

Filosofía del arte historia de un proyecto fallido desde los griegos hasta la crisis moderna

*Mónica Lucía Vélez H.
Docente Programa de Artes Plásticas
Universidad de Caldas*

Resumen

De una manera sibilina, premonitoria del futuro curso de la aventura metafísica occidental, en el sentido que nos interesa aquí relacionado con la muerte del arte y la expansión de la estética, el mundo griego presenta ya todos los síntomas que animan tanto la experiencia clásica del arte como su desfallecimiento o su perversión decadentista.

Si desglosamos más esta atrevida aseveración, nos referimos sin duda a esa experiencia intensa y fundamental que los griegos poseían del arte, y de la relación entre la *techné* y la belleza. Esta relación se encuentra como sublimada en la escultura, por la exaltación del cuerpo bello a través de la creación de unos cánones de representación, de medida y de armonía que, en adelante, prevalecerán para Occidente como el modelo o el paradigma de lo clásico.

Ahora bien, si como lo plantea Gillo Dorfles (1963), el momento de la decadencia de lo clásico es siempre un período manierista o barroco de devaluación de las imágenes y de las formas, entonces podemos sostener que los griegos poseían ya una experiencia del límite o del fin del arte, -en una extraña y asombrosa alegoría con nuestra propia muerte del arte-; experiencia vinculada a la circulación masiva en el mundo griego de las tanagrás, que no eran otra cosa que copias simplificadas y devaluadas de las grandes esculturas griegas, como una forma "originaria" del Kitsch, del Bibelot, del Gadget, del simulacro estético.

En el momento de este primer síntoma de decadencia de lo estético en el mundo griego, la filosofía se propone como una de sus funciones subalternas producir una teoría coherente de la obra de arte y de la imagen estética; pero, tendremos ocasión a través de este ensayo de confirmarlo, como esta función resulta desviada, o "pervertida".

Platón y el arte como mimesis

Platón desarrolla en sus sistemas una doctrina del arte como imitación (mimesis) que va a prevalecer prácticamente hasta la época moderna. De acuerdo con su doctrina de la participación eidética y de la duplicación de lo real, la forma de imitación propia del arte se ordena a una función de conocimiento, de revelación de la verdad, de la Idea arquetípica. Sin embargo, la imagen artística cumple sólo parcialmente esta función puesto que nos da una imperfecta aproximación a la imagen de las cosas reales, que a su vez, son un pálido reflejo de lo verdadero absoluto. En consecuencia, el arte se agota en esta función de aproximación fallida o de imitación imperfecta de la realidad; en el caso contrario, cuando el arte se desvía de esta función de imitación y de esta relación de semejanza. - en la eventualidad del simulacro, principalmente-, compromete toda lógica del sistema platónico y la necesidad de sus distinciones.

En realidad, bajo la problemática de la imitación se ve concernido todo el sistema filosófico de Platón, en la medida en que la mimesis define la relación de participación entre la Idea y la imagen, como una relación de semejanza entre el modelo originario y la copia. En el momento en que se plantea la posibilidad del simulacro, queda comprometido este sistema de distinciones y de relaciones, puesto que el simulacro "representa" para la imagen la posibilidad de disociar su identidad o su semejanza con el modelo, y de suplantarlo o hacerse pasar por él. Este movimiento de suplantación o de simulación marca un desvío o un rodeo fuera del tiempo de la presencia,

de la revelación de la verdad, de la noesis; un orden de temporalidad no originario a través del que se deslizan las falsificaciones y los dobles.

La Teoría platónica de las Ideas se fundamenta en un criterio de diferenciación o de selección que distingue la Idea o la cosa misma, de las imágenes, de las copias y de las representaciones. El criterio de diferenciación que dirige el método de la división propio de la dialéctica platónica, es a la vez el criterio de la verdad o de la participación de la verdad como participación de eidos, o de la idea.

