

El arte de la edad moderna*

Presentación

Reproducimos aquí la «Introducción» del último libro de Jean-Marie Schaeffer: *El arte de la edad moderna*. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Este trabajo apareció por primera vez en Gallimard en 1994 (*L'Art de la Âge Moderne*), y Monte Ávila Editores Latinoamericana prepara su edición en español para este mismo año.

Como lo indica el subtítulo, se trata de una revisión de la filosofía del arte y de la estética modernas. Schaeffer analiza el interés renovado por la estética kantiana en busca de una legitimación para los procesos del arte contemporáneo. Reconstruye el proceso de instauración y evolución de lo que llama «la teoría especulativa del Arte». Discurso de legitimación del arte moderno, cuya característica principal es atribuirle al arte funciones especulativas propias, hasta ese momento, de la filosofía y la teología. Interesa en particular a Schaeffer mostrar la impotencia de este discurso que hace exigencias desmesuradas al arte y se encuentra en un estado de franco agotamiento.

Esta reconstrucción lo lleva a estudiar la estética kantiana, su reinterpretación por parte del romanticismo alemán y las estéticas de Hegel, Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger.

En estos tiempos en los que la crítica se vuelve cada vez más ininteligible y disparatada, y la filosofía es usada una y otra vez como tigre de papel para valorar o impugnar determinadas obras o autores, el trabajo de Schaeffer ayuda a entender cómo se ha producido este proceso y a ponderarlo en su justa medida. Muestra con gran claridad que se trata de un criterio determinado de lo que es el arte, criterio que

* Damos las gracias a Monte Ávila Editores Latinoamericana por habernos autorizado la reproducción de la «Introducción» de *El arte de la edad moderna* de Jean-Marie Schaeffer. Traducción: Sandra Caula, Escuela de Filosofía, Universidad Central de Venezuela.

pretende hacer pasar una valoración por la definición de un hacer específico.

El trabajo hace pocas referencias al arte mismo. Se pretende evaluar el agotamiento de un discurso de legitimación, no las obras producidas a la luz de ese discurso. Dice Schaeffer: «El arte, estoy persuadido de ello, logrará defenderse solo».

Esto es importante porque se suele pensar que discutir el carácter especulativo del arte, sus capacidades cognoscitivas, de salvación o modificación de la realidad, es reducirlo al ámbito de la artesanía o la decoración. Sostiene Schaeffer lo contrario con contundentes argumentos. En esta introducción concluye diciendo: «... quien ame las artes no tiene ninguna razón para lamentarlo, pues éstas son por sí mismas (...) una fuente de placer e inteligencia tal que no vale la pena cambiarla por una religión o filosofía baratas».

Introducción

Desde hace algunos años se puede observar el surgimiento simultáneo de dos fenómenos aparentemente contradictorios en el ámbito de la reflexión sobre las artes. El primero es una agudización singular de la crisis de legitimación —incluso de identidad— del arte contemporáneo que se manifiesta, sobre todo, en la multiplicidad, siempre creciente, de ensayos y panfletos que denuncian el estado presente del arte y se preguntan «cómo se ha podido llegar hasta este punto». Las respuestas a esta pregunta son diversas, pero casi todas implican un nuevo cuestionamiento del arte llamado «modernista», y son muchos los que predicán un retorno al clasicismo o cantan las loas de un eclecticismo temperado. Particularmente generalizada en el ámbito de las artes plásticas, esta reacción también puede observarse en la música, donde comienzan a abrirse paso balances desilusionados del serialismo, o en literatura, donde, por todas partes, se exige (o se cree ser) el retorno a la «gran tradición». Como era de esperarse, algunos de los que descubren de pronto gustos tan prudentes, fueron en otros tiempos los adúlantes más entusiastas de las vanguardias «revolucionarias». Otros, más apocalípticos, claman que los remedios propuestos (clasicismo, eclecticismo) no son más que placebos: el paciente agoniza, y su muerte —el fin del arte, tan a menudo anunciado— no puede tardar.

El segundo fenómeno, aparentemente en contradicción con ese *spleen* generalizado, es un interés renovado por la estética, o al menos por la estética kantiana. ¿Cómo oponerse a esto? La estética kantiana ha quedado eclipsada durante mucho tiempo por las diversas hermenéuticas del arte que han ocupado

el primer lugar de la escena desde el romanticismo. Pero su renacimiento a menudo toma extraños caminos. Jean-François Lyotard, por ejemplo, postmoderno y no obstante defensor de las vanguardias, retiene de ella sobre todo la teoría de lo sublime. Reinterpretada en una visión que combina a Adorno¹ (el arte como fuerza subversiva) y a Heidegger (el arte como *ereignis*, como acontecimiento o «suceso»), ésta le permite legitimar el arte revolucionario: «El vanguardismo se encuentra ya [...] en germen en la estética kantiana de lo sublime»². No obstante, en la *Crítica de la facultad de juzgar*, la teoría de lo sublime no es más que una pieza adicional, difícilmente integrable al análisis de conjunto del juicio estético³. Por otra parte, Lyotard mismo lo admite, Kant aplica el predicado «sublime» no a las obras de arte, sino a los temas representados: lo sublime forma parte de una estética de la naturaleza y no de una teoría del arte⁴. Entonces, ¿por qué querer buscar en Kant una legitimación del arte vanguardista si no es porque Lyotard, aun insistiendo en el fracaso del modelo evolutivo de inspiración hegeliana (el «gran relato», que de una u otra forma ha regido siempre en el historicismo «modernista»), sigue pensando que el arte no puede prescindir de una justificación filosófica? Pues bien, habría que reflexionar justamente sobre este presupuesto. Por su parte, la relectura de la estética kantiana propuesta por Luc Ferry⁵ apunta sobre todo a desarrollar una teoría de la individualidad política y una ética, en cuyo nombre se critica a las vanguardias: en esta aproximación, entonces, la estética y el arte están subordinados a la filosofía social. Sin duda

