

Pensar el arte. Cuatro proposiciones estéticas

María Antonia GONZÁLEZ VALERIO

Desde su sistematización, en la *Crítica del juicio* de Kant, la estética filosófica piensa cada vez con mayor insistencia el arte como problema filosófico. Si bien es cierto que desde la época de los griegos la filosofía ha reparado constantemente y casi inevitablemente en las manifestaciones artísticas, es desde el siglo XIX que el arte se ha convertido en un elemento indispensable de los sistemas filosóficos. A tal punto ocupa hoy el arte un lugar central en ciertas filosofías que, a veces, parece que se trata de un giro hacia un paradigma estético. El arte se encuentra presente en el horizonte filosófico con una inusitada persistencia, sin embargo, desde hace casi un siglo ciertas artes atraviesan una crisis que, desde algunas perspectivas, amenaza incluso su pervivencia. ¿Cómo o en qué sentido es que la filosofía se ha afanado por más de un siglo en recuperar la verdad del arte y con ello su estatuto ontológico? ¿Por qué pensar el arte, por qué sigue apareciendo como un problema filosófico?

De entrada habría que decir que cada filosofía que ha pensado afanosamente el arte lo ha hecho con un propósito y fin determinado, esto es, la pregunta por el arte, o mejor dicho, el arte devenido en problema filosófico no aparece gratuitamente como asunto del pensar para ciertas filosofías del siglo XIX y del XX. Si el arte se convierte en asunto del pensar es, en algún sentido, porque la filosofía ha encontrado allí la forma o quizás incluso el camino para dar cuenta de ciertos problemas de orden ontológico. Si quisiéramos plantear los problemas que la filosofía pretende “resolver”, o al menos dilucidar, tomando como vía el arte (¿y en qué sentido el arte puede ser una vía, un umbral, una perspectiva, un punto de partida para el pensar filosófico?) podríamos enumerar los siguientes temas: la cuestión del sujeto; la temporalidad, historicidad y finitud; la pregunta que interroga por el sentido del ser; el modo de ser del lenguaje; la producción de realidad; la transformación y refundación de la filosofía tras la llamada “crisis de la razón”; la oposición entre verdad ontológica y verdad epistémica; etcétera.

Es cierto que cada uno de estos temas debería ser puesto en contexto para desde ahí poder analizar el modo en que el arte ha representado un bastión para las filosofías contemporáneas en su enfrentamiento con la modernidad. Pero antes de llevar a cabo un análisis en tal sentido, es necesario reparar precisamente en este asunto: el arte ha sido un bastión de la filosofía al mismo tiempo que una vía, un umbral, una perspectiva y un punto de partida. La filosofía ha hecho uso del arte con el fin de dilucidar sus propios

cuestionamientos. Pero, ¿qué significa esto para el arte? ¿Es acaso que la reflexión ha reparado en el arte? ¿De qué tipo de arte se sirve la filosofía para replantear la ontología? ¿Qué hace la filosofía con el arte? ¿Qué es el arte, de cuál arte estamos hablando aquí? ¿Cuando la filosofía dice “el arte”, qué es lo que está nombrando?

Podríamos ensayar varias respuestas a estas preguntas que giran en torno a un problema: el concepto de arte. ¿Es el concepto de arte algo sostenido y generado por la misma filosofía en su reflexión, es decir, ha creado la filosofía tal concepto cuando ha necesitado pensar el arte como vía para sus propios cuestionamientos? ¿Cuál es la relación que guarda el concepto de arte con la multiplicidad de manifestaciones artísticas? ¿Hace justicia el concepto de arte a la multiplicidad, la cual además hay que pensar en sentido espacial y temporal, *i. e.*, la infinita variedad de manifestaciones artísticas producidas en distintas culturas —las cuales no necesariamente operan desde un concepto de arte— y la infinita variedad de manifestaciones artísticas producidas en distintas épocas, desde el paleolítico superior hasta nuestros días? El asunto se puede abordar tratando de dilucidar qué es lo que tienen en común todas esas manifestaciones para caer —bajo el uso contemporáneo del concepto— en el campo que abarca la palabra “arte”. Así se podría pensar el cometido de la estética, como lo sostiene Sixto J. Castro: “la teoría del arte parece que tendría una función explicativa que implica un esfuerzo por organizar una ingente variedad de fenómenos para tratar de averiguar qué tienen en común y qué los convierte en eso especial que llamamos ‘arte’”.¹

El problema de la legitimidad del concepto de arte ha sido puesto en tela de juicio varias veces por la misma estética, uno de sus momentos más notables lo representa Hegel, quien ya preguntaba si el arte puede ser objeto de la filosofía y si el concepto de arte hacía justicia a la multiplicidad de lo bello —por tanto, a la multiplicidad del arte, ya que las reflexiones estéticas de Hegel se centran en lo bello artístico:

Sabemos que los objetos bellos corresponden a una multiplicidad infinita; las figuras artísticas en la filosofía y tantos otros objetos. Cada arte expone una cantidad infinita de formas. Y desde luego no en todos los tiempos y naciones han recibido el calificativo de bello las mismas cosas; como infinitamente distinto, lo bello se nos presenta de múltiples formas. Esta multiplicidad, peculiar del arte, como otro campo del espíritu, puede aparecer como una dificultad insuperable para edificar una ciencia de lo bello.²

Otra dificultad apunta a que lo bello no puede ser objeto de la filosofía [...] el objeto mismo parecería ser de tal índole que se zafase a la consideración filosófica, apareciendo en una forma refractaria al pensamiento y enunciando otro campo de nuestro espíritu distinto al de los otros pensamientos; se quiere huir del pensamiento, del concepto. Introducir allí el pensamiento implicaría destruir las peculiares creaciones que conciernen al arte.³

¹ S. J. Castro, *En teoría, es arte*. Salamanca, San Esteban/Edibesa, 2005, p. 32.

