

Saber de(l) arte.

El valor de conocimiento de las prácticas artísticas (y de su *teoría*).

INDICE

1. El <i>saber</i> que es el arte. Lugar y función del arte en el proyecto moderno de articulación crítica de los saberes.	3
2. El saber de <i>la teoría</i> . Lugar y función de la <i>Teoría Estética</i>	13
3. El devenir autorreflexivo del arte contemporáneo. Arte después de la <i>muerte del arte</i>	21

1. El saber que es el arte.

Lugar y función del arte en el proyecto moderno de articulación crítica de los saberes.

«Por eso reclamamos al *pictor doctus*, con el cual todavía es posible *ver alguna cosa*».

Arnold Gehlen, *Imágenes de época*.

Parece indudable que uno de los más claros síntomas en que las transformaciones de nuestro mundo contemporáneo toman cuerpo es el de la llamada «estetización» de las sociedades actuales. Mediante esa denominación -generalizada en todos los foros de la discusión estética contemporánea, pero de forma especial en los contextos italiano y alemán- se designa «el tránsito de rasgos de la experiencia estética a la experiencia extraestética, al mundo de vida, a aquella que es definida *tout court* como *la realidad*, contrapuesta de esta manera al mundo de la belleza y el arte»¹. La posición más radical considera que ese proceso está plenamente cumplido -dando por hecho entonces que «el propio modelo de experiencia está caracterizado estéticamente», e incluso que «la propia realidad en sus estructuras profundas se convierte en múltiple juego estético»², corroborando de esa forma las tesis de una ontologización débil de nuestro presente epocal-. La posición más matizada considera en cambio que se trata de un fenómeno en curso que tan sólo señala un «proceso de enriquecimiento de la realidad» que incluso mostraría entonces «la posibilidad de una época en la cual las interpretaciones se den en una relación de libre y dialógica multiplicidad»³. Sea como sea, parece evidente que nos encontramos frente una cuestión clave para cualquier tentativa de comprender nuestro tiempo.

Sus consecuencias -sobre las que evidentemente planea la cuestión de si nos mantenemos aún en el ámbito de las problemáticas delimitadas por el proyecto moderno, o nos hemos deslizado ya por completo a un ámbito en el que éstas carecerían ahora de toda relevancia- se proyectan sobre múltiples dimensiones. La que se ha constituido en principal caballo de batalla -a partir de la célebre «polémica de la postmodernidad» abierta por Lyotard- es, de cualquier forma, la del valor de legitimidad de los discursos y las prácticas de conocimiento, y en ese sentido suele hablarse de una efectiva estetización de las disciplinas, de la proyección en los ámbitos del conocer de un irrevocable pluralismo interpretativo que inevitablemente conlleva una narrativización de los modelos epistemológicos.

Pero, si cabe, la cuestión más importante que a partir de todo ello ha de plantearse en este informe es la proyección de esta problemática de la estetización sobre la condición de la misma obra de arte. Pues si en efecto se considerara plenamente cumplido este proceso de estetización de las sociedades contemporáneas y las formas de la experiencia, el propio lugar de la obra de arte -y de la experiencia artística- queda entonces en profundidad cuestionado, pudiendo proclamarse -como efectivamente lo ha hecho Bubner⁴- su «definitiva inactualidad» y el acontecimiento irreparable de la tanto tiempo anunciada «muerte del arte». Siendo así que entonces nos habríamos de enfrentar a un horizonte en el que la propia actividad creadora de los artistas en formación se verían confrontada al más radical de los desafíos, el de su propia desaparición: en última instancia la de su propio sentido y función en las sociedades contemporáneas.

Parece que, con todo, ese horizonte plantea menos un suceso cumplido, un *acontecimiento* dado en la historia efectiva, que el señalamiento pertinaz de un límite en el que la obra de arte se empeña en rescribir su *permanente inactualidad*. Desde ella, el desafío al que el artista debe dar respuesta no es menor, como no lo es el peso de la amenaza de desaparición que pesa sobre la propia obra. Pero ahora la tarea del artista se carga con una dimensión ética: a él le corresponde asegurar que el proceso de estetización del mundo no se dé bajo la pura determinación tecnológica, en la mera absorción de la función artística por toda la industria del espectáculo, bajo el «total condicionamiento de la experiencia operado por los media audiovisuales», sino, al contrario, asegurando su potencia de «reactivar a través de impulsos multiplicados los dispositivos del discurso y el juego de las interpretaciones»⁵. Para ello, es necesario que no se sacrifique el potencial de exoneración de la obra al mero desahogo de la fatiga que un mundo unilateralmente concebido bajo la perspectiva del complejo tecnocientífico produce. Y en su lugar enfatizar la comprensión *conceptual* del arte que parte de reconocer que en él se produce una experiencia primordialmente cognitiva y crítica, y aún la presión que activa y favorece en efecto el desarrollo del libre juego de las interpretaciones, frente a un mundo unilateralmente concebido bajo los

imperativos del entramado económico productivo y la puesta a su servicio de un modelo instrumental de los saberes. Correlativamente, es preciso avanzar hacia una comprensión del artista como otra cosa que aquel intempestivo y legendario genio egregio y transmudano, habitante del *dimanche de la vie*, que una concepción parcial de lo moderno tanto tiempo había hecho suya.

#

Lejos, aparentemente, queda el tiempo que concebía así al artista. No tanto, sin embargo, y ello porque los ecos de ese modelo salpican cada uno de los momentos de formación y desarrollo de la tradición en cuyo seno la misma noción contemporánea de arte ha echado raíces, desde la que ha germinado y sobre cuyo suelo ha crecido, dando ahora frutos tan diversos, y aún contradictorios, que en su difuso espejo esa misma tradición puede llegar a contemplarse hasta extraña y desgajada de sí misma. Acaso en efecto, modernidad es el nombre que podemos darle, sin ambigüedades, al tiempo en la historia de las ideas en que todos los contenidos de la metafísica, de los dominios de lo místico, mágico, mítico o religioso, han sido globalmente desviados y reclusos en un espacio de experiencia único y preservado del, en todos los otros terrenos, implacable proceso de secularización al que los saberes y conocimientos han sido sometidos. No ha de extrañarnos, entonces, que nuestro tiempo de profusa estetización de los mundos de vida y multiplicación exponencial de los paradigmas críticos emerja justamente ahora cuando aquella era de la metafísica, de fin tan largamente anunciado, empieza a conocer su consumación en el imperio estallado de lo tecnológico; cuando también aquel reinado de lo moderno haya ya comenzado a, irreversiblemente, desplegar su proceso de reconsideración autocrítica. Tampoco acaso haya de extrañarnos que lo haga movido de un impulso autónomo de secularización de su propio dominio: algo que quizás no estaba en el guión primero del programa, sino que ha sido puesto por el propio proceso y desarrollo de las mismas prácticas artísticas -forzando entonces allí precisamente la revisión completa del proyecto global. Acaso en efecto, y como con preclara intuición Adorno había anunciado, el arte contemporáneo ha podido constituirse como la fuerza, el lugar y el experimento, en que el «espíritu» se ha otorgado la oportunidad de «volverse contra sí mismo»⁶.

Si en todo ello hubiera algo de cierto, resultaría difícil sobrevalorar la importancia de un dominio de conocimientos bien fundado y emplazado en el entorno de las prácticas artísticas. Habrá de ser justamente en su ámbito donde, en efecto, podamos encontrar las claves para la mejor comprensión de lo que ha sido lo moderno, en toda su contradictoria complejidad. Así, el conocimiento de ese dominio de lo estético nos ofrecerá las más potentes claves para asumir las tensas paradojas del legado que todavía nos obliga, y aún empezar a sondear los desplazamientos y transformaciones que en el conjunto de los saberes vienen en nuestro tiempo cumpliéndose -si es cierto que el generalizado proceso de estetización de las disciplinas toca a su culminación en el momento en que el propio saber de lo artístico y su experiencia inicia por su parte la andadura inquietante de una nueva y radical secularización, capaz de dirigir ahora su mirada petrificadora sobre el registro de sus propias fantasías y sueños, de los propios mitologemas de lo moderno.

Para que este proceso de recentramiento -que ha podido poner hoy a la experiencia estética en el eje nodal de todo movimiento autorreflexivo de los saberes- haya podido iniciarse, es en todo caso evidente que un gran desplazamiento ha debido producirse en relación a la propia valoración cognoscitiva del hecho artístico. Del grado máximo de devaluación que para el arte supuso su concepción como «cosa del pasado» en la dialéctica hegeliana, como mediación a abandonar tan pronto como el espíritu encontrara (y se suponía que ya lo había hecho en la propia filosofía del idealismo absoluto) la más directa vía de su autocomtemplación intelectual, el camino que ha podido conducir hasta el grado actual de revaluación cognoscitiva ha tenido que ser arduo y difícil, cargado de laberínticos vuelcos y constantes titubeos. Desde la falta de credibilidad veritativa que en el subjetivismo kantiano se le otorgara al juicio de gusto, a la propia profundización de ese subjetivismo que se produjera en la estética del romanticismo; desde el valor de desocultación de la verdad del ser que se le atribuyera en la ontología de la obra de arte heideggeriana al valor utópico-anticipatorio que se le ha presumido en toda la tradición marxista, no parecería sino que el lugar común en que todas las estéticas de la modernidad han coincidido ha sido, seguramente, el de la atribución de un carácter «otro» a su experiencia, a la forma de conocimiento que en su campo se producía. Que desde semejante atribución de una condición diferencial a la forma de conocimiento que es la experiencia artística se hayan seguido las más diversas formulaciones no supone sino que en ellas, compartiendo el presupuesto clave -que la forma de conocimiento que se da en la

experiencia artística no es conmensurable con las otras que forman el universo de la ciencia, de los saberes validables-, se ha divergido radicalmente en cuanto al valor cognitivo atribuido a esa otra «forma diferencial de conocimiento». Y aquí es donde la oscilación del cero al absoluto marca la distancia entre las posiciones más alejadas, digamos por ejemplo positivismo y hermenéutica: allí ese «conocimiento otro» no posee ningún valor -es considerado pseudoconocimiento, pseudociencia-, aquí en cambio lo posee todo: es lugar de revelación, de autoconocimiento, de desocultación por excelencia de la auténtica verdad del ser.

Parece innecesario recalcar que este presupuesto se alimenta de una de las consecuencias que más fuertemente marcan desde sus inicios -y ello es algo que la reflexión weberiana hace tiempo dejó bien establecido- todo el desarrollo del proyecto moderno: el de la separación de las esferas de la razón. Que ella sea, a la vez, contradictoria con la presuposición de la unicidad trascendental de ésta, apunta con nitidez uno de los lugares en que comparece eso que ha sido llamado el carácter antinómico de lo moderno. Pero lo que aquí nos importa ahora enfatizar no es la problematicidad -o inviabilidad, según las posiciones que se adopten- que tal carácter aporético comporta para la realizabilidad del proyecto moderno, sino cómo, y de nuevo, ello deja ver lo esencial del engarce entre la modernidad y el desarrollo autónomo de la esfera de la experiencia estética: en efecto, no podría existir una esfera autónoma de lo estético fuera del contexto de la modernidad, pero tampoco sería pensable el proyecto moderno sin el desarrollo de ese existir separado de una forma autónoma del conocimiento que es el que se refiere, justamente, al de la experiencia estética.

Hasta qué punto esa separación de esferas de la razón -ya enunciada como tal, ya presentada en términos de juegos de lenguaje diferenciales bajo la perspectiva de la teoría de los actos de habla- es crucial para la pervivencia del modelo moderno de legitimación de los saberes y las prácticas comunicativas puede ser nítidamente puesto en evidencia por cómo se ha constituido su cuestión en el caballo de batalla más intensamente debatido entre sus defensores numantinos y sus más implacables sitiadores.

De los primeros es difícil encontrar mejor y más reconocido paladín que Jürgen Habermas. Para lo que aquí nos interesa, resulta crucial en su defensa de un inacabamiento del proyecto moderno el énfasis puesto en su resistencia a la tesis retoricista de una nivelación de los discursos de la literatura y la ciencia, de la razón especulativa y la estética. La defensa de un modelo de razón fuerte, aplicable a las esferas práctica y especulativa, frente a un dominio característico de la creación estética que sólo pondría en juego actos de habla «ilocucionariamente depontenciados» -y por tanto no sería nunca sometible a los tribunales de la validación racional-, constituye en realidad la pieza clave de su defensa de una pervivencia del proyecto moderno. Que ella sólo es posible en la defensa simultánea de una ideología estética -en la afirmación de un valor específico y no homologable del conocimiento artístico- resulta evidente cuando se constata que se complementa la devaluación cognoscitiva de la experiencia artística -en el sentido de no considerarla juego de lenguaje validable, a diferencia de los de la ciencia y la filosofía práctica- con la grandilocuente envergadura de las misiones que a esa forma de experiencia le son encargadas: la «anticipatoria» de abrir mundos de vida -sobre la que se apoya toda la ideología de la misión utópica del arte- y la «revolucionaria» de transformar los usos de lenguaje posible, la de «ampliar nuestras posibilidades de producir sentido»⁷. No parece, en efecto, sino que la defensa de un «núcleo duro» de vigencia incontestable de los dispositivos de la racionalidad para los juegos de lenguaje de la ciencia y de la filosofía se hace justamente a costa de la derivación al dominio puramente ficcional de la creación estética del más soberbio paquete de los encargos antropológicos y simbólicos. En tanto podemos reconocer en la obra de Habermas el más serio y riguroso intento contemporáneo de reconstrucción del proyecto de la modernidad, podemos tomar su postura como paradigmática y ejemplar de cómo para el desarrollo de ese proyecto ha resultado crucial distinguir y segregar de los usos «serios» de la razón el dominio de lo estético.

La derivación a este dominio de todo aquello que escapara al férreo control epistemológico de procedimientos de validación científica -su «absorción» de los contenidos míticos, religiosos, antropológicos y, en general, de todos aquellos pertenecientes al orden de las meras creencias, de lo puramente subjetivo y opinable- resultaba fundamental para el buen establecimiento de un orden de juegos de lenguaje presuntamente bien controlado por los mecanismos de validación del uso legítimo, «científico», del dispositivo racional. La segregación a su margen de una esfera de la experiencia estética no puede entonces dejar de estar marcado por una engañosa ambigüedad: a él se desplazan la mayoría de

los contenidos antropológicos, míticos y simbólicos del lenguaje -todo aquello que, en palabras del mismo Wittgenstein, contienen lo «fundamental del problema de la vida, que el uso correcto del lenguaje deja intocado»⁸- en un proceso de expurgación que resulta fundamental para la elaboración de una idea fuerte de racionalidad. Que de ello se siga una ambivalencia tan fuerte a la hora de considerar el valor cognitivo de la experiencia estética -como hemos visto sucede de forma simultánea en el modelo habermasiano- no puede extrañarnos, y en ello consiste justamente la que podríamos considerar la *ideología estética* consustancial al despliegue del proyecto moderno: se asegura que desde esa esfera -la de la experiencia estética- se nos habla de mucho de lo que más nos importa como humanidad, pero la consistencia epistemológica, la fuerza de legitimidad con que todo lo que desde allí puede ser afirmado es, a cambio, trágicamente escasa, débil.