¹ Con quien Lyotard, como Derrida y la mayor parte de los postheideggerianos, comparte el mismo pesimismo cultural: para convencerse, basta leer las páginas iniciales de *Le différend* (Minuit, 1983), que no por ello deja de ser un buen libro.

² J.-F. Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, 1988, p. 110.

³ Si Luc Ferry, en su *Homo aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique* (Grasset, 1990), piensa que la estética kantiana «tal vez alcanza su apogeo» (p. 136) en la teoría de lo sublime, esto es un indicio de que lo que le interesa en Kant no es la problemática de la estética en el sentido propio del término, sino más bien la función de la esfera estética en una teoría social de la individualidad.

⁴ Pero, pongamos primero orden en casa: puede hacerse la misma objeción a mi intento de aplicar la teoría de lo sublime a un cierto tipo de imágenes fotográficas —en *L'image précaire* (Colección Poétique, Seuil, 1987, pp. 161 ss.)—, a pesar de mi advertencia de que «la problemática concierne primordialmente a los objetos de intuición sensible y no a las imágenes artificiales» (p. 162).

⁵ *Op. cit.*

alguna, Kant concibió la estética con la intención de un ideal trascendental de comunicación, pero yo intentaré mostrar que esta utopía de una transparencia estética no puede fundar una teoría del arte, ni sobre todo —a menos que se caiga en un angelismo* trascendentalista— una teoría *social* del arte, como parece pensarlo Ferry. Por otra parte, es revelador —lo olvidamos demasiado a menudo— que para Kant el paradigma de lo bello sea lo bello natural y no lo bello artificial, el arte.

Que el mismo texto pueda utilizarse para exaltar las vanguardias o para criticarlas es quizás, simplemente, el signo de que la estética kantiana no puede procurarnos una teoría del arte moderno. Su importancia histórica, y aún actual, no reside en lo que nos dice sobre el arte —que no es gran cosa—, ni en la «salvación» de la estética por la ética esbozada en la teoría de lo sublime, sino en lo que puede enseñarnos del estatus del *discurso sobre el arte*. El arte por su lado, estoy persuadido de ello, logrará defenderse solo.

En realidad, la supuesta crisis de las artes es ante todo una crisis del discurso de legitimación de las artes, que no es de ningún modo lo mismo. Basta hojear las revistas de arte o los suplementos literarios para persuadirse de que hay una crisis del discurso. Sin duda en el ámbito de las artes plásticas se da la situación más caricaturesca: los galimatías más abstrusos y vacíos, la ausencia de todo criterio valorativo, son la regla en ese campo. Pagamos así el privilegio exorbitante que atribuimos a la «interpretación profunda» (sintomática, psicoanalítica, desconstruccionista, etcétera) —irreproducible y autolegitimadora— a expensas de la «interpretación de superficie»⁶, es decir, de la descripción analítica de las obras —reproducible y accesible a una verificación intersubjetiva de buena fe. Después de todo, el lector tiene derecho a esperar del crítico de arte, en primer lugar, la descripción de la obra que le propone ir a ver, luego, su valoración fundada en criterios explícitos (que tanto los lectores, como el artista, pueden naturalmente rechazar): en cuanto a la interpretación, si la obra de arte

* He conservado esta palabra, que con este sentido es de uso reciente en el francés y comienza a ser utilizada en las traducciones españolas. El *Dictionnaire des mots contemporains* de Pierre Gilbert (Dictionnaires Le Robert, París, 1991) la define como: «Deseo de pureza extrema. Actitud que consiste en negarse a considerar, sea por pudor, por ingenuidad o por hipocresía, una realidad desagradable» [N. de la T.].

⁶ Tomo los dos términos de Arthur Danto, «Deep interpretation», en *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia U. P., 1986, pp. 47 ss.

va a seguir siendo una experiencia, tendrá que ser ante todo un asunto de recepción individual⁷. Evidentemente, la plástica moderna es en su mayoría un arte descriptivo (tal como el arte holandés clásico), más que narrativo (como el arte italiano)⁸: ahora bien, paradójicamente describir un cuadro descriptivo es más difícil que suministrar una *ekphrasis* de un cuadro narrativo, y así como el historiador del arte que aborda la pintura holandesa se vuelve hacia la lectura alegórica de los cuadros que de otra manera le parecerían mudos, el crítico de arte contemporáneo se refugia en la interpretación para escapar al trabajo de descripción formal. Pero esta razón de «comodidad» se refuerza singularmente con la imposición general del modelo hermenéutico en el discurso sobre las artes.