² G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o estética*. Trad. de Domingo Hernández Sánchez. Madrid, Abada/UAM, 2006, p. 57.

³ *Ibid.*, pp. 59-61.

Conocemos bien la respuesta de Hegel a estas dificultades: postular un concepto de arte que dé cuenta de las transformaciones históricas y culturales de las manifestaciones artísticas, por un lado, y por otro, reformular la idea de razón (*Vernunft*) —en oposición al entendimiento kantiano (*Verstand*) y a ciertas posiciones modernas— para que pueda abarcar y pensar el arte. Estos dos movimientos, a saber, una razón ampliada y un concepto que incluye el devenir le permiten afirmar que lo bello artístico es la manifestación sensible de la Idea e incluirlo, de ese modo, dentro del sistema. Vale la pena reparar en que la inclusión del arte dentro del sistema hegeliano y la generación del concepto de arte no se dan en términos apriorísticos, es decir, no comienza postulando un concepto universal y atemporal de arte, sino que pretende derivarlo a partir del fenómeno histórico y hacerlo consecuente con éste. Se trataría, entonces, de un concepto de arte histórico, temporal y material, a diferencia de los conceptos formales, universales y abstractos.

Quizás la estética de Hegel sea el más impresionante intento por postular un concepto de arte que gana legitimación en la medida en que incorpora la multiplicidad sin perder por ello universalidad. Sin embargo, son bien sabidos los problemas que deja abiertos la estética especulativa, así como la recepción que ésta tuvo en las filosofías del siglo XX. Probablemente, el mayor cuestionamiento que se le ha hecho tiene ver con el llamado “fin del arte” debido a la reflexividad y autoconciencia que éste ha ganado para sí mismo. Tal consideración es también vislumbrada por Nietzsche en los fragmentos póstumos que constituyen *Voluntad de poder*, concretamente en su crítica a los artistas modernos: “Aman una forma, no por lo que es, sino por lo que expresa. Son hijos de una generación erudita, atormentada y reflexiva; a muchas leguas de distancia de los antiguos maestros, que no leían y pensaban solamente en dar un festín a sus ojos”.⁴ Nietzsche opone la reflexividad del arte de su tiempo al estado de embriaguez, a la gran pasión y al instinto dionisiaco.

En más de un sentido la estética hegeliana y la nietzscheana configuran el horizonte desde el cual el siglo XX arrancaría su propia reflexión sobre el arte. No sólo serían sus estéticas, sino también sus ontologías las que en gran medida marcarían el camino de las siguientes filosofías, las cuales, a fuerza de pensar el arte y de posicionarlo como vía para dilucidar la pregunta que interroga por el sentido del ser terminarían por convertirse en ontologías-estéticas, como lo es la propuesta nietzscheana y, desde cierta perspectiva, también la hegeliana.

El camino abierto por el siglo antepasado ha sido transitado innumerables veces por el pensar actual; la pregunta por el arte ha sido una de las más significativas y tal vez una de las más cuestionables. Repitamos el interrogante ya formulado por Hegel: ¿puede la filosofía pensar el arte?

No pretendo, en lo que sigue, siquiera intentar responder la interrogante. En vez de ello, me propongo analizar la relación que la filosofía ha establecido con el arte en la época actual, es decir, en la segunda mitad del siglo XX, con el fin de alcanzar ciertos

⁴ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poderío*. Trad. de Anibal Froufe. Madrid, EDAF, 1981, § 823.

atisbos sobre la cuestión. Para eso, haré un breve recorrido por cuatro proposiciones paradigmáticas de la estética, las cuales evidentemente no abarcan todas las posibilidades que esta disciplina ha creado en las últimas décadas; se trata, antes bien, de un mapa para ubicar algunos de los lugares por los que ésta ha transitado. Las cuatro proposiciones a analizar están representadas por la ontología-estética dividida en la posición hermenéutica (1) y la posestructuralista (2); por la estética analítica con el tema de la definición del arte (3) y finalmente por aquello que he llamado los lugares no-filosóficos desde los que la filosofía abre el asunto del pensar⁵ (4). Para llevar a cabo tal empresa no haré un estudio exhaustivo de cada una de estas proposiciones a través de sus distintas obras y autores, sino que tomaré solamente un artículo representativo de cada una de ellas.

La ontología estética en la hermenéutica

Para abordar esta posición me centraré en el pensamiento de Gadamer, pues considero que es el mejor ejemplo del modo en que la filosofía continental de corte hermenéutico se ha centrado en el problema del arte. Tomaré como texto a analizar el artículo “Estética y hermenéutica”, ya que condensa y concentra buena parte de las argumentaciones sostenidas en *Verdad y método*.⁶

