

Jacques Aumont

# LA ESTÉTICA HOY

**CATEDRA**  
**Signo e imagen**

Director de la colección: Jenaro Talens

Título original de la obra: *De l'esthétique au présent*

Traducción de Marco Aurelio Galmarini

Ilustración de cubierta: Henri Foucault, *Vie secrète*, 1997

## cultura Libre

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De Boeck & Larcier, S. A., 1998  
Département De Boeck Université Paris, Bruxelles  
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2001  
Juan Ignacio Luca de Tena, 15, 28027 Madrid  
Depósito legal: M. 20.717-2001  
I.S.B.N.: 84-376-1908-4  
*Printed in Spain*  
Impreso en Lavel, S. A.

## Preludio

*Zögernd leise...*

Hace unos cuarenta años, Ernst Gombrich podía escribir lo siguiente: «Para la mayoría de nosotros, si alguien nos dice, por ejemplo, que ha comprado una naturaleza muerta y que quiere mostrárnosla, la expresión “naturaleza muerta” evocará un mismo conjunto de recuerdos que a su vez influirá en nuestra expectativa. No daríamos señal de sorpresa si se nos presentaran entonces imágenes de faisanes muertos o de limones pelados, de cráneos y de infolios en piel, estanques o floreros»<sup>1</sup>.

Muchos occidentales cultos han visto naturalezas muertas en museos. Muchos más aún han visto reproducciones en libros de pintura; quienquiera que tenga algún interés por la historia del arte sabe que en el siglo XVII sobre todo, y en particular en Holanda, hubo un género pictórico cuantitativamente importante al que se ha bautizado de manera harto caprichosa como «naturaleza muerta»<sup>2</sup> (¿qué es una «naturaleza» susceptible de estar «muerta»?). Quizá una cierta proporción de ese público culto sepa también que dicho género era una de las variantes principales de otro más amplio, llamado *vanitas*. Pero sólo una pequeñísima minoría de este público tiene amigos que comprendan naturalezas muertas holandesas del siglo XVII y le inviten a verlas.

<sup>1</sup> Gombrich, «Tradition and Expression in Western Still Life», 1959, pág. 96.

<sup>2</sup> El inglés *Still Life*, lo mismo que el alemán *Stilleben*, hablan, con más lógica, de vida detenida o tranquila (el francés ha utilizado la expresión *Vie coie*).

Empecemos por un lugar común: reservada en otras épocas al estrato acomodado o rico de la burguesía y practicada sobre todo por gente que tenía acceso a las obras pictóricas originales o para la cual, en todo caso, no era absurda la idea de contacto personal con tales obras, la «historia del arte» (es decir, la crítica histórica de la pintura y, secundariamente, de las otras artes visuales) es hoy una actividad básica en la formación universitaria, que abordan o practican individuos que en su inmensa mayoría sólo ven obras originales de lejos, en los museos, o que, más a menudo, sólo ven fotografías o videografías de tales obras.

*Historia del arte:* si se toman en serio, ambos términos de esta expresión, hoy banalizada, plantean más de un problema.

Historia: ¿no tenemos un auténtico conocimiento de las obras de arte si no es en su historia?, ¿sólo somos capaces de verlas provistas de su fecha y su etiqueta en un museo menos imaginario que simbólico y virtual?, o, dicho de un modo más preciso, ¿somos aún capaces de ver en ellas *otra cosa* que su historia? ¿Tienen para *nosotros* la menor importancia personal y actual?

Arte: ¿hemos de dar, hoy y siempre, un destino particular a ciertas producciones humanas marcadas con el glorioso sello de «arte»? ¿Cuál es esa misteriosa confradía de artistas que en todas las sociedades humanas ha tenido sus reglas, a veces para organizarse en sociedad secreta, a veces, por el contrario, para desplegarse del modo más visible posible? ¿Cómo es que en las sociedades ricas de finales del siglo xx hay tantos «artistas»? ¿Quién decide mostrar como artísticos tal o cual imagen, tal o cual objeto? ¿O es preciso creer que los objetos son objetos artísticos en virtud de propiedades intrínsecas?

Aun suponiendo que, como Gombrich, nos encontráramos en la calle con amigos que nos arrastraran a su casa para que admirásemos su última naturaleza muerta holandesa, ¿qué iríamos a ver? ¿Arte? ¿Imágenes? Una mercancía particularmente apreciada (o más crudamente, una buena inversión financiera)? ¿Iríamos a admirarla como una maravilla del espíritu, como un objeto antiguo o como una cosa de gran valor? Y además, ¿qué beneficio personal obtendríamos con ello: cultural, de conocimiento o de placer?

\* \* \*

Al dejar a nuestro amigo que ha escogido invertir en la naturaleza muerta (aunque tal vez no lo haya hecho intencionadamente, tal vez la haya heredado o tal vez, vaya uno a saber, le guste de verdad el cuadro que acaba de comprar), entramos en un cine. Sin duda, no entra-

mos como hacían los surrealistas en los años treinta, sin querer saber qué película se proyecta, preferentemente a mitad de la sesión, que encadena en un montaje aleatorio fragmentos de filmes desconocidos. Pero tampoco entramos como hacían los jóvenes cinéfilos parisinos de los años cincuenta y sesenta cuando iban a la Cinemateca, esto es, al templo de un culto incesante para celebrar allí la misa de los autores. En París, «ir al cine» es para la mayor parte de la gente y en la mayoría de los casos una «salida» premeditada (aunque sólo sea un cuarto de hora antes) y social (se va en pareja o en grupo), sometida a una maquinaria feroz y compulsiva, la de las salas de exhibición en exclusiva, con más semejanza con la visita a una discoteca o a un restaurante que a un museo. En estas condiciones, ver una película quiere decir ante todo tomar parte en un ritual de consumo.

¿Qué relación hay entre, por un lado, la contemplación solitaria de una naturaleza muerta holandesa en un salón burgués que nos imaginamos tranquilo, silencioso y consagrado a una penumbra mental propicia para acoger la emoción, y, por otro, la ingesta —en el corazón de una sala en la que, por el contrario, nada invita a suponer recogida— de la película norteamericana más «taquillera» de la semana? ¿Y qué relación hay entre el espectador cinéfilo, paciente, atento, eventualmente pío, que sigue en su integridad la retrospectiva sobre Ozu en uno de los museos parisinos del cine (el Chaillot<sup>3</sup>, el Beaubourg o incluso el Louvre), y el visitante apresurado y masificado de una exposición sobre Cézanne o La Tour que para entrar ha tenido que aguantar una o dos horas de cola expuesto al polvo o a la lluvia (y ver apenas otra cosa que otros visitantes)?