A decir verdad, no cabe extrañarse desde esta perspectiva de la violencia de la reacción que los discursos que se reclaman de la tradición ilustrada han opuesto a las tesis retoricistas de la nivelación de los discursos -una reacción sin duda mucho más beligerante que la desplegada contra todos los discursos metafísicos de la ontología de la obra de arte o del carácter paradigmático de la forma de la experiencia artística. Ni la ontología heideggeriana ni la tradición hermenéutica ponen en efecto gravemente en cuestión el proyecto ilustrado de construcción de un modelo de racionalidad capaz de asegurar el proyecto de dominio tecnocientífico del mundo. A lo sumo, apuntan al presunto carácter más «profundo» o «transcendental» del modo de conocimiento que se produce en el orden de la experiencia estética -como experiencia de verdad, de desocultamiento. Con ello, sin embargo, no contribuyen al desmontaje del esquema de la «separación» de los saberes y las esferas, sino que al contrario vienen a darle plena confirmación, ofreciéndonos de hecho como justamente las expresiones máximas de esa ideología estética característica del proyecto moderno.

En cambio, en las tesis retoricistas de la nivelación de los discursos sí que se atenta peligrosamente contra el modelo de racionalidad tecnocientífica ilustrado: y ello no sólo porque se deniega el carácter diferencial de la forma de conocimiento que sea la experiencia estética; sino porque a la vez se ponen en cuestión las pretensiones de validez absoluta de los discursos de la ciencia y la filosofía. Dicho de otra forma: porque esta vez la tentativa de homologación epistemológica de la forma de conocimiento que se da en la experiencia estética no se produce reclamando un valor semejante o aún superior para el saber que comparece en las experiencias de la poesía o la obra de arte. Sino, al contrario, desde una nivelación que afirma la equivalencia de todo discurso en la denegación a cualquiera de sus pretensiones de validez absoluta, como descripción plenamente adecuada del mundo. Trátese de ciencia, filosofía o literatura, cualesquiera descripciones del mundo son, bajo este punto de vista, descripciones retóricas, ficciones o fabulaciones con mayor o menor fuerza persuasiva, narraciones o relatos con mayor o menor capacidad de atraer a los distintos usuarios del lenguaje a compartir fiduciariamente las interpretaciones de los hechos -pero en realidad bajo esta perspectiva ya «no existen los hechos, sino sólo las interpretaciones», según la célebre afirmación nietzscheana- que tales relatos ofrecen.

#

Lo que, en palabras de George Steiner⁹, podemos llamar el pacto «palabra-mundo» -sobre el que se basa su convicción de un existir *presencias reales* en lo que decimos- es lo que en las concepciones retoricistas vemos quebrar. La rotura de este pacto, que de nuevo en palabras de Steiner constituye la postulación moderna por excelencia, atenta en una doble dirección: por un lado, contra la presunta buena administración del discurso que, bajo la vigilancia de un control epistemológico fuerte, aseguraría las pretensiones de veracidad absoluta de la ciencia; pero, por otro, también contra las aspiraciones de encontrarle un fundamento fuerte al discurso estético -que, postulado en la preservación del pacto, todavía podría constituirse en la órbita de una estética del símbolo, del signo que vendría a albergar en su seno una potencia todavía fuerte de representación del mundo, de «lo que es». Si, por lo tanto, en ese ascenso de posiciones retoricistas se afirmaría una cierta anunciada «estetización de las disciplinas», no se daría ella sin embargo para asegurarle un lugar de privilegio a la esfera estética de cara a la desocultación de la verdad -sino más bien para negarle esa posición de privilegio a cualquier discurso o práctica enunciativa, fueran él o ella los que fuesen.

Es obvio que eso sitúa a tales posiciones en la órbita del pensamiento negativo, en la herencia de la tradición nihilista. La «inexistencia de un mundo en sí» -según la célebre máxima con que Nietzsche definió el nihilismo europeo- no podría entonces desembocar en los términos de una ideología estética

que, apoyada en la mitología del genio, permitiera restaurar el dominio del símbolo artístico como lugar de alumbramiento de un espacio privilegiado de experiencia de verdad, sino en los términos de una ontología débil para la que, desarrollando una concepción extramoral de la verdad, cualquier referencia a los «hechos» expresaría tan sólo la propia densidad del acto hermenéutico, interpretativo, dispensada en el curso del diálogo, del intercambio comunicativo con el otro. Bajo esta perspectiva, todo uso del discurso es acto de habla enmarcado en los términos de una pragmática universal, y su valor de legitimidad se asienta exclusivamente en la capacidad de persuasión, de convicción ejercida bajo la regulación del diálogo, que sobre el otro nos permita nuestro enunciado poner en juego. Bajo este punto de vista, muy cercano ya al del pragmatismo rortyano, nos encontraríamos con que la tesis retoricista de la nivelación de los discursos en la órbita de una ontología débil -enriquecida en las herencias del nihilismo y la propia ontología de la epocalidad del ser heideggeriana- vendría a desembocar en un planteamiento ciertamente muy poco catastrofista: liberadas de las pretensiones fundamentalistas del racionalismo tecnocientífico moderno que le obligaban a aspirar a un dominio absoluto de la veracidad de sus descripciones, tanto la filosofía como la ciencia podrían encontrarse cómodas junto a la literatura o el arte, aceptando su condición narrativa, de ficciones útiles, de lugares en que se «pondrían en obra lenguajes diferentes dirigidos tanto a la comprensión del mundo entendido físicamente como a la autocomprensión de la cultura como sistema de formas lingüístico simbólicas»¹⁰. Si la resistencia a la nivelación de los discursos y las prácticas comunicativas -y la consecuente defensa numantina de la separación de las esferas en que se apoya la característica ideología estética moderna- tenía por objeto la preservación de un espacio específico de vigencia de la racionalidad en la esfera de la razón práctica, el modernismo puede tener la conciencia tranquila: mejor que en ningún sistema fundamentalista el sentido de la solidaridad encuentra apoyo y expresión en el arte y la narración y en la experiencia de socialidad que en ellos se produce. Mejor que en ningún modelo fuerte o absoluto de afirmación de la verdad moral de unas u otras conductas, de unos u otros programas, la necesidad de respeto al semejante en su diferencia -esa actitud que Vattimo caracteriza como fundante de un concepto secularizado de caridad- se alimenta de una concepción ironista del discurso, para la que la verdad no es otra cosa que justamente aquella interpretación en la que un usuario de los lenguajes consigue ponerse de acuerdo con el otro: el nihilismo, desembocado en el pragmatismo de una ontología débil, es también entonces una *ética de la interpretación* que antepone a cualesquiera pretensiones fundamentalistas justamente el respeto al *otro*.

Podríamos, bajo este punto de vista -y siguiendo en ello a Gianni Vattimo-, entender que todo este proceso supone no ya la suspensión, sino al contrario la profundización y el desarrollo hasta sus últimas consecuencias del programa de secularización radical de las prácticas y los saberes que anima al proyecto moderno. La «narrativización» de los saberes y el desfondamiento de toda pretensión absoluta de veracidad de las descripciones del mundo ofrecida por los discursos de la ciencia, la filosofía o el arte constituiría entonces, por un lado, la entrada en crisis de un cierto paradigma o programa general -el de la modernidad. Pero por otro, y al mismo tiempo, la realización problemática misma de este programa, que vendría a ponerse a sí mismo en cuestión justamente como resultado de su propio desarrollo. La misma denominación de postmodernidad, tan al uso, resultaría entonces y en cierta forma inadecuada, en tanto ese desfondamiento radical, que viene expresándose en toda la tradición del nihilismo y el pensamiento negativo, proviene justamente del ejercicio -que en cierta forma se vería así culminado- de crítica de los saberes y las prácticas discursivas que caracteriza de manera específica al propio espíritu del proyecto moderno. Los objetivos de secularización y desmitificación que lo impulsan alcanzan así a activarse sobre sí mismos, y es la propia idea de desmitificación la que empieza entonces a quedar desmitificada: el modelo universalista y globalizador de Razón que epitomiza el proyecto moderno -como base del dominio tecnocientífico del mundo- acaba por desvelarse a sí mismo como también un genuino mitologema, acaso el propio de una cierta tradición cultural y civilizatoria que desposeída ya de sus pretensiones absolutas de validez universal se reconoce a sí misma como una entre múltiples, ya en un contexto de franco relativismo que se ve obligado a abandonar las posiciones de un dominante etnocentrismo.

La *debilitación* del valor de verdad de los discursos y las prácticas comunicativas que se cumple en ese proceso supone ciertamente un paso adelante en el proceso de secularización, y si bien supone la denegación de cualesquiera pretensiones de validez absoluta y universal para cualquier descripción del mundo, no por ello deja en suspenso todo mecanismo de control de su legitimidad, que más que nunca queda en las manos exclusivas de los propios usuarios. Si en el dominio especulativo y tecnocientífico parece dominar un criterio performativo escasamente humanista, en todo caso el gran beneficiado de

estas transformaciones contemporáneas del orden de validez de los saberes es el diálogo: tanto en el campo de la ciencia o en el de la filosofía práctica -donde podemos incluso ver surgir una rigurosa y solidaria «idea de la justicia», como la propuesta por John Rawls, de una concepción puramente pragmática y convencionalista-, como igualmente en el del valor estético, sólo pueden considerarse adecuados aquellos juicios, hipótesis o usos del lenguaje sobre los que sus propios usuarios logran alcanzar implícita o explícitamente acuerdos fiduciarios. Si ello es así, bien podría decirse que todo este proceso de secularización culminada, en que tiene lugar una narrativización generalizada de los saberes y las prácticas, culmina a la vez un impulso humanista: al poner en el diálogo entre los usuarios efectivos de los lenguajes el último y único dispositivo válido de control de su legitimidad.

El anunciado fin de la era de la metafísica -que se da también como un proceso de debilitación ontológica: en el sentido de que se evidencia que no hay una estructura fuerte del ser que se imponga a nuestras posibilidades de describirlo o conocerlo- se da a la vez entonces como comienzo de la era de la multiplicación de las interpretaciones del mundo, como anuncio de la era del pluralismo de las «imágenes del mundo». La complementariedad y parcialidad de ellas, la evidencia de que sus pretensiones de validez no pueden asentarse de manera universal y absoluta, tiene un último beneficiario -que todavía es un dispositivo por excelencia moderno y que ahora se convierte en exigencia prioritaria: el diálogo.

#

Bajo esta perspectiva, el planteamiento contemporáneo de una teoría del arte ha de hacerse enriqueciendo el conocimiento de la historia de las ideas estéticas y las prácticas artísticas con un *planteamiento problemático* de su evolución y sus consecuencias para las transformaciones contemporáneas de los saberes y las prácticas discursivas. Bajo tal punto de vista, el conocimiento y la exposición histórica de las distintas posiciones y programas estéticos ha de abordarse ciertamente en principio desde una recurrencia directa a las fuentes, en sus propias proclamas y manifestaciones históricas, pero sin por ello eludir el acercamiento crítico que la distancia y problematización de tales planteamientos hace hoy posible, y aún necesario. Si por un lado el legado conjunto que esa exposición crítica de las ideas estéticas de la modernidad puede manifestarse con un carácter disperso, fragmentario y falto de homogeneidad, por otro la aproximación panorámica a su desarrollo como despliegue problemático permite hacer aparecer la constancia implacable de un impulso mantenido -bien que se trate de un impulso indudablemente complejo e incluso a veces contradictorio. Que la importancia de su conocimiento es enorme depende así no sólo de cómo ese conjunto de problemas se constituye para nuestro tiempo en remesa y herencia cuya interrogación nos concierne -y concierne específicamente a los artistas en su proceso autorreflexivo- de manera irrevocable. Sino también, y ateniéndonos a lo hasta ahora expuesto, de hasta qué punto sea cierto que en la transformación contemporánea de los saberes el proceso de estetización de las disciplinas -de narrativización y nivelación de los discursos y las prácticas- ocupa un lugar central, determinante. Si ello es así, el estudiante de arte no sólo se enfrentaría a un campo de problemas al que, por *herencia* forzosa y particularmente como artista, está obligado: sino que a la vez lo haría al que por excelencia podremos considerar el *tema de nuestro tiempo*.

Si en el proceso contemporáneo de secularización de los saberes resulta clave la puesta en cuestión de cualquier ideología estética, resultaría erróneo infravalorar el papel al respecto jugado por la propia práctica artística -ella en efecto induce la puesta en marcha de eso que, en palabras de Arnold Gehlen podríamos denominar una *secularización de la secularización*¹¹. Particularmente a lo largo del siglo XX, y en el contexto del quehacer de las vanguardias, la crítica a la representación que se inicia con el impresionismo y la fragmentación cubista pone en juego estrategias de enunciación inorgánica que cuestionan toda pretensión simbólica, las aspiraciones de estabilidad de cualquier economía de la significancia. Lejos de cualquier concepción esencialista, el signo artístico se ofrece como mejor testimonio de la inexistencia de un lazo absoluto entre la representación y lo representado -su práctica se desarrolla como una constante y pertinaz crítica de la representación, puesta en obra. La ilusión metafísica de la presencia, en que se apoyaría la presunción de validez absoluta del «pacto palabra-mundo», pretendía tener su mejor aval justamente en el signo artístico concebido como símbolo -y ello en el referido contexto de una ideología estética, por ser a su ámbito al que todo el programa moderno habría intentado derivar todos aquellos contenidos (metafísicos, religiosos, mítico-narrativos) de que pretendía liberar a los usos presuntamente legítimos, científicos, del lenguaje. En el clasicismo y aún en el arte romántico -particularmente en su reivindicación de lo sublime-, esta ideología estética podía aún

encontrar apoyo, pues en su contexto el arte mantenía las aspiraciones metafísicas, trascendentales, de darse como representación esencial de lo absoluto, universal y eterno. Pero tan pronto como el programa de las vanguardias inicia su andadura, el testimonio prestado por la práctica artística es el inverso: lejos de avalar las pretensiones de validez absoluta de una descripción del mundo, lo que el arte empieza a testimoniar obsesivamente -y quizás la *Carta a Lord Chandos* de Hoffmannstal podría tomarse como el primer y más desnudo ejemplo de ello- es justamente la imposibilidad de dar con esa descripción absolutamente verdadera, la misma irrepresentabilidad del mundo y aún de la propia experiencia de los sujetos de conocimiento: el arte contemporáneo en efecto se manifiesta no como ejercicio efectivo de representación del mundo sino, al contrario, como ejercicio de crítica efectiva de éstas. El proceso de desmembración inorgánica de la enunciación artística, su fragmentación alegórica, pone al signo artístico como puro envió que rechaza cualquier ilusión de presencia: la presencia de lo significado en el signo, de lo representado en la representación, no comparece como algo en sí, absolutamente dado, sino como un efecto producido en el proceso de lectura, de contemplación, de interpretación. El propio espectador -y al respecto la célebre conferencia duchampiana sobre el acto creador¹² resulta clave- y su participación intérprete se convierte de hecho en parte activa del proceso. Más que en ningún otro juego de lenguaje, en el que desarrolla la práctica artística se evidencia que «no existen los hechos, sino sólo las interpretaciones» -y ello porque lo propio de lo artístico es justamente este propiciar la experiencia de la multiplicidad de las significaciones, la inaprehensibilidad del sentido como dato cerrado y único, la necesidad de abrir el juego dialogado de las interpretaciones. La metafísica de la presencia, consustancial al desarrollo de una ideología estética, es en primer lugar y de la más fuerte manera revocada por la propia práctica artística.