En la literatura, la situación sin duda no es tan catastrófica: sin embargo, son pocos los críticos capaces de justificar su apreciación de un libro mediante un análisis de su proyecto, de su construcción, de su lengua —prefieren conformarse con un vago resumen y con fórmulas encantatorias sobre el misterio de la escritura o del estilo (que, no obstante, se procura cuidadosamente no describir). En Estados Unidos la situación me parece más grave: flancos enteros de la crítica universitaria naufragan a merced de la deriva desconstruccionista cuyos iniciadores, sin duda, son los primeros en lamentar su carácter epigonal y espantosa banalidad. Como suele suceder, la lucha contra el «cientificismo positivista» o la «ideología represiva» ha conducido al desdén por las tareas analíticas y descriptivas (y, por esto, a la ignorancia de su utilidad), que son reemplazadas por «interpretaciones profundas» entremezcladas con filosofía mal digerida.

No deberíamos llevar el angelismo hasta el punto de creer que existe una separación absoluta entre el destino de las artes y el discurso que se sostiene a propósito de ellas. La concepción historicista de la evolución artística, concepción del discurso crítico que ha acompañado al arte moderno, tiene su parte de responsabilidad por el callejón sin salida minimalista al que han llegado varios sectores de las artes plásticas. Pero ese discurso no lo han inventado las

⁷ Esto no prejuzga de ninguna manera el estatus de la interpretación hermenéutica como rama de la historia del arte. Sólo se trata aquí de la interpretación como herramienta de la crítica. ¿Hay que precisar que existen «interpretaciones profundas», apasionantes y esclarecedoras, pero que ése no es el problema?

⁸ A propósito de esta distinción, ver: Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, traducción francesa, Gallimard, 1990.

vanguardias, a lo sumo lo han adaptado a sus necesidades. También es una oposición ilusoria la que se hace entre una modernidad «buena», por ejemplo, la de Baudelaire, y una «mala», la de las vanguardias⁹: más allá de sus diferencias (en lo que se refiere, por ejemplo, al problema del «progreso»), las dos se apoyan en una concepción idéntica del arte. Sin duda, es más prudente admitir que las obras no pueden ser reducidas a los proyectos, ni *a fortiori* a las teorías, a los movimientos o a las escuelas. Por lo demás, aquí es necesario estar de parte de los hechos: así como la poesía de Hölderlin ha sobrevivido a la muerte de la filosofía idealista, o la de Baudelaire a la estética de lo «nuevo», la pintura de Kandinsky sobrevivirá a la mística vanguardista. Una obra sólo puede juzgarse remitiéndose a sus elementos constitutivos: un juicio que se refiera a la teoría o a la visión del mundo a la que la obra recurre nunca basta para salvarla o para condenarla. Creer lo contrario —creer por ejemplo que su valor puede estar determinado previamente por su proyecto, y hasta por su posición respecto a tal o cual «evolución» histórica postulada— es ser víctima de ese discurso sobre las artes que se muere ante nuestros ojos y que ha desconocido siempre —entre otras cosas— la irreductibilidad del acto artístico (¡pero también de todo acto!) a sus procedimientos de legitimación sociales, filosóficos, religiosos u otros.

¿Cuál es este discurso? En cierta forma, su ilusión constitutiva se muestra en la pregunta que considera fundamental y no deja de plantear: «¿Qué es el arte?». Desde hace más o menos doscientos años, esta pregunta, hasta entonces marginal a la conciencia artística y filosófica, como a la conciencia humana *tout court*, ha cobrado importancia creciente, hasta el punto que, en el ámbito de las artes plásticas, algunos han llegado a considerar que la finalidad misma de su práctica reside en la investigación de su respuesta. Así, Kandinsky dirá a propósito del arte moderno: «su «qué» no será más el «qué» material, orientado hacia el objeto, del período precedente, sino un *elemento interior artístico*, el alma del arte...»¹⁰. Y en nuestros días, el minimalismo y el arte conceptual no son más que los desenlaces extremos de ese movimiento —en la forma, o de una

⁹ Como lo hace Antoine Compagnon en *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990 (Hay traducción en castellano, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993).

¹⁰ Vasili Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Colección Folio Essais, Gallimard, 1989, p. 68.

reducción de la obra a su núcleo objetual supuestamente irreductible (minimalismo), o de su evaporación en una construcción teórica de la cual el objeto fenoménico no es más que la clave secreta (arte conceptual). Ambas actitudes, si bien no han producido siempre obras interesantes, han permitido plantear preguntas interesantes sobre el arte. Pero fundamentalmente la búsqueda esencialista está desprovista de sentido: el arte no es un objeto dotado de una esencia interna¹¹; como todo objeto intencional es (llega a ser) lo que los hombres hacen de él, y hacen de él cosas muy diversas. Su evolución no nos conduce de lo accesorio a lo esencial: sólo se cambia de gramática o de ideal, y el minimalismo es una forma de las artes plásticas ni más ni menos esencial que el expresionismo abstracto y el cubismo, el arte de los iconos y la escultura budista japonesa, o cualquier otro estilo. Que todas las formas de arte, que todas las obras, no se apoderen de nuestra atención de la misma manera (lo que llama la atención varía notablemente según las épocas, las culturas, los países, los medios sociales, los individuos y los humores del momento), que no les otorguemos a todas el mismo valor, no implica que algunas estén más próximas a la «esencia» del arte que otras.