Es evidente que puede prolongarse el juego. ¿Por qué no imaginar, por ejemplo, que al salir del museo o del cine volvemos a casa y —felices poseedores de una naturaleza muerta holandesa o no— encendemos el televisor. ¿Qué estatus tendrán las imágenes que aparecen en la pequeña pantalla? ¿Qué lugar en la jornada imaginaria de nuestra relación con el arte? Si ya es un poco tarde, o si recibimos un cadena temática y dan una película antigua y canonizada —por ejemplo, una de esas de Ozu cuya retrospectiva presenta el museo—, ¿seguirá tratándose de una obra de arte? Y si lo que encendemos maquinalmente no es la tele, sino el ordenador, ¿tendremos el gusto de consultar —Internet, CD Rom— un documento «sobre» arte o incluso otra disposición de imágenes, también ella con aspiraciones artísti-

<sup>3</sup> Este pasaje fue escrito poco antes del incendio del Palais de Chaillot, dentro del que se encontraba la sala de la Cinemateca Francesa.

cas? Y siempre: ¿cuál será nuestro placer, cuál será nuestro interés (intelectual, afectivo, vital)?

\* \* \*

Hay muchas obras de «estética» destinadas a presentar en forma didáctica las nociones en torno a las cuales ha girado más o menos tradicionalmente la reflexión sobre el arte, las obras humanas, las representaciones y las distracciones. La mayor parte de estas obras, se preocupe uno por tomar en consideración el arte y el pensamiento del siglo XX o no, pasan revista a los mismos temas: la belleza, el arte, la creación, el gusto, la novedad, la verdad o el realismo. A pesar de las apariencias, poco ha cambiado en nuestro espacio teórico desde hace más de dos siglos.

La estética se inventó no hace mucho tiempo en las sociedades occidentales modernas para responder a un problema ideológico y filosófico muy particular; este invento se produjo en un período complejo, marcado por el final de un clasicismo, pero que no vio establecidos sus valores anticlásicos antes de su remodelación por obra de las dos oleadas sucesivas del *Sturm und Drang* y el romanticismo. Las nociones que entonces se agruparon en torno a la palabra «estética» (que se introduce en las principales lenguas europeas hacia 1750) y la naturaleza misma de la agrupación tuvieron una vida bastante larga —entre otras cosas gracias a dos instituciones: la universidad y el museo— como para que aún sea posible y legítimo preguntarse qué transformaciones ha sufrido la estética y de qué manera las producciones de finales del siglo XX dependen de ellas, así como para replantearse las cuestiones del siglo XVIII a propósito de obras que prefiguran el siglo XXI.

Dada su naturaleza, los conceptos filosóficos tienen una vida larga y difícil, y algunos de los mayores filósofos del siglo XX no han hecho otra cosa que volver a conceptos inventados por la Antigüedad griega. Todavía hoy es normal interrogarse sobre lo bello, el gusto, la noción de obra o el arte. Sólo que se ha vuelto muy difícil no percatarse de que estas palabras y estos conceptos han cambiado de sentido y, sobre todo, de alcance (práctico y teórico). Su dimensión social y económica no tiene mucho que ver con la de sus orígenes estéticos: de un pequeño mundo de aficionados afortunados y con muchísimo tiempo a su disposición para entablar una relación con cada obra, se ha pasado a una circulación generalizada y precipitada de reproducciones de obras en número cada vez mayor, a las que tienen acceso amplios círculos del conjunto de la sociedad, pero para prestarles poco tiempo

y escasa atención. Más profundamente, su dimensión propiamente estética ha sido trastocada debido a fenómenos muy conocidos y a menudo comentados: en primer lugar, la reproducción mecánica masiva, luego la producción en masa y, finalmente, la difusión y la producción capilares, en las que —al menos teóricamente— el acceso de cada miembro de la sociedad al tesoro acumulado por los museos —en constante expansión— y a la producción instantánea de los otros miembros de la sociedad «global» de Internet puede ser permanente.

¿Qué es hoy en día la estética? ¿Qué es lo que, a fin de pensar las obras humanas, sigue operativo de los conceptos antiguos, elaborados y perfeccionados en una Europa cuyas fronteras fueran desbordadas muy pronto, destinados a sujetos impregnados de cultura clásica y persuadidos de su capacidad para conocerse a sí mismos? ¿Continúa siendo la configuración de nociones a la que se ha dado en llamar «estética» la más útil, la más pertinente? Después del siglo del cine, la museificación generalizada, el fin de la música clásica como práctica personal expandida y la invención de lo virtual, ¿es posible seguir «haciendo como si» y asimilar el arte contemporáneo exclusivamente a lo que se ve en las galerías de pintura de las grandes capitales ricas? No es seguro.

La intención esencial de este libro, por tanto, es exponer la configuración estética en su historia y a partir de sus raíces, pero con el propósito de evaluar, a riesgo del presente, es decir de lo percedero, su forma actual. De esta suerte he evitado deliberadamente los efectos de la erudición; no me interesa confeccionar listas ni acumular nombres propios, sino únicamente comprender la lógica profunda de los fenómenos sociales, subjetivos e históricos que lleva implícita la doble consideración de nociones de estética y de arte, a fin de interrogarme por nuestra relación actual con lo que constituye nuestro entorno «estético».

Entre otras cosas, me he esforzado en evitar lo que consideraba el principal inconveniente de muchas excelentes obras que han precedido a ésta: el de presentar las cuestiones de estética desde un punto de vista pretendidamente contemporáneo, pero limitándose a ejemplos extraídos de las artes tradicionales en sus estados museificados, con soberbia ignorancia de los fenómenos de orden estético que han marcado el siglo XX: la aparición de industrias artísticas y culturales (el disco, el cine, el video); la intención de nuevos modos de difusión de las obras (la reprografía y la reproducción fotográfica, la televisión, Internet); la inclusión, en el dominio artístico, de sensaciones nuevas, sobre todo la del movimiento (es preocupante que se pueda hablar hoy de

estética —ciencia de lo sensible— sin comprobar que, en el presente, la mayoría de las imágenes está dotada de movimiento); el reconocimiento cada vez más frontal de la parte material y corporal del arte, el desarrollo de sectores cuya condición artística es complicada, pero que forman parte integral e importante de la experiencia estética común: el jazz, el rock, el cine en algunos de sus géneros «populares», la fotografía de reportaje, las artes de la calle, la práctica del embadurnamiento expresivo en la escuela primaria, etcétera.