De este modo, el arte participa en el proceso de secularización de los saberes emprendido por el proyecto moderno comenzando por la crítica de su propia esfera y contribuyendo a dismantelar la misma ideología estética que lo alimentara. En este proceso, y como es sabido, el arte llega incluso a proclamarse mera crítica de su propio lenguaje -de forma particularmente clara en las formulaciones del conceptualismo lingüístico¹³- y la disposición de un mecanismo de autocuestionamiento, de autocrítica, se convierte en efecto en argumento permanente en todo el arte del siglo XX. Con su puesta en escena, el arte abandona toda pretensión de darse como representación del mundo, como figuración capaz de ofrecer un efecto de verdad sostenido en la regulación de una mimesis de lo real: el artista moderno se ve obligado a enfrentarse a un «arte sin verdad», haciendo buena la célebre afirmación nietzscheana¹⁴. El arte contemporáneo es un ciertamente un arte «desamparado de verdad referencial»¹⁵; un arte que se ve conducido a proclamar su textualidad autónoma, no referencial. El arte contemporáneo, a través de las transformaciones que experimenta en las vanguardias, se hace en efecto autorreflexión, cargándose entonces con la fuerza de la idea, del concepto -y justamente en ello vendría a cumplir (de forma en todo caso perversa, invertida) el anuncio hegeliano de su superación por la filosofía: justamente en los términos de una radical transformación por la que él mismo se «filosofiza» -deviene conceptual, autorreflexivo.

#

«En mi «período visual» había un poco de esa estupidez del artista. Todo mi trabajo del período anterior al «desnudo» era arte visual. Entonces llegué a la *idea*. Encontré en el trabajo con las ideas el camino para escapar a las influencias»

Marcel Duchamp, entrevistado por Pierre Cabanne.¹⁶

La revaluación del rango cognitivo de la experiencia estética, identificada ya plenamente con la artística, habría sido impensable sin este devenir autorreflexiva de la propia práctica creadora. Para que la experiencia artística en efecto haya podido pasar a ocupar el lugar central y aún paradigmático de todo modo de conocer, como se defiende desde la hermenéutica gadameriana, antes ha tenido que ocurrir ese desplazamiento que ha permitido que el arte deje de resignarse a trabajar exclusivamente con los elementos de la pura sensibilidad formal para explícitamente -como en la cita duchampiana- ocuparse de la «idea», hacerse reflexivo, devenir «conceptual». El arte alcanza así un cierto rango filosófico, llegando incluso a atreverse a responder al anuncio hegeliano de su superación, como mediación innecesaria, con una provocación inversa: la del «arte después de la filosofía»¹⁷. Ciertamente que la llamada «estetización de las disciplinas» y el gadameriano situar a la experiencia de lo artístico como primera y principal experiencia de verdad a partir de la que se hace posible reflexionar sobre la naturaleza de todo conocer, y el

consiguiente concebirse de éste como autoconocimiento que dimensiona la experiencia artística con un significado rango antropológico, pueden tener algo de momento pendular frente al largo período de tremenda desconsideración del valor de conocimiento de la experiencia artística. Y cierto también que la proclama conceptualista y la orientación exclusivamente teoreticista o autorreflexiva de la práctica creadora en formulaciones tan radicalizadas como la de Kosuth puede pertenecer a un parecido movimiento pendular. Pero, e independientemente de que el proceso de equilibrio entre lo que en la práctica creadora se dé a la sensibilidad y lo que se dé a la pura reflexión esté o no en trance de alcanzarse, lo que parece indudable es que el camino avanzado en este devenir reflexiva y crítica de la práctica artística -aquél hegeliano «haberse adueñado la reflexión y la crítica de los artistas»¹⁸- parece irreversible, en tanto esa evolución se inscribe en el más complejo proceso de secularización moderna de los saberes al que, además y como hemos visto, contribuye de manera decisiva.

Lo que entonces ha de aparecérsenos como definitivamente «cosa del pasado» es la figura de aquel artista que despectivamente Duchamp calificaba de «estúpido», limitado a resolver su creación exclusivamente en términos visuales, «retinianos», formales. El recentramiento contemporáneo del valor cognitivo de la experiencia estética y el mismo peso de la tradición reflexiva de la vanguardia obliga al artista actual a desarrollar su propia práctica creadora desde la disposición crítica y reflexiva que afianza el carácter secularizado de su lenguaje. Su capacidad de convertirse en privilegiado intérprete de su época, capaz de enfrentarse a sus representaciones con una disposición crítica, no puede ya hacerse depender en exclusiva de alguna predisposición intuitiva o genial innata, sino del desarrollo complementario de una capacidad autorreflexiva que le permita conceptualizar adecuadamente sus propias intuiciones expresivas. Sólo entonces, y a partir del conocimiento autorreflexivo y crítico de su disciplina y de la relación de ésta con la totalidad -en la que el contexto de estetización difusa de las sociedades contemporáneas por el impacto de las nuevas tecnologías de la imagen es un dato de referencia sin duda obligado-, podrá el artista enfrentar desde su propia práctica la crítica de las representaciones epocales; sólo entonces podrá el estudiante de arte convertirse en ese «gran transformador» de que hablaba Benjamin, encargado de, «utilizando un aparato filosófico», lograr traducir a un «lenguaje científico» aquellas «cuestiones nuevas más penetrantes, oscuras e inexactas que las cuestiones científicas, pero no pocas veces producidas por una intuición más profunda que [la que se produce] en éstas»¹⁹.

#

«Por lo demás, es bien conocido que la configuración científica de las disciplinas sólo se logra en la medida en que la preceptiva pragmática de su artesanía pueda transformarse en una disposición sobre procesos naturales objetivados, controlada desde la perspectiva de la teoría».

Jürgen Habermas, *Teoría y praxis*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 337.

«El conocimiento artístico no es solamente algo dado o premeditado para ser investigado, rescatado y explicado, aunque esto puede formar parte de él. El significado artístico es algo que se produce, que se produce de modo experimental y de esta manera se concreta en el proceso de producción. En el calor del acto creativo se da forma a algo nuevo, una síntesis de lo existente y lo posible...»

Ian Wallace, «Idea de la Universidad».

«Puesto que el arte es la enseñanza del arte, ...»

Joseph Kosuth, «Teaching to learn».

«Educar en nosotros el medio creador de imágenes para mirar dimensionalmente, estereoscópicamente, en las profundidades de las sombras históricas».

Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*.

La «universitarización» de los estudios de Bellas Artes sólo tiene sentido a partir de una transformación como la descrita de la propia práctica creadora. Si ésta se concibiera en términos puramente formal-visuales y no se estableciera autorreflexivamente como un campo de conocimientos conceptualizable, entonces su enseñanza habría de ser concebida -y de hecho así lo es en la forma tradicional de la academia- en los términos de la adquisición de una mera destreza técnica, de una pura pericia formal. En tanto, al contrario, el valor cognitivo de la experiencia artística ha quedado bien establecido tanto por la misma reflexión estética como por las propias transformaciones contemporáneas de la propia práctica

creadora, tiene ciertamente sentido su integración en el contexto de los saberes y las prácticas discursivas cuya custodia, amplificación investigadora y transmisión corresponde legítimamente a la institución universitaria.

La tradición de una enseñanza universitaria de las Bellas Artes es, como se sabe, reciente en nuestro país, y en él es todavía dominante el modelo de artista nato, intuitivo, carente de otra necesidad de formación que la de las meras destrezas técnicas y buenamente ignorante de los problemas teóricos y conceptuales que conciernen a su práctica. La convicción incluso de que la toma de contacto con esas problemáticas puede constituirse en freno de su propia espontaneidad creadora está todavía muy extendida, y si bien la apertura de la escena artística española al ámbito internacional durante los años ochenta puso en evidencia el enriquecimiento que para el propio trabajo investigador-creador del artista suponía su disposición de instrumentos conceptuales, críticos y reflexivos, esa evidencia tiende de nuevo a desvanecerse tan pronto como la crisis actual de los mercados artísticos y el giro localista en las políticas institucionales viene propiciando, de nuevo, la clausura de la escena sobre sus propias fronteras. El modelo de la academia, para el que el único eje sobre el que debe extenderse la formación del estudiante es el de las pericias técnicas, tiene aún, y en efecto, un enorme peso en nuestro país.

La resistencia -Paul de Man hablaría de la *resistencia a la teoría*- que entonces se ejerce hacia unos contenidos de enseñanza que ciertamente no figuran entre las expectativas de la institución formativa de artistas (definidas a tenor de la idea convencional de artista-genio, sólo necesitado de «dejar aparecer» sus innatas disposiciones), se encuentra en muchos casos reforzada por la propia ideología academicista residual de estos centros. Si acaso en ellos se ensaya una aparente crítica al modelo academicista, ésta se dirige antes y casi exclusivamente a aumentar la «permisividad» y tolerancia con los procesos expresivos espontáneos del estudiante (lo cual en realidad no hace sino alimentar y alimentarse del propio modelo academicista de artista: el artista-espontáneo inspirado por las musas) que a enfatizar la necesidad de adoptar una posición autorreflexiva y crítica frente a la tradición de su disciplina y a la misma relación de ésta con la totalidad de los saberes y las prácticas, social e históricamente determinadas. La adquisición de los instrumentos conceptuales, reflexivos y analíticos que posibilitarían al estudiante adoptar esa posición tiende así a seguir siendo vista con recelo, y se hace necesario vencer esa resistencia añadida para lograr que el estudiante se enfrente a la disciplina con una relativa convicción de que ella le es en algún sentido útil para el desarrollo crítico de sus propios intereses expresivos.

La aportación que la teoría y crítica del arte puede representar para lograrlo es entonces crucial, dado que será en su ámbito donde aparezca la relación que con ese horizonte problemático poseen las imágenes y producciones artísticas de nuestro tiempo, de las que el estudiante habrá de sentirse más naturalmente «prójimo». La mediación que entre la producción creadora y el ámbito de la reflexión estética ejerce la crítica y teoría del arte inviste así a su campo de un valor determinante. No sólo es necesario mostrarle al estudiante los puentes históricamente tendidos entre el desarrollo de la reflexión estética y la práctica creadora, sino que también es necesario mostrar cómo ese puente permanece abierto en la contemporaneidad y cómo por tanto los desarrollos de la propia práctica artística responden de un horizonte problemático que todavía les interroga intensamente. Obviamente, el conocimiento crítico de los desarrollos de la práctica artística contemporánea es al respecto fundamental, y la crítica y teoría del arte actual, como mediación efectiva entre la producción creadora y la reflexión estética, constituye el lugar clave para elucidar y poner en evidencia esas relaciones y ese puente.

Notas del capítulo

¹ Roberto Salizzoni, «Obra de arte y estetización», en Gianni Vattimo, *Filosofía, política, religión. Más allá del pensamiento débil*. Ediciones Nobel. Oviedo, 1995, p. 140.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ R. Bubner, *Aesthetische Erfahrung*, Surhkamp, Frankfurt am Main, 1989.

⁵ Roberto Salizzoni, «Obra de arte y estetización», *Op. cit.*, p. 147.

⁶ Theodor W. Adorno (1970), *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1980, p. 415.

⁷ Sobre este punto es fundamental el artículo «¿Filosofía y ciencia como literatura?», en abierta polémica con las posiciones retoricistas y deconstructivas de Derrida y las teorías que Habermas identifica como postmodernas. Véase en Jürgen Habermas (1988), *Pensamiento postmetafísico*, Taurus, Madrid, 1990, pp.240-261.

⁸ Ludwig Wittgenstein (1921), *Tractatus-logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 1973, prop. 6.52, p. 201.

⁹ George Steiner (1989), *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 1991.

¹⁰ Richard Rorty, *Consequences of pragmatism*, UMP, Minneapolis, 1982.

¹¹ Arnold Gehlen (1960), *Imágenes de época*, Península, Barcelona, 1994.

¹² Marcel Duchamp (1957), «El acto creativo», en *Duchamp*, La Caixa, Madrid, 1984.

¹³ Puede verse, al respecto, Joseph Kosuth (1961), «Arte como idea», en *Art after philosophy and after*, MIT Press, Cambridge, 1991.

¹⁴ «Tenemos el arte para no morir a causa de la verdad». F. Nietzsche (1888), *La voluntad de poder*, Edaf, Madrid, 1981.

¹⁵ Hans-Georg Gadamer (1977), *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991.

¹⁶ Pierre Cabanne (1967), *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1972.

¹⁷ Joseph Kosuth, «Art after philosophy», en *Op. cit.*

¹⁸ G.W.F. Hegel (1836-1838), *Lecciones sobre la Estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 579. Hoy quizás habría que invertir los términos: serían los artistas los que se habrían adueñado de la crítica y la reflexión, en efecto.

¹⁹ Walter Benjamin, «La vida de los estudiantes» (1916), en *La metafísica de la juventud*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 129.

2. El saber de la teoría.

Lugar y función de la *Teoría Estética*.

«Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello»

Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*.

«En este momento de nuestra historia, el significado filosófico del arte reside principalmente en la circunstancia de que son las ciencias, sobre todo las ciencias naturales, las que determinan el modo de pensar de la filosofía. Así, cada recuerdo del arte es un correctivo a ese carácter unilateral de la orientación moderna del mundo»

Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*.

«La dialéctica entre explicación (epistemología) y comprensión (hermenéutica) parecería, desde este punto de vista, asegurar la mediación entre las pretensiones de validez del método y las pretensiones de verdad del arte»

Maurizio Ferraris, «Estética, hermenéutica, epistemología».

Nunca ha sido muy seguro el lugar de la reflexión estética. Ya desde su inicio moderno en la fundamentación kantiana -postulada en el horizonte de una hipotética conciliabilidad entre la razón práctica y la especulativa, entre la autonomía de la voluntad y la unidad del saber racional, como puente mediador por tanto entre la esfera del conocimiento teórico puro y el de los fines racionales de nuestra acción-, la estética asentó sus cimientos en un terreno movedizo y poco seguro, sometido a continuos desplazamientos e incertidumbre: esa supuesta conciliabilidad de las esferas de la razón pura y práctica se ha mostrado, a lo largo de la andadura moderna, difícil, y la tensión de su conflicto se ha mantenido irresuelta. Consecuentemente, el fundamento epistemológico de la estética como disciplina se ha visto siempre cuestionado, y relegada ésta desde sus inicios, como posible ciencia del juicio de gusto, al ámbito de lo subjetivo, en el que escasas garantías epistemológicas ha podido nunca disfrutar. No obstante, su valor de conocimiento se ha visto fuertemente revaluado a lo largo de este siglo, en el contexto de las más diferentes orientaciones teóricas, pero muy especialmente a partir tanto de la ontología heideggeriana y la fenomenología como de su sugerente síntesis en la tradición hermenéutica -y el conjunto de paradigmas teóricos posteriores que han logrado usufructuar esa herencia, sometiéndola a contraste con la tradición analítica y crítica. A partir de ello -y en perspectivas teóricas tan diversas como las de la deconstrucción, la estética de la recepción, la teoría de la acción comunicativa y el pensamiento débil, por citar sólo algunas de las principales-, parecería que el camino del reconocimiento a la legitimidad epistémica del pensamiento estético va poco a poco abriéndose y asentándose, justamente en el lugar en que el reconocimiento del valor cognitivo de la propia experiencia artística logra simultáneamente afirmarse. Allí, en efecto, un cierto camino intermedio abierto entre el que concibe excluyentemente el conocer como un explicar (positivismo) y el que en cambio lo orienta plenamente a un comprender (hermenéutica), podría tal vez llegar a asentarse, logrando en cierta forma entonces «asegurar su mediación entre las pretensiones de validez del método y las pretensiones de verdad del arte»¹.