La investigación de los componentes básicos o últimos del arte no es, sin embargo, más que un aspecto —por lo demás activo, sobre todo en las artes plásticas— de la respuesta a la pregunta: «¿Qué es el arte?». De una manera más fundamental se ha creído descubrir su esencia en un estatus cognitivo que, no sólo le es específico, sino que sobre todo lo convierte supuestamente en saber fundamental y saber de los fundamentos al mismo tiempo¹²: el arte, se nos dice, es un conocimiento extático, la revelación de verdades últimas, inaccesibles a las

¹¹ En el sentido de una naturaleza teleológica, y sin prejuzgar la existencia eventual de rasgos universales en las obras de arte; lo cual es un problema absolutamente diverso.

¹² Esto no significa que las obras de arte no puedan tener pertinencia cognitiva, que no puedan enseñarnos nada sobre el mundo o sobre nosotros mismos. Critico únicamente la tesis según la cual se trata de un tipo de conocimiento extático que no puede relacionarse entonces con nuestro saber científico o práctico del mundo. En efecto, esto lleva a ignorar las relaciones, a veces muy fructíferas, que las artes sostienen con los saberes positivos, como los vínculos, por ejemplo, entre los trabajos sobre la perspectiva de los pintores italianos del renacimiento y la representación matemática del espacio, o entre la pintura holandesa y el programa baconiano de una ciencia empírica. Agregaría que la dimensión cognitiva no anula de ninguna manera la dimensión estética (y entonces tampoco la hedónica) de la obra, puesto que ésta realiza su mediación presentativa.

actividades cognitivas profanas; o es una experiencia trascendental que funda el «ser-en-el-mundo» del hombre; o también, es la presentación de lo irrepresentable, el acaecimiento del ser; y así sucesivamente. La tesis, en todas sus formas y formulaciones, desde las más profundas hasta las más triviales, implica una sacralización del arte, opuesto, como saber ontológico, a las otras actividades humanas consideradas alienadas, deficientes o inauténticas. Pero muchos de sus exponentes más entusiastas ignoran, o fingen ignorar, que esto presupone también una teoría del ser: si el arte es un saber extático es que existen dos tipos de realidad, una aparente a la que el hombre accede con la ayuda de sus sentidos y su intelecto racional, y otra, oculta, que no se abre más que al arte (y eventualmente a la filosofía). Finalmente, la tesis implica una concepción específica del discurso sobre las artes, al cual le incumbe suministrar una legitimación filosófica de la función cognitiva ontológica del arte. Lo que significa que las artes y las obras deben legitimarse filosóficamente¹³. Ahora bien, esto sólo es posible cuando ellas son conformes a su «esencia» filosófica postulada: de aquí, precisamente, la necesidad de los artistas de programar sus obras como respuestas a la pregunta: «¿Qué es el arte?», entendida como problema de legitimidad. Así se cierra el círculo: la búsqueda de la esencia es, de hecho, la búsqueda de una legitimidad filosófica.

La teoría especulativa del Arte —es el nombre que puede darse a esta concepción— combina entonces una tesis objetal («El arte [...] cumple una tarea ontológica...»¹⁴) con una tesis metodológica (para estudiar el arte, hay que actualizar su esencia, es decir su función ontológica). Teoría *especulativa* porque las formas diversas que reviste en el curso del tiempo son siempre deducidas de una metafísica general —sea sistemática como la de Hegel, genealógica como la de Nietzsche o existencial como la de Heidegger— que le suministra su legitimación. Es evidente que las definiciones del arte así propuestas no son lo que pretenden ser: se presentan en una forma gramatical *descriptiva*, como la definición de una esencia; pero como el arte no tiene esencia (en el sentido de una

¹³ Heidegger, por ejemplo, limitará su concepción de la poesía a lo que llama «el poema válido» (*das gültige Gedicht*), es decir: el poema que se presta a una traducción filosófica: de allí el privilegio que concede a Hölderlin, poeta-filósofo por excelencia. Adorno, a pesar de su hostilidad hacia Heidegger, coincide en este punto, puesto que sostiene que la filosofía y el arte convergen en su contenido de verdad.

¹⁴ J.-F. Lyotard, *op. cit.*, p. 98.

identidad substancial) y no es más que lo que los hombres hacen de él, son simples definiciones *valorativas* (las obras se identifican *como* obras porque se conforman a un ideal artístico específico, el de la presunta definición de esencia). Teoría del Arte, con mayúscula, porque más allá de las obras y de los géneros, ella proyecta una entidad fundamental que se considera como el *fundamento* de la diversidad de las prácticas artísticas y con prioridad sobre éstas: únicamente esta prioridad postulada de la esencia como entidad trascendental permite al discurso apodíctico enunciar lo que es el arte «como tal»; es decir, hacer pasar su definición valorativa por una definición analítica.