Correlativamente, la mayor parte de las obras contemporáneas de estética continúan describiendo la estética casi exclusivamente como historia —cuando no como mera cronología— de las ideas estéticas. En efecto, todo deriva de Platón y de Aristóteles, y basta con tirar del hilo de su sucesores y observar luego las revoluciones, entre las cuales se destaca evidentemente la kantiana. Así concebida, la estética se confunde con la conciencia de la historia de la estética, de la misma manera en que muchas veces el arte de hoy en día se reduce a la conciencia de la historia del arte. También he querido reaccionar contra esta idea. No se trata de ignorar a Platón, ni a Aristóteles, ni a Kant (ni a nadie), sino lisa y llanamente de volver a decir lo que es evidente: que no tenemos que encerrarnos —ni a propósito de estética, ni de nada— en la consideración de problemas filosóficos tal como se los elaboró hace dos mil quinientos años. No cabe duda de que todavía hay autores que, como Gombrich, estiman que «toda la filosofía occidental no es otra cosa que un comentario a Platón, pero, después de Freud, Nietzsche, Kant, Foucault o Deleuze, ese punto de vista intrínsecamente conservador resulta francamente reaccionario. Por tanto, no he conservado conceptos y sistemas filosóficos consagrados por la historia, a no ser en aquellas de sus partes que, por haber consistido en verdadera invención filosófica, se mantienen a modo de obras de arte y, precisamente por eso, fundamentales.

Una última observación, relacionada con la anterior. Una visión panorámica como la de este libro no se prestaba a la exposición sistemática, y menos aún a la defensa de gustos y de opiniones a propósito de las artes y sus críticos. Sin embargo, habría sido ingenuo creer que estas opiniones no se traslucirían, aun cuando sólo fuera por la negativa (muchos nombres conocidos y reconocidos no figuran en él o son apenas mencionados); por tanto, he preferido, llegada la ocasión, asumir la índole de opinión inherente a ciertos enunciados, no porque piense que toda opinión es respetable (las hay odiosas y que es menester combatir), sino porque la opinión es el primer término del debate, y porque, si el arte tiene algún valor, lo mismo hoy que en cualquier

época de la humanidad, ese valor estriba en suscitar el debate y, es de esperar, el pensamiento.

Cada capítulo va seguido de sugerencias bibliográficas; es evidente que no pretendo dar bibliografías completas y ni siquiera perfectamente racionales. He privilegiado las obras de fácil acceso en bibliotecas y me he esforzado sobre todo por ofrecer referencias variadas, para lo cual he realizado elecciones de las que soy el único responsable.

## CAPÍTULO PRIMERO

### Poética y *poiética*. La mano y la intención

Un espíritu penetrante debería haber calculado hace ya mucho tiempo, para extraer de ello una ley general, hasta qué punto la energía del artista depende de su falibilidad.

#### UNA VISITA AL MUSEO (IMAGINARIO) DE LAS ARTES PRIMITIVAS

En París se proyecta la inauguración de un nuevo museo: el de las artes primitivas. Es de imaginar que el arquitecto que instale los espacios, así como el conservador que «monte» las salas, hagan justicia a la capacidad expresiva de los objetos y ofrezcan al espectador los medios para que por ejemplo vea realmente una máscara, es decir, para que perciba la regularidad buscada, capte directamente la relación íntima que ella establece entre una forma y una materia y se sensibilice al doble poder, plástico y mimético, que la misma posee; en resumen, los medios necesarios para aprehender ese trozo de madera tallada no sólo como una pieza de museo, sino también como una obra, y una obra de arte.

Lo que llamamos estética, que es lo que este libro, entre otras cosas, trata de definir histórica y conceptualmente, se constituye ante todo como una teoría de la recepción. Puesto que se trata de reflexión sobre la sensación, que es la práctica del juicio del gusto, siempre está en juego el *sujeto*, pero sólo el sujeto que recibe algo —una máscara ne-

gra, una cuadro de Correggio, una película de Bergman, una canción de Trénet o incluso el panorama de París desde la Torre Eiffel o la vista de la cadena del Mont-Blanc desde Sallanches— y lo aprecia como causa de interés y de emoción. El visitante del Museo de las Artes Primitivas —he ahí la ambigüedad del proyecto— podrá ser un etnólogo, un historiador del arte o un simple aficionado a los objetos bellos y expresivos, pero, en cualquier caso y como quiera que mire la máscara, ésta tendrá un aspecto estético; en este sentido, el visitante se conducirá aproximadamente como un visitante del Museo del Louvre (que, con su montaje de épocas y de proyectos artísticos heteróclitos, también tiene su ambigüedad)<sup>1</sup>.

Otra cuestión es saber si lo que allí se vea será arte. Los valores estéticos y los del arte, jamás dejaremos de descubrirlo, no coinciden del todo (e incluso no coinciden en absoluto). Habrá que preguntarse, por ejemplo, por qué un museo destinado a reunir piezas fabricadas en sociedades que no tienen el concepto de arte puede llamarse Museo de las *Artes Primitivas*: ¿quién tiene ese poder de denominación? Volveré sobre esto, pero por el momento quiero destacar lo siguiente: el aficionado al arte —pongamos— que visite este museo y se detenga ante esta máscara se implicará en una experiencia que le concierne y que sólo a él concierne (aun cuando se trate de una experiencia con una historia y una teoría complejas, que permiten comunicarla). Ahora bien —y sobre todo en el caso de una máscara negra—, casi siempre se enfrenta a algo que no ha sido hecho para él, sino fabricado con otros fines o para otros usos, y que hoy sólo está en un museo por la solidificación de una concepción moderna del arte, es decir, muy reciente.

Esta máscara, por cierto, ha sido fabricada, como prácticamente todos los objetos de arte primitivo<sup>2</sup>, con una finalidad de naturaleza religiosa; sea o no ella misma objeto de culto, se la ha asociado a un cul-

<sup>1</sup> Por otra parte, en la fecha en que escribo se ha pensado en presentar una pequeña selección de obras «primitivas» en una sala del Louvre.