El lugar de la estética puede entonces haber encontrado su mejor definición, seguramente, en el horizonte de la expresión del desgarramiento irresoluble que afecta de incolmabilidad a nuestra voluntad de saber, de verdad, para incluso llegar la experiencia que es su objeto, la experiencia artística, a poder ser presentada como paradigma mismo de todo conocer auténtico -y de su limitación. Constituida entonces a reverso, como disciplina que antes que ofrecer plenas garantías sobre el valor de verdad de sus enunciados, se aplica a la expresión del desajuste que siempre va a separar a éstos de lo infinito de nuestro anhelo de saber, la estética puede asentar su más seguro valor cognitivo como expresión de lo siempre insuficiente -y ahí jugar su papel de correctivo de una orientación unilateral del saber, la desplegada bajo el imperio de un proyecto de dominio tecnocientífico del mundo- de toda teoría, de todo enunciado, de toda pretensión de verdad, para constituirse precisamente en oficio de autorreflexión crítica, de mediación al autoconocimiento del hombre y su compleja naturaleza inscrita en el orden de los lenguajes, en el universo de lo simbólico.

Seguramente es cierto que tampoco este camino logrará ofrecer garantías epistemológicas absolutas, ni sobre el correcto funcionamiento del «saber» que produce, ni sobre cómo regular la administración del juicio de valor en el campo de la práctica creadora a que su ejercicio hoy se refiere. Pero aprovechar esta escasez de garantías para extender las sospechas en contra de la estética resultaría demasiado fácil -y parece más constructivo esforzarse en imaginar cómo podría asentarse su edificado en ese territorio de precariedad, en ese espacio lúbil que parece ser el intempestivo lugar del saber del arte en toda su historia. Pues si bien es cierto que no cabe pretender que para él se haya encontrado nunca senda definitiva alguna, tal vez quepa al contrario imaginar su idoneidad para, bajo su modelo, aprender a habitar el tipo de saber -él también, como el propio del arte, incierto y precario- que parece ser el que la experiencia contemporánea se empeña de manera generalizada en destinarnos. Así, donde algunos ven fundamento para invitar a su cierre y abandono -en el carecer el espacio de reflexión estética de un entramado fundacional pleno de absolutas garantías epistemológicas-, puede al contrario reconocerse la mejor de las justificaciones imaginables para perseverar en un saber que, desde su misma precariedad, nos enseña antes que nada a reconocer la propia.

#

El origen de la estética como disciplina autónoma del resto de las ciencias suele ser situado en la obra de Alexander Baumgarten, seguidor de la escuela de Leibniz y Wolf. Fue él quien por primera vez utilizó el término en sus *Reflexiones acerca del texto poético* (1732), para emplearlo más tarde y ya como título de su obra más conocida, *Aesthetica* (1750). Para Baumgarten la estética es una disciplina filosófica que tiene como objetivo la búsqueda y la fundamentación de la esencia de lo bello. Y su finalidad no es otra que el conocimiento del funcionamiento trascendental de los sentidos, de la sensibilidad. En su análisis, Baumgarten parte de la vieja distinción entre conocimiento intelectual y conocimiento sensible (*cognitio intellectiva* y *cognitio sensitiva*), para identificar la *cognitio sensitiva* con el conocimiento de la belleza, denominando el estudio de este conocimiento con el nombre de *cognitio aesthetica*². La estética entonces, y en efecto, nacería como precisamente «ciencia de lo bello». Pero en ello habrá de surgir inmediatamente una de las mayores problemáticas que afectan a la estética: la que atiende a la dificultad de delimitar su objeto, considerando que, en cuanto «ciencia de lo bello», tendrá que asumir en su propia constitución los avatares del mismo concepto de belleza que a lo largo de nuestra tradición de cultura se han sucedido, así como su confrontación -y reconocimiento obligado- con las múltiples otras, lo que aún más nos forzaría a relativizar sus aspiraciones en el contexto multicultural propio de nuestro tiempo.

Hay que señalar, en todo caso, que será ya en el desarrollo de la obra kantiana donde tendrá lugar la definición de un espacio filosófico propio para la estética. En la *Crítica de la Razón Pura*, Kant (1781) utiliza el término «estética» para designar el examen de las formas *a priori* de la sensibilidad -espacio y tiempo-, que hacen posible la percepción de los fenómenos. Pero será en la *Crítica del Juicio* (1790) -obra clave que fluctúa entre la culminación de la cultura ilustrada y el nacimiento del romanticismo- donde la estética asuma su naturaleza filosófica específica, al desarrollarse en torno a los análisis de la experiencia estética -analítica de lo bello y lo sublime- y del juicio estético.

Finalmente, será Hegel quien, en sus *Lecciones de estética* (1836), cierre el proceso de constitución de la estética, otorgándole su perspectiva ya plenamente moderna. La estética se presentará a partir de allí estrictamente como una ciencia filosófica, específica y autónoma, que hará referencia específica a la belleza y no a una indeterminada sensibilidad. Hegel precisará además que el objeto de la estética no es la belleza en general, ni aún la belleza en términos abstractos, sino justamente la de lo bello artístico. Es entonces cuando la estética se reconoce como un campo autónomo de problemas, como ciencia filosófica, marcando sus distancias con respecto a la teoría moral, la teoría del conocimiento y la ontología. E incluso se distancia del ámbito en el que tradicionalmente se insertaba, el ámbito de la percepción de la naturaleza. La estética olvidará su originaria referencia a la belleza natural, para centrarse exclusivamente en la belleza artística. En su esencia, y para lo que nos interesa, es precisamente esa estrecha relación entre estética y arte, característica de la forma moderna de la disciplina, la que habrá de justificar su incorporación a unos estudios aplicados a la formación de creadores, de artistas. Pero lo que resulta de cualquier manera evidente es que este nacimiento de la estética como disciplina moderna no está exento de problemas: el tiempo de su constitución es también el tiempo en que empiezan a aflorar los múltiples problemas y dificultades que, y ya para siempre, van a determinar su complejidad, su naturaleza frágil y paradójica. De la concepción esencialista y al mismo tiempo procesual del arte

propuesta por Hegel, que definía al arte como un momento de la *manifestación sensible de la idea*, se deducía necesariamente la existencia -tal y como afirmaba en la *Fenomenología del espíritu* (1807)- de un *antes del arte* -«el trabajo instintivo sumergido en la existencia»-, y de un *después*, en el que «el espíritu va más allá del arte para alcanzar su más alta representación». Para Hegel existe un límite interno en la propia esencia del arte. «En efecto, el arte tiene, aún en sí mismo, un límite, y por ello pasa a formas más altas de la consciencia»³.

El momento de autoconsciencia del Espíritu Absoluto, que determinaría el advenimiento de un *después* del arte, es además referido por Hegel al propio tiempo histórico en que él vive -siendo su propio sistema filosófico justamente pensado como el lugar de comparecencia en la Historia de este momento de autocontemplación del Espíritu. La consiguiente disolución del arte nos dejaría, entonces e inevitablemente, confrontados con el fenómeno de la *decadencia del arte*, en el tiempo del después, y la estética como disciplina vendría a nacer justamente en el tiempo en que su objeto se habría ya convertido en «cosa del pasado», en «algo pretérito». Necesariamente, por tanto, su constitución como disciplina se produce de forma problemática, casi contradictoria en su misma génesis -pues vendrá, en efecto, a constituirse como ciencia del arte, pero lo hará justamente en el tiempo en que el arte puede empezar a ser pensado como «algo que pertenece al pasado». Bien podría decirse entonces, bajo ese punto de vista hegeliano, que, «en tanto el arte es entendido como manifestación sensible de la idea, en la modernidad es superado por el despliegue de la idea, es decir, por la filosofía»⁴. Así, y de forma inevitable, la tesis hegeliana de la «muerte del arte» habría de dar lugar a un pensamiento estético frágil desde su origen, a una reflexión sobre el arte que anuncia desde el comienzo su propio declive, su constitución problemática y aún aporética. El resultado es bien conocido: la devaluación del valor de conocimiento del arte, de la experiencia artística -coincidente con el propio desarrollo de la teoría estética. Como en su genealogía de la estética moderna Gadamer ha mostrado, fue en efecto el mismo desarrollo de las teorías del arte durante el romanticismo -propiciadoras de una estética irracionalista del genio- el que indujo una devaluación del carácter gnoseológico de las obras de arte, una debilitación del nexo arte-conocimiento, subordinándose éste al conocimiento teórico, filosófico y científico⁵. En todo caso, esa devaluación estaba ciertamente anunciada ya en la misma doctrina hegeliana del arte como «algo pretérito», bajo cuya impronta se instituye la misma Estética como disciplina.

Conscientes de su estatuto problemático, las reflexiones más lúcidas que desde el horizonte de la teoría estética se han avanzado entonces a lo largo del siglo -las únicas además que han sabido acompasar su reflexión a la evolución transformadora de su propio objeto, las espectaculares transformaciones que el arte contemporáneo ha experimentado en el curso de las vanguardias: tanto su dispersión formal como su mismo devenir autorreflexivo- han partido entonces de asumir la misma dialéctica negativa que administra la economía estética de la obra, su incorporación de un dispositivo crítico de autonegación, su constante tendencia a incluso enunciar su propia disolución. Contando con ello parecerá incluso justificable llegar a hablar, como lo ha hecho Baudrillard, del irrevocable advenimiento de una era *transestética*. Y por lo tanto, parece difícil pretender todavía que pueda delimitarse siquiera el objeto de una disciplina cuyos márgenes se han visto difuminados hasta el infinito, con el desarrollo implacable de la cultura de masas fomentado por la expansión de las tecnologías de comunicación en las nuevas sociedades, y la consiguiente «estetización difusa» de éstas. No sólo porque la noción de belleza o el juicio de gusto sean cada vez de más difícil delimitación -por efecto de la multiplicación de los paradigmas críticos y los agentes interpretativos: por el advenimiento efectivo de una situación estallada de pluralismo hermenéutico-, sino porque desde aquella misma estetización difusa e iconización exhaustiva de las formas y los espacios de vida cotidiana se hace sumamente difícil delimitar una idea de lo que es arte -siendo además su definición estable algo que el propio trabajo de la práctica artística se empeña por principio en desplazar continuamente, si es que no en dinamitar. Si en efecto, y como ya sugería Adorno, «en arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud», no puede caber duda de que a la reflexión estética le ha de corresponder necesariamente «enfrentarse a ello»⁶ -y asumir el consiguiente grado de complejidad añadida que eso comporta.

#

No parece quedar otra alternativa que asumir el fracaso o la insuficiencia de los intentos que, apoyándose en uno u otro aparato metodológico pretendidamente «fuerte» -desde los neoidealismos a las fenomenologías, desde los sociologismos a los neopositivismos o las semiologías- han pretendido apuntalar alguna teoría estética universal, totalizadora. Como teorías con pretensiones globalizantes, todas ellas

han demostrado su incapacidad para atender a las importantes transformaciones que en el propio campo de las prácticas artísticas estaba teniendo lugar. Lo que nos recomienda pensar no tanto en un único paradigma para la teoría, sino el reconocimiento de su estado de dispersión -un estado muy próximo al propio del arte.

Pero lo que ese reconocimiento nos impone es, antes que nada, evitar la nostalgia de algún fundamento absoluto, de alguna garantía epistemológica plena, de alguna clausurabilidad o totalizabilidad del discurso de la misma disciplina estética -eso, y no en absoluto el abandono de tan valioso campo de conocimientos, por considerarlo «mal constituido». Teniendo en cuenta el desarrollo crítico de la propia teoría de la ciencia, resultaría inocente presuponer que existen cualesquiera dominios del saber absolutamente bien constituidos y regulados, no sometidos a transformaciones sociales e históricas, no enmarcados en el seno de inestables paradigmas, no sujetos a un efecto de desplazamiento continuo -difícilmente incluso formulable en los términos clásicos de una idea unidimensional de «progreso». El valor de verdad de cualesquiera discursos no puede ya hacerse reposar rígidamente -como pretendiera el programa unificado de la ciencia positivista- en el establecimiento de unos procedimientos metodológicos fijos, que permitan diferenciar nitidamente -en el establecimiento de un «criterio de demarcación»- lo que es ciencia y lo que no. Al contrario, parecería que sólo el expediente del diálogo crítico y abierto asegura un valor de legitimidad en los usos del discurso, bien que éste sea un criterio de demarcación movedizo e inestable, y sometido siempre a permanente revisión. Si ello es reconocido así, ahora, para todos los dominios discursivos, cuánto más para un campo de saberes que justamente ha hecho del diálogo, la estimulación del juego interpretativo y la disposición crítica su mismo material de trabajo. Acaso, en efecto, la importancia del tipo de saber que administra la reflexión estética radique justamente en su capacidad de oponer una firme resistencia crítica a las pretensiones de definición unilateral del saber bajo la perspectiva de las ciencias positivas. Acaso además la presión de esta resistencia haya jugado un papel fundamental en la rotunda transformación que contemporáneamente afecta a la generalidad de los saberes en el abandono de sus pretensiones de validez absoluta; y acaso entonces su más efectivo valor actual consista justamente en su capacidad de prepararnos para convivir con una nueva condición de los saberes y las prácticas discursivas para la que es la certificación de plena legitimidad, el otorgamiento de un estatuto de absoluta validez en las pretensiones de representación del mundo, lo que se nos aparece como «cosa del pasado». Si, a la luz de todo ello, no cabe dejar de exigirse el ejercicio constante de la crítica de su lenguaje, a que toda disciplina debe someter de continuo su propio dominio, cabe en cambio, quizás, confiar en que es precisamente desde esa exigencia autocrítica radical -aunque su aplicación sólo nos entregue un saber parcial, fragmentario y falto de garantías plenas y absolutas- donde podemos esperar ver constituirse consistentemente lo específico del conocimiento artístico a cuya experiencia la estética ha de referirse.

Bajo tal perspectiva no resulta gratuito, entonces, hablar ahora de una reevaluación contemporánea de la estética, e incluso de una generalizada «estetización de las disciplinas» -ligada justamente al proceso de devaluación generalizada de las pretensiones de validez universal de las teorías y doctrinas científicas, propulsado por el propio desarrollo crítico de la teoría de la ciencia pero al que, en todo caso, la resistencia ejercida por el paradigma de la reflexión estética no ha sido ajeno. Frente a la cruzada positivista de principios del siglo XX, y su pretensión de negar como pseudocientífica toda aspiración de validez cognoscitiva no estructurada conforme a los métodos de las ciencias experimentales, se ha producido una evidente reevaluación, a lo largo del siglo, del propio significado cognitivo de la experiencia artística -y consiguientemente una reevaluación de la estética. Poco a poco, el arte ha ido abandonando su confinamiento en los márgenes irracionalistas de la revelación mística, abandonando su destierro a los órdenes de la producción puramente «intuitiva» o «genial», para expresarse a sí mismo como vehículo de autoconocimiento del hombre en el propio hacerse de la obra.

