

MARCHAN, Simón: La estética en la cultura moderna. Ed. Gustavo Gili. Col. Punto y Línea. Barcelona, 1982.

A veces le da a uno la impresión de que en los dos últimos siglos hemos abierto los ojos y nos hemos topado con algo a lo que hemos denominado arte, o mejor dicho, actividad-objeto artístico y no sabemos qué hacer con él-ella. Lo cierto es que el hecho artístico nos deja perplejos, nos preocupa y, como consecuencia, lo intentamos explicar desde diversas corrientes filosóficas y ramas científicas, pero siempre queda algo abierto, inexplicable e inencasillable y en ello consiste la capacidad que tiene el hecho artístico de ser integrado en una posición ideológica opuesta a la nuestra. El libro de Simón Marchán La estética en la cultura moderna se centra en la indeterminación de lo artístico, indeterminación que se manifiesta en la pluralidad de Teorías estéticas y el modo como estas teorías se reflejan en las obras. El libro, más que una historia de la Estética -ni si quiera sigue un orden cronológico-, es una reflexión sobre las diversas corrientes estéticas y su incidencia en las creaciones artísticas de estos dos últimos siglos. Comienza con la querelle de la Academia francesa, sobre las posibles alternativas en el arte. A partir de aquí se inicia la disolución de la experiencia estética como experiencia universal y homogénea. A lo largo de diversos capítulos dedicados al empirismo inglés, a Kant, al idealismo alemán, al esteticismo, a las diferentes presencias del arte en la sociología y en la psicología, así como en la lingüística, brotan una serie de cuestiones claves, tratadas por el autor, y que a mi juicio son cruciales para abordar la pregunta sobre el hecho artístico desde la Ilustración hasta nuestros días.

Historia del Arte y Crítica de Arte.

Este punto alude a las intenciones que expresa el libro del profesor Marchán. Es claro que el autor no pretende llevar a cabo una historia del arte, pero también es claro que no se trata de una crítica del arte, sino más bien de una crítica de la crítica del arte. No obstante cabe prefigurar estas dos ciencias: tanto una como otra tratan de un discurso, no exactamente sobre el hecho artístico, sino sobre algo más general y de más dudosa realidad: el arte. ¿Por qué no tratan del hecho artístico y sí del arte? La respuesta es difícil; de entrada hay que decir que ambos saberes no están radicalmente separados: todo historiador del arte realiza siempre una selección y, por tanto, una crítica del arte en base a lo que él en-

tiende por tal. En otras palabras, hacer historia del arte exige primero decir lo que es arte, pero decir no es hacer; el artista se denomina así en nombre de otros, el artista es pintor, escultor, arquitecto, ese es el campo de su actividad y por tal se define. Son otros, en otro lugar, los que le clasifican y los que le valoran, pero es que el artista necesita de la apreciación de los demás, ya sea por motivos estrictamente comerciales o por motivo narcisista de reconocimiento. De este modo se establece un maridaje entre crítica y actividad artística, maridaje que explica la evolución del quehacer artístico ya que la crítica varía con el gusto y con el pensamiento filosófico del momento. ¿Se podría pensar en una autonomía del hecho artístico? A mi juicio, no, ni tan siquiera en una autonomía del arte, sino en una autonomía de la reflexión estética. El crítico nace sin duda a la luz de esta reflexión, reflexión que rebasa los propósitos puramente artísticos para llegar a ámbitos de orden metafísico, ético, sociológico o psicológico. ¿Dónde encontrar, pues, la causa de la dispersión de contenidos y formas artísticas? Sencillamente en la dispersión del pensamiento contemporáneo. Nos encontramos así con una de las tesis fundamentales del libro de S. Marchán: el arte contemporáneo (desde el romanticismo hasta nuestros días) sólo puede ser contemplado a través del prisma de la dispersión, que a su vez tiene mucho que ver con la dispersión de las actitudes y pensamientos contemporáneos. Hacer crítica del arte, decir arte, es tomar partido, al igual que hacer historia del arte es hacer crítica y por eso no cabe una sola historia, caben varias. ¿Se derrumba entonces el edificio de lo objetivo? De entrada se caen los muros de las verdades eternas. ¿Qué queda entonces? Lo único que queda es hablar pero ¿hablar de quién, con quién y para quién? Este es el enigma del hecho artístico.

Lo universal y lo particular en el hecho artístico.

