilke que aparece a caballo de la Viena fin de siglo nos adentra en otro punto de coincidencia entre Nietzsche, Wagner y Andreas-Salomé: la importancia de la dimensión estética y su fuerte vinculación con la existencia.

Lo esencial de la realidad es su forma de hacer, y el arte es vida. Es por ello que el compromiso vital es fundamental. Así, por ejemplo Wagner participa activamente en la revolución de Dresde de 1848 junto a su amigo Bakunin[22]. Y en 1849 en su escrito titulado *La Revolución*[23] apunta:

Sí. Lo admitimos, el viejo mundo se viene abajo, uno nuevo surgirá, pues la augusta diosa de la revolución llega, rugiendo, en alas de la tormenta, la cabeza majestuosa circundada de rayos resplandecientes, la espada en la diestra, la tea en la izquierda, el ojo de mirar sombrío, tan delator, tan frío y, sin embargo, ¡qué fuego de amor purísimo, qué plétora de dicha irradia hasta aquel que se atreve a escrutar con mirada firme este ojo oscuro!

También, con posterioridad, Nietzsche auxilia a las víctimas bélicas de la guerra franco-alemana de 1870 trabajando como camillero. De hecho, en el prólogo del nacimiento de la tragedia añade como esta obra nace:

En aquel mes de hondísima tensión en que en Versalles se deliberaba sobre la paz y mientras convalecía lentamente de una enfermedad que había contraído en el campo de batalla.

En el caso de Andreas-Salomé también es clara su implicación social cuando en obras como *En lucha por Dios* (1885) y en *Personajes Femeninos de Henrik*

22. WAGNER, R.: *Mi vida*, cit., pág. 375 y ss.
23. WAGNER, R.: "La Revolución" en *Escritos y confesiones*, Editorial Labor, Barcelona, 1975.

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Ibsen (1892) denuncia la problemática de la mujer de su tiempo, y el calvario del hombre moderno, cuya individualidad no puede ser ya comprendida por la religión y la moral tradicionales[24]. Y con posterioridad, muestra un fuerte grado de compromiso en su trabajo clínico con Freud[25].

Respecto a que el arte es vida. Dice Wagner en *La Obra de Arte del futuro*[26] que el arte puede obtener materia y forma solamente de la vida, de esa vida que es la única que puede ser el origen de la exigencia del arte. Para Nietzsche es éste el sentido del arte pero también de toda gran filosofía. La cual, en cuanto totalidad, no rezará ahora y siempre y, ante todo, otra cosa que ésta: "He aquí el cuadro de toda vida; aprende de él el sentido de la tuya". Y a la inversa: "Lee tu vida, y aprenderás de ella los jeroglíficos de la totalidad de la vida."

Andreas-Salomé considera que detrás de cada teoría existe la huella de la existencia de cada autor. Lo que ratifica Nietzsche en una carta que le dirige, donde señala:

Mi querida Lou: Su idea de reducir los sistemas filosóficos a actos personales de sus autores es verdaderamente la idea de un alma-gemela. En Basilea, yo mismo he enseñado en este sentido la historia de la filosofía antigua y decía de buen grado a mis oyentes: Este sistema ha sido refutado y está muerto, pero la personalidad que se halla tras de él es irrefutable; resulta imposible matarla, por ejemplo, a Platón.

A su vez, Wagner, Nietzsche y Andreas-Salomé dan un paso más. El arte y la filosofía que son vida no se organizan únicamente por la conciencia sino que han de ligarse también a la fuerza inconsciente. Se abre una nueva dimensión de la contemplación moderna. En esta línea, apunta Paul Klee: "El arte no

24. SAFRANSKI, R.: "Nietzsche y Lou Salomé", traducción de Raúl Gabas en SAFRANSKI, R.: *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Tusquets, Barcelona, 2001, pág. 263-275.
25. ANDREAS-SALOMÉ, L.: *Aprendiendo con Freud*, Laertes, Barcelona, ed. 2001.
26. WAGNER, R.: "La obra de arte de futuro" en *Collecció Estètica-Crítica, núm. 13*, Universitat de València, 2007.

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

es la representación de lo visible, sino la visualización de lo oculto"[27]. La excelente palabra alemana *Einbildungskraft* –imaginación- significa en el fondo la fuerza –*Kraft*- de conformar –*Einbilden*- sobre la que descansa toda creación. Es la fuerza por la que lo ideal se convierte en lo real.