En este proceso de reconocerse la experiencia de lo artístico como plena experiencia de conocimiento, y poder por tanto reconsiderarse el valor de la estética como disciplina, resulta sin duda crucial la reflexión de Heidegger. A partir de su célebre conferencia, *El origen de la obra de arte* (1935), Heidegger define al arte como *el ponerse en obra de la verdad*, como la apertura de un horizonte en el que la obra aparece a la vez como presencia y como justamente aquello que hace posible ese darse al conocimiento de tal presencia. De esta forma, el valor de conocimiento del arte no es ya que se homologue a los procedimientos de la ciencia -sino que se pone muy por encima de ellos. A diferencia de las ciencias positivas -sólo capacitadas para dar cuenta del ser del ente en cuanto ente- en la capacidad del arte de

abrir mundos Heidegger postula su condición de vehículo privilegiado a la experiencia -en la palabra poética, en el ponerse en la obra de la verdad- de un auténtico conocimiento del ser.

Será en todo caso Hans-Georg Gadamer, estableciendo un puente entre la comprensión fenomenológica y la ontología trascendental heideggeriana, quien abra el camino a una auténtica revalorización del valor de verdad de la experiencia artística. Partiendo de la reivindicación de la tradición clásica de las humanidades, según la cual sólo «lo verdadero y lo hecho se convienen», llegará con toda radicalidad a afirmar que «los hombres sólo pueden conocer en sentido riguroso aquello que es obra de la humanidad»⁷, significando ello y ya para toda la tradición hermenéutica, un paso adelante en la reivindicación del valor cognitivo de las ciencias humanas y el abandono del complejo de inferioridad que frente a las positivas ellas experimentaban. En *La actualidad de lo bello*, en efecto, Gadamer vendrá a defender «que también el arte es conocimiento y que, pese a los prejuicios acumulados por los filósofos, esta capacidad cognoscitiva es tanto más evidente en un arte no referencial (o sólo referido a sí mismo) como el arte moderno»⁸. La revaluación de la experiencia artística como experiencia de conocimiento significa entonces, a la vez y de manera bien clara, el tendido de un puente franco entre la filosofía y el arte.

Es evidente que, en todo caso, la teorización de Gadamer no deja a un lado el reconocimiento del destino póstumo del arte moderno apuntado por Hegel. Pero en su opinión, en el anuncio hegeliano no se expresa tanto una disolución superadora que suponga una muerte efectiva del arte, históricamente cumplida, como -más bien- la evidencia de que éste entra en un estado de rotunda transformación. Transformación que se puede representar como un «salto hacia delante» al que el artista moderno se ve obligado para enfrentarse a un «arte sin verdad». El arte moderno es un arte «desamparado de verdad contextual», un arte que ya no vale como eficaz representación del mundo; pero que, y sin embargo, «se ve forzado a proclamar la textualidad de su verdad» autónoma, no referencial: el arte contemporáneo, y sobre todo a través de las transformaciones que experimenta en las vanguardias, se hace en efecto autorreflexión, cargándose entonces con la fuerza de la idea, del concepto.

Así, y en oposición a las pretensiones exclusivas de validez del método científico -constituyéndose además en foco de permanente resistencia frente al «carácter unilateral de la orientación moderna del mundo»⁹ determinada por ellas-, Gadamer defiende el valor conclusivo de las ciencias del espíritu, y por encima de todo el potencial cognoscitivo de las experiencias del arte y la historia. De hecho, el arte llega a adquirir un papel paradigmático, y la «experiencia de verdad» que en su conocimiento se produce se convierte en guía para reconocer el método y la forma de todo conocimiento, en tanto él posee un valor «institutivo», al lograr efectivamente «abrir normativamente un mundo que antes no existía»¹⁰. Este proceso va a hacerse posible porque Gadamer va a revalorizar, en primer lugar, la aparente paradoja antropológica formulada por Baumgarten al considerar la experiencia estética como una *cognitio sensitiva*. Y con ello se opone al prejuicio filosófico que impedía reivindicar el carácter cognoscitivo del arte. Paralelamente la reivindicación de lo bello como dominio de un *placer desinteresado* y de la *finalidad sin fin* kantianos conduce a la formulación de la *belleza libre* como base de la experiencia estética moderna. El arte moderno no sólo será *autoconsciente*, sino también *autosuficiente*: «desde que el arte no quiso ser más que arte comenzó la gran revolución artística moderna»¹¹. La adquisición de plena autonomía de lo artístico, que se culminará con el desarrollo en las vanguardias de un arte que se formulará radicalmente como crítica de la representación -y la definitiva liberación de un arte abstracto, no referencial-, supondrá ciertamente la aparición plena de la moderna experiencia de lo artístico. La experiencia del arte se cargará entonces de riqueza porque un mundo humano se autoreconoce como tal, como instituido y abierto por un ritual fuertemente regulado. El arte es comprendido entonces en su dimensión antropológica, y su actividad cobra dimensión por la capacidad de afirmación y reconocimiento mutuo del individuo en su comunidad -antes que por alguna virtualidad representativa. La experiencia del arte es experiencia de autocomprensión y verdad, más allá de todo subjetivismo y toda fruición estética, pues conocer la obra es «reconocerse en ella como dependientes y determinados por la historia y el lenguaje»¹².

#

Partiendo del mismo rechazo a un arte como representación del mundo, la reflexión de Jacques Derrida representará igualmente una forma de recuperación de la experiencia artística como experiencia de conocimiento. Todo el vitalismo antropológico de Gadamer se desvanece sin embargo ante un método para el que la construcción del sujeto y la verdad se aparecen como puros efectos de la estructura del

texto, ligados a la ilusión logocéntrica de la presencia plena del sentido en la palabra. Frente a ella se alza la potencia de la arqueoescritura, de la que el arte se nos aparecerá como ejemplo paradigmático, cuya «espacio-temporalidad cumple y consagra la existencia de una pura historicidad trascendental. Sin la objetivación extrema de la escritura, todo lenguaje permanecería apresado en la intencionalidad factual de un sujeto parlante»¹³.

Derrida desplazará todo el potencial cognoscitivo que Heidegger situaba en la obra de arte hacia el ámbito de la gramatología (al que ciertamente la obra de arte pertenece como uno de «aquellos sistemas de lenguaje, cultura y representación que exceden a la comprensión de la razón logocéntrica o de la «metafísica de la presencia» occidental»¹⁴). Sin embargo, aquí no se trata ya exactamente de la enunciación de un «valor de verdad», pues para la deconstrucción no existe ni puede existir el «sentido verdadero» de la obra. Al contrario, la densidad de la obra de arte reclama del hermeneuta no un desciframiento unívoco, sino más bien «la tematización de la irreductible polisemia que constituye la obra de arte y que al mismo tiempo está en el centro de toda comprensión, como presupuesto que no es definitivamente explicitable»¹⁵.

De esta manera, puede simultáneamente desecharse la ideología estética heideggeriana que presupone el decirse de la verdad del ser en la obra y retener en cambio la apuesta por el valor de conocimiento paradigmático que se produce en la obra de arte, como expresión canónica de la arqueoescritura, del grafo gramatológico. Ella se aparece, al igual que en la ontología hermenéutica, como «la expresividad especulativa que, a diferencia de la ciencia o la mera comunicación, no puede anularse una vez puesta frente al mundo»¹⁶. Pero transferida ahora del «logos» a la arqueoescritura, a aquel lenguaje arconte que sabe que no puede llegar a la actualización plena en el diálogo, que no puede cumplirse como ilusión metafísica de la presencia. Es decir, desplazada a un registro en que la escritura es concebida en su mudez como gramatología, como huella de la diferencia ontológica, huella que retiene todo su potencial «sobre cualquier intento de explicitación que aparecería de cualquier modo como algo reductivo y actualizante»¹⁷. Esto no significa en todo caso relegar el arte a un cierto «gusto por lo inefable», sino reconocer en la experiencia de la obra artística el paradigma de nuestra comprensión del mundo y del pasado, que gira en torno a un núcleo siempre inexplicable -de la misma forma que sucede en el discurso filosófico y científico. En realidad, y a partir de ello, lo que se produce es una cierta nivelación de arte y ciencia, de literatura y filosofía, que desemboca en una retorización general del discurso. En la que precisamente se consagrará una reevaluación del valor de conocimiento de la experiencia artística -simultánea a una recíproca estetización de la ciencia- sin que ello venga a suponer el abrazo simultáneo de una ideología estética, fundada en una ontología esencialista de la obra de arte.

#

La afirmación de la retoricidad de todo discurso que se da en la deconstrucción, y esta crítica a la ideología estética -que sin embargo se prefigura ella misma como una especie de ideología estética negativa, en tanto asegura la existencia de ese «fondo definitivamente inexplicable» del que la obra da testimonio- será llevada a sus últimas consecuencias por Paul de Man y el grupo de Yale, como es sabido. Frente a la pretensión heideggeriana de reconocer en el lenguaje poético un medio privilegiado de acceso a la verdad del ser, De Man «querrá mostrar que el lenguaje, todo lenguaje, carece de ese estatuto privilegiado de acceso al Ser, y que sólo puede testimoniar las mismas distancias internas que lo constituyen y atraviesan»¹⁸.

En su crítica a la deconstrucción Habermas denunciará el peligro de irracionalismo derivado de esta retorización deconstruccionista del discurso¹⁹. Pese a ello, el desarrollo contemporáneo de un positivismo pragmático, como el propuesto por Rorty, acertará a encontrar en cambio un camino de reconducción de la doctrina deconstruccionista en los términos de una reflexión plenamente aceptable dentro de los cauces de la filosofía lingüística del siglo, en particular en el contexto de la teoría de los actos de habla. Rorty, de hecho, culmina la crisis del positivismo anunciada por Nietzsche poniendo precisamente en primer plano el problema del lenguaje. Desde su pragmatismo filosófico sostendrá que el discurso, tanto el filosófico o científico como el artístico, no vendrá a hablar de objetos, de cosas en sí, sino a poner «en obra lenguajes diferentes dirigidos tanto a la comprensión del mundo entendido físicamente como a la autocomprensión de la cultura como sistema de formas lingüístico simbólicas»²⁰. En ese sentido, tanto el arte como la filosofía o la ciencia se aparecen como asumiendo una tarea de ampliación de nuestras

posibilidades de producir sentido en el uso intersubjetivo del discurso. De tal forma que «el valor de verdad de la filosofía o el arte consistiría entonces -de un modo no muy distinto como lo hace la *katharsis* de Jaus- en la promesa de socialidad (y de felicidad) contenida en toda obra de arte que amplíe el lenguaje de la humanidad y que, al mismo tiempo, se preste como un posible tema de conversación»²¹.

Tal vez lo más importante de esta elucidación sobre el modo de conocimiento que es la experiencia estética sea el mostrarnos la inagotabilidad, insuficiencia, e inestabilidad de toda la naturaleza del conocimiento, de toda economía de la significación. Y al mismo tiempo, que inevitablemente nos conduzca hasta una ética de la comunicación, en la que se afirme un espíritu de solidaridad y reconocimiento mutuo entre los hombres, asentado no ya sobre un entramado de garantías cerradas, sino, al contrario, en el compartir la incertidumbre y la inestabilidad misma de todo conocer. El horizonte del entendernos se asienta entonces no en un programa de clausura de las eficacias significantes, sino precisamente en su apertura inagotable.

Así, y en esta prefiguración negativa del trabajo de la reflexión estética que la elucidación del significado de la experiencia artística deja ver, se anuncia un fundamento de esperanza, no ya en un programa fuerte de la racionalidad mermada, tal y como fuera diseñada por el modelo fundamentalista de las ciencias positivas, sino en la expectativa de producir un sentido de la solidaridad que quedará solamente asegurado en la propia experiencia antropológica de la obra de arte. Allí donde las incertidumbres se dejan proliferar alienta mejor no sólo la ampliación de nuestras posibilidades de producir sentido, y por tanto de abrir mundos; sino también la del reconocimiento mutuo, que en la densidad de ese acto institutivo que es la experiencia artística se expresará mejor que en cualquier otro.

Notas del capítulo

¹ Maurizio Ferraris (1988), «Estética, hermenéutica, epistemología», en Sergio Givone, *Historia de la Estética*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 195.

² El término *Aesthetica* lo utilizará unos años más tarde Hamann en su texto *Aesthetica in nuce*, de 1762. En este texto defenderá la tesis de la naturaleza poética del lenguaje arquetípico y universal.

³ F. Hegel, *Lecciones sobre Estética*, *Op. cit.*, T. I, p. 110.

⁴ Maurizio Ferraris, "Estética, hermenéutica, epistemología", *Op. cit.*, p. 173.

⁵ Hans-Georg Gadamer (1960), *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1984.

⁶ Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, *Op. cit.*, p. 9.

⁷ Maurizio Ferraris, "Estética, hermenéutica, epistemología", *Op. cit.*, p. 199.

⁸ Rafael Argullol, «Arte después de la muerte del arte», introducción a Hans-Georg Gadamer (1977), *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, p. 10.

⁹ Hans Georg Gadamer (1976-86), *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 9.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibid.*, p. 201.

¹³ Jacques Derrida, «Introducción» a la edición francesa de E. Husserl, *L'origine de la geometrie*, PUF, Paris, 1962, p. 84.

¹⁴ ²⁰ Christopher Norris, «Deconstrucción, postmodernidad y artes visuales», en LUEGO 18-19, Facultad de BBAA, Barcelona, 1990, p. 29.

¹⁵ Maurizio Ferraris, "Estética, hermenéutica, epistemología", *Op. cit.*, p. 206.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Carlos Thiebaut, «Tres pasos con Paul de Man», en LA Balsa de la Medusa, núm. 13, Madrid, 1990, p. 78.

¹⁹ Jürgen Habermas, «¿Filosofía y ciencia como literatura?», *Op. cit.*

²⁰ Richard Rorty, "Consequences of pragmatism", *Op. cit.*

²¹ Maurizio Ferraris, "Estética, hermenéutica, epistemología", *Op. cit.*, p. 206.

3. El devenir autorreflexivo del arte contemporáneo. Arte después de la muerte del arte.

«También el arte es conocimiento, y, pese a los prejuicios acumulados por los filósofos, esta capacidad cognoscitiva es aún más evidente en un arte no referencial (o sólo referido a sí mismo)».

Rafael Argullol, «Arte más allá de la muerte del arte».

«Whatever it maybe, all great art is about art»

Leo Steinberg.

«Ya es hora de que el artista desconfíe del «creador» que existe en él: «*il faut décourager les génies*». No es que los artistas deban ejercitar el pensamiento más allá del cuadro, pero sí que deben hacerlo, y con la mayor intensidad, en su interior. Para conseguir inventar cosas resulta provechoso asumir que el entendimiento es, como dijo Novalis, la suma de todos los talentos».

Arnold Gehlen, Imágenes de época.

«En este período de la humanidad, el arte puede ser, después de la filosofía y la religión, una de las empresas que más satisfaga lo que en otras épocas se hubiese llamado las necesidades espirituales del hombre. O, por decirlo de otro modo, podría ser que el arte tratase analógicamente del estado de cosas «metafísicas» que la filosofía tenía que tratar mediante afirmaciones».