Hemos dicho que el hecho artístico es un discurso que, de principio, no se reconoce en sí mismo, sino que se reconoce en otro (la crítica) como si fuera un espejo. Hablar por tanto de arte, es hablar de ese espejo, de cómo se conforma y cómo evoluciona. La cuestión de principio consiste en decir lo que es arte y lo que no es; esta definición exige dictar las normas que ha de cumplir todo objeto que pretenda llamarse artístico. Pero estas normas tienen algún sentido cuando se admite que la experiencia estética es universal. Este planteamiento nos lleva a la aceptación de una verdad objetiva, sustentada en una metafísica del Ser. Situación que nos coloca en la dicotomía de la razón (dicotomía que es herencia griega) entre el Ser y el No-Ser. Hegel y los idealistas románticos, representan, des

de este punto de vista, un esfuerzo angustioso por recuperar el Ser por debajo de la historicidad de la realidad humana, historicidad que a su vez cuestiona la estructura dicotómica tradicional Ser-No-Ser. La consecuencia de estos pensadores es un alejamiento de la experiencia artística concreta, la pura elucubración, el discurso cerrado en sí mismo sin posibilidad de salida al exterior. No es extraño que estos pensadores concluyan en utopías estéticas o que se llegue al extremo de un Schiller para el que la mejor obra de arte es un Estado de libertad. Pero también, tan sólo desde esta posición, un Hegel puede hablar de la muerte del arte en cuanto que el "Espíritu necesita encerrarse en sí mismo como forma verdadera para su propia verdad". ¿No se trata acaso de la muerte de la palabra? Un mundo de silencio es para Hegel un mundo de sonoridad completa, de ahí su teorización sobre el Arte Total, arte que a fin de cuentas es la negación del hecho artístico como algo particular, es decir, del objeto artístico. ¿No sentimos pues, la vieja confrontación parmenidea entre el Ser y el No-Ser, entre el Uno y la Nada? Pero a Hegel su propio historicismo le traiciona: lo que en Parménides es claro, perfectamente limitado geoméricamente, en Hegel es confuso, engorroso y complejo, ilimitado e infinito. Mientras que en Parménides todavía hay forma, en Hegel todo se hace pura abstracción, vuelve la espalda a la plástica y la única plástica que le queda es la del Estado absoluto, manifestación concreta del Espíritu. De estos rincones del pensamiento surgirá la Filosofía del Arte de la que se hablará después.

El intento de acercarse al hecho artístico ocurrirá a mediados del siglo XIX; la obra de arte se convertirá en objeto de estudio de la sociología y de la psicología. En cuanto a la sociología, para algunos, el objeto artístico no sería más que un dato experimental para elaborar una interpretación de la sociedad (sociología del arte), para otros (Taine, Lukács, Hauser) el objeto es una expresión del hecho social (melieu para Taine), el arte es definido en la medida que el objeto refleje (diga) algo que ya no es él. Para la psicología se trata de la representación de la vida psíquica del individuo. No se puede negar la influencia que la psicología y el psicoanálisis han tenido y tienen en algunos movimientos artísticos contemporáneos como el Simbolismo y el Surrealismo. Sin embargo este afán de plasmar y exponer la vida anímica en el objeto artístico se encuentra ya en algunos románticos alemanes como Wackenroder, Tieck y Novalis.

Quizás sea por esta expresiva presencia de lo teórico por la que algunos artistas contemporáneos han llevado a cabo un progresivo

intento por reivindicar la obra de arte frente a lo artístico como objeto teórico.

¿Dónde encuentra su origen esta doble dirección? Según el profesor Marchán hay que buscarlo en la "querelle" de la Academia francesa cuando Ch. Perrault expone su insatisfacción por las normas y exige nuevas perspectivas a la actividad artística, nuevas exigencias que empiezan por encontrar su respuesta en la Inglaterra del siglo XVIII, en pensadores como D. Hume, Addison y Pope, pero también en pensamiento alemán como el de Baumgarten y el de Kant.

Placer y conocimiento.

Son los ingleses los primeros que ven en la pieza artística un objeto de placer, tanto desde el lugar del espectador o contemplador (más correcto sería hablar de fruidor) como desde el realizador. Desde luego el sentimiento de placer nunca ha estado ajeno a la experiencia artística; lo innovador es que ahora se toma como uno de los ejes fundamentales de la reflexión sobre tal experiencia asentándolo en la imaginación, desde aquí se dibuja ya la teoría de la naturaleza interna de la obra de arte, tan presente en algunos artistas como Kandinski.

En Kant la experiencia estética se halla en el juicio estético reflexionante. En ella encontramos los antecedentes de la asociación libre freudiana, pero también el origen de una teoría lingüística sobre el arte. Efectivamente, el objeto artístico es algo que suscita un juego de relaciones entre representaciones de contenido psíquico. El objeto de arte adquiere una categoría como tal en la medida que es capaz de comunicar: he aquí donde él se objetiva, pero su calificación como tal se sustenta siempre en la experiencia subjetiva del fruidor. Sin embargo el hecho artístico no parece agotarse en el placer que provoca; la asociación no es nunca el azar y, como bien demuestra el psicoanálisis, está siempre condicionada por la experiencia personal. Algunos románticos empiezan a considerar que tras lo estrictamente particular hay algo universal y objetivo, el alma individual se disuelve en las profundidades, en una especie de alma colectiva y ahistórica. La experiencia artística se convierte así en una experiencia cognitiva de los vericuetos del espíritu; si este espíritu, llámesele como se le llame, se convierte en realidad última y absoluta (el caso del Yo de Fichte) nos encontramos en que tal experiencia es forma de verdad. Aquí nos hallamos ya muy cerca de Nietzsche, para el que el hecho artístico es imagen especular del Uno primordial, pero como tal imagen especular tiene algo de verdad y de mentira, por eso no se puede cometer el error de quedarse en él, y debemos planteárnoslo como momento fulgurante de un juego que en-

cuentra su centro en la misma vida. Por eso, para Nietzsche, la experiencia artística, la auténtica experiencia artística, sólo puede darse como exuberancia de vida.