Gadamer abre el tema de la relación entre estética y hermenéutica con el problema de la temporalidad de la obra de arte. El problema del tiempo ha sido una cuestión fundamental para las ontologías poshegelianas que se han esforzado por incluirlo dentro del “sistema” filosófico para pensar el tiempo no en términos cósmicos ni a partir del movimiento, tampoco como categoría trascendental y condición de posibilidad de la experiencia, sino particularmente a partir de la historia, como tiempo histórico. A dos problemas específicos se enfrenta la hermenéutica: primero, a la fundación del tiempo en términos extrasubjetivos e inmanentes con el fin de superar el planteamiento heideggeriano aparecido en *Ser y tiempo* en donde el tiempo es comprendido como “existenciario”, *i. e.*, como un modo de ser de la existencia. Sin embargo, éste no puede ser caracterizado completamente en términos existenciales, ni a partir de la finitud, sino que ha de ser extrasubjetivo o trans-subjetivo, mas sin que eso signifique lanzarlo hacia el plano de la trascendencia, como sucede con la metafísica clásica, que hace depender la fundación del tiempo del ser postulado como fundamento trascendente; segundo, el tiempo histórico ha de ser continuo, ha de marcarse una vinculación entre el pasado y el presente para que ya no sean asumidos como bloques cerrados e inconexos; al con-

⁵ Cf. María Antonia González Valerio, “Giacometti y Levi. Trazos para una ontología mínima”, en T. Oñate, coord., *Ética de las verdades hoy*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2006.

⁶ Para un análisis más amplio de la estética en la hermenéutica gadameriana, cf. M. A. González Valerio, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México, Herder, 2005.

trario, el pasado es un momento de conformación del presente. No obstante, esta continuidad histórica no ha de anular la tensión entre pasado y presente, como si se tratara de una línea directa que no permite marcar ninguna diferencia entre el horizonte del pasado y el del presente, como si la comprensión de lo que ha sido se revelara inmediata y claramente a la conciencia. Para afirmar la unidad de pasado y presente y simultáneamente la tensión (aquí se ve claramente el hegelianismo gadameriano), Gadamer señalará la continuidad discontinua del tiempo histórico y será precisamente la obra de arte la que encarne primordialmente tal condición.

La obra de arte pasada requiere que en cada caso ganemos el horizonte que nos permita comprenderla e interpretarla. En esto se marca la tensión entre pasado y presente, pues la obra no se abre inmediatamente a su recepción, pide un esfuerzo hermenéutico por parte de quien la escucha: “la obra de arte es de un presente intemporal. Pero ello no quiere decir que no plantee una tarea de comprensión y que no haya que encontrar también su origen histórico [...] la obra de arte, por muy poco que quiera ser entendida de un modo histórico y se ofrezca en su presencia sin más, no autoriza a interpretarla de cualquier forma”.⁷

De un lado la tensión, del otro, la unidad, ya que el presente intemporal de la obra de arte significa que ésta no queda determinada ni reducida al horizonte histórico originario que la vio nacer, ni queda tampoco determinada por las pretensiones o intenciones del creador, ni tampoco por la recepción de los supuestos destinatarios contemporáneos a la obra (aquí se juega también el tema del sujeto), pues “por principio, alcanza más allá de cualquier limitación histórica”.⁸ El arte siempre es más que la época que lo crea y su decir no queda circunscrito epocalmente —como en algún sentido sucede en Hegel—, sino que nos alcanza en este presente como si estuviera dirigida precisamente a nosotros, la obra sigue diciendo hoy gracias a su actualidad (*Gegenwartigkeit*) y continúa conformando la apertura de este presente. La obra de arte pasada nos llega no como archivo o documento histórico, puesto que no sólo nos dice lo que hemos sido, sino también lo que somos y lo que hemos de llegar a ser. Reúne dentro de sí la simultaneidad de todos los tiempos (presente, pasado y futuro) y mantiene la tensión en un ir y venir —precisamente en un vaivén como modo de ser del juego del arte— entre pasado y presente que nos proyecta hacia la posibilidad siempre abierta del futuro indeterminado.

La continuidad discontinua del tiempo histórico evita, asimismo, apelar a la pretendida universalidad inmóvil e ahistórica del arte clásico que niega el devenir; la obra de arte es esencialmente temporal e histórica, se encuentra en un proceso constante de transformación, no permanece siendo nunca la misma y, sin embargo, es siempre la misma. Es esta posibilidad de transformación de la obra lo que permite que ésta nos siga diciendo en el presente, ya que en cada caso es comprendida e interpretada según

⁷ Hans-Georg Gadamer, “Estética y hermenéutica”, en *Estética y hermenéutica*. Trad. de Antonio Gómez Ramos. Madrid, Tecnos, 1998, p. 56.

⁸ *Idem*.

el horizonte actual, aunque eso no significa obviar su origen: “[...] la obra de arte es presente absoluto para cada presente respectivo, y a la vez, mantiene su palabra dispuesta para todo futuro. La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el ‘ése eres tú’ que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice: ‘¡Has de cambiar tu vida!’”⁹

De este modo, la obra de arte funda el tiempo histórico extrasubjetivamente, en la medida en que no está circunscrita de manera definitiva a ninguna apertura de lo real, a ninguna época y, sobre todo, a ningún estado-de-yecto del ser-ahí. Y gracias al carácter indefectiblemente sensible del arte, y al hecho de que tiene que ser comprendida e interpretada en cada caso, pues no permite paráfrasis alguna, no se arroja sobre la línea de fuga hacia la trascendencia. El arte requiere en cada caso hacer la experiencia singular —como sucede con el juicio de gusto kantiano— y concreta con la obra en el aquí y ahora.