Joseph Kosuth, «Art after philosophy».

Cuando, en su conocida reflexión sobre el presunto acabamiento de la modernidad¹, Jürgen Habermas se decide a, en primer lugar, abordar la indagación propedéutica del propio concepto de «moderno», acierta a reconocer -apoyándose en la genealogía del concepto elaborada por Jaus- en la definición de un "posicionamiento frente a una *antiquitas*" su figura más constante. La introducción de un valor específico del tiempo, por el que aquello que se define en un «después» ostentaría siempre un valor inmediato de superioridad sobre aquello que lo precede -y la idea de progreso en el dominio del conocimiento se asienta precisamente en este postulado- constituye, en efecto y seguramente, el núcleo mismo de la idea de modernidad. La tentación de definirse en el plano de un después, recusando a otro universo de ideas o actuaciones como «cosa del pasado», forma parte de una tradición largamente asentada y establecida, que irónicamente ha podido ser incluso bautizada como «tradición de lo nuevo»². Pero este recusar a lo anterior como «cosa del pasado», sentenciando su presunta muerte, va dejando un campo sembrado de exquisitos cadáveres imaginarios que cada poco se levantan airosos para exhibir su vida póstuma: la pervivencia de un «arte más allá de la muerte del arte» nos interroga hoy con la fuerza de una evidencia que, si bien no nos permite menospreciar la lucidez del diagnóstico hegeliano, sí nos exige en efecto comprender algunas de las transformaciones que necesariamente han afectado al propio arte -y aún al universo de la filosofía, en el que supuestamente aquél habría conocido su superación.

Responder, en todo caso, a cada diagnóstico de muerte anunciada con otro recíproco, resulta como poco ingenuo: si a la superación del arte en la realización de la filosofía se responde con el anuncio recíproco de una muerte de la filosofía, en la afirmación de su reemplazo por el arte, estaremos seguramente condenándonos a perdernos la «constante actualidad» de una y otro, teniendo sólo noticia de sus recíprocas fuerzas negativas: aquellas que se originan en afirmar su valor únicamente como fuerza de resistencia contra una u otra definición unilateral del mundo.

No es que ello sea poco, pero quizás una ventaja que podríamos obtener del declive contemporáneo de esa concepción progresiva y unidimensional del conocimiento -que nos era legada por aquella «tradición de lo nuevo»- es que él nos permita en cambio asomarnos a tales diagnósticos del acontecimiento de un después -que señalan de manera sistemática a su *antiquitas* como «cosas del pasado»- más bien, y simplemente, como lúcidos indicios de alguna importante transformación en curso. Así, y en la reciprocidad de las afirmaciones de una filosofía después del arte, y de un arte después de la filosofía, seguramente lo mejor que podremos leer se refiere justamente a las transformaciones efectivas que en uno y otro lado estarían teniendo lugar. La propia afirmación hegeliana de un «adueñarse» la «reflexión y la crítica» de los artistas, citada más arriba, nos pondría entonces sobre una pista que se acercaría mucho incluso a la propia especulación de Joseph Kosuth sobre la posibilidad de que al arte le venga a corresponder ahora «ocuparse de los asuntos del espíritu»³. La idea hegeliana de la muerte del arte estaría entonces, en efecto, dándonos sobre todo cuenta de las transformaciones que el dominio de la

práctica artística estaba en trance de padecer -y que el propio despliegue de la modernidad en la andadura de las vanguardias ha venido a corroborar. Así en efecto, y como el propio Gadamer habría sugerido, podían ser las efectivas transformaciones del arte contemporáneo -abandonando sus expectativas de darse como representación para desarrollarse en cambio como ejercicio de autorreflexión- lo que ciertamente se habría estado anunciado en aquella figura hegeliana, para definir y condicionar así la posibilidad de la pervivencia póstuma de un «arte después de la muerte del arte»⁴. Podemos entonces entender que tanto en la figura hegeliana de la muerte del arte como en la afirmación antisimétrica de Kosuth de un «arte después de la filosofía» -entendido radicalmente, tautológicamente, como ejercicio analítico del propio lenguaje de la obra de arte-, lo que cierta e insistentemente está enunciándose es, precisamente, lo que constituye el más importante rasgo de su efectiva transformación contemporánea: el devenir autorreflexivo del arte, el propio haberse «filosofizado» del arte, su haber devenido a la vez «concepto», interpretación, práctica cognoscitiva y crítica.

#

La que seguramente es la más candente de las cuestiones hoy debatidas en los campos de la reflexión estética y la teoría del arte -sobre todo en las comunidades alemana e italiana, gracias a las aportaciones de herederos más o menos directos de la teoría estética frankfurtiana, como Gehlen o Bürger, de un lado, y a las implicaciones del pensamiento débil, de otro-, la cuestión de la estetización de las sociedades contemporáneas, debería seguramente ser tratada a la luz de la anterior problemática. Así en efecto lo hace Vattimo, al presentar su concepción de la estetización difusa de las sociedades contemporáneas como «versión tecnológica» de la figura de la muerte del arte, y así lo hace igualmente por ejemplo, en la estela de Gehlen, R. Bubner, para quien el proceso de estetización de las sociedades contemporáneas supone la plena integración de lo artístico en los mundos-de-vida, su completa disolución en un contexto massmediático dominado por la potencia de lo «visual», de la imagen. Sea que este proceso de estetización se piense como plenamente cumplido -como lo teoriza por ejemplo Bubner o, desde una óptica ciertamente distinta Baudrillard en su afirmación de un orden «transestético» de las sociedades actuales-, o sea que se piense como proceso en curso que tiene lugar en la «criticidad de la coyuntura de un tránsito de lo moderno a lo postmoderno»⁵, lo cierto es que a su luz la sanción de *inactualidad* se cierne ominosamente sobre la obra de arte bien como un destino -cumplido, en las opiniones citadas- o bien como, cuando menos, un grave y amenazador riesgo. Sólo, en efecto, el reconocimiento de un radical cambio de función de lo artístico -y el reconocimiento de que a éste se han aplicado las transformaciones efectivamente cumplidas de la práctica creadora- permitiría bordear ese peligro, enfrentarlo -y que el resultado fatal no fuera el de aquella muerte anunciada como, ahora, muerte cumplida.

La reflexión de Gehlen sobre el proceso de estetización, entendido en los términos de una re-secularización que profundiza el propio desarrollo de lo moderno, nos proporciona pistas excelentes para situar estas transformaciones. En ellas ocupa el lugar central lo que él denomina una «pintura conceptual», a cuya cuenta considera necesario atribuir «los momentos álgidos y puntos de inflexión de la pintura moderna»⁶. Si, bajo su punto de vista, esa «pintura conceptual» ocupa el lugar central del desarrollo del arte contemporáneo, éste estará marcado por lo que él mismo describe como su «necesidad del comentario». A diferencia de las aproximaciones hermenéuticas a la obra, sin embargo, este «comentario» requerido por el tipo de obra característico del arte contemporáneo no está puesto desde fuera, por la palabra, sino que es incorporado a la propia obra, a su misma superficie: «lo que pretendemos indicar es cómo el problema del comentario penetra hasta el interior de la nueva pintura»⁷. El valor conceptual, informativo, de la obra no depende entonces de un presupuesto de «traductibilidad»: no se trata de que la obra sea pensada como un lenguaje que podría ser adecuadamente traducido por la palabra, sino del propio enriquecimiento «intelectual» interno del cuadro. Así, Gehlen puede afirmar que «existe una relación directa entre el enriquecimiento intelectual interno al cuadro y el valor informativo que pueda tener en general». Y, más aún, que «si hubiera que responder afirmativamente al interrogante de si el cuadro no es, en general, un *equivalente de la palabra en una materia ajena*, entonces el comentario retórico marraría por completo la esencia de la cosa»⁸. Así, la afirmación de la carga conceptual del cuadro puede hacerse sin por ello negar la especificidad óptica -al contrario: y en ello el concepto de «exoneración» ligado a lo visual es fundamental- de la obra visual, plástica. El arte, en efecto, opone su potencia a la propia presión de la lengua, de la palabra, poseyendo un valor de resistencia entonces contra el dominio tecnocientífico del mundo que ella administra -justamente en ello

reside el valor de exoneración de la imagen, su efecto de «descarga» frente a una concepción cansinamente unilateral, la logocéntrica. Si en ello radica el valor deconstructivo que Derrida atribuye a la obra plástica, éste depende ciertamente no de su oscuridad opaca, de su carácter «indescifrable». Sino más bien del hecho de que la obra se inviste con una carga metafórica, de significancia, que se expresa no tanto reclamando la justeza traducida de un comentario verbal unívoco, sino el ser abordada como justamente una «máquina -en expresión deleuziana- de multiplicación de las interpretaciones», capaz precisamente de «resistir a las sucesivas interpretaciones que sobre ella se hagan en el tiempo»⁹.

En un contexto en que el proceso de estetización de las sociedades contemporáneas debe cargar su monto principal a la cuenta de la expansión massmediática de las industrias audiovisuales, el planteamiento de Gehlen ofrece una ventaja cierta sobre las posiciones hermenéuticas. Si el encontronazo de palabra e imagen en la obra -en el devenir conceptual de ésta- es reconocido por ambos planteamientos, en la posición de Gehlen «la custodia de la verdad de la obra y de su evento se confía a la *imagen* como tal»¹⁰, y ello evidentemente ofrece claras ventajas de cara a pensar el lugar de la obra -su «constante actualidad»- frente al contemporáneo condicionamiento visual del mundo impuesto por el massmedia. Si queremos resistirnos a aceptar que el efecto de exoneración producido por la obra es equivalente al generado por la imparable inflación de la economía visual mediática -lo que nos llevaría a afirmar el proceso de estetización como cumplido, en el sentido de una extensión generalizada de la experiencia estética (considerada ésta a «bajo nivel») a lo extra artístico, y por tanto la plena absorción del arte (desplazado por su forma espectáculo) en el seno de las industrias del entretenimiento- nos veremos obligados a afirmar el carácter conceptual, reflexivo y crítico, de la propia imagen artística. Sólo de esta forma podríamos aún reconocer una función específica del arte, en su capacidad de «a través de impulsos multiplicados», reactivar «los dispositivos del discurso y el juego de las interpretaciones»¹¹. Para que el efecto de estetización de las sociedades no suponga absorción plena del arte por las industrias del entretenimiento, para que en definitiva sea pensable todavía un «arte más allá de la muerte del arte» (y esta vez se trata no ya de aquella muerte anunciada como superación en la filosofía, sino de una muerte cumplida como disolución en la tecnología), es preciso afirmar el devenir conceptual del arte contemporáneo. Basta contemplar con una óptica crítica su evolución para poder reconocer que, en efecto y afortunadamente, ese ha sido el camino -a través desde luego de innumerables sendas- elegido.

De hecho, podríamos afirmar que el devenir conceptual de la práctica artística es una tendencia más o menos presente a lo largo de todo el arte contemporáneo, particularmente desde que éste inicia la andadura de las vanguardias. Desde las reflexiones sobre fenómenos originarios de índole *perceptiva* -luz, color, forma, espacio-, hasta los intentos de legitimar conceptualmente las diferentes prácticas a lo largo del siglo XX, es notoria la tendencia del arte a la *autorreflexión*, a la autorreferencialidad crítica, los intentos de legitimar conceptualmente las diferentes prácticas. Una nota común ha sido el proceso de autoconciencia de la propia naturaleza y funcionalidad significativa, la atención al proceso de constitución más que a lo constituido, el análisis de los diferentes elementos sintácticos. El arte contemporáneo, en general, podría llegar a definirse como un *arte de reflexión*.

#

Ya Kahnweiler, refiriéndose al *cubismo*, hablaba de una «*pintura conceptual*» -denominación que Gehlen recoge, como hemos visto. También las tendencias constructivistas fueron progresivamente abandonando el objeto, para centrarse en la constitución estructural del mismo. Y el principio de la pura *instrumentalidad* del objeto era formulado también en el arte concreto desde Mondrian, Malevich, el elementalismo, M. Bill, etc. La «nueva abstracción» instauraba la continuación visual virtual en el espacio. El arte óptico subrayaba en términos tradicionales la inestabilidad y la desaparición del tema único, debido a la posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del espectador. La obra devenía entonces un proceso abierto. Las tendencias cinético-lumínicas desprestigiaban igualmente el elemento objetual y realizaban el carácter procesual. El arte cibernético, dando relevancia al programa y a la estética generativa, devenía la creación de una «idea», careciendo de interés su propia producción.

En todo caso, y desde una perspectiva más decisiva para la actualidad, será Marcel Duchamp quien considere el arte no tanto una *cuestión de morfología* como una cuestión de *función*, no tanto de apariencia como de *operación mental*. La máxima *objetualización* que se da en la obra de Duchamp inaugura al mismo tiempo el camino de la desmaterialización y conceptualización de la obra de arte, en la conversión de los objetos en arte a través de la operación del *ready-made*. En 1917 -el decisivo año en

que produjo «Fuente», el urinario rechazado por el Salón de los Independientes- declaró estar «más interesado en las ideas que en el producto final». Esta afirmación implicaba que el arte podía existir fuera de los convencionales medios hechos a mano, pintura y escultura, y por encima de las consideraciones del buen gusto -de hecho, el *ready made* había de ser elaborado desde la ausencia de cualquier «interés estético». El argumento último del procedimiento reposa sobre la idea de que el arte tiene mucha más relación con las intenciones del artista, con la «idea», que con lo que éste pueda hacer con sus manos o con cualquier concepción de la belleza. *Concepción y sentido* tomaron la delantera sobre la *forma plástica*, lo mismo que el pensamiento, la idea, sobre la experiencia de los sentidos. De esta forma, se inauguró la que bien puede ser considerada principal tradición de la vanguardia artística en la segunda mitad del siglo XX: el *conceptualismo*.

En torno al accionismo de Fluxus y la obra de Joseph Beuys vendrá a producirse, en todo caso, una constelación de apuestas decisiva. Aquella que haciendo suyo el programa de disolución del arte como esfera separada de los mundos de vida pretende no sólo la desaparición de la obra -ésta es reemplazada por los comportamientos, las actitudes, las acciones, los gestos sobre el propio cuerpo del artista: signos de los que no queda referencia objetual otra que la posible documentación, siempre considerada, al menos inicialmente, sin valor alguno de «obra»- sino también la misma desaparición del arte como actividad segregada en el marco de la división social del trabajo. De ahí que el horizonte último de esta perspectiva sea inseparable de un trabajo «político» de transformación social. Que esta concepción del arte, entendida entonces como «escultura social», culmine por ejemplo en la fundación de un «partido de la democracia directa», no puede entonces extrañar. Joseph Beuys propone, en efecto, una «concepción ampliada del arte» que procura derribar toda barrera entre las distintas actividades humanas. Para él, la condición de obra de arte deja de referirse a una categoría específica de objetos y la actividad creativa deja de estar restringida a un tipo de actos. La creatividad es concebida como un patrimonio no segregado de toda la humanidad y no más como el privilegio de un colectivo de trabajadores especializados -lo que, a la postre, le lleva a afirmar su célebre (y tan a menudo malinterpretado) «todo hombre es artista»¹².