Y tiene una forma de expresión clara en la poesía que estos tres autores consideran como manifestación artística fundamental y de hecho la cultivan con clara herencia romántica, a partir de la construcción del mito como forma de explicación de la realidad que permite significados ocultos. Con un simbolismo como desvelamiento del ser en que el conocimiento cabalga entre mito y logos.

También Wagner[28] en su autobiografía, ante todo, se declara poeta. Y considera que la poesía se vincula a lo estético porque el pensamiento, mera imagen de la apariencia, en sí carece de figura, y sólo cuando desanda otra vez el camino en que fue engendrado puede lograr que se perciba artísticamente.

Este elemento inconsciente adquiere también gran importancia para Andreas-Salomé. No sólo a partir de comienzos del XX cuando lo sitúa en el eje de su práctica profesional psicoanalítica sino también en la literaria.

Ya sus primeros relatos (*En tierra de nadie*, 1901) muestran poéticamente la penumbra de los finales de la infancia y primera adolescencia en Rusia donde se resaltan los elementos más primitivos de dicha cultura. En el poema *La Oración a la vida* expresa lo enigmático y oscuro de la existencia con los siguientes versos:

Como el amigo ama al amigo
yo te amo a ti, enigmática vida,
sea que haya en ti gozado o llorado,
sea que me hayas dado felicidad o dolor.

27. KLEE, P.: *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos Aires, ed. 2007; NEIDHARDT, H.J.: "Riesgo y seguridad. Sobre la estructura y la psicología del paisaje romántico" en *Catálogo de Caspar David Friedrich*, ed. Museo el Prado, 1992, pág. 51.
28. WAGNER, R.: *Mi vida*, ed. Turner, 1989.

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

Te amo con toda tu aflicción
y si tuvieras que aniquilarme,
me apartaría de tus brazos
como del pecho amigo
se aparta el amigo

¡Te abrazo con todas mis fuerzas!
deja que me inflamen tus llamas,
deja que en el ardor de la lucha
siga ahondando en tu enigma.

¡Milenios para ser! ¡Y pensar!
Cobíjame entre tus brazos:
¿Ya no tienes más dicha que ofrecerme?
Bien, ¡aún tienes tu sufrimiento!

Nietzsche puso música al texto y lo tituló *Himno a la vida*, la partitura se publicó en 1887.

También para el filósofo, la poesía es clave como forma de expresión de lo oculto, de lo contradictorio que siempre acompaña, aunque se desentierre. Así, sus aforismos van adquiriendo cada vez más sentido poético hasta llegar a *Así habló Zaratustra*[29] concebida en verso en su totalidad. En este momento Nietzsche ya se había revuelto contra los dos genios que habían inspirado el germen de su obra, Wagner y Shopenhauer, y se había planteado "derribar un santuario para poder edificar otro".

De esta forma, se sitúa como hombre moderno, como heredero de la vivisección de la conciencia y se reconoce en el germen del autotormento que "durante miles de años se ha estado inflingiendo el animal que somos." Su postura estética parte de la maldición de los ideales construidos.

29. NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra*, Alianza editorial, Madrid, ed. 1997.

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

Como explica Andreas-Salomé[30], lo que le inspiró el deseo de repudiar las concepciones metafísicas de Wagner es precisamente el hecho de que éstas le sentaban maravillosamente y eran una piel sana para su pensamiento. Fue una vez más su instinto destructivo el que le lleva a afirmar de forma contradictoria en *Ecce Homo*: "El acontecimiento más grande de mi vida fue una curación. Wagner forma parte simplemente de mis enfermedades". Ello enlaza con las palabras de *Humano, demasiado humano*. "Quien alcanza su ideal, lo sobrepasa de golpe" porque "su gran dicha es su desdicha, su gran luz, la oscuridad".

Este estado del alma se expresa en *Los Ditirambos a Dionisos*, escritos en otoño de 1888 e impresos a raíz de la cuarta parte de *Así habló Zaratustra*:

Aquí estás,
solitario contigo,
desgarrado ante tu propio saber,
en medio de cien lunas,
falso ante ti mismo,
vacilante, incierto,
entre cien recuerdos,
sangran todas tus heridas,
helado por todas las heladas;
Estrangulado con tu propia cuerda,
conocedor de ti mismo,
¡verdugo de ti mismo!
ahora un enfermo,
infectado por el veneno de la serpiente;

30. ANDREAS-SALOMÉ, L.: *Nietzsche*, cit., pág. 105, cuando señala respecto al período posterior de ruptura definitiva con Wagner. "Me parece verlo delante de mí, tal como se me apareció durante un viaje que hicimos por Italia y Suiza. Visitamos el dominio de Triebschen, cerca de Lucerna, en donde había vivido horas inolvidables con Wagner. Durante largo rato permaneció sentado al borde del lago, absorto en sus meditaciones, dibujando con la punta de su bastón unos arabescos sobre la arena húmeda. Y cuando levantó la vista vi cómo sus ojos estaban llenos de lágrimas".