Otra consideración importante al respecto es que la continuidad discontinua del tiempo histórico está directamente ligada con la apertura inagotable de sentidos considerada como modo de ser de la obra de arte, porque es su “estar siempre ilimitadamente abierta para nuevas integraciones”¹⁰ lo que acentúa el carácter discontinuo del tiempo, mientras que su efecto sobre el espectador contemporáneo acentúa la continuidad. La obra abierta marca lo discontinuo porque hace ver el pasado no como algo dado y acabado, no como un círculo cerrado de sentidos puesto y dispuesto para su explicación, sino como pasado móvil que se modifica con cada comprensión e interpretación; si el pasado está en constante cambio no es posible establecer una liga directa y no tensional con el presente, ya que siempre cabe preguntar ¿con que acepción del pasado se vincula este presente? Ahí es donde se ve claramente el vaivén, es un ir y venir entre tiempos o momentos discontinuos, ya que el presente que va hacia el pasado y regresa no podrá repetir jamás el mismo movimiento, pues ni el presente queda inalterado en el regresar ni el pasado queda inalterado en el ir hacia él. La continuidad es el constante vaivén, el cual, a su vez, es el modo de ser del juego del arte como señalaba líneas arriba.

Finalmente me interesa subrayar el posicionamiento de Gadamer frente al purismo y autonomía estéticos, que pretenderían ver en la obra atributos inherentes e incluso “esenciales” que hacen de algo una obra de arte independientemente del contexto en el que se inserte o de su recepción e historia efectual. No hay objetos estéticos, sino interpretaciones estéticas de los objetos, ha sostenido (Gadamer) en alguna ocasión con el fin de puntualizar que el ente, cualquiera que éste sea, no es esto o aquello en sí mismo sino que depende del modo en que nos haga frente y de la apertura de lo real en la que se inserte. En tal sentido, yo diría que no hay arte y nunca lo ha habido, sino interpretaciones estéticas y aperturas estéticas de lo real en las que esto o aquello aparecen en determinados momentos —que no necesariamente o eternamente— como arte.

⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

Evidentemente estas consideraciones distan mucho de agotar la complejidad de la estética gadameriana, no alcanzan ni siquiera a mencionar la multiplicidad de temas que ésta aborda. Sirven en este contexto solamente para mostrar el proceder de la ontología estética en su sentido hermenéutico. A partir de lo anterior se deja ver que el arte aparece prácticamente como necesidad filosófica con el fin de replantear cuestiones de orden ontológico. No se trata de pensar la temporalidad de la obra de arte, sino de fundar un tiempo histórico que se adecue con las pretensiones ontológicas y llevar a cabo tal fundación a partir de la obra de arte. Sin embargo, lo que no es seguro es que tal temporalidad dé cuenta del modo de ser de la obra de arte o que tal modo de ser, explicitado por la hermenéutica gadameriana, alcance a enfrentar los problemas propios del arte. ¿Es la obra, en efecto, un presente intemporal? ¿Nos sigue diciendo hoy, y qué es eso que nos dice? ¿De qué arte, de cuáles de las manifestaciones artísticas se habla aquí, del arte clásico, del arte griego? Indudablemente habría algunas artes que se dejan pensar como presente intemporal, pero no todas; lo que se deja pensar claramente así es el concepto de arte. Además, ¿no es precisamente esta interpretación del arte lo que está marcado de reflexividad, ésa a la que aludían Hegel y Nietzsche? ¿Qué es lo reflexivo, la obra de arte o el concepto de arte? ¿Dónde ha quedado el placer de la contemplación estética, dónde ha quedado la categoría de lo bello? No todas las artes se pueden comprender como desafío hermenéutico, no todas tienen el efecto moral sobre el espectador dicho en términos de “has de cambiar tu vida”, pues hay artes que son “un festín a los ojos” y también a los oídos —aquel placer de los sentidos de la vista y el oído a que se refería Platón en *Hippias mayor*. Por eso, tenemos todavía el arte para no perecer a causa de la verdad, ya sea ésta epistémica, ontológica o hermenéutica. ¿Se puede abarcar el arte, todas las artes, en el concepto?

La ontología estética en el posestructuralismo

El posestructuralismo francés se ubica muy lejos de la sistematicidad de la hermenéutica germana, y es también uno de los grandes esfuerzos contemporáneos por pensar la obra de arte, más acá de Nietzsche que de Hegel. Esto significa, de primera instancia, que el problema del tiempo se jugará de manera distinta, más como tiempo intempestivo que como tiempo histórico y continuo. Al menos ése es el caso de Deleuze y Guattari, quienes en “Precepto, afecto y concepto” piensan la obra de arte como acontecimiento. Ciertamente, el tiempo es una de las más importantes consideraciones en este caso, junto con el problema del sujeto, de modo tal que la obra de arte funciona aquí como fundación de espacio-tiempo y como bastión de la crítica al sujeto.

La intención principal del texto aquí discutido es diferenciar la filosofía del arte y de la ciencia, para lo que es menester delimitar y definir no sólo la filosofía, sino también sus pares. Esto quiere decir que el problema del arte queda enmarcado en el de la filosofía, es decir, que en la pregunta acerca de qué es la filosofía se juega también la de qué es el arte. A esta última interrogante los autores dan una definición contundente:

“Composición, composición, ésta es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte”.¹¹ A esta idea hay que agregar que la obra es un bloque de sensaciones, un compuesto de preceptos y afectos; así como el que la obra se sitúa entre el caos y la opinión al hacer sensible al primero y separarse de la segunda.

El arte aparece una vez más en la historia de la filosofía como “lo otro” de ésta. Lugar común en la reflexión filosófica, pues cuando ésta ha necesitado pensarse, fundarse y re-fundarse ha tenido que confrontarse con aquellos otros discursos que, al menos de primera instancia, parecen compartir con ella ciertas pretensiones. No se trata, entonces, de una pregunta por el arte desde el arte, sino desde una necesidad filosófica: marcar la especificidad de la filosofía; en este caso sostenida a partir de la creación de conceptos. La filosofía crea conceptos, mientras que el arte crea sensaciones. ¿Por qué la filosofía, para pensarse, ha tenido que pensar también su otro? ¿Y en qué sentido el arte ha sido desde siempre “lo otro” de la filosofía? Mucho se ha dicho sobre la relación entre filosofía y poesía, entre filosofía y literatura; mucho ha sido también lo que la filosofía se ha esforzado por distinguirse del arte, so pena de quedar con-fundida con éste, diluida en un género literario.