#

Que desde esta «concepción ampliada de la obra de arte» asaltan importantes paradojas es, en todo caso, algo evidente. Desde el horizonte de realización de su programa, en efecto, la existencia separada del artista y la obra de arte carecerían de lugar: sin embargo, es justamente a ellos (y ahí es perceptible el fortísimo componente romántico que el planteamiento de Beuys conlleva) a los que se atribuye el papel de conducir el proceso que hacia ello lleva. Por tanto, su realizabilidad se condiciona justamente a que el proceso, en efecto, no se dé entonces como cumplido -sino sólo como «horizonte regulador». El artista es entonces pensado como una especie de «chamán-político», a quien le corresponde no sólo la instrucción de los miembros de su comunidad de cara al autorreconocimiento de su condición de artista (lo que evidentemente se traduce en una concepción del arte como *paideia*, su tarea como una de *educación estética* al modo schilleriano), sino igualmente la conducción del proceso de transformación política que habría de desembocar en una sociedad en la que la división del trabajo hubiera quedado atrás. La disolución del arte en la vida -pensada entonces como versión revolucionaria de la idea de la «muerte del arte», como versión emancipatoria de la estetización de los mundos-de-vida- perfila así el horizonte problemático de una actividad que no sólo ha de hacerse entonces críticamente autorreflexiva, sino que ha de tener en el componente de autonegación de su existir como separado la clave programática de su misma realizabilidad.

Sin entrar aquí a profundizar en la aporética problematicidad que un planteamiento semejante conlleva - que aunque de modo particular hace epifanía en la concepción beuysiana del arte, impregna por igual a todo el desarrollo del arte de las neovanguardias-, nos interesa en cambio resaltar aquí un aspecto específico, que se refiere justamente a la problemática que concierne a aquellas enseñanzas que orientan su docencia a la formación específica de «artistas». En cierta forma, en efecto, la resolubilidad de las paradojas -la del artista genio, conductor de hombres, que proclama como artista al hombre ordinario no es la menor de ellas- intrínsecas a la «concepción ampliada de arte» proclamada por Beuys proyecta de manera inequívoca sus luces y sombras sobre el espacio de la enseñanza. Si desde el punto de vista beuysiano puede en última instancia considerarse que la obra es la propia «concepción ampliada del arte», una idea de la «obra» para la que la propia obra ya ha dejado de existir como tal, y la tarea por excelencia del artista es instruir en el autorreconocimiento de la condición de artista propia de todo

hombre -desde el que el propio existir del «artista» como trabajador especializado perdería finalmente sentido y función-, entonces el dominio de la enseñanza se aparece como territorio privilegiado de realización del problemático programa. La tarea mediadora del arte -como instrucción orientada a la revelación y autoconocimiento de la condición humana, como educación estética- y la de su enseñanza, en efecto, vendrían a coincidir. Y esta coincidencia será, en el fondo, la gran aportación de Beuys, cuya condición de «profesor» -y la importancia de su aportación como docente e inspirador ideológico de proyectos docentes de la radicalidad e importancia de la «universidad libre internacional» o la propia escuela de Düsseldorf- antes (o a la vez) que de «artista», difícilmente podría ser sobrevalorada. Lo que aquí intentamos sugerir es que esta coincidencia en la figura de Beuys de su condición de artista y la de enseñante no es casual: ella forma parte de la resolubilidad problemática de una concepción del arte y el artista que se define precisamente por pensar el horizonte de su autodisolución. Así, bien podríamos pensar que sus pizarras, garabateadas con interminables esquemas trazados para iluminar, para reforzar la transmisión de su programa de revelación antropológica, para transmitir su enseñanza, son su mejor obra. Y no parece necesario recalcar el carácter autorreflexivo que por excelencia las marca. Que este devenir autorreflexivo del arte contemporáneo, que sin duda tiene en la concepción beuysiana un momento de inflexión crucial, posee en todo caso importantes consecuencias de cara a la propia concepción de su misma enseñanza es algo de lo que, en todo caso, nos importa dejar aquí constancia.

#

En la segunda mitad del siglo, de cualquier manera, será el llamado *arte conceptual* el que culminará el desarrollo de la *estética procesual*. Desde que la práctica artística abandonó el principio mimético de constitución a favor del sintáctico-formal, el arte se interesa sobre todo por la reflexión sobre la propia naturaleza del arte. En realidad, las diversas acepciones y prácticas del conceptualismo han supuesto un desplazamiento del objeto tradicional y objetual hacia la «idea» o, por lo menos, hacia la concepción. Esto implica una atención principalmente dirigida a la teoría, al carácter cognitivo y conceptual, implicada por la obra, y un desentendimiento por la constitución efectiva de ésta como objeto físico. Importan más, en efecto, los procesos formativos, de constitución, el proceso de realización mismo, que la obra terminada y acabada.

El resultado fue una especie de arte que vivía sin apenas importarle la forma que adoptara. Su existencia era más plena y más compleja en las mentes de los artistas y su audiencia. Exigía del espectador un nuevo tipo de atención y de participación reflexiva. Y al desdeñar su materialización en el objeto de arte único, buscó alternativas tanto al espacio circunscrito a la galería de arte y la institución museística, como al sistema del mercado del mundo artístico. Lo que conocemos como arte conceptual es probablemente el resultado de este impulso conceptualista inherente a toda la vanguardia occidental. Y, más inmediatamente, del desarrollo de ciertos aspectos de la «abstracción cromática», la «nueva abstracción» y el minimalismo. Desde Klein, Manzoni en Europa y, sobre todo, desde Allan Kaprow y Ad Reinhardt, se instaura el lenguaje proposicional del arte, se afianza la teoría textual, es decir, el análisis de los signos lingüísticos establecidos como arte. Posteriormente, minimalistas y post-minimalistas como Carl André, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Smithson, Dan Graham, etc... desmitifican progresivamente el objeto a favor del concepto. Morris, que centraba el interés en el procedimiento y la materia, llamaba también la atención sobre las *intenciones*. Y Sol Lewitt subrayaba el polo mental. En 1967 escribía ya a este respecto: «En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte»¹³.

Así, hacia 1966 se pueden situar los inicios del movimiento como resultado de la herencia de la autorreflexión inmanente del arte característica del minimalismo y de la nueva abstracción. Y de un mayor interés por el contexto y la prescindibilidad del objeto de arte único -problemática que se hizo epidémica. Los artistas jóvenes con ambiciones estaban confrontados con los planteamientos resueltos de la caja minimalista que no les dejaba mucho por hacer en el terreno de la creación de formas y que parecía ofrecer una prueba incontrovertible de que la pintura y la escultura convencionales no daban ya más de sí. En algunos casos, además, la agitación política y la creciente conciencia social que caracterizaron a los años sesenta fomentaron también un deseo de huir de la posición tradicionalmente elitista del arte y del artista. Muchos artistas se encontraron faltos de interés por las tradicionales connotaciones de estilo, valor y aura que acompañaban al objeto, o moralmente opuestos a las mismas;

otros además querían sortear, y algunos ridiculizar al sistema de mercado que engendraba; otros en fin se sentían confinados por el espacio de la galería, para empeñarse en su denegación crítica. Artistas como Joseph Kosuth, On Kawara, Art & Language, Lawrence Weiner, Robert Barry, Bruce Nauman, Daniel Buren, Mel Bochner, Douglas Huebler, Hans Haacke, Vito Aconcci, Chris Burden, Gilbert & George, Ian Dibbets, Roman Opalka, Hamish Fulton o Richard Long, pondrán en primer término el carácter autorreflexivo a través de metodologías analíticas, y de recursos interdisciplinarios -biología, sociología, semiótica,...- para cuya plasmación formal recurrirán, en todo caso, a metodologías documentales (fotografías, películas, cintas, videos) a través de las que lograrán resolver la paradoja de enunciar un arte que justamente apuntaba a su propia disolución autorreflexiva, analítica.

#

Podríamos destacar con todo la obra de Joseph Kosuth como lugar específico en que la tensión analítica alcanza su formulación más explícita, y como propuesta entonces paradigmática de lo que puede implicar la afirmación de un devenir conceptual, autorreflexivo, del arte contemporáneo. Tanto en sus series «una y tres» (1965) como en las de «arte como idea como idea» (1967), Kosuth desarrolla efectivamente una propuesta que, al mismo tiempo, defiende desde textos programáticos como «Arte más allá de la filosofía»¹⁴. Siguiendo las tesis de Wittgenstein sobre el papel *analítico* de la filosofía, como aquel conjunto de proposiciones que sólo es válido en tanto que orientado al esclarecimiento del resto de las proposiciones, sugiere que, igualmente, las obras de arte deben desarrollarse como enunciados de segundo grado sobre su propio lenguaje. Las obras de arte válidas no han de referirse a objetos del mundo, sino que han de elucidar la naturaleza del lenguaje que ellas mismas emplean. En ese sentido son «proposiciones analíticas», enunciados sobre la forma misma de la enunciación artística -cuyo destino es autorreferencial, tautológico en última instancia. En 1969, escribía: «las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, que si son vistas dentro de su contexto -como arte- se ve que no proporcionan ninguna información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista. En ella el artista nos está diciendo que aquella obra de arte en particular «es arte», lo cual significa que esa obra es una definición de arte. Por eso, que «es arte» es una verdad a priori»¹⁵. Sin aplicar reduccionistamente el hallazgo -lo que obviamente conduciría a la vía muerta de la autorreferencialidad tautológica, que el propio Kosuth se apresuró a abandonar-, cabe reconocer que en él se desvela uno de los polos específicos de la tensión que pesa sobre la obra de arte contemporánea: su propia autoafirmación de poseer tal condición, en un permanente desbaratar cualesquiera fronteras que pretendieran delimitar los territorios de su acontecimiento (por lo que ese autoafirmarse es a la vez interrogación crítica: autocuestionamiento reflexivo). Está dada en la lógica expansiva¹⁶ de la obra de arte contemporánea, por tanto, la exigencia del permanente desbarramiento de sus previos límites. Ello la obliga a dirigir una buena parte de su potencia enunciativa a su autoafirmación de tal condición, a la autorreflexión sobre su naturaleza. Sin pretender de cualquier manera que toda su fuerza enunciativa se distraiga en esa dirección analítica -como quizás ciertamente hizo algún conceptualismo estrechamente militante- parece evidente que aquí se produce un salto epistemológico en el estatuto enunciativo de la misma obra: ella introduce un dispositivo autorreflexivo por el que se recarga de un valor cognoscitivo -aunque éste no se dirige a proporcionar una información referencial sobre objetos del mundo, sino una información crítica sobre su propia condición. Decir qué sea la obra de arte es algo sobre lo que ella misma, a partir de ese momento singular en la historia de la conciencia en que la obra de arte se autoatribuye el poder de autoenunciarse más allá de todo límite, detentará ya por siempre el encargo.

#

No significa todo esto que el momento «autorreflexivo» de la obra estuviera antes ausente y resulte ahora irrevocablemente obligado: es obvio que el carácter autorreflexivo forma parte casi consustancial de la lógica de la experiencia artística, independientemente de cuál pueda ser su formulación epocal -incluso podría afirmarse que es difícil encontrar en toda la historia una «gran» obra de arte carente de este carácter. Pero será en la modernidad, en el tiempo filosófico del después de la «muerte del arte», cuando lo artístico asumirá necesariamente su carácter autorreflexivo, no referencial. Lo que con todo resulta más característico del momento contemporáneo de la práctica artística es que esa tensión autorreflexiva se ha desbordado sobre el mismo plano enunciativo de la obra. El lenguaje de ésta se ha cargado de una desinencia autorreferencial -elevando por tanto su nivel de discurso a un segundo orden, pero sin que esto suponga una irrevocable determinación a sólo un empleo metalingüístico de sus recursos expresivos. Lo crucial es que esa vocación analítica ha hecho explícita epifanía, como, si se quiere, figura de la

conciencia contemporánea, estructura matriz de la episteme que articula la singularidad epocal de la experiencia artística. Dejando sentado que una figura semejante no se construye de una vez y en un sólo lugar, sino, como hemos propuesto, en «una constelación de hallazgos» que remitimos a una ya larga tradición -que proviniendo de la obra de Duchamp y recorriendo la neovanguardia conceptual se expande en el conjunto de la creación contemporánea.

No sólo en efecto una cierta corriente «lingüística» del arte conceptual -que podría incluir a Kosuth, Art & Language, Robert Barry o Lawrence Wiener entre sus artistas más destacados- incorpora hallazgos y planteamientos importados de la teoría. De forma no menos determinante podemos encontrar que la mayoría de los desarrollos recientes de la práctica artística serían impensables al margen de una contaminación efectiva de unos u otros de sus desarrollos. Así, el minimalismo sería inseparable de la reflexión estructuralista, toda la crisis de los lenguajes de la postvanguardia remite forzosamente a la discusión teórica sobre la crisis de la modernidad, el surgimiento de un arte apropiacionista no se explicaría sin los desarrollos de la deconstrucción, el arte de la simulación sería impensable sin el desarrollo de la nueva sociología francesa y todo el nuevo arte sociológico de la «*political correctness*» es inseparable de las reflexiones de un pensamiento multicultural de la diferencia y de las transformaciones recientes de la tradición crítica y el desarrollo del los Estudios Culturales. En términos generales, podríamos decir que se da una concomitancia fuertemente productiva entre las evoluciones de los nuevos lenguajes artísticos y los desarrollos recientes de la teoría estética. De tal manera que el devenir conceptual y autorreflexivo del arte contemporáneo no es un fenómeno que pueda circunscribirse a una sola modalidad del arte analítico, sino un carácter que se ha extendido a toda la práctica contemporánea, constituyéndose incluso en su rasgo más significativo.

En la medida en que este rasgo supone una cierta mutación del carácter cognoscitivo de la propia práctica artística, que sufre así un salto cualitativo, podemos incluso hablar de un rango autorreferencial en todo el desarrollo contemporáneo de la práctica creadora. Y resulta evidente que este salto conlleva consecuencias importantes para la teoría estética, que se verá entonces reforzada en su estatuto epistemológico al reconocer que su objeto teórico es uno que, él mismo, produce conocimiento, información. Así, ella conseguirá establecer críticamente su estatuto disciplinar, y no sólo por haber ella emprendido autónomamente un movimiento de autorreflexión crítica, sino también porque el objeto de que habla es ahora reconocible como un objeto «teóricamente enriquecido», productor de conocimiento -siendo la expresión de su contenido, justamente, su tarea como disciplina.

Podríamos entonces afirmar que, en su despliegue autorreflexivo, la obra de arte contemporánea se desarrolla, a lo largo de todo el período de las neovanguardias, en los términos de una «lógica del límite», que tiene su argumento principal en la figura problemática de su autodisolución en los mundos de vida -se entienda ésta en los términos de una estetización difusa, o en los más comprometidos y programáticos de una concepción utopizante de lo que significaría una «muerte del arte» como superación del estado escindido de lo artístico, tanto con respecto a lo social como con respecto al conjunto de los saberes y el dominio general de la experiencia-. Si podemos hablar de una «lógica del límite» es entonces porque justamente tal autodisolución perfila un horizonte regulador al cual la propia práctica puede (y quiere) acercarse asintóticamente, pero que nunca le es dado alcanzar y «rebasar» efectivamente por completo: pues ello significaría precisamente su desaparición, su completa pérdida de función, su auténtica «muerte» como de hecho cumplida -y no simplemente como «muerte anunciada».