Prácticamente desde hace doscientos años esta teoría especulativa del Arte es la *doxa* de la reflexión sobre el arte. La encontramos así —ya como lugar común— en Hegel, según el cual el arte revela «lo Divino, los intereses más elevados del hombre, las verdades más fundamentales del Espíritu»¹⁵ *. Cuando Hegel expone esta tesis, en la segunda década del siglo XIX, se siente poco obligado a legitimarla: exponiéndola se sabe (ya) de acuerdo con la mayoría de sus contemporáneos cultivados. Y cuando Martin Heidegger escribe en 1935: «Siempre, cuando la totalidad de lo que es en tanto sí mismo requiere la fundamentación en lo abierto, el arte llega a su esencia histórica como instauración. Ésta [la apertura de lo que es] se impone en la obra; esta imposición es cumplida por el arte»¹⁶ *, dice lo mismo que Hegel dijo un siglo antes, con algunas diferencias de vocabulario. Tampoco Heidegger se siente obligado entonces a suministrar una legitimación detallada, pues se sabe de acuerdo, no sólo con muchos de sus contemporáneos, sino sobre todo con prestigiosos predecesores: Hegel por supuesto, pero también Hölderlin, Novalis o el joven Schelling, y más tarde, Schopenhauer o el joven Nietzsche. Tantos nombres de filósofos o de poetas filósofos: porque en su origen la tesis forma parte de una estrategia *filosófica* que se impone luego al mundo del arte; como nombres alemanes: porque en su origen y en sus formulaciones teóricas más prestigiosas (y más influyentes), se trata de una tradición alemana, pero que rápidamente se extiende por toda Europa.

¹⁵ G. W. F. Hegel, *Esthétique*, Flammarion, 1979, t. I, p. 20.

* Traducido del francés [*N. de la T.*].

¹⁶ M. Heidegger, «L'origine de l'œuvre d'art», en *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962, p. 68, traducción francesa de «Der Ursprung des Kunstwerkes», en Holzwege, V. Klostermann Verlag, Francfort-sur-le-Main, 6ta. edición, p. 63.

* Traducido del francés [*N. de la T.*].

La teoría especulativa del Arte ha desempeñado un papel legitimador de toda una época del arte occidental, la que en general se designa con el nombre de «modernismo». La calidad de ciertas obras que han nacido dentro de este marco sin duda la justificará ampliamente a los ojos de nuestros descendientes lejanos (si los hay). Pero sucede otra cosa con nosotros: estamos enredados en ella, a menudo con placer, a veces con mala conciencia, rara vez con lucidez, creyéndose cada nueva generación innovadora cuando no hace más que repetir a la anterior variando un poco su vocabulario. Por otro lado, la crisis actual del discurso sobre las artes es una señal inconfundible: la teoría especulativa está agotada. Es tiempo de salir del confinamiento en el que ha mantenido al discurso sobre las artes y para lograrlo es importante comprender ante todo a qué nos obliga y qué nos lleva a ignorar.

El problema, en resumen, es el de la función histórica de la sacralización del arte. ¿Dónde y cómo se ha tramado su destino histórico? ¿A qué necesidad respondía y qué función continúa cumpliendo?

Algunas frases de Valéry nos indican el camino. El 19 de diciembre de 1937, Valéry dicta una conferencia titulada *Nécessité de la poésie* [*Necesidad de la poesía*]. En ella evoca sus comienzos como poeta a finales del siglo XIX: «He vivido entre jóvenes para los que el arte y la poesía eran una especie de nutriente esencial del que no podían prescindir. Y también algo más: un alimento sobrenatural. En aquella época, teníamos [...] la sensación inmediata de que faltaba poco para que un nuevo tipo de culto, una religión de una especie nueva, naciera y diera forma al estado de ánimo, casi místico, que entonces reinaba y que, nuestro sentimiento tan intenso del valor universal de las emociones del arte, nos inspiraba o comunicaba. Cuando se recuerda la juventud de la época, esos tiempos más henchidos de espíritu que el presente, y la manera en que abordábamos la vida y su conocimiento, se observa que estaban dadas entonces todas las condiciones para una formación, para una creación casi religiosa. Reinaba en efecto, en ese momento, un estado de desencanto con las teorías filosóficas, un desdén por las promesas de la ciencia, bastante mal interpretadas por nuestros predecesores y antepasados, los escritores realistas y naturalistas. Las religiones habían padecido los ataques de la crítica filosófica y filológica; la metafísica parecía exterminada por los análisis de Kant»¹⁷.

¹⁷ P. Valéry, «Propos sur la poésie», en *Œuvres*, I, Gallimard, 1957, p. 1381.

Valéry describe la etapa final del siglo XIX, pero su referencia a Kant apunta al final de otro siglo, el XVIII. Esto no es casual: en vez de innovar, el simbolismo de finales del siglo XIX, tal como lo hicieron luego las vanguardias, retoma un drama de hace un siglo, el de la revolución romántica y su reacción a la filosofía kantiana. La descripción de Valéry resuena como un eco tardío de la voz de Friedrich Schlegel o de cualquier otro romántico alemán: los mismos protagonistas (la religión, la filosofía, las ciencias, el arte o su paradigma ideal: la poesía), la misma trama (crisis de los fundamentos filosóficos y, más ampliamente, espirituales) la misma conclusión (el arte —o la poesía— como salida de la crisis).