La especificidad del arte tiene que ver, según Deleuze y Guattari, con el ser de sensación que ésta misma es y que la aleja de la creación de conceptos, de convertirse en mera reflexividad. Aunque el arte se lo proponga, no genera conceptos, ni siquiera el arte conceptual; tal tarea es propia e inexpugnable de la filosofía, la cual, a su vez, ha de generar el concepto de arte, puesto que no opera de otro modo. ¿Cómo funciona el concepto de arte generado por la filosofía de Deleuze y Guattari? Debido a que el tema del tiempo lo he tratado ya aquí de la mano de Gadamer, me centraré en lo que sigue en el problema del sujeto, con el fin de pensar el concepto de arte como crítica al sujeto moderno y a las subjetivaciones de la estética.

La cuestión del sujeto, que ha ocupado gran parte de la reflexión de las filosofías del siglo pasado, ha tomado también su lugar dentro de las estéticas filosóficas, las cuales han hecho un notable esfuerzo por alejar la obra de cualquier posicionamiento subjetivo, lo que se ha traducido en afirmar que su modo de ser no se reduce ni se determina por la intención creadora, ni tampoco por la recepción de un sujeto fáctico. No es ni la intencionalidad creadora, ni la recepción específica de un sujeto lo que constituye su modo de ser, sino que ésta se sostiene a sí misma como ser de sensación: “La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su ‘modelo’, pero también lo es de los demás personajes eventuales [...] Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla *a posteriori*, si poseen la fuerza para ello. ¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí”.¹²

¹¹ Gilles Deleuze y Felix Guattari, “Precepto, afecto y concepto”, en *¿Qué es la filosofía?* Trad. de Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 2001, p. 194.

¹² *Ibid.*, p. 164.

La obra (habría que decir el concepto de obra), por tanto, opera como antítesis del objeto de conocimiento, que dentro de ciertas filosofías es puesto por la conciencia cognoscente. Sobra decir que ninguna conciencia puede aprehender la cosa obra como lo haría con el objeto de conocimiento, ésta no es aprehensible mediante conceptos, pues es un ser de sensación no conceptualizable que existe en sí y que tampoco se deja leer aludiendo a una relación mimética simple por analogía con un supuesto “modelo”. El asunto del sujeto no sólo se trata en términos de creación y recepción, este punto es común en las estéticas continentales; de hecho, se deja ver con suma claridad en la posición gadameriana. Para Deleuze y Guattari, la obra en sí misma no es subjetiva, pues lo que crea no son sentimientos vivibles ni percepciones visibles, sino preceptos y afectos, los cuales no se dejan reducir a ninguna experiencia de ningún sujeto; son creaciones que pertenecen sólo a la obra. Las sensaciones que ésta genera son más vivas que la vida misma, en la medida en que nadie ha de vivirlas ni ha de hacer su experiencia; la obra es más que la vida (como sucede con Hegel y Gadamer, y hasta cierto punto con Nietzsche). Luego, el sujeto no aparece en ningún lado, ni en el creador ni en el receptor ni en la obra: “Las sensaciones, preceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre”.¹³

Autonomía radical de la obra de arte frente al sujeto, no hay ni siquiera sujeto de acción ni mundo de la praxis; no hay posiciones subjetivas ni identitarias, no se trata de experiencias y mucho menos de vivencias. No hay acción porque tampoco hay mundo; lo que hay es espacio-tiempo trans-mundanos y trans-subjetivos, lo que hay es el ser de sensación, el arte. Espacios no-mundanos como los de Rohtko, preceptos no visibles como los de Virginia Woolf, personajes y no personas como los de Balzac, tiempos no narrativos como los de Bacon. Sólo así la obra conserva y se conserva, situándose más allá de la existencia misma, efímera y finita, mundana. La obra es por eso una línea de fuga hacia las fuerzas cósmicas trans-humanas.

Con esto, la obra se sitúa más allá del sujeto de conocimiento y del sujeto existencial. No es éste por supuesto el único tema abordado en el texto aquí discutido. El concepto de obra de arte que presentan es mucho más amplio y complejo. Sólo me ha interesado mostrar la posición de la estética posestructuralista que piensa la obra como antípoda radical de la subjetividad, tarea ésta que la filosofía del siglo XX ha convertido quizás en su más importante proyecto. El concepto de obra de arte funciona como contraconcepto al de sujeto y como punto de discernimiento del mismo discurso filosófico. Sin embargo, el concepto de obra sigue siendo precisamente eso, un concepto, que pretende abarcar las artes, todas las artes que han sido y que son. ¿Puede el concepto de obra abarcar todas las artes? ¿Se dejan leer éstas como preceptos y afectos, como zonas de indiscernibilidad, más allá de la existencia fáctica del aquí y el ahora; es la obra —cuál obra— lo que se conserva y conserva?

¹³ *Ibid.*, p. 165.