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188



Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner y Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecaulpgc/42291?page=188

ahora un prisionero,
que has elegido la más dura de las suertes:
trabajando, encorvado,
en su propio pozo de mina,
emparedado en ti mismo,
socavándote a ti mismo,
torpe,
rígido,
un cadáver.
Al acecho,
en cuclillas,
¡uno de los que ya no se mantienen de pie!
acabarás formando sólo uno con tu tumba,
¡espíritu contrahecho…!

Esta estela de dolor impregna el surco de su estética que se configura ya con la originalidad del fragmento que revela un prolongado y doloroso calvario. Como apunta Andreas-Salomé[31], los aforismos y los libros de Nietzsche no dejan de mostrar la naturaleza de sus sufrimientos físicos. Existe una oscilación perpetua entre ascensión y caída, que parece revelar una alternancia constante de crisis y curaciones. Es por ello que la poesía le resulta imprescindible para mostrar sus chispazos de genialidad de un pensamiento a la contra.

En el prólogo de *Ecce Homo* explica esta estética de la decadencia que le acompaña al comienzo de su época más oscura. "Recobrar la salud significa en mí una serie larga, demasiado larga de años, -también significa a la vez, por desgracia, recaída, hundimiento, periodicidad de una especie de décadence". Así, se impregna su estética de lo que el llama la transvaloración, dar la vuelta a la perspectiva. A partir del refinamiento de los sentidos que le produce este hondo dolor, se afina su

31. ANDREAS-SALOMÉ, L.: *Nietzsche*, cit.

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188

sensibilidad y es capaz de percibir matices antes desconocidos. Consigue, de esta forma, un mirar por detrás de la esquina a través de la inmersión en las sombras[32].

De esta forma, se plantea un proyecto filosófico contrario a la fe ilustrada donde reniega de la idea de progreso. El mundo no es un cosmos, ni un orden. Por el contrario, es un caos, una pluralidad irreducible de fuerzas, de instintos, de pulsiones, que no cesan de enfrentarse entre sí. El problema surge al chocar unas fuerzas contra otras, existe el peligro de que se contrarresten, se bloqueen, y también de que se debiliten y se vean disminuidas.

Como apunta el filósofo Luc Ferry[33], Nietzsche en este punto abre las puertas al psicoanálisis. Ya que tras estas fuerzas también se ocultan los conflictos psíquicos inconscientes, los deseos internos que nos impiden vivir bien, que nos enferman, nos debilitan y no nos dejan por decirlo en una famosa expresión de Freud, "gozar y actuar".

Son esos conflictos los que cada vez se hacen más fuertes en el caso de Nietzsche y lo llevan a una autotortura continua. Es significativo el siguiente párrafo de *Así habló Zaratustra*:

El espíritu es la vida que saja ella misma a la vida; con el propio tormento aumenta su propio saber -¿Sabíais ya esto?...Vosotros conocéis sólo chispas del espíritu: ¡pero no veis el yunque que él es, ni la crueldad de su martillo!

Por tanto, una vida feliz es imposible, a lo máximo que puede aspirar el hombre es a una vida heroica. Ya el filósofo[34] en su primera época con una enorme intuición respecto a lo que iba a ser su destino señala:

---

32. CAMPIONI, G.: "Fisiología de la ilusión y de la décadence: El problema del actor y del teatro en Nietzsche y Wagner", en *Estudios Nietzsche*, núm. 7, Trotta, 2007, pág. 54 donde señala que la sorprendente afirmación de Ecce Homo donde dice Nietzsche: "Richard Wagner ha sido el hombre con diferencia más afín a mí", para este autor a partir de ahí el histrión dionisíaco se pone en escena con el histrión de la decadencia, y esto por última vez, antes de la disolución, que aún llevará consigo la trágica mimesis de la plenitud.

33. FERRY, L.: *Aprender a vivir*, Taurus, 2007.

34. NIETZSCHE, F.: "De Schopenhauer como educador", tercera consideración intempestiva, 1874, Valdemar, Madrid, 1999.

Copyright © 2012. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. All rights reserved

Pascua Febles, I. (2012). Wagner / Estética: (ed.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica. https://elibro.net/es/ereader/bibliotecauv/42219?page=188