El método de la división es el de una especificación continua que duplica el mundo sin volver a recuperar nunca la unidad o la síntesis, como lo señala la objeción aristotélica respecto de la imposibilidad de la totalización, por la exigencia incesante de un tercer término, o de un término medio que reconciliaría finalmente,

idealmente, la presencia de la Idea con la imagen-representación. Este importante vacío lógico o sistemático, sugiere a Deleuze (1970) que la intención o la finalidad de la división de la división hay que buscarla en otra parte que en una simple decisión metodológica (Cfr. Deleuze, *Lógica del sentido*, pag. 322). La división dialéctica es, profundamente, una prueba de autenticidad, de linaje. "La finalidad de la división no es, pues, en modo alguno, dividir un género en especies, sino, más profundamente seleccionar linajes, distinguir pretendientes, distinguir el puro del impuro, el auténtico del inauténtico. De ahí la metáfora constante que asemeja la división a la prueba del oro. El platonismo es la Odisea filosófica".¹

Bajo la problemática de la imitación se ve concernido todo el sistema filosófico de Platón, en la medida en que la mimesis define la relación de participación entre la Idea y la imagen, como una relación de semejanza entre el modelo originario y la copia

1 DELEUZE, G. *Lógica del sentido*, p. 322.

Como tal, la semejanza es la medida de la participación y de la autenticidad de la pretensión, en este sentido, este criterio de la selección por la semejanza se ocupa fundamentalmente de la distinción entre dos clases de imágenes.

1. Las copias-íconos avaladas por la semejanza con el modelo originario, como pretendientes de segundo orden, fundados en su pretensión.

2. Los simulacros-fantásmas, fundados en la verosimilitud y en la similitud, pero también en la disimilitud como potencia de perversión y de desviación. En consecuencia su pretensión no se considera legítima.

“La distinción se desplaza entre dos clases de imágenes. Las copias son poseedoras de segunda, pretendientes bien fundados, avalados por la semejanza; los simulacros son como falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud que implica una perversión y una desviación esenciales”.²

Desde esta perspectiva la dualidad Idea-imagen tiende a asegurar en última instancia, la anterior distinción entre copias genuinas y simulacros, como si el simulacro agrediera o afectara su pretensión con una subversión contra el Padre-modelo, contra la Idea.

La extensión de esta diferencia entre la iconicidad de la Physis respecto de todo otro tipo de imagen, prescribe estrictamente, la semejanza en especial, de la imagen estética como una imitación de las verdaderas relaciones y proporciones eidéticas del objeto natural: de allí deriva un acento moral que atribuye al simulacro un cierto carácter demoníaco, que “pierde” la imagen al disociar toda semejanza. Este movimiento por el que la filosofía define su ámbito como el de la

El simulacro es también lo que rehúsa el modo de la definición filosófica, lo dispar, lo irregular o lo fractal. Es el diferencial entre el modelo y la imagen-copia, por donde se desliza la otredad y la desemejanza.

representación y de la semejanza, caracteriza, pues, por ello mismo, al simulacro como un “devenir subversivo” capaz de rehusar la participación de la Idea, de trastornar a la representación a partir de cierta virtud mimética o repetitiva, excéntrica y divergente, al infinito. Para Deleuze, esta diferencia atraviesa la “dualidad desgarradora” de la Estética entre la Filosofía del Arte y una trans-estética del acontecimiento divergente y singular, donde el simulacro

rompe sus cadenas y sube a la superficie. La generalización del simulacro anuncia ya para el mundo griego el advenimiento de la sofística, y en ella reconocerá el pensamiento contemporáneo un rasgo de la condición posmoderna y de su diferendo estético.

El simulacro es también lo que rehúsa el modo de la definición filosófica, lo dispar, lo irregular o lo fractal. Es el diferencial entre el modelo y la imagen-copia, por donde se desliza la otredad y la desemejanza. Deleuze describe su funcionamiento a través de una superposición de máscaras que potencian lo falso y trastornan las jerarquías; una función de defundamento y de descentramiento que prolifera en movimientos intempestivos y suplementarios.

Aristóteles: La doctrina de la catarsis, arte como ética

Aristóteles continúa la teoría platónica de la mimesis, dándole un sesgo más realista y riguroso a propósito de la imagen estética y la doctrina del arte, aunque su tratamiento es menos extenso y menos exhaustivo que en Platón. Para Aristóteles la techné (noción que comprende para el mundo griego las bellas artes, pero que se extiende mucho más allá,

2 *Ibid.*, p. 325.

involucrando las diferentes formas de la invención y de los oficios) posee un estatuto intermedio entre la experiencia como lo destaca el Libro I de la Metafísica, la *techné* brota de un gran número de casos y observaciones, y fundamenta cierta pretensión de universalidad.