El nacimiento de la teoría especulativa del Arte, por tanto, debe situarse más bien hacia finales del siglo XVIII. Su génesis, es decir, la de la «revolución romántica», desde el comienzo y ante todo es la respuesta a una doble crisis espiritual, la de los fundamentos religiosos de la realidad humana y la de los fundamentos trascendentes de la filosofía. Las dos crisis están vinculadas a las Luces y alcanzan su apogeo —intelectual— en Alemania con la crítica kantiana. El término «revolución» no debe inducir a error: la revolución romántica ha sido fundamentalmente *conservadora*, puesto que en lo esencial consistió en el intento de invertir el movimiento iniciado por el espíritu de las Luces hacia una secularización del pensamiento filosófico y cultural. Indudablemente, su nacimiento es el resultado de la conjunción de múltiples factores sociales, políticos e intelectuales (entre los cuales figuran, desde luego, la revolución francesa, pero también la emancipación social de los artistas, es decir, la importancia creciente del mercado como regulador institucional). Sin embargo, el síndrome romántico fundamentalmente es doble: por una parte, la experiencia de una desorientación ligada a la diferenciación cada vez más poderosa de las diversas esferas de la vida social; por otra, la nostalgia irreprimible de una (re)integración armoniosa y orgánica de todos los aspectos de esta realidad discordante y dispersa. El mundo presente es un mundo sin encanto (Hegel, Lukács y otros innumerables pensadores retomaron este *topos*), su Unidad no está dada, debe ser (re)construida. Obsesión profundamente *filosófica* y *teológica*. Y así primordialmente la viven Friedrich Schlegel, Novalis, Hölderlin, Schelling o Hegel.

La filosofía kantiana es el punto neurálgico de esta crisis, puesto que se considera a la crítica responsable del desmantelamiento de la ontología filosófica y de la teología racional, en lo sucesivo afectadas por una prohibición especula-

tiva. En cierto sentido, los románticos aceptan el veredicto kantiano: su tesis filosófica central afirma, en efecto, la imposibilidad para el discurso filosófico de acceder al Absoluto. Pero los románticos proponen una solución de repuesto, que no es otra que la teoría especulativa del Arte: la poesía —y más en general el Arte— sustituye al discurso filosófico que falla. Es obvio: la sacralización del Arte asigna a las artes una función de *compensación*. Hay que notar que su instauración como revelación ontológica no nace del agotamiento de la filosofía como *impetus* metafísico, sino de la incompatibilidad entre su forma discursiva (deductiva y apodíctica) y su contenido (o su referencia) ontológica: la obra de arte retomará entonces el *impetus* metafísico y realizará la presentación del contenido de la filosofía. Novalis, por ejemplo, inspirándose ampliamente en teorías neoplatónicas, afirmará que la realidad fundamental sólo es accesible a través del éxtasis poético que escapa a la discursividad racional, incapaz de superar la dualidad entre un sujeto que enuncia y un objeto al que se refiere la enunciación: únicamente el poeta es a la vez sujeto y objeto, yo y mundo, sólo él tiene acceso al Absoluto.

La sacralización de la poesía —si no del arte— no es ciertamente una *invención* romántica: la figura del poeta como intérprete de la voz mántica, como profeta o *vates*, se remonta a la antigüedad. El cristianismo naciente la retoma luego, en la forma de una invocación a Dios llamada a secundar la voz del poeta cristiano. La tesis resurge cada cierto tiempo en la edad media y de nuevo en el renacimiento, pero es siempre marginal. Sobre todo, existe una diferencia fundamental entre la revolución romántica y esas sacralizaciones anteriores: la exaltación romántica de la poesía cumple una función compensatoria frente a la crisis del *Weltbild* tradicional, lo que no era el caso en los defensores anteriores de la función «divina» de la poesía.

Sin embargo, la tradición de la teoría especulativa del Arte no puede identificarse simple y llanamente con el romanticismo. La especificidad de este último en relación con los desarrollos filosóficos posteriores de la teoría reside en una doble disposición: el romanticismo no solamente le asigna al Arte una función ontológica, también lo considera como la *única* representación posible de la ontología, de la metafísica especulativa. Sobre este punto preciso, los filósofos posteriores a los románticos se separan por lo general de los creadores de la teoría. Así Schelling y Hegel, después de haber compartido en su juventud la concepción romántica de la superación de la filosofía por el Arte, restablecen

luego los derechos especulativos de la filosofía. En la *Estética* de Hegel el arte es superado por la filosofía, figura última del Espíritu. A éste se le sigue atribuyendo una función de revelación ontológica, pero su relación con el discurso filosófico se concibe de otra forma. A su vez esta solución idealista es cuestionada otra vez, especialmente por Schopenhauer, Nietzsche o Heidegger que se encargarán nuevamente del problema de la relación jerárquica entre el Arte y la filosofía. El joven Nietzsche, por ejemplo, coincide en gran medida con las posiciones románticas, es decir, reserva la revelación ontológica última al Arte (en su forma dionisíaca), mientras que Heidegger postula un diálogo entre las dos actividades.