<sup>2</sup> Puesto que hoy en día se juzga peyorativa la palabra «primitivo», dejo claro que, tal como yo la uso, no es el caso; sólo le doy un sentido cronológico: es primitivo lo que se produce primitivamente. En este sentido se introdujo el término a comienzos del siglo XX para sustituir el epíteto «salvaje», francamente despreciativo a la sazón, en los trabajos de Frazer, Lévy-Bruhl, Freud (*Tótem y tabú*). La expresión «artes primeras», que se considera políticamente más correcta (en el sentido de lo *politically correct* norteamericano), dice en verdad exactamente lo mismo: que estas artes son «anteriores a las otras» y eso es presuponer una evolución de la humanidad, lo que parece indiscutible, y no implica en sí mismo confusión de diferencia con desigualdad.

to o por lo menos (si la sociedad que la ha producido carece de cultos muy organizados) a una creencia, y a una creencia encarnada en prácticas. Una máscara negra es un objeto de culto porque se supone que contiene una fuerza propia o que se identifica con una entidad espiritual porque es, dicen los antropólogos, un «dios-objeto»<sup>3</sup>. No cabe duda de que la relación entre la máscara y el dios es de otra naturaleza que la que tan familiar nos resulta con las imágenes y a la que llamamos representación:

Entre el arte africano y el arte europeo no hay esencia común de la imagen, una misma relación con la cosa representada aunque con diferencias de estilos o de caracteres; por el contrario, son diferencias de función, de destinatario, de uso. Que las formas africanas sean comparables a obras modernas del arte europeo o hayan servido a éstas como fuentes de inspiración no quita que procedan de un terreno en el que no representan nada parecido a dioses, sino que constituyen vínculos no causales en el cuerpo social por alguna cosa, por lo demás incomprensible, que tiene su forma o que sólo es su forma<sup>4</sup>.

No es menos cierto que quienes produjeron este trozo de madera tallada y pintada que admiramos en un museo lo concibieron como la presencia visible (y tangible) de un invisible (y quizá de un inmaterial). Imagen, magia: el juego de palabras es lapidario, pero no engaña. En las sociedades africanas antiguas, como en los estados primitivos de las sociedades europeas, el objeto, sobre todo el que no ha sido fabricado con vistas a su utilización en actividades cotidianas —alimentación, caza, vestido, vivienda, etc.—, encarna invariablemente una fuerza, invisible pero muy concreta, a la que el objeto puede incluso ser asimilado.

Las *xoàna* de la Grecia arcaica, de las que no queda casi nada porque eran de madera y no se las ha conservado, eran precisamente ese tipo de fabricaciones de fuerza materializada: simplemente, esta fuerza tenía que ver con el recuerdo y con el individuo (son los antepasados de las estelas funerarias)<sup>5</sup>. En general, a este tipo de encarnación remiten las imágenes de Europa (en el período histórico; las imágenes de la prehistoria son más enigmáticas). No hay que olvidar, para empezar, que una gran proporción de lo que nosotros clasificamos en la historia

<sup>3</sup> Marc Augé, *Le Dieu objet*, 1988.

<sup>4</sup> Jean Louis Schefer, «L'art paléolithique. Préliminaires critiques», 1997, pág. 26.

<sup>5</sup> Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos*, 1986.

de las artes ha sido producido en el seno del cristianismo. Ahora bien, en la religión cristiana, la presencia de lo invisible es postulada expresamente por el propio dogma, puesto que esta religión se caracteriza porque un dios se ha hecho hombre y porque uno de sus gestos culturales esenciales —la comunión— está íntimamente ligado a este misterio de la transustanciación, sea para conmemorarlo simbólicamente (variante protestante), sea para reiterarlo de manera actual (variante católica). A veces, el vínculo entre el objeto y la fuerza que detenta es afirmado con más crudeza, tanto para su productor como para sus primeros usuarios, por ciertos fetiches cristianos. Por ejemplo, los collares de perlas preciosas colgados en el nivel del cuello del icono de la Virgen pintada en madera, son la huella material destacada del valor milagroso del icono: agradecimiento por las victorias acordadas (una ofrenda, un sacrificio de espíritu muy «pagano»); prenda de la eficacia futura del fetiche (la Virgen se convierte en «Nicopéa», que significa «fabricante de victorias»). Por lo demás, es el signo que da la victoria a su tradición cristiana, inaugurada por Constantino y el famoso sueño premonitorio en cuyo curso se le presentó la cruz con las palabras «In hoc signo vinces»; en cuanto al agradecimiento por las gracias acordadas, bien que mal perdura en los cirios al pie de las estatuas de santos y los exvotos en las capillas.

[En el arte negro cristiano] cada una de las dos influencias destruye la otra y este matrimonio fallido entraña para el catolicismo la pérdida en África de su exuberancia, su brillo, todo ese aspecto negro gracias al cual, precisamente, se lo reconoce en Europa<sup>6</sup>.

Volvamos a nuestra máscara. Lo que todavía sorprende en ella a la mirada ingenua es la regularidad de su aspecto. Pero esta regularidad es, con toda evidencia, uno de los rasgos que distinguen los objetos fabricados por la mano del hombre; para decirlo brevemente, el objeto fabricado por el hombre puede pertenecer a dos regímenes, el cristallino o el orgánico, el régimen «abstracto» y el «imitativo-empático»<sup>7</sup>. O, como dice Gombrich, en una gran parte de las producciones artísticas (incluidas, o quizá principalmente en ellas, las producciones de las artes «aplicadas», como la tapicería, la alfarería o la cestería) reinan un deseo de orden<sup>8</sup>, un sentido innato de las disposiciones regulares:

<sup>6</sup> Chris. Marker, «Les statues meurent aussi», 1953, pág. 20.

<sup>7</sup> Parfraseo una distinción que propone Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, 1911.

<sup>8</sup> E. H. Gombrich, *The Sense of Order*, 1979.

con el objeto de arte, el hombre también debe introducir un *orden* en su medio. Los principios que pone en juego para ello se asemejan muchísimo en el fondo a los que, a veces de manera idéntica, han sido convocados por el descubrimiento de las matemáticas. La repetición de lo mismo (principios de adyacencia, de identidad y de adición); la simetría (variante de la repetición, a la que se agrega la idea de inversión); el centrado, que remite a la posición de una simetría disimétrica: he aquí los recursos inmutables de la ordenación, de la cual dan testimonio todas las artes decorativas, pero también, más veladamente, la mayoría de las obras de arte.