En la Poética, Aristóteles introduce un esclarecedor paralelo entre la poesía como paradigma de las bellas artes, y la ciencia de la Historia, en la medida en que aquella posee una función o una dimensión prospectiva, mientras que la Historia se limita a ejercer más bien una función anamnésica, como forma de la memoria. En este sentido. El arte como poesía posee un trasfondo más filosófico que la historia. Sin embargo, a pesar de este reconocimiento, Aristóteles condena también la inclinación hacia las representaciones falsas, hacia la apariencia ilusoria, como un rasgo que comparten las artes con las imágenes sensibles. En ambos casos la mimesis tiene la capacidad de deformar o idealizar la realidad, de presentarla como es "...que algunos consideren verdaderas las apariencias procede de las cosas sensibles... No todo lo aparente es verdadero; en primer lugar porque, aunque la sensación al menos la del objeto propio no sea falsa, la fantasía no se identifica con la sensación".³ A continuación esta virtualidad ilusoria se extiende al arte y a los sueños: "Se llaman también falsas las cosas que, siendo antes, son por naturaleza aptas para parecer como no son o lo que no son (por ejemplo; el dibujo sombreado y los sueños, pues éstos son ciertamente algo pero no aquello de lo que producen la ilusión)".⁴

Esta capacidad deformativa o sublimadora de la realidad, con el único límite de la verosimilitud, posee en cambio en la tragedia una función catártica, al despertar y purificar los sentimientos por medio de la compasión y del dolor. En este momento se advierte que el arte pasa a cumplir más bien una función ética, esto es, se ha

verificado un extraño pasaje de la estética a la ética.

El Gótico y la Summa

Más allá de la austeridad del Románico y del Pregótico, y en general de todo el arte Paleocristiano, la verdadera relación entre filosofía y expresión artística en el Medioevo, hay que buscarla a propósito del Gótico y de la Escolástica.

Esta relación que parece hacer manifiesta una constante formal de la Edad Media, concerniendo el método de exposición y de distinción de Scoto, Ockam, Tomás de Aquino, Alberto el Grande, etc., y la arquitectura gótica de Alberti, Filarete y de Francesco di Giorgio entre otros, contrasta con el escaso tratamiento que a este tema conceden los escritores nominalistas y escolásticos, y con el relegamiento de un movimiento de la criatura racional hacia Dios, en el caso del autor de la *Summa Theológica* de Tomás de Aquino.

Ahora bien, algunos críticos e historiadores del arte, en especial, Erwin Panofsky (...) han permitido avanzar en el esclarecimiento de aquella relación formal entre arquitectura y filosofía medieval. También Rudolf Wittkower sostiene que el plan de las iglesias de los arquitectos del Gótico era concebido según un modelo cosmológico, derivado probablemente de la filosofía.

Entre las características formales comunes a los dos ámbitos (de la arquitectura y de la filosofía) pueden señalarse: a) la condición de totalidad (o enumeración suficiente), b) de disposición en un sistema de partes homólogas (o articulación suficiente), c) de distinción lógica y de coherencia deduciva (o interrelación suficiente). "La tendencia a la totalidad se hizo patente tanto en la estructura completa

3 ARISTÓTELES. *Metafísica*, 101b-101b3.

4 *IBID.*, 1024b21-1024b25.

de la catedral gótica, como en el delicado equilibrio entre la basílica y el plano central. La propensión a la disposición armónica apareció en la división y en la subdivisión uniformes a toda la estructura -a diferencia de la variedad románica-. En resumen, durante toda esa época el método característico de la Summa, halló según Panofsky, su más estricto paralelo en tal tipo de construcción arquitectónica”.⁵

Según una prospección futurista de Panofsky (1984), el triunfo secular del funcionalismo arquitectónico acompaña, en nuestros días, al abandono del “substantialismo filosófico”.

El filósofo-artista del Renacimiento

Prolongando el paralelo de Rudolf Wittkower y de Panofsky, también es posible encontrar esta misma solidaridad estructural, necesaria, entre la madurez del Gótico, y las filosofías de Nicolás de Cusa y de Marsilio Ficino. Pero, en el Renacimiento, atrae más poderosamente nuestra atención, desde la perspectiva de este ensayo, la aparición de la figura del filósofo, o mejor, del Sabio-artista, en las individualidades y complejas personalidades de Leonardo da Vinci, de Giordano Bruno, y, fundamentalmente, de Tomás de Campanella.

Estos filósofos-artistas desarrollan una actividad a la vez teórica y práctica, preconizando el antidogmatismo y la salida fuera del oscurantismo escolástico. Particularmente Campanella, al expresar sueños individuales y colectivos que, según Jean-Noel Vuarnet (1977) en su libro *El filósofo artista*, anuncian ulteriores

revoluciones modernas: la ciencia, la ficción, “las luces de la razón”, los goces del cuerpo, la supresión de la propiedad privada, la igualdad de los sexos, etc. En cierto sentido, el filósofo-artista del Renacimiento reclama cierta universalidad para su actividad que no reconoce las diferencias entre las ciencias y las artes, o entre las diferentes disciplinas del conocimiento.