Pero aunque es verdad que con el idealismo objetivo la filosofía retoma la antorcha de lo Absoluto, de manera que el Arte ya no tiene que suplantarla, el discurso endóxico (en particular la ciencia) y la realidad común siguen siendo figuras del desencanto y de la alienación: en otras palabras, la motivación profunda que ha dado origen a la teoría especulativa del Arte —su función compensadora— continúa actuando. Se cree invariablemente que el Arte contrarresta la invasión de la cultura moderna por los saberes científicos: el idealismo objetivo, el pesimismo gnoseológico de Schopenhauer, el vitalismo del joven Nietzsche o el existencialismo heideggeriano, se oponen todos explícitamente al discurso científico e intentan desvalorizarlo. Y la compensación se ejerce también respecto a la realidad cotidiana, social, histórica: si para Novalis la poesía debe «romantizar» la vida, Hegel sostiene que el Arte realiza el relevo de la condición empírica del ente en el ideal; para el joven Nietzsche, lector de Schopenhauer, el arte dionisíaco desgarrar el velo de *maya* y nos libera de la tiranía de la Voluntad; en Heidegger la poesía nos saca de nuestro ser-ahí inauténtico y nos hace escuchar el «dict» del ser. Es evidente que lo que unifica a todas estas figuras es la nostalgia de una vida «auténtica», no desacralizada y no alienada. Y tendremos la ocasión de ver en detalle cómo Hegel, Schopenhauer, Nietzsche o Heidegger adaptan la teoría especulativa del Arte a su propia ontología, cómo tratan de articular la tesis de la naturaleza extática del Arte y su pretensión, en cuanto filósofos, de ser los depositarios de un saber extático, cómo, en fin, todos ellos necesitan al Arte como contrapeso de una visión polémica de la realidad común.

A diferencia de los filósofos, los artistas evidentemente —como lo manifiesta el texto de Valéry— se inclinan hacia la posición romántica, es decir, a enaltecer el arte a expensas de la filosofía y a reactivar así la «vieja querrela» de

la filosofía y la poesía a la que ya Platón había hecho referencia. Matthew Arnold, por ejemplo, escribe en su *The Study of Poetry* (1880): «Cada vez más los hombres descubrirán que debemos dirigirnos justamente a la poesía para buscar la interpretación de la vida, para encontrar consuelo y sostén. Sin la poesía nuestra ciencia será incompleta; la mayor parte de lo que ahora pasa por ser religión o filosofía será sustituido por la poesía. Y [...] nuestra religión [...] nuestra filosofía, ¿qué son sino la sombra, el sueño y la ilusión del verdadero conocimiento?»¹⁸ *. Y en nuestros días Joseph Kosuth, artista conceptual, retoma la tesis de una incorporación de la filosofía al arte: «El lenguaje filosófico o teórico es una palabra dentro del arte», e invirtiendo de paso el veredicto hegeliano que se refiere a la muerte del arte: «el siglo XX ha visto nacer una época que se puede llamar 'del fin de la filosofía y el comienzo del arte'»¹⁹ *. Esta polémica antifilosófica de Kosuth se rige aún, como la de los románticos, por una problemática filosófica, en este caso una reapropiación —abusiva a mi entender— de la filosofía de Wittgenstein, interpretada desde un punto de vista místico²⁰.

Tomando formas más o menos bastardas, la sacralización de la poesía y del Arte ha signado casi toda la vida moderna artística y literaria, constituyendo en cierto modo el horizonte de alcance estético del mundo del arte occidental desde hace casi doscientos años. Mito de legitimación de las artes, ha acompañado —a la manera de una negación— la transformación social de las prácticas artísticas: su lento —y a veces doloroso— acceso a la autonomía estética, pero también su integración progresiva a una economía de mercado, es decir, la sustitución de las relaciones de dependencia personal entre el artista y el comanditario por las fluctuaciones anónimas y aleatorias —o que parecen

¹⁸ M. Arnold, «The Study of Poetry», reproducido en *English critical texts*, D. J. Enright, E. de Chickera (Ed.), Oxford U. P., 1962, pp. 260-261.

* Traducido del francés [*N. de la T.*].

¹⁹ Joseph Kosuth, citado por Nicolas Bourriaud, «Joseph Kosuth, entre les mots», en *Artstudio*, nº 15, invierno 1989, p. 95, y por Joel Rudinow, «Duchamp's Mischief», en *Critical inquiry*, nº 7, 1981, p. 747.

* Traducido del francés [*N. de la T.*].

²⁰ En la conclusión vuelvo a tratar el problema de la importancia histórica de la teoría especulativa del Arte en el mundo del arte en el sentido estricto del término, es decir, en los proyectos de los artistas o de los movimientos artísticos y en los escritos críticos.

tales— de la oferta y de la demanda²¹. Pareciera que la pérdida de las legitimaciones funcionales tradicionales (religiosas, didácticas o éticas) hubiera creado un vacío que viene a llenar la filosofía, también en crisis como consecuencia del fracaso de las teodiceas racionalistas y en busca de una nueva legitimidad. Comienza así la larga historia de una fascinación recíproca alentada por el rechazo de un enemigo —supuestamente— común: la realidad prosaica tras la multiplicidad de sus repulsivas máscaras.