Además de la potencia de expresión de que da testimonio por su lugar en lo sobrenatural, además de la perfección de las disposiciones sutilmente disimétricas que propone, la máscara posee aún una tercera cualidad: la semejanza. Por definición, la máscara está destinada a ser llevada sobre el rostro<sup>9</sup>, para sustituir a éste (o a veces para pasar directamente por él), y en esta operación deja al descubierto el hecho de que se lo puede considerar sucedáneo de un rostro (por tanto, que, de una u otra manera, se «asemeja» a un rostro, es un lugarteniente), pero que nunca coincidirá con él. Esta relación doble y contradictoria de simbolización —asemejarse a algo sin poder jamás confundirse con ello— es lo que se conoce como relación de *mímesis*, y se encuentra, también ella, en la raíz de las producciones del arte (lo que quiere decir que forma parte de nuestra definición del arte y de las imágenes, tema sobre el cual volveré de modo específico).

La obra de arte nace de esta conjunción de entre necesidades fundamentales en todos los grupos humanos: dar existencia material a fuerzas invisibles: organizar el medio de acuerdo con un orden regular; reproducir de manera objetivada la experiencia de los sentidos. No hay duda de que estas tres dimensiones constitutivas de la actividad artística han tomado formas extraordinariamente diferentes según las épocas y los medios; lo invisible, originariamente divino, adopta en época moderna un valor casi exclusivamente humano (psicológico); muy diferentes disposiciones han podido pasar todas por regulares según que uno sea sensible a la repetición de pequeñas células idénticas o al juego de las simetrías; el deseo mismo de orden ha podido transformar en

<sup>9</sup> No siempre. Hay máscaras africanas, por ejemplo, que están concebidas para llevar sobre la cabeza, mirando al cielo. Y en ciertas formas de teatro de Asia oriental los actores mantienen sus máscaras delante de la cara, a una cierta distancia. (Véase la máscara «china» que sostiene el joven Basmanov en la escena de la orgía de *Iván el Terrible*, de Eisenstein).

deseo de dominación, para lo cual es importante organizar la sensación, pero de acuerdo con un orden que puede ser muy desordenado, como en las primeras telas abstractas de Kandinsky o en las de Pollock; en cuanto a los avatares de la pulsión mimética, son innumerables y constituyen el fondo común de buena parte de las especulaciones de la historia del arte. Paralelamente, las relaciones entre estas tres pulsiones son muy variables: no siempre se ha distinguido entre la relación con lo divino (o con el más allá o lo sobrenatural) y la relación mimética con la realidad sensible, incluidas en ciertos momentos las artes europeas (la pintura de Friedrich, por ejemplo, es de esencia religiosa, aunque de una exactitud analógica casi fotográfica); hay formas de arte en las que la imitación de las apariencias y el gusto de los ordenamientos regulares se dan la mano, como, por ejemplo, ciertos estilos arquitectónicos (véase el friso de los arqueros babilonios en el Louvre).

Pero en todos los casos, la obra de arte es resultado de una actividad de fabricación deliberada, en la que estas pulsiones se actualizan. La última lección —o, mejor, la primera— que podemos retener de las artes «primitivas» es sin duda ésta: antes que vista o tocada, la obra de arte es *hecha*, es decir, que es la culminación y la huella de una intención, de una inteligencia, pero también de un saber hacer y del dominio de ciertas herramientas. En resumen, la producción de lo que convencionalmente denominamos obra de arte requiere que se haya tenido una idea y que un cuerpo haya actuado para hacerla real. Centrada casi siempre en los contenidos intencionales, en las ideas que han presidido el nacimiento de las obras y que éstas nos comunican, en general la historia de las artes sólo llega en un segundo momento a una eventual consideración del hacer. Para el esteta, esto es primordial.

### TRES VISIONES DEL HACER

Sin manos, comprendido el pulgar oponible, no hay hombre: he aquí el abecé. El abecé de la antropología. Sin un cierto saber hacer práctico, no hay artista; por esta razón fue tan difícil, durante el largo reinado de la filosofía clásica del arte, distinguir entre el artista y el artesano. En la república platónica ambos se confunden bajo la categoría de «fabricantes de cosas bellas y útiles». Al no preocuparse por distinguir las cosas útiles de las bellas, Platón deja mucho que desear como antropólogo, pues apenas si se hace una idea rudimentaria de las pulsiones y de las necesidades sobre las cuales se establece una sociedad. Algo de esta miopía desdeñosa permanece sin duda en las con-

cepciones medievales, para las que el trabajo del artista se concibe de modo bastante indiferente como trabajo de orfebre (*faber*, artesano) o como labor de copista o de pintor. La iluminación de libros y la vidriera, formas principales de las artes pictóricas en la Edad Media, exigen una técnica difícil (probablemente ya no se sepa hacer vidrieras como las de Chartres) y una aplicación sin límites (ahora no tendríamos tiempo para eso).

Con el desarrollo de las sociedades mercantiles —en el mundo antiguo, luego en toda la cuenca mediterránea y finalmente en Europa— el trabajo, ligado otrora a la producción de bienes intercambiables y posibles, terminó por ser algo dotado de valor por sí mismo, y hace ya tanto tiempo que jamás se nos ocurre concebirlo de otra manera. En repúblicas como la Grecia de Pericles o en los Estados Unidos anteriores a Lincoln, el esclavo no era un hombre, sino un valor-trabajo; y de modo igualmente brutal, la mercancía, consumible o no, existe en relación con un equivalente general, el dinero, que fija y cuantifica su valor. En este sistema contable, el trabajo del artista, como el del artesano, es un valor por sí mismo. Esto queda particularmente claro en la orfebrería: se trata de producir objetos cuya apariencia misma sea lujosa, hechos con materiales preciosos y, en consecuencia, dotados de un gran valor monetario antes incluso de ser labrados; pero el verdadero precio del copón de oro ornamentado, del marfil tallado, de la estatua constelada de gemas, es el trabajo de su productor. Trabajo abundante y proporcionalmente apreciado, pero también trabajo reservado a especialistas enormemente cualificados. Y esto, aunque de manera menos aritmética, también se aprecia.