En cierto sentido, el filósofo-artista del Renacimiento reclama cierta universalidad para su actividad que no reconoce las diferencias entre las ciencias y las artes, o entre las diferentes disciplinas del conocimiento.

En el campo del arte plástico propiamente dicho -pintura, escultura-, la tendencia figurativa se orienta hacia un despertar del sentimiento estético de lo clásico-griego, asociado (aún) a los grandes mitos de la religiosidad judeo-cristiana.

La filosofía moderna y el surgimiento de la estética

La modernidad se halla vinculada a un doble acontecimiento, sumamente importante y significativo para la filosofía del arte. De un lado, se procede a la disociación de la relación arte-conocimiento, o, actitud estética-actitud teórica; y de otro lado, tiene lugar el surgimiento de una nueva disciplina filosófica que es la estética, vinculada en su surgimiento con los trabajos de Alexander Baumgarten y de Winckelmann.

En relación con el primer acontecimiento, podemos sostener que esa disociación había ya comenzado con la filosofía de Descartes, pero de una manera negativa, al descalificar a la imagen estética por carecer de la claridad y distinción que el filósofo francés exige como condición de posibilidad a la verdad. En este caso, la imagen estética cae del lado de la ilusión sensible, y comparte con ella la inclinación al error. Esta disociación va a tener hondas implicaciones a propósito de

⁵ MORA, Ferrater. *Filosofía y Arquitectura, en Cuestiones Disputadas*, p. 46.

Kant fundamentalmente, pero bajo otra inflexión en la que la imagen estética ya no se ordena al movimiento del conocimiento teórico, sino a un movimiento lúdico entre las facultades.

En cuanto al segundo evento, es importante destacar que la estética resulta rápidamente discutida e incorporada por la filosofía del arte, específicamente en la *Crítica de la Facultad de juzgar de Kant*, y en las *Lecciones sobre la Estética de Hegel*. Como estética filosófica, seguirá nombrando un proyecto fallido de dominación de lo sensible-artístico. Ambos motivos se entrecruzan en la breve exposición de la moderna filosofía del arte que adelantamos a continuación.

En cuanto a Kant, parte de una determinación de lo sublime o estética de lo sublime, que procede de Boileau, de Longino, y, probablemente de Edmun Burke. Es posible pensar con Boileau (1674) haciendo eco a la obra de Longino (siglo I. d. c.), que lo sublime ha constituido en toda época el paradigma de la práctica del arte, y que como tal resulta refractario no sólo a la reflexión estética, sino a la labor de enseñanza aprendizaje, puesto que lo sublime no se encuentra sometido a reglas, y expresa más bien el exceso frente a toda regla. Es lo que nos señala Lyotard (1986) en *Iluminaciones*, en relación con lo sublime y con la idea del genio (en el caso de la retórica y de la poética): "En cuanto a Boileau, consume la ruptura indicada con la institución clásica a su respecto; no está ligada a reglas determinables por una poética; pide solamente que el autor o el auditor tenga concepción, gusto, y que "sienta lo que todo el mundo siente ante todo". Boileau toma así el mismo partido que el padre Vouhurs en 1671, cuando declaraba que el respeto de las reglas es insuficiente para obtener una obra bella, que hace falta además un "yo no sé qué" llamado también genio que es "incomprensible e inexplicable", un "don del cielo", esencialmente, "oculto" y reconocible por sus solos "efectos" sobre el destinatario".⁶ Se

prefigura y anuncia allí toda una elaboración estética que volverá a reaparecer en D. Hume, Burke y Kant, caracterizando, justamente la estética de la modernidad como una estética de lo sublime, "pero nostálgica". En otras palabras, según se desprende de los trabajos de Lyotard, particularmente en el mencionado texto, la estética de lo sublime explica el contraproyecto de las vanguardias estéticas modernistas de comienzos de siglo, pero también el arte alegórico de las vanguardias de finales del siglo XIX, y en general, la obra de arte moderno.

Kant proporciona aquí, más que Burke y Hume, el fundamento teórico del arte moderno, marcado por el dolor de lo impresentable y por el contentamiento a lo Bello. En la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, Kant desarrolla los elementos fundamentales de la distinción entre lo bello y lo sublime, tal como esta diferencia delimita el sentido de la obra de arte y de la representación estética. A su vez, esta diferencia revierte sobre la *Crítica de la Razón Pura* en lo atinente a la diferencia entre los conceptos puros del Entendimiento y los conceptos puros de la Razón o Idea.