La estética analítica y la definición del arte

El problema de la definición del arte se abre con toda su fuerza para esta corriente estética en la década de los años cincuentas en buena medida como respuesta al desafío que plantean las artes plásticas contemporáneas, no solamente a partir del rompimiento del canon —el cual recibe su primera y contundente desestructuración desde el siglo XIX con el movimiento romántico— sino más contundentemente a partir del rompimiento de las formas y objetos estéticos cuyo paradigma serían los *readymades* de Duchamp (si bien *La fuente* fue expuesta en Nueva York en 1917). ¿Por qué algo es una obra de arte, qué hace que algo, cualquier objeto sea hoy en día una obra de arte? Este tipo de preguntas asaltan el pensar de los y las estetas, sobre todo estadounidenses, que tratan de dar cuenta del mundo del arte contemporáneo y la pretendida crisis por la cual pasa. Arthur Danto centra su reflexión en el problema de los “indiscernibles visuales”, es decir, aquellos objetos que visualmente no contienen ninguna marca que los identifique como obra de arte, particularmente se refiere al caso de las *Cajas brillo* de Warhol, que serían visualmente idénticas a las cajas de detergente Brillo que se vendían en los supermercados. ¿Cómo identificar una obra de arte? Ésa es quizás la pregunta fundamental a la que intenta dar respuesta una parte de la estética analítica —la definición del arte no es evidentemente el único tema que aborda esta corriente. La pregunta acerca de qué es el arte queda desplazada a favor de la identificación, esto es, cuáles son las obras de arte. Esta estética se ha dado a la tarea de dar condiciones necesarias y suficientes que permitan la identificación de las obras emergentes, en palabras de Noël Carroll: “De hecho, la tarea recurrente de la filosofía del arte ha sido proveer los medios para identificar como arte las obras nuevas y emergentes, particularmente las de carácter revolucionario”¹⁴

En la pretensión por crear una definición de arte que sirva a los problemas del mundo práctico del arte (entre los que se puede mencionar que es necesario poder identificar con medios racionales y justificados cuáles son las obras de arte para poder enfrentar problemas de orden legal ahí donde, por ejemplo, alguien daña propiedad privada alegando haber realizado un *performance*, así como no dejar la decisión en manos de coleccionistas y dueños de galería, por un lado, y por otro, en manos del mercado que otorga cada vez precios más exorbitantes a las llamadas “obras de arte”) esta estética ha generado multiplicidad de definiciones y teorías del arte. Éstas tardan más en ser emitidas que en recibir una lluvia de críticas por su inoperatividad, la cual se establece sobre todo atendiendo a dos factores: la amplitud del concepto de arte, pues si es demasiado amplio incluye cosas que definitivamente no son arte; y la estrechez del concepto, que corre el riesgo de dejar fuera cosas que indubitadamente son arte. Aunque es importante resaltar que a menudo la crítica también se establece apelando a

¹⁴ N. Carroll, “Historical Narratives and the Philosophy of Art”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, 1993, p. 314. *Apud* J. Anderson, “Aesthetic Concepts of Art”, en Carroll, ed., *Theories of Art Today*. Wisconsin, Universidad de Wisconsin, 2000, p. 67.

las leyes de la lógica filosófica, así si un argumento incluye en la definición lo definido, éste será acusado de circularidad.

Identificar el arte y separarlo de otras cosas no ha sido una labor que contemporáneamente haya realizado exclusivamente la estética analítica. La ontología estética ha enfrentado el mismo problema, sólo que de modo distinto, pues no se trata de identificar cuáles son las obras de arte, ni de dar criterios específicos para su delimitación. Quizás desde siempre la filosofía se ha enfrentado al mismo problema: delimitar el arte de lo otro; y ha sido eso otro lo que históricamente ha cambiado. ¿Frente a qué se tiene que delimitar el arte? De primera instancia podríamos señalar que Platón hace un fuerte esfuerzo por separar filosofía y poesía, y con ello delimita hasta cierto punto la poesía dándole caracteres específicos, por ejemplo, la triple mimesis o la manía con que es producida la obra poética. Heidegger en “El origen de la obra de arte” comienza por separar la cosa obra, del ente instrumento y de la mera cosa. Gadamer, a su vez, también distinguirá el texto eminente o literario de otro tipo de textos. En el mismo sentido, Deleuze y Guattari, como hemos visto, se afanan por distinguir el arte de la filosofía y la ciencia, así como por dar una definición del mismo. Esto deja ver que cuando la filosofía piensa el arte a menudo lo ha hecho en términos de distinción, ya que la obra de arte se separa del resto de los entes y cada filosofía especificará en qué sentido se ejecuta tal separación, es decir, otorgará en mayor o menor medida cierta especificidad a la obra de arte.

El artículo a analizar aquí como muestra de la estética analítica no es necesariamente la posición más contundente que al respecto se ha generado, pero sí es emblemático de la corriente. En el texto “Aesthetics Concepts of Art”, James Anderson tiene como objetivo aclarar el proyecto de la definición del arte al separarlo del de la identificación, al señalar que este último es un proyecto de corte epistémico que busca tener una finalidad práctica de cara al *avant-garde*. Según el autor, la definición del arte es de corte metafísico, en la medida en que se pregunta qué es el arte esencialmente, y ha de darse en términos estéticos y eso es justo lo que me interesa resaltar, la posición propiamente estética.