Toda sacralización de una realidad profana implica su disfraz. La sacralización del Arte no escapa a esta regla. Ella enmascara la parte de vida prosaica de la que las artes tampoco pueden escapar, al menos por sus vínculos con el mundo del dinero, el clientelismo, las camarillas, y otras realidades demasiado humanas. Podríamos consolarnos diciendo que la transfiguración después de todo es una de las funciones de todo mito. Y tendríamos razón sin duda si la teoría especulativa no hubiera tenido otras consecuencias, más nefastas porque afectan directamente la calidad de nuestra relación con el arte: por su dogmatismo especulativo, nos ha vuelto ciegos frente a la lógica efectiva —siempre precaria— de la experiencia estética y artística.

En este punto retornamos a Kant: si con su filosofía general es el representante simbólico de ese desencanto del mundo contra el que la sacralización del Arte dirige su protesta, Kant al mismo tiempo nos proporciona, con el análisis de la gestión estética que propone en la *Crítica de la facultad de juzgar*, una crítica anticipada de los fundamentos lógicos de la teoría especulativa del Arte. Efectivamente, Kant expone de manera concluyente el carácter específico (no determinante, por tanto no apodíctico) del juicio estético, demostrando a la

²¹ Claro está que la injerencia de la economía de mercado en el mundo del arte no comienza con el romanticismo: basta pensar en la pintura holandesa del siglo XVII o en ciertos géneros literarios, en particular la novela, desde siempre tributarios de una economía de mercado. Pero sin duda puede decirse que el movimiento de integración económica se generaliza y acelera en el siglo XIX. Por otra parte, esto no basta para explicar la función compensadora de la teoría especulativa: después de todo los pintores holandeses del XVII aceptaban bastante bien que sus cuadros se vendieran como una mercancía más. Pero —todos los historiadores coinciden en este asunto— esas pinturas vivían en un universo cuya visión religiosa y ética del mundo tenía una estabilidad a toda prueba; el romanticismo a la inversa debe responder a una desintegración radical del cosmos tradicional, tanto en el campo religioso y filosófico como en el político y social.

vez la imposibilidad de toda doctrina de lo bello. Aplicada a las artes, esta reflexión llega a anular cognitivamente toda doctrina filosófica fundada en una definición esencial del arte y a limitar el discurso estético a la crítica valorativa de las obras y (agregaría yo) al estudio de sus estructuras fenoménicas. Ahora bien, el romanticismo —y todo lo que proviene de éste— produce un cortocircuito con la *Crítica de la facultad de juzgar* mediante una reducción de lo Bello a la Verdad y la identificación de la experiencia estética con la determinación de presentar un contenido ontológico. El ámbito de las artes deja de ser así el de nuestro encuentro con las obras y se convierte en la manifestación del *Arte* determinado por la estética especulativa: si el Arte revela el ser, las obras de arte revelan el Arte y deben ser descifradas como tales, es decir, como realizaciones empíricas de una misma esencia ideal. Repitémoslo: porque las obras (y las artes) se pueden reducir al Arte, este último puede ser una revelación ontológica; la definición del Arte como presentación de la ontoteología implica la reducción de las obras (y de las artes) a la teoría especulativa del Arte.

Al definir el Arte por su contenido de verdad filosófica, la teoría especulativa pretende describir su esencia, pero en realidad no hace más que proponer un ideal (entre otros). A causa de esto, también es siempre un discurso de exclusión, como lo muestra notablemente la *Estética* de Hegel, que excluye o al menos margina en forma radical todos los géneros artísticos y literarios que se presumen impuros o no esenciales: la música instrumental, la novela, la escultura pregregia, las artes orientales, etcétera. De manera más general, se puede decir que en la teoría especulativa del Arte el discurso de celebración usurpa el lugar de una descripción analítica de los hechos artísticos, al mismo tiempo que la experiencia estética se ve reificada como juicio apodíctico. No es seguro que la filosofía haya ganado algo con esto, pero es cierto que nuestra relación con las artes se ha empobrecido singularmente.

Al entregarnos al espejismo —filosófico— del Arte, nos separamos de la realidad, múltiple y cambiante, de las artes y de las obras; al pretender que el Arte es más importante que una obra particular, aquí y ahora, debilitamos nuestra sensibilidad estética (y —a menudo— nuestro sentido crítico); al reducir las obras a jeroglíficos metafísicos enrarecemos los caminos de nuestros placeres y negamos la diversidad —y por tanto la riqueza— cognitiva de las artes.

Elliot escribió que «nada en este mundo ni en el otro toma el lugar de otra cosa cualquiera que fuera». Esto es válido para el arte: aunque puede ponerse al

servicio de la revelación religiosa —y lo ha hecho a menudo con esplendor— no puede reemplazarla; aunque puede exponer, ilustrar o defender doctrinas metafísicas —y a veces lo ha hecho con elegancia— no puede reemplazar su elaboración filosófica. Creerlo es engañarse. Las artes de ninguna manera quedan disminuidas por esto: nadie está obligado a lo imposible. Y quien ame las artes no tiene ninguna razón para lamentarlo, pues éstas son por sí mismas —aunque no estén al servicio de nada ni de nadie— una fuente de placer y de inteligencia tal que no vale la pena cambiarla por una religión o filosofía baratas.