Podemos en efecto, seguir a J. Derrida (1990) cuando en su texto *La verdad en pintura*, sostiene que la diferencia entre lo Bello y lo Sublime reproduce la diferencia entre un concepto puro del Entendimiento, y un concepto puro de la Razón o Idea, pudiendo al primero corresponder una objetividad posible, mientras al segundo deniega esta posibilidad por principio, por definición.

Kant parte de una diferencia fundamental entre los actos y juicios estéticos, y los actos y juicios teóricos. En tanto que estos últimos presuponen una determinación objetiva, los primeros se refieren en cambio a una pura determinación subjetiva. Esta distinción es también la que separa el juicio determinante o de conocimiento, y el juicio estético de reflexión.

6 LYOTARD. *Iluminaciones*, p. 107.

Ahora bien, admitiendo aquí un libre juego de facultades, fundamentalmente de la imaginación y del entendimiento, el juicio estético se fundamenta en una percepción interna de conformidad, de complacencia desinteresada, un sentimiento subjetivo de placer que define el sentimiento de lo bello y el criterio del gusto. "Un juicio estético en general puede ser definido, pues, como aquel juicio cuyo predicado (aunque pueda contener las condiciones subjetivas para un conocimiento en general) no puede ser jamás conocimiento (concepto de un objeto). En un juicio semejante el fundamento de determinación es una sensación. Ahora bien, hay solamente una única así llamada sensación que nunca pueda llegar a ser concepto de un objeto, y es el sentimiento de placer y de displacer. Este es meramente subjetivo, mientras todas las restantes sensaciones pueden ser empleadas para el conocimiento".⁷

Este juego de las facultades, sin concepto y sin conocimiento objetivos, "mera complacencia en lo bello", aparece para Kant como una actividad que tiene en ella misma su finalidad, al margen de cualquier otra distinción diferente al puro goce estético; "finalidad sin fin" dirá Kant en la Crítica de la Facultad de Juzgar. Entonces, lo bello aparece así cómo el objeto de la reflexión estética proviene de la "presentación de un concepto indeterminado del entendimiento", expresando una conformidad a fin del objeto (obra) de la complacencia estética; en otras palabras, el concepto puro de la belleza surge de un sentimiento de complacencia objetiva (a la obra), no teórica, natural y artística, desde el momento en que el ánimo se ve atraído por el objeto.

Lo sublime en cambio, como paradigma de la actividad estética contiene un

Lo sublime en cambio, como paradigma de la actividad estética contiene un placer negativo que excede toda presentación, constituye una Idea pura de la Razón que como tal sólo puede "alegarse" como contenido ausente o como lo impresentable.

placer negativo que excede toda presentación, constituye una Idea pura de la Razón que como tal sólo puede "alegarse" como contenido ausente o como lo impresentable. Como tal lo sublime no puede estar contenido en ninguna forma sensible (la obra); lo sublime es aquello que testimonia una facultad de ánimo que sobrepasa toda representación y "toda medida de los sentidos". En consecuencia, lo sublime suscita una conmoción del ánimo, mientras que la complacencia en lo bello se limita a la tranquila contemplación. En consecuencia, lo sublime suscita una conmoción del ánimo, mientras que la complacencia en lo bello se limita a la tranquila contemplación. Kant compara el sentimiento de lo sublime con un "sacudimiento", "una repulsa y una atracción" rápidamente cambiantes. Lo sublime como sentimiento de la infinitud impresentable de lo informe, determina una estética de la ausencia y de la nostalgia, ante la inadecuación de todas nuestras representaciones para alcanzar la idea de lo ilimitado, de lo sublime. Este movimiento informa el proyecto estético de la modernidad marcado por la quimera de lo impresentable ausente, consumido por el deseo de la sublimidad impresentable, pero que, ante su

retiro, determina una estética del contemplamiento en la forma bella. Este es el espíritu que atraviesa el neoclasicismo de David y de Ingris, el romanticismo de Delacroix, el simbolismo de Gustave Moreau, informando aún más allá, negativamente, el gesto del abstraccionismo moderno. "...la estética moderna es una estética de lo sublime pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, materia de consuelo y de placer. Sin

⁷ KANT, I. *La Crítica de la Facultad de Juzgar*, p. 45.

embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena; el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no estén a la medida del concepto".⁸

Haciendo eco de la estética de lo sublime, pero marcando también un alejamiento o un desvío, el pintor y escultor Barnett B. Newman en su texto *The sublime is now* señala lo que podría ser la exaltación del abstraccionismo al propugnar por un arte que supera lo bello hundiéndose en el vacío, en lo informe, en la oscuridad y en el vértigo de los elementos. Esta superación de lo bello por un arte de la abstracción y del vacío define el proyecto estético del expresionismo abstracto norteamericano. Dentro de este proyecto se definen los rasgos de una belleza negativa, evitando toda figuración o representación mediante el color y el ritmo, "hará ver prohibiendo ver" como dice Lyotard, "dará placer produciendo dolor".

Este movimiento prefigura aquel del arte posmoderno: la superación de lo bello esta vez tiene que ver con la exaltación de lo impresentable fuera de toda nostalgia. Lo posmoderno según Lyotard (1987), señala lo impresentable en lo moderno y en la presencia misma, pero negándose todo contentamiento y todo placer en las formas bellas, se hunde afirmativamente en este mismo impresentable. La "estética" posmoderna hace aparecer negativamente, más allá de la representación, algo que no funciona más que paródicamente, como un remedo creativo que anuncia la ausencia definitiva del modelo originario, o de la sublimidad retirada.

En cierto sentido, siguiendo siempre a Lyotard, podemos afirmar que lo que diferencia

nuestra práctica contemporánea del arte y del texto, respecto de la modernidad, es un cambio de signo del sentimiento de lo sublime-impresentable: la pena moderna se convierte ahora en la afirmación jubilosa de la ausencia que exalta la proliferación de los dobles y el reino paródico del simulacro.

La muerte del arte en Hegel

Los presupuestos de la estética kantiana de lo sublime determinan la doctrina de la obra de arte como libre juego de la imaginación, en la que se acentúa la ausencia de toda intención teórica, pero también la condición negativa para la organización de un consenso en una función pura y "exquisitamente estética", según la expresión de Gianni Vattimo en el *Fin de la Modernidad* (1985), que reside justamente en la pertenencia a un grupo que ejercita la crítica del gusto. Ahora bien, esta función que suele llamarse función de organización del consenso es una función exquisitamente estética, por lo menos en uno de los principales sentidos que este término asume desde la *Crítica del Juicio* kantiana, obra en la cual el placer estético no se define como el deleite que el sujeto experimenta por el objeto (la obra) sino como ese placer que deriva de comprobar que uno pertenece a un determinado grupo - en Kant, la humanidad misma como ideal- que tiene en común la capacidad de apreciar lo bello".⁹

La necesidad de este consenso ya ha desaparecido en la obra de Hegel para quien la modernidad estética anuncia en su cenit, a ultranza, la superación del arte por la realización mundial, secular, del Espíritu Absoluto mediante la Ciencia de la Filosofía. Antes de esta realización, el arte

La "estética" posmoderna hace aparecer negativamente, más allá de la representación, algo que no funciona más que paródicamente, como un remedo creativo que anuncia la ausencia definitiva del modelo originario, o de la sublimidad retirada.

8 LYOTARD, J. F. *La posmodernidad explicada a los niños*, p. 21.

9 VATTIMO, G. *El fin de la Modernidad*, p. 53.

se habrá encargado de ofrecer una imagen visible de la armonía entre la esencia y la forma, entre la idea y su manifestación real. Lo bello constituye, en efecto, para Hegel, "la esencia realizada" en una forma sensible, la unión o la síntesis de los dos términos que se presentan al pensamiento como contrapuestos: estos son el Espíritu y la Naturaleza.

En este punto hace Hegel intervenir su teoría de la libertad al mostrarnos que, bajo esta manifestación, la Idea, el Espíritu, se encuentran de alguna manera condicionados por la representación o la imagen sensible. La imagen sensible propia del arte constituye para Hegel el primer modo de manifestación o de representación de lo absoluto que se aprehende a sí mismo en su ser otro sensible, objetivo, como teniendo una existencia condicionada, individual. La representación sensible pertenece pues, esencialmente, como modo y como elemento a las artes en general, como forma de revelación de la verdad a través de una representación particular (la obra).