Toda la historia del arte, toda la historia de la filosofía del arte, nos ha habituado a pensar que una obra vale por lo que significa, por lo que expresa, por la calidad de la emoción que provoca en nosotros o por los pensamientos que produce, nunca por el lujo de su aspecto, por la riqueza de su material ni por el trabajo de su autor. Sin embargo, esta apreciación del objeto de arte como producción difícil de un trabajo humano especializado nunca ha desaparecido del todo: jamás hemos dejado por completo la idea de una diferencia (de grado, incluso de naturaleza) entre obras cuya fabricación ha necesitado más o menos habilidad y paciencia. Entre la pintura alemana del Renacimiento y la del expresionismo hay sin duda valores estéticos comunes, como el gusto por el negro, por las formas muy marcadas y también por los temas fantásticos (el sentido de la presencia inquietante de la muerte). Pero no es menos evidente que entre una pintura de Hans Baldung Brien y una tela del expresionismo alemán hay una diferencia impor-

tante, de orden manual. Las manchas terribles, las descamaciones y la presencia casi tangible de los huesos que afloran entre las carnes podridas convierten en una poderosa aparición al personaje de la muerte —o al personaje muerto— de *Eva, la serpiente y la muerte* (h. 1510); y todas estas características son frutos de la meticulosidad, la aplicación y una ciencia material y manual. En el autorretrato de Richard Gerstl (1908), en cambio, las mismas manchas verdes y rojas, igualmente espantosas, quedan abandonadas en su condición de manchas, de huellas brutales del pincel: al menos superficialmente, nada hay en ellas de aplicado, de estudiado, sino precisamente lo contrario, apariencia de descuido buscado. Nuestro siglo XX, el del museo imaginario y universal, ha nivelado todas las jerarquías sobre este tema y podremos estimar tanto a Grien como en Gerstl, gozar tanto de uno como de otro: en cuanto al hacer, habrá que aprender, pues, a amar, de manera diferente, lo primorosamente acabado, lo terminado y, también lo meramente esbozado, lo no terminado.

No todas las épocas han dado pruebas de la misma ecuanimidad. No hace mucho —como lo prueban testimonios directos de hace poco más de cien años—, lo acabado, lo trabajado, esa especie de conciencia profesional de esencia melancólica, eran acogidos como los valores importantes de la pintura. Testimonio de ello es el proceso que el pintor Whistler entabló contra Ruskin, el gran crítico inglés, que, ya una eminencia, lo había acusado de chapuza y engaño.

(Abogado): Veamos, señor Whistler. ¿Puede decirme cuánto tiempo ha invertido usted para despachar ese nocturno? [se trata del cuadro *Nocturno en blanco y negro*].

(Whistler): [...] bueno, por lo que recuerdo, un día, más o menos. —¿Sólo un día?

—No lo afirmaré con seguridad; quizá lo haya retocado un poco el día siguiente, cuando la pintura todavía no se había secado. Por eso debería decir más bien que he trabajado dos días en él.

—¡Ah, dos días! ¿Así que por el trabajo de dos días pide usted doscientas guineas?

—En absoluto; las pido por el saber que he adquirido en toda una vida. (Aplausos)<sup>10</sup>.

Aquí está todo: por un lado, el estúpido argumento que equipara valor de una obra y tiempo de trabajo manual; por otro, el contraargumento que pone por delante el genio creador y destaca la dinámica del

tiempo de la creación: el tiempo que necesita la obra no se confunde con el de su ejecución material; Dalí lo volvería a decir en su famosa ocurrencia en la que afirmaba —no sin razones profundas— que él pintaba las veinticuatro horas del día; y ya Rembrandt había luchado para que se reconociera que el precio que él pedía por sus telas remuneraba su trabajo en tanto artista, no su tiempo de trabajo<sup>11</sup>. Correlativamente, también son antagónicas las posiciones en lo tocante al acabado: ¿cómo se mide si una obra está «acabada»? Lo que esclarece la discusión entre Whistler y Ruskin es que, para juzgar a este respecto, es preciso decidir acerca de una escala. La incompreensión de Ruskin deriva de que sólo imaginaba una, que afectaba a la mimesis, Ruskin poseía una tela de Meissonier, 1814, y se dice que le encantaba examinarla con lupa y que se extasiaba ante la minucia de los detalles<sup>12</sup>. Whistler, en esa época, inventaba otra escala, de orden puramente emocional (escala según la cual telas realizadas en dos horas están perfectamente terminadas).

Después de todo, el «acabado» pudo haber constituido por sí mismo un valor propio de la actividad artística.

El acabado es la garantía del burgués, y en particular de ese gran burgués que es el Estado, contra el engaño [...] El acabado, que tiene la ventaja de ser fácil de apreciar —contrariamente al verdadero virtuosismo técnico— simboliza el trabajo bien hecho y es prenda de responsabilidad social. Pero si el *acabado* académico es el trabajo, es trabajo vergonzante. Limpia, borra las huellas del verdadero trabajo, elimina la apariencia de los retoques, pule los bordes groseros de las formas, completa las líneas torpes de las formas, completa las líneas quebradas, disimula la naturaleza concreta, material, del cuadro<sup>13</sup>.

¡Buena gente!, que ignora [...] la gran diferencia que existe entre una pieza *hecha* y una pieza *acabada*..., que en general lo que está *hecho* no está *acabado*, y que una cosa muy *acabada* puede no estar en absoluto *hecha*<sup>14</sup>.

Desde la Antigüedad, los grandes artistas pintores han tenido una relación ambigua con esta noción de «acabado». Apeles, respecto del

<sup>11</sup> Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt*, 1988.

<sup>12</sup> J. Harding, *Les Peintres pompiers*, 1980, pág. 26. Harding nos hace saber que Ruskin había pagado mil guineas por su Meissonier (pero que para él fue una inversión, ya que unos años después lo revendió en seis mil guineas).

<sup>13</sup> Charles Rosen y Henri Zerner, *Romantisme et Réalisme*, 1984, pág. 237.

<sup>14</sup> Baudelaire, *Salon de 1845*, pág. 586.

<sup>10</sup> Whistler, *Le Procès contre Ruskin*, 1890, págs. 11-12.

cual abundan las anécdotas edificantes, no perdía ocasión de demostrar su dominio del arte de pintar «perfectamente», es decir, de pintar una imitación perfectamente acabada de la naturaleza, tal que los pájaros se equivocaran y fueran a picotear las uvas pintadas o que un caballo relinchara ante la imagen de un caballo. Pero parece que a menudo también alababa un ligero inacabado de las obras:

un día que admiraba un cuadro de Protógenes, trabajo infinito y de un acabado cuya minuciosidad llegaba al exceso, dijo que todas las cualidades de Protógenes eran iguales o incluso superiores a las suyas, pero que él lo superaba en un punto: en que sabía retirar la mano de un cuadro<sup>15</sup>.