¿Son suficientes los dos aspectos anteriormente expuestos para explicar el motivo por el que el arte ha sido tan importante objeto de reflexión? No. Se trata ahora de hablar de la estética. ¿Por qué nace esa preocupación por la estética? El historicismo romántico reconoce al hombre como sujeto "en relación con", (concepción que tiene su origen en la noción de conocimiento y experiencia Kantianos); es incuestionable que tal relación se establece a través de los sentidos. Los sentidos se convierten en fuente del conocimiento. Antes Baumgarten expuso que: "el fin de la estética es el perfeccionamiento de conocimiento sensible en cuanto tal; esto es por tanto, la belleza" (1). De este modo la estética en cuanto que trata del conocimiento sensible se convierte en un órgano importante del concepto de belleza y esto es lo que hace que no se encuadre dentro de la gnoseología. Entonces ¿dónde está la estética, dónde está la belleza?

Estética y Filosofía del Arte

Una de las cuestiones más importantes del libro de S. Marchán se encuentra en las semejanzas y diferenciaciones entre Estética y Filosofía del arte. La Estética es un saber que se encuentra entre dos límites; uno de ellos es la Teoría del Conocimiento, del conocimiento sensible concretamente, y el otro, el discurso sobre la belleza, cuyos orígenes los encontramos en Platón. Articular estos dos extremos es su problema y objetivo. Pero si sobre el conocimiento sensible es posible articular una definición satisfactoria, no ocurre lo mismo sobre la belleza. Kant la define como "la forma de la finalidad de un objeto en cuanto que es percibido sin la representación de un fin" (2). Para S. Marchán tal definición abre la perspectiva de un alejamiento de la vieja teoría de lo perfecto y de la pragmática y empirista teoría de lo útil. En suma, Kant abre las puertas hacia la experiencia de lo infinito, tan apreciada por los románticos alemanes, infinitud que habría que trasladar al terreno de la ambigüedad innata del lenguaje artístico. La belleza se encuentra en el puente establecido entre la obra y el espectador; la belleza como experiencia arrastra hacia una emoción, un sentimiento y por tanto a un placer. Colocándonos en este lugar ya no es posible la definición, ya no es posible la ley, tan sólo la vivencia. Explicar esta vivencia es algo que rebasa a la misma Estética como planteamiento teórico. Pero en ese mismo hueco se coloca el término artístico, como algo indefinible y, en suma, enigmático.

Reflexionar sobre lo no dicho, sobre lo que queda abierto, en un marco histórico, como resultado de una experiencia colectiva e histórica, como resultado metafísico del desarrollo del Ser, es el fin de la Filosofía del Arte. ¿Cual sería la vinculación entre ambas, entre un discurso que se cierra sobre sí mismo y un discurso que pretende abrirse hacia otra cosa? El nexo se halla en sus propios silencios. En el silencio que implica un discurso que se repliegue sobre sí mismo y el silencio del abismo con que se encuentra una razón que pretende pasar sin sobresaltos desde la reflexión a la vivencia, a la infabilidad del placer.

El Yo trascendental y el Yo empírico.

¿Y quién se encuentra al filo de ese silencio? El hombre, el hombre de aquí y su enmarañada complejidad, dando vueltas sobre sí mismo, intentando asir el aire. De repente el hombre se descubre en el hueco, en la diferencia. Se siente una vocación de Ser, vocación frustrada por el hombre mismo, por las mismas exigencias y determinaciones que impone ese Ser, que empieza a surgir ante nuestros ojos como una quimera. ¡Personajes de quimeras, juegos de sombras! Pero no hay sombra sin sol, no hay sombra sin Ser y No-Ser. Desde este lugar, que ya deja de serlo, desde esta frustración de querer sujetar lo mutable, de pretender acaparar lo inagotable brota la reflexión y la definición sobre el hecho y la historia de la definición sobre el hecho, como concluye el libro de S. Marchán, parafraseando a Nietzsche: "ilocos que somos!".

NOTAS

- (1) BAUMGARTEN, A.G.: Reflexiones filosóficas acerca de la poesía. pp. 33, 35, 38. Recogido por S. Marchán en La estética en la cultura moderna, pp. 48-49.
- (2) KANT, I.: Crítica del juicio. pp. 136 ss. Recogido por S. Marchán en La estética en la cultura moderna, pg. 61.

José Luis Carrasco Rodríguez