El confinamiento en lo individual de lo artístico, es también un sometimiento a las formas de la materia, de lo real, aún cuando Hegel reconoce un papel decisivo a la imaginación creadora (phantasis) en la Obra de Arte, que le permite elevarse por encima de la mera capacidad pasiva de percibir y recordar imágenes (Einnbildung). En tanto que la función imaginativa permite hacer presentes en nuestro espíritu la esencia de las cosas pero bajo una forma concreta, semejante labor se aúna con cierto trabajo intelectual de fusión del elemento racional y de la forma sensible. "... la función imaginativa se limita a revelar en nuestro espíritu la razón y la esencia de las cosas, no en principio o concepción general, sino en forma concreta y como realidad individual. En consecuencia, el artista sólo puede presentar todo lo que vive y fermenta en su alma a través de imágenes y de apariencias sensibles

que ha recogido; y al mismo tiempo sabe dominarlas para apropiárselas a su fin, haciéndolas recibir y expresar lo verdadero en sí, de manera perfecta".¹⁰

La imagen posee así un profundo significado en la relación consigo, cuando el Espíritu se aprehende y se conoce a sí mismo a través de la representación sensible, pero no logra hacer comprender la idea en su dimensión universal. Sólo cuando el arte llega a su máximo grado de madurez y perfección encuentra en el ámbito de la imagen sensible la forma de expresión más adecuada para la manifestación o exposición de la verdad. De esta manera, según Hegel, se realizó en Grecia la "alianza e identidad" de la religión y del arte. Se entiende ya que esta identidad del arte y de la religión, marca el fin o la muerte del arte cuando ha cesado de responder a la necesidad más profunda del Espíritu que consiste en "satisfacerse a sí mismo", en la intimidad de la conciencia, sin la mediación de ninguna representación exterior (la obra). En este sentido, la superación del dominio y de la función del arte como religión tiende a la manifestación de lo absoluto mediante una representación interna, en la meditación subjetiva y verdadera. "Inmediatamente por encima del dominio del arte se encuentra la religión, la cual manifiesta lo absoluto en la conciencia humana, ya no por la representación exterior (la obra), sino por la representación interna, por la meditación. La meditación transporta al fondo del corazón, al centro del alma, aquello que el arte hace contemplar en lo exterior".¹¹ Espíritu incompleto para Hegel. Sabemos que a su vez la superación de la Religión tiene lugar en la Ciencia de la Filosofía, donde el comprenderse es más un concebirse bajo la forma de la universalidad del pensamiento lógico, de la noción.

Ahora bien, resulta patético al menos confirmar esta muerte del arte por la Religión; pero esta muerte constituye el necesario

¹⁰ HEGEL, G.W.F. *De lo bello y sus formas*, p. 62.

¹¹ *Ibid.*, p. 63.

corolario de un arte de lo individual que debe a la razón lógica (Verstand) la posibilidad de su aspiración estética, de la belleza como manifestación de la verdad. A través de esta "aspiración al concepto" el fin del arte se vuelve una anécdota irrisoria en el principio y en el retorno a sí del Espíritu. Sin embargo, probablemente más allá de este tranquilizador destino que hace religión del arte, la muerte de la estética sigue obsesionando como un signo sibilino de la "realización pervertida del triunfo del espíritu absoluto" (Vattimo. o.c., p. 49).

Este triunfo es en verdad un simulacro, una simulación o una generalización de los mass media y de las representaciones que difunden. A la par del ciber-espacio o Espíritu Absoluto, la muerte del arte delimita nuestra constelación histórico-discursiva, por la borradura de toda especificidad estética, y, en consecuencia, por la "estetización general de la existencia", como un fenómeno de explosión o de expansión de lo estético fuera de sus límites institucionales hacia el ámbito de la experiencia cotidiana. La muerte del arte por los mass media, por su reproductividad técnica, o, por las nuevas dinámicas culturales de masas, determina en las neo-vanguardias, y en las trans-vanguardias, una respuesta que también se asimila a una modalidad del suicidio estético mediante lo kitsch o la estetización negativa del rechazo a la comunicación y la decisión del silencio. En este retorno a la elementalidad por el rechazo de los parámetros estéticos, el arte parece anticipar una "ontología de decadencia" de la cultura masificada.

El diferendo estético de la posmodernidad

Bajo este título que intentamos delimitar se relaciona con el problema abordado por G. Vattimo, en la huella de W. Benjamín, en relación con la posibilidad de reproductividad técnica o

mecánica de la obra de arte. Este arte es también el que describe Calinescu (1991), en su texto Cinco caras de la Modernidad, cuando se refiere al cambio de naturaleza de la experiencia estética contemporánea con la posibilidad de la copia o de la representación mecánica, y de la "falsificación" barata de la obra de arte, es decir, comercialmente disponible y accesible. En este momento la experiencia estética se convierte en un evento cotidiano y en objeto de un consumo masivo suplementario; y, correlativamente, la obra de arte como tal pierde la exclusividad de la función estética.