Buscar una definición estética del arte y un concepto estético del arte conduce a la interrogante acerca de qué quiere decir estético en este contexto. Es cierto que aquellas definiciones del arte dadas aludiendo a la esteticidad del mismo o al placer estético que producen han sido acusadas de circularidad. ¿Qué es lo estético? Gadamer en *Verdad y método*, así como en “Estética y hermenéutica” lleva a cabo una certera crítica al esteticismo que pretende pensar y definir la obra a partir de sí misma, incluyendo allí los atributos estéticos puestos por una conciencia estética para la contemplación estética de la obra. El problema de la autonomía de lo estético surge con la recepción de la *Crítica del juicio* de Kant, y se traduce en una separación radical de lo estético frente a lo histórico, a lo moral, al conocimiento, etcétera.¹⁵ La obra es arte y ha de ser

¹⁵ H. R. Jauss realiza un muy buen análisis en el que confronta las posiciones esteticistas de las historicistas, cf. H. R. Jauss, “Literary History as a Challenge to Literary Theory”, en *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. de Timothy Bahti. Mineápolis, Universidad de Minnesota, 1982.

comprendida precisamente como arte. Ésta es justo la posición que sostiene Anderson, la cual se ve claramente en la definición que propone: “*O* es una obra de arte-d = df *O* es o bien (1) un artefacto creado con la intención de ser un objeto de apreciación estética o (2) un artefacto el cual es una muestra de arte autoconsciente”.¹⁶

Con el primer punto, esta definición del arte pretende ser lo suficientemente estrecha como para dejar fuera aquellas obras que pueden ser objeto de apreciación estética pero que no han sido creadas primordialmente con esa intención, *e. g.*, la publicidad o un tratado filosófico. “La tentación de excluir la obra filosófica y la publicidad surge de nuestro planteamiento según el cual ese tipo de artefactos son (normalmente) creados teniendo otros objetivos en mente. No son creados con las *intenciones propias*; por tanto, no son obras de arte”.¹⁷ Lo que obviamente se subraya aquí es el carácter intencional de la producción, el cual primariamente ha de ser estético, aunque secundariamente pueda incluir otras funciones, por ejemplo, políticas o religiosas. Es interesante notar que esta intencionalidad, para Anderson, no depende tanto de la obra, como de la *mens auctoris*. ¿Qué intención tenía el creador al momento de hacer la obra? Si su intención era primariamente religiosa la obra no será una obra de arte, aun cuando sea objeto de apreciación estética. Se trata, en todo caso, de defender una intencionalidad pura en la creación y que ponga en primer plano lo estético, como si lo estético se bastara a sí mismo, o, mejor aún, como si hubiera algo así como “lo estético”. ¿No hay aquí una confusión categorial con lo bello, no se podría subrayar la intencionalidad de crear una obra bella? Todavía se ve un problema más en este acercamiento al arte, ¿el estatuto ontológico de la obra, esto es, su ser en cada caso considerada como arte depende de la intencionalidad del creador?

Aquí hay una clara muestra del purismo estético, *i. e.*, de aquellas filosofías que pretender pensar el arte desde sí mismo. La cuestión de la subjetividad, tal y como ha sido pensada y criticada en el siglo XX, se encuentra completamente ausente de la reflexión, así como el debate sobre la “muerte del autor”. Al obviar este tipo de consideraciones, que desde cierto punto de vista no son “estéticas”, ya que el problema del sujeto incumbe a la ontología o a la teoría del conocimiento, se propone una definición del arte inoperante teórica e históricamente. ¿Cómo apelar a la intencionalidad del creador sin que eso sea *de facto* una apelación a la intencionalidad de la obra, la cual se bosqueja atendiendo a su recepción y a su historia efectual? ¿Cuál es la intencionalidad de la obra con carácter ornamental que se encuentra decorando la iglesia y que ni siquiera está dispuesta para su apreciación estética?

En cuanto al arte autoconsciente, la adenda a la definición pretende salvar de ese modo las obras que obviamente son arte, pero que no están creadas con una intención primaria de ser objetos de apreciación estética. Esto es, si bien no hay intención de apreciación estética, sí habría intención de crear una obra de arte (¿una obra estética?), como sucedería, entonces, con el arte político y religioso. Su principal intención no es la

¹⁶ J. Anderson, “Aesthetic Concepts of Art”, en *op. cit.*, p. 86.

¹⁷ *Ibid.*, p. 84. El énfasis es mío.

apreciación pero sí hacer una obra de arte, de modo que la definición pretende decir que algo es una obra de arte cuando está creado con la intención de ser una obra de arte.

Finalmente, el autor concluye que su definición no es lo suficientemente estrecha para dejar fuera objetos que obviamente no son arte, pero que están creados con la intención de generar apreciación estética, por ejemplo, un tatuaje. Apela, entonces, al contexto y al *sensus communis* que evitarían identificar como arte las cosas que no son arte. Esto significa que termina por renunciar, quizás sin pretenderlo, a la posición del purismo estético, la cual ha resultado ser inoperante para los fines buscados. Desde ahí podríamos plantear que la obra de arte no es arte por sí misma, que no hay arte en sí y que los intentos de la filosofía del arte por pensar solamente el arte desde el arte mismo terminan en un atolladero. Sin embargo, la vía ha quedado abierta por la estética analítica en su desafío de abordar la obra directamente y no desde el concepto, y eso da mucho que pensar.

El arte como lugar no-filosófico

Las posiciones anteriores han mostrado la posibilidad de pensar el arte con la filosofía, incluso cuando se trate, como en el caso de la hermenéutica, de refundar la filosofía atendiendo a la experiencia del arte. Esta última posición, la del lugar no-filosófico, es el camino inverso, a saber, pensar la filosofía con y desde el arte. Dos autores han incursionado por esta vía: Ricoeur y Zambrano. El primero en *Tiempo y narración*, donde intenta dilucidar la cuestión del tiempo a partir de tres ejemplos literarios, *La montaña mágica*, *La señora Dalloway* y *En busca del tiempo perdido*. María Zambrano, por su parte, extrae categorías ontológicas a partir de su análisis de *Misericordia* de Benito Pérez Galdós.¹⁸ No se trata, en estos dos casos, de plantear un concepto de arte ni un modo de ser de la obra, sino de acercarse a una obra concreta y singular con el fin de hacer surgir desde ahí el asunto del pensar; y no hay que confundir esta labor con la de la crítica literaria que analiza y se demora, también, en la obra concreta y singular.