Apeles, se dice, habría firmado sus obras en imperfecto, precisamente como para sugerir que se había interrumpido en plena creación; este modo del *pingebat* en lugar del *pinxit* fue practicado por varios pintores del Renacimiento italiano como signo de distinción, pero también de adhesión implícita al ideal de la obra acabada, perfecta por acabada, y no acabada por deliberadamente abandonada... Pero este mismo ideal también pudo haber llevado a no terminar una obra que el artista no conseguía perfeccionar, como los últimos mármoles de Miguel Ángel. Sólo más tarde se interpretó los sublimes fragmentos del taller del último Miguel Ángel como señal de maestría superior. Hildebrand, el profesor y escultor alemán, subrayó que su inacabamiento mismo permitía leer en ellos al desnudo el proceso creador en su genio más íntimo, reactualizando en el fondo este pensamiento de Plinio:

En ellas se ven los restos del dibujo, uno sorprende el pensamiento mismo del artista y es una poderosa indicación del dolor que siente esa mano detenida para siempre en medio de tan bello trabajo<sup>16</sup>.

Por último, esta idea ha sido retomada y rizada en el siglo xx; tras haber dejado sin terminar su «Grand verre» (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-23), Duchamp comprobó que había resultado dañado con ocasión de su traslado: decidió que este accidente marca-

<sup>15</sup> Plinio, *Historias naturales*, XXXV, 79 (citado según la traducción de A. Reinach para el *Recueil Milliet*, § 475).

<sup>16</sup> *Historias naturales*, XXXV, 145, *id.*, § 343.

ra el final de la obra, que luego fue considerada como «definitivamente inacabada».

Hay otro aspecto de la habilidad técnica, del saber hacer práctico del artista, que luego ha sido a menudo reivindicado como factor distintivo: artista es quien sabe hacer ciertas cosas que el común de los mortales no sabe hacer; esta capacidad deriva de dominios más o menos misteriosos, de lo inexplicable. El tratado de pintura del monje Teófilo<sup>17</sup>, e incluso el de Cennino Cennini, contemporáneo de los primeros síntomas de la mutación renacentista<sup>18</sup>, están concebidos —al igual que la gran mayoría de los tratados de la época— como un desvelamiento de los secretos del arte y del oficio; pero todavía, conscientemente o no, se trata de un desvelamiento reticente, un poco al modo en que los grandes cocineros escriben hoy sus libros de cocina, cuyas recetas son casi inaplicables porque dejan sin precisar la habilidad práctica esencial sobre el fondo común de la ideología del aprendizaje oral y la transmisión física de maestro a discípulo.

Todavía en el Renacimiento, las observaciones técnicas, las habilidades prácticas, los secretos de fabricación, formaban parte de un saber especializado que no se transmitía al público, que quedaba entre las paredes del taller (las obras publicadas son más bien especulaciones teóricas y filosóficas). Este aspecto esotérico se prolongó durante mucho tiempo, incluso hasta hoy. Testigos de su enseñanza han contado que Ingres prodigaba consejos fundados sin duda en la técnica, pero que los ofrecía bajo el velo de la ideología artística:

Empastad por igual en todas partes. No veo yo en la naturaleza toques pronunciados ni colores realzados.

Para llegar a la forma bella es preciso no proceder a un modelado cuadrado o anguloso, sino modelar en redondo y sin detalles interiores visibles.

Una cosa dibujada está siempre bastante bien pintada<sup>19</sup>.

Siempre el mismo principio: se trata de afirmar a la vez la existencia de un secreto del arte, del cual el maestro es poseedor; la posición del alumno que está allí para recoger esa lección y transmitirla a su vez; la necesidad que esta transmisión tiene de realizarse en enunciados al mismo tiempo teóricos e inmediatos, pasando por la mano, por el cuerpo del maestro.

<sup>17</sup> Teófilo, *De diversis artibus*, siglo XII.

<sup>18</sup> Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hacia 1400-1430.

<sup>19</sup> Citado según Jean Clay, *Le Romantisme*, 1980.

En sectores enteros de la actividad artística se ha vuelto común pretender que la técnica, su dominio, el saber hacer y la hábil conducción de la mano son cosas casi inexistentes. La aparición de las artes con ayuda de instrumentos —fotografía, cine, vídeo, infografía, etc.— ha dado lugar a una situación inédita desde este punto de vista: el artista, cuyo trabajo implica la manipulación de un aparato y no sólo de instrumentos tradicionales, está más sometido a la necesidad del dominio técnico, y al mismo tiempo aliviado de toda preocupación por la manipulación. En muchas artes contemporáneas, el saber hacer manual es mínimo y a veces se reduce a casi nada, a los gestos más ordinarios o a la ausencia de todo gesto. Éste es el sentido del chascarrillo de Claude Chabrol en el que decía que todo lo que hace falta saber para realizar una película se aprende en un cuarto de hora, y puede que esto sea cierto, al menos metafóricamente, siempre que con ello sólo se apunte a los conocimientos propiamente técnicos que requiere un artista cineasta, que delega a otros el saber hacer material y manual. A la inversa, el desarrollo de la informática ha provocado nuevos saberes técnicos, complejos en su detalle; el arte de la música, tanto en su versión culta y elitista como en su versión industrial y popular, exige hoy a menudo la presencia de un técnico muy cualificado. Fuera de este paradigma de lo simple y lo complejo, de la falta de saber y de la especialización, todo el arte está impregnado de una ideología del bricolaje, lo que no significa, por cierto, que la técnica sea rudimentaria, y menos aún que la habilidad manual brille por su ausencia.

El arte siempre se hace «a mano», aun cuando ésta se ayude con muchas prótesis; pero la mano, la mano artesana y creadora, ya no es exactamente el emblema inequívoco que ha sido durante tanto tiempo<sup>20</sup>; es mejor decir que, para el artista de hoy, tiene valor de *referencia*, porque el poder de la mano, su valor de símbolo de la actividad del arte, pertenece a una perspectiva histórica. La pintura *pop*, por ejemplo, ha vuelto a poner de moda en los años sesenta la pintura minuciosamente realista; para hacer sus «palabras líquidas», telas de grandísimo formato en las que, sobre un fondo que semeja una paleta, se destaca una palabra pintada como si fuera de aceite, de agua o de jarabe de arce según los casos, el pintor californiano Edward Ruscha ha rechazado constantemente la herramienta más evidente, la aerografía, y ha decidido utilizar exclusivamente las brochas y los pinceles más tradicionales: afirmación de una mano, que sólo subraya la materialidad y

<sup>20</sup> Focillon, *Vida de las formas y elogios de la mano*, 1947.

la corporeidad del hacer mediante la remisión a la tradición del taller clásico (todo el *pop* es arte de citas).