Desde esta perspectiva, el fenómeno de la explosión o de la generalización de la estética constituye un efecto del surgimiento de las técnicas de reproducción mecánica de la obra de arte, que arrebatan toda unicidad y toda aureola lo mismo que toda separación del arte respecto de la experiencia cotidiana. En otra parte, Vattimo describe este fenómeno como el de la estetización de la cultura de masas y del suicidio del arte auténtico. La muerte del arte y la estetización de la cultura de masas constituyen también síntomas o efectos de la intensificación y de la consolidación de la ingerencia de los media en el dominio de lo social, de lo cotidiano, de la vida individual y colectiva. Se pasa así sin duda de la reproductividad mecánica de la obra de arte hasta la consolidación de una

"industria de la cultura" en el sentido señalado por T. Adorno (1971 en su texto La dialéctica del Iluminismo, y más allá, hasta la estetización más profunda de la vida cotidiana por la invasión de los mass media que, mediante la distribución de información y entretenimiento, transforman el conjunto de la cultura en una función "exquisitamente estética", como lo habíamos ya dicho, y "canonizando el placer de lo bello" (Vattimo, o.c. p. 53).

El fenómeno de la explosión o de la generalización de la estética constituye un efecto del surgimiento de las técnicas de reproducción mecánica de la obra de arte, que arrebatan toda unicidad y toda aureola lo mismo que toda separación del arte respecto de la experiencia cotidiana.

A partir de los textos de Calinescu, fundamentalmente Kitsch en Cinco Caras de la Modernidad, resulta posible reconocer en esta función estética de los mass media, y en la posibilidad de una reproductividad infinita de las imágenes, incluyendo en ellas a las obras de arte, la virtualidad de una dimensión Kitsch o de una kitschificación de la cultura de masas. El kitsch da lugar, por la incorporación de los lenguajes y procedimientos propios de la cultura de masas, a una tendencia en el arte o en la vanguardia artística. Más precisamente, como lo propone Calinescu, según una tendencia Kitsch del arte contemporáneo, se imita la apariencia del vanguardismo, y se aprovechan las rupturas formales del arte experimental sólo en la medida en que hayan probado tener éxito y "haber sido ampliamente aceptadas o incluso convertidas en

estereotipos" (Ibid., p. 227).

Pero ésta no sería la única virtualidad kitsch que acecha y amenaza al arte contemporáneo. Justamente, como una consecuencia de la expansión o generalización de la estética, es decir, de la estetización de la vida contemporánea, prácticamente cualquier objeto resulta estético o estetizable.

Como lo reconoce Hilton Kramer en *New art of the 70's in Chicago*, esta virtualidad estética de cualquier objeto cotidiano o de los conjuntos más abigarrados, es lo que confiere su aspecto de "mercado de la pulga" a las exposiciones de arte contemporáneo, es decir, el arte en nuestro tiempo.

Para concluir, el arte se debe así entre la disolución de su especificidad o la imitación de la vida cotidiana.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. *La Metafísica*. Madrid: Gredos, 1987.

----- *La Poética*. Caracas: Monte Avila, 1990.

CALINESCU, M. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Técnos, 1991.

DELEUZE, G. *La Lógica del sentido*. Anagrama, 1970.

DERRIDA, J. *La verdad en pintura*. Valencia: Pretextos, 1990.

DORFLES, Guillo. *El devenir de las artes*. Bogotá: F. C. E., 1998.

HEGEL. *De lo bello y sus formas*. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1980.

----- *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989.

KANT, I. *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas: Monte Avila, 1991.

----- *Crítica de la Razón Pura*. Buenos Aires: Losada, 1981.

LYOTARD, J. F. *La condición posmoderna*. Barcelona: Cátedra, 1989.

----- *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 1987.

----- *Iluminaciones*. Galilée, 1986.

MORA, Ferrater. *Filosofía y arquitectura*.

PANOFSKY. *Idea*. Madrid: Cátedra, 1984.

PLATON. *El Fedro*. Madrid: Gredos, 1988.

----- *El Filebo*. Madrid: Gredos, 1986.

VATTIMO, G. *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1998.

VUARNET, Jean-Noel. *El filósofo artista*. París: Unión General de ediciones, 1977.



Moisés. Frida Kahlo