#

De manera muy esquemática podríamos establecer que las principales dimensiones en que esta lógica del límite se ha desarrollado, en el contexto de los movimientos de las neo- y post-vanguardias, son tres. La primera define el horizonte de esta autodisolución en cuanto crítica de la institución-Arte, la segunda en cuanto aproximación indiferenciada al universo de la mercancía y el consumo massmediático y banal de la imagen, y la tercera en cuanto a la autonegación de sí misma como representación. En cuanto al despliegue de esa lógica del límite desarrollado como crítica de la institución-Arte podríamos diferenciar dos impulsos principales: el que se orienta a la propia autonegación de la obra (sea a través de un proceso de «desmaterialización», sea a través del recurso analítico) y el que se orienta al cuestionamiento tanto del mercado como de las propias instancias legitimadoras, en particular el museo (y la del «museo sin paredes»¹⁷ se aparece entonces y precisamente como consigna matriz de este impulso, que se hace de cualquier forma reconocible en toda la órbita del arte conceptual, incluyendo no sólo al conceptualismo

lingüístico o antiartístico, sino también a la *performance*, el *body art*, el *land* o los *earthworks*).

En cuanto al movimiento de autodisolución del arte en los mundos de vida desplegado por aproximación indiferenciada al universo de los objetos de consumo y a la posición banal de la imagen en el universo del *massmedia*, parece evidente que su programa se desarrolla justamente en la órbita del *pop art*, y su efecto más inmediato es el de un cuestionamiento de las distancias que separarían a las formas «altas» y «bajas» de cultura, propiciando la crítica de la cultura de élites y la plena y legítima absorción de la cultura popular y aun de las «subculturas».

Por fin, la tercera dimensión en que se proyecta este efecto de autodisolución de la obra de arte se refiere al cuestionamiento de su carácter de representación. La autonegación de la obra como signo representativo, significante, es de nuevo un impulso mantenido en todo el arte de vanguardia -de hecho todo el movimiento de la abstracción, iniciado ya en el impresionismo y cubismo, apunta a esta autonegación de la obra como representación-, y tiene en el minimalismo y en la postulación por Donald Judd del «objeto específico» como signo que sólo es referente de sí propio, y por tanto como signo en el que la quebradura del esquema representacional se presenta como cumplida, su consumación por excelencia en el arte más reciente. Resistiendo a cualquier lectura formalista, el minimalismo se aparece así como un movimiento de autonegación de la obra en tanto constituida en dispositivo de representación. Su enunciación se produce entonces en las proximidades de un grado cero de significancia, en el que la obra explora su propio darse como opacidad, mudez, silencio expresivo.

Podríamos decir que el territorio definido por estos tres impulsos de autodisolución de la obra (que se despliegan sucesivamente en los tres movimientos que por excelencia caracterizan el desarrollo de los lenguajes artísticos en el último tercio del siglo -a saber: conceptualismo, pop y minimalismo-) constituye el lugar propio en que se desarrolla la práctica artística contemporánea, donde ella usufructúa la herencia de la poderosa tradición crítica y autorreflexiva de la vanguardia.

#

En tanto «lógica del límite», la enunciación de su autodisolución como horizonte entra de manera inevitable y problemática en colisión con la efectiva actualidad de la obra (que de hecho no alcanza jamás, ni puede hacerlo, a presentar su autodisolución como cumplida). De esta manera, la obra se ve forzada a desplegar una batería de recursos enunciativos que justamente le permitan decir «algo otro» que lo que ella dice, darse como «algo otro» que lo que ella es. La *Teoría de la vanguardia*¹⁸, de Peter Bürger, nos proporciona excelentes pistas para analizar cómo de hecho se ha desarrollado el empleo de estos recursos enunciativos, que se despliegan en la órbita de la alegoría -como figura de enunciación en la que «algo otro es dicho», según el propio análisis heideggeriano de la obra de arte¹⁹. Apropiación y montaje se presentan en ese contexto como los principales «procedimientos alegóricos» de la vanguardia, y la condición de su posibilidad está puesta por el requisito de inorganicidad y fragmentación de la obra. En su propia incompleción orgánica, en su no ofrecerse como totalidad significante plena y cerrada, en efecto, la obra asienta su potencia de decir «algo otro» que lo que dice, su potencia de constituirse como crítica de la representación -ejercida desde el propio espacio de la representación. Toda su fuerza de resistencia contra la «definición unilateral del mundo» promovida por el complejo «tecnocientífico» radica justamente allí, en el despliegue de estrategias enunciativas cuyo potencial se desarrolla a través de la forma específica de la *alegoresis* contemporánea: una que tiene su clave justamente en la potenciación inorgánica de la obra, en su autopresentarse como fragmentaria, como totalidad no clausurada de significancia. Merced a ella puede, en efecto, afirmarse un valor de conocimiento de la obra que no suponga simultáneamente el abrazo de una ideología estética estipulada bajo la presuposición simbólica -de la inmediatez del significado al signo, de la «presencia» plena del sentido en la representación-, y que, al contrario, le permite instituirse como la instancia crítica que opone la máxima resistencia a las pretensiones de cualquier economía estable de la significancia, a la misma topicidad de la lengua como dominio logocéntrico de una metafísica de la presencia. La producción del significado es, en este sentido, percibida como efecto posterizado de desciframiento que se cumple en el proceso de la lectura, en el acto mismo de la interpretación -por el que ésta se produce no como desvelamiento de la presunta verdad de la obra, sino como efecto de multiplicación de sus potenciales de sentido. Desde esta perspectiva, la obra de arte y su experiencia se nos ofrece como producción de conocimiento, pero no de un conocimiento que podríamos llegar a «traducir» a los dominios del lenguaje o la filosofía; sino, justamente al contrario como aquella forma de conocimiento y experiencia que

radicalmente contribuye a dismantelar las pretensiones absolutas de validez de cualquier descripción del mundo. Es en ese sentido que el proceso de estetización de las disciplinas no puede ser contemplado sino como proceso de secularización crítica de los saberes y las prácticas discursivas y es en ese sentido también que puede afirmarse que el modo de conocimiento que se expresa en la práctica artística contemporánea no desarrolla ni pretende desarrollar visiones del mundo: sino justamente la crítica de éstas; que ella ni representa ni pretende representar el mundo: sino justamente poner en obra la misma crítica de esas representaciones. De esta forma, resultaría difícil minusvalorar la importancia que en el contemporáneo recentramiento de los saberes y las prácticas discursivas -y la progresiva atenuación de las pretensiones de validez absoluta de éstas- ha poseído, como máxima instancia crítica, la misma experiencia estética, entendida justamente como experiencia de conocimiento que precisamente apunta a lo incolmable del propio proceso del conocer. Su propia definición autocrítica y autorreflexiva, y su apuntar de manera decidida y valiente al horizonte de su propia autodisolución, le ha podido en efecto granjear el derecho a asentarse en ese lugar de avanzadilla, desde el que administrar su «constante revolución». Si el horizonte contemporáneo de la estetización difusa amenaza con una desaparición del arte absorbido al seno de las industrias del entretenimiento, en el énfasis exclusivo del valor *exonerante* de la imagen, en la afirmación del carácter crítico que se asocia a su valor de conocimiento el arte se asegura no sólo la perennidad de su existir «póstumo», sino igualmente la potencialidad crítica que la práctica artística contemporánea ha hecho valer como su más poderosa prestación.

#

La *desaturización* de la obra de arte y el proceso de estetización de los mundos de vida, ambos debidos o al menos fuertemente acentuados por la expansión tecnológica de los medios de distribución del conocimiento y las formas expresivas, unido todo ello a un proceso de multiplicación y plurificación de las instancias de legitimación de los valores artísticos -entiéndase las instituciones museísticas, los agentes interpretativos y los mismos paradigmas críticos- dibuja un panorama tremendamente complejo para el porvenir de la obra de arte y la experiencia artística. De un lado, y es ello lo que nos permitiría referirnos a nuestro tiempo como «tiempo del arte», es difícil pensar un tiempo en que la presencia de lo artístico haya sido más significada en el conjunto de una cultura -y en ese sentido tendría no sólo sentido hablar de una estetización de las disciplinas: sino incluso de una estetización generalizada de la cultura y aún de nuestro mundo de vida contemporáneo-. Pero, al mismo tiempo, y de otro lado, parece difícil no reconocer que el horizonte heurístico de transformación definido por la figura de la muerte del arte -en este caso realizada en los términos de su versión tecnológica²⁰, como «estetización difusa de lo cotidiano»- puede estar más cerca ahora que nunca de cumplirse. Si todo ello puede indudablemente contemplarse en el marco del aludido proceso de secularización de los saberes y las prácticas expresivas -e incluso de una *secularización de la secularización*, como ha sido ya sugerido- tanto el signo como el sentido de todo ello se mantiene ambiguo, indecيدido, como indecيدido se mantiene en ese mismo contexto el propio destino de la obra de arte. Si por un lado los valores «culturales» -cuyo decaimiento ya Benjamin apuntó como correlativos al proceso de desaturización inducido por la reproductibilidad técnica- asociados a la experiencia de la obra parecen en irreversible trance de desvanecerse, por otro no parece nada seguro que eso tenga que suponer alguna desaparición efectiva del propio ámbito específico de la producción artística -y ello no sólo porque en el contexto de la contemporánea cultura de masas y el expansivo despliegue de una industria del entretenimiento en ella la producción artística sigue encontrando un lugar, e incluso un lugar amplísimo y privilegiado (si se quiere, dentro de un contexto de secularizada *domesticación* de su rango en el orden del espectáculo propio de una cultura de masas). Más allá, no cabe olvidar el activo -y activista- papel jugado por la propia producción artística en todo el proceso: en su devenir autorreflexiva y autocrítica, es la propia producción artística la que de manera constante y programática se ha asomado al abismo de su propia autonegación, de la propia disolución de su existencia como separada. Cuanto más cerca de él la sitúen las transformaciones de la cultura contemporánea menos asegurado estará entonces el horizonte de su desaparición: o más asegurado en él su mantenido florecimiento como la más radical instancia crítica. Si la producción artística entendida como autonegación crítica, en efecto, habla el lenguaje de su autorresistencia, podrían para su destino hacerse extensivas las palabras que Paul de Man escribe referidas a la teoría: ella «no está en peligro de hundirse; no puede sino florecer, y cuanto más resistencia encuentra más florece, ya que el lenguaje que ella habla es el lenguaje de la autorresistencia. Lo que sigue siendo imposible decidir es si este florecimiento es un triunfo o una caída»²¹.

Lo que bajo ese punto de vista no cabe es infravalorar el papel que a la propia producción artística le

corresponde en el contexto de ese complejísimo proceso de transformaciones que afecta de forma generalizada a la totalidad de los saberes y las prácticas de nuestra cultura. Nada resuelve de forma concluyente referirse a él en términos de postmodernidad o postvanguardia, ya que resulta evidente que ese proceso es el resultado problemático del propio desarrollo interno del mismo programa moderno y acaso el salto a superficie de sus propias contradicciones internas. Incluso aunque la sentencia fatal de este proceso se decida en contra del mismo programa moderno, para condenarle como resultado de la puesta en eficacia de un último mitologema -el de una razón concebida en aras de un proyecto de dominio tecnocientífico del mundo-, el reconocimiento entonces de que el proyecto civilizatorio occidental es solamente uno entre múltiples -en un contexto de pluralismo multicultural, que en la propia producción artística viene escuchando los primeros y más intensos ecos- sería todavía un desarrollo propio, interno al propio programa, un enunciado que todavía pertenecería, por así decir, a su mismo y potentísimo paradigma. Pero desde el que ciertamente, todo estaría entonces y todavía por hacer, por revisar. Si lo moderno en efecto se nos da como irrecusable legado, el interrogante que tal legado arroja sobre nuestro presente se mantiene por completo abierto e inclausurado, pende sobre nuestro tiempo como un signo de absoluta incertidumbre.

Tal vez, entonces, quepa pensar en nuestra época como singularísimo momento en el que una tirada de dados se realiza en el aire más desnudo, más incierto. Y acaso entonces esperar un movimiento resolutivo de aquel artista puramente intuitivo resulte insensato -máxime cuando es el valor de autorreflexión de su gesto el que resultará irrevocablemente significativo, por ser él el que proyectará sus consecuencias sobre la totalidad en transformación de la esfera de los saberes. Empeñarse en proveerle a este artista futuro, el artista que hará nuestro tiempo, de los materiales críticos y conceptuales que le posibilitarán realizarlo -es éste el horizonte último que orientaría nuestra enseñanza- se convierte entonces en una tarea apasionante, cargada de sentido. Pues, en efecto, es mucho lo que está en juego. Está en juego, para utilizar una expresión nietzscheana, el «más ambicioso experimento que la humanidad se ha permitido nunca sobre sí». Acaso el de autoconocerse; o aún más, de el autoproducirse, el de por fin llegar a ser capaz de, plenamente, autootorgarse destino. El de llegar a hacer definitivamente cierto, y en toda su extensión, el célebre verso de Hölderlin lúcidamente analizado por Heidegger. En efecto, «poéticamente habita el hombre el mundo».

Notas del capítulo

¹ Jürgen Habermas (1980), «La modernidad, un proyecto incompleto», en *La postmodernidad*, Hal Foster (ed), Kairós, Barcelona, 1985, pp. 19-36.

² Harold Rosenberg (1959), *La tradición de lo nuevo*, Monte Avila, Venezuela, 1969.

³ Joseph Kosuth (1969), «Art after philosophy», en *Op.cit.*, p. 24.

⁴ Véase Rafael Argullol, "Arte después de la muerte del arte", *Op. cit.*, p. 10.

⁵ Roberto Salizzoni, "Obra de arte y estetización", *Op. cit.*, p. 142.

⁶ Arnold Gehlen, *Imágenes de época*, *Op. cit.*, p. 259.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibid.*, p. 257-8.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Roberto Salizzoni, "Obra de arte y estetización", *Op. cit.*, p. 147.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A propósito de la célebre afirmación beuysiana puede leerse, por ejemplo, Boddermann-Ritter, *Cada hombre es artista*, Visor, Madrid, 1996.

¹³ Sol Lewitt (1967): «Párrafos sobre el arte conceptual», en Simón Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid 1974, p. 415.

¹⁴ Joseph Kosuth (1969): «Art after Philosophy», *Op. cit.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ Parfraseando la tesis de Rosalind Krauss para la escultura, cfr. «La escultura en el campo expandido» (1979), en Hal Foster (ed.), *Op. cit.*. Reeditado en *La originalidad y otros mitos de la vanguardia*, Alianza, Madrid, 1996.

¹⁷ Al respecto puede verse Douglas Crimp (1980), «El Museo sin Paredes», en Hal Foster (ed.), *Op. cit.*.

¹⁸ Peter Bürger (1974), *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987. Véase, en particular, el capítulo «El concepto de alegoría en Benjamin», pp. 130-137.

¹⁹ Martin Heidegger, (1952) «El origen de la obra de arte», en *Arte y Poesía*, FCE, 1985, p. 41.

²⁰ Sobre este punto, véase Gianni Vattimo (1985), «Muerte o crepúsculo del arte», en *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1986.

²¹ Paul de Man, *La resistencia a la teoría*. Visor, Madrid, 1990, p. 36.