Me enfocaré en el texto de “Misericordia” de Zambrano, en donde la autora hace patente “que es el arte ese lugar privilegiado que deja ver y mostrarse fenómenos silenciados por la filosofía”.¹⁹ Lo que a la autora le interesa pensar es la vida y la existencia enclavadas en la historia y más allá de las categorías, a su juicio, anquilosantes de la filosofía; y justo eso será lo que encuentre en la novela galdosiana, a saber, la vida mostrada en su misterio, en su cotidianidad fluyente y no marcada por acontecimientos decisivos. Zambrano afirma que en la literatura española hay un saber distinto al de la razón racionalista, hay un profundo saber de las cosas y de la vida, por ello piensa el

¹⁸ No es ésta la única obra de arte que Zambrano trabaja en tal sentido. Lo ha hecho también con Proust y Kafka, así como con pintura, arquitectura y poesía.

¹⁹ Greta Rivara, “La misericordia de la razón: María Zambrano y la novela de Pérez Galdós”, en *Luvina*. Guadalajara, Arlequín, núm. 36, otoño de 2004, p. 31.

arte como un saber que llega “hasta la esquivada verdad que apenas tolera la palabra”,²⁰ verdad que no puede ser apresada por el concepto. El arte, su saber y su decir quedarán siempre más allá del concepto, pues lo que hay allí es una verdad de la vida.

Esta verdad la encuentra encarnada en el personaje de Benigna o Nina dentro de la novela *Misericordia*. Y si la novela puede cumplir tal función es porque Zambrano ve en la narración una necesidad ontológica; desde la historización o narrativización primaria de la psique que se revela en lo onírico, hasta su estructuración en las obras de arte literarias. Necesidad de narrar(se), de contar(se) surgida de la trascendencia, pues el ser humano es el ser que padece su propia trascendencia. “La trascendencia sería aquí el deseo y la capacidad que tienen los seres para salir de sí mismos rebasando sus propios límites, siempre a la búsqueda de un ser que no se nos da al nacer —conflicto básico del ser hombre—”,²¹

Buscar la trascendencia desde la indigencia que ontológicamente nos constituye, un ser indigente que anda buscándose, que reclama su ser, que se lo pide a lo otro, a la realidad, y este pedir se da como mendicidad. El ser del ser humano consiste en ser el ente que padece su propia trascendencia porque se ve precisado a autoconstruirse. La humana existencia es andar en harapos, queriendo, deseando el propio ser; deseo de sí mismo, de alcanzarse, de saberse, de tenerse, tal vez por un efímero instante en una completud que se desvanece, que no es más que promesa inalcanzable de ser por entero. La narrativa es conocimiento de lo humano, es encontrar ahí los modos de ser del ser humano; uno de éstos, la indigencia ontológica, ¿dónde lo ha encontrado Zambrano? Lo halló en Nina.

Nina es una pordiosera, un ser indigente que al mendigar crea su trato con la realidad, Nina vive del pedir y del dar, porque lo que recibe lo entrega dadivosamente, vive de la misericordia, y no es ésta una virtud comprendida en términos cristianos, es un modo de tratar con la realidad, un modo de abrirla: vivir del pedir y del dar, porque a la realidad, a lo otro, le pedimos, en tanto indigentes, nuestro ser, porque queremos encontrarnos ahí, trascendidos; reconocerse en lo otro y regresar después al sí mismo, tras el enfrentamiento con la alteridad. Tratar con la realidad es también crearla, es darle, entregarle nuestro ser para conformarla.

Misericordia es nuestra participación en la creación con nuestros sueños, con nuestros deseos. Nina crea la realidad, la suya, en la que se desarrolla su cotidiana existencia, pero no es sólo la suya, en ésta habitan simultáneamente otros personajes de la novela, ¿y qué más da que la realidad de Nina parezca mentira, qué más da que no parezca más que ilusión? Verdad y mentira dependen de la esperanza: “Todo puede suceder, porque nadie sabe nada, porque la realidad rebasa siempre lo que sabemos de ella, porque ni las cosas ni nuestro saber acerca de ellas está acabado y concluso, y porque

²⁰ María Zambrano, “Misericordia”, en *A propósito de Benito Pérez Galdós y su obra*. Bogotá, Norma, 1993, p. 17.

²¹ M. L. Maillard, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*. Lleida, Universidad de Lleida, 1997, p. 95.

la verdad no es algo que esté ahí, sino al revés: nuestro sueños, nuestras esperanzas pueden crearla”.²²

Nina representa la misericordia, misericordia es la razón de la sinrazón, es el orden en la locura, el orden creado por la narración. Misericordia es aquí una categoría ontológica. Baste esto sólo para mostrar el modo de proceder de esta posición estética, que ve en la literatura un lugar no-filosófico del que emerge la reflexión y desde el que incluso se fundan los conceptos; sin embargo, lo que no se funda aquí es el concepto de arte —o quizás esté fundado de antemano, cuando se toma la decisión de ver en la literatura una forma de verdad, una apertura de lo real. ¿Puede la filosofía pensar el arte? ¿O puede pensarse desde el arte?

²² María Zambrano, *op. cit.*, pp. 35-36.