En esta perspectiva histórica, lo que sobresale y aquello a lo que hacen referencia esos artistas es esa capacidad extrema a la que ha dado en llamarse virtuosismo<sup>21</sup>. En diversas ocasiones, una época de clasicismo ha solidificado y valorizado la consideración de una habilidad manual, pero fuera de lo común, que supera la mera habilidad y trasciende el dominio de lo manual. La Antigüedad griega había acumulado las leyendas destinadas a poner de relieve, a menudo con exageración, el poder de esta habilidad suprema y sobrenatural; el pincel de Apeles era capaz de perfección porque imitaba tan bien los caballos que éstos se ponían a relinchar; pero su virtuosismo residía por completo en la capacidad, mucho más elemental y más original, de trazar a mano alzada una línea tan fina que dividía exactamente en dos otra línea.

Podrían multiplicarse los ejemplos, pues todas las artes han tenido sus virtuosos y su virtuosismo; el esfuerzo técnico ha tentado por igual a los pintores de *trompe-l'oeil* de la época barroca, a los pianistas atléticos a lo Liszt, a los bailarines estrella e incluso a los escritores (véanse las actuaciones virtuosas de George Perec)<sup>22</sup>, y en todos estos casos una habilidad exactamente prodigiosa (a menudo se ha descrito a Liszt como *poseído* en el momento de tocar) alejaba los límites del saber hacer. Pero basta el ejemplo de Apeles para indicar la doble vertiente del virtuosismo. La imitación, la mimesis perfecta, se lograría de una vez para siempre en la era de la fotografía, con lo que se ponía fin a la habilidad manual del imitador; por el contrario, el dominio del pincel que dibuja el círculo perfecto sin deformarlo o traza sin temblar la delgadísima línea, este dominio sigue sin ser superado. Ahora bien, la pulsión del trazo elemental puede interpretarse a su vez como uno u otro de dos estados extremos de la pintura: intensiva y original o minimalista y conceptual. El grado cero del virtuosismo es la gramática del arte, o el colmo del arte; es una pura actuación física (como la de quienes son capaces de saltar muy alto o dar justamente en el blanco), o una vertiginosa aproximación al abismo. En otras palabras, lo que esboza la historia de los virtuosos es la doble comprensión de la actividad artística, según el cuerpo y según el espíritu, según la agilidad de la mano y según la inventiva.

<sup>21</sup> Virtuoso (1640); del italiano *virtuoso*, de *virtù* (calidad, arte), del latín *virtus*, calidad, mérito, coraje, valentía.

<sup>22</sup> Por ejemplo, *La Disparition*, larga novela escrita sin utilizar ni una sola vez la vocal «e».

Como se ve, los tres extremos del poder de la mano —el virtuosismo, el acabado y la minuciosidad— no se confunden. Grandes técnicos han cultivado el arte de no terminar las obras (Leonardo, Miguel Ángel, Schönberg); otros han ejercido un espeluznante dominio en obras asombrosas y perfectamente terminadas en oposición a cualquier afectación (Turner, Brakhage); otros incluso han puesto su enorme facilidad técnica al servicio de una concepción particular del acabado, ligada a lo que se llama improvisación (Picasso, Cassavetes). Lo mismo ocurre en música o en danza, donde las técnicas y los saberes son tan fundamentales como en pintura. La improvisación en el jazz supone el dominio absoluto del instrumento y de la composición; las obras aparentemente rudimentarias de John Cage o las de Stockhausen o Berio, que tanto parecen dejar al azar, exigen un oficio de excepcional solidez. Lo mismo sucede si no tomamos en consideración la composición, sino la interpretación, pues la música exige un instrumento humano —el intérprete— que adapte su saber y su habilidad a la de la obra que se deja en sus manos.

... no hay nada tan raro como una buena ejecución. No basta con leer exactamente la música nota por nota; es preciso entrar en todas las ideas del compositor, sentir y transmitir el fuego de la expresión y sobre todo tener el oído justo y siempre atento para escuchar y seguir al conjunto<sup>23</sup>.

Por tanto, era menester un modelo de artista que integrara estas dos capacidades, la mental y la corporal, a fin de convertir verdaderamente la mano en emblema del hacer artístico. En nuestra tradición cultural y artística ha existido siempre este modelo: el del «genio». No hay duda de que éste se destaca ante todo por su poder mental excepcional, gracias al cual puede resolver como si jugara los problemas que plantea su arte (o su «disciplina» si se trata de un científico); él es, sobre todo, quien inventa nuevas preguntas, nuevos problemas —con o sin solución— capaces de modificar la definición misma del campo en el que trabaja. El genio es la persona que domina su campo lo suficiente como para transformarlo: después de él, las cosas ya no son como eran. Ésta es la concepción que encontramos tanto en Aristóteles como en Kant y que justificó que se hablara de genio a propósito de Rafael o de Einstein, de Beethoven o de Lavoisier.

<sup>23</sup> Jean-Jacques Rousseau, voz «Exécution» de la *Encyclopédie*, 1748.

¿Qué visión nos da esto de la actividad artística, de la producción de una obra? Ante todo hay una ideología del don: el genio está dotado de modo superior, pues la providencia o la naturaleza le han concedido capacidad innata para la realización de cosas elevadas, difíciles, inauditas. En este caso, el reconocimiento de la existencia del genio, sobre todo el artístico, es universal (aun cuando al día de hoy nadie sepa explicarlo). Incluso las épocas de rigidez doctrinal, en las que la teoría del arte quería que éste fuese resultado de una actividad sometida a reglas, a la razón, fría, reconocieron que para llegar a ser poeta había que tener el «don» correspondiente.

Inútil es que temerario un autor del Parnaso  
la altura en el arte de los versos piense alcanzar;  
si no siente del cielo la influencia secreta,  
si su astro al nacer no lo ha hecho poeta,  
de la estrechez de su genio será siempre esclavo [...] <sup>24</sup>.

Ningún tratado de poesía acumula tantas reglas como *L'Art poétique* de Boileau. Sin embargo, es como si esta acumulación se viera contradiada, prácticamente anulada, por esos versos iniciales, que, en lo esencial, vienen a decir que jamás será poeta quien no esté dotado para serlo... Se nace artista: he ahí el primer mitema del genio. La leyenda del arte ha acumulado ejemplos de ello, tanto más impresionantes en la medida en que conciernen a personas muy jóvenes, en las que el carácter innato del don es más manifiesto. Mozart componiendo sinfonías a los nueve años y óperas a los trece; Giotto, hijo de pastor, desvelando los talentos más precoces y más milagrosos (fuera de toda cultura, de todo medio); Rimbaud, que a los veinte años había realizado toda su obra, son otras tantas imágenes que dicen lo mismo, a saber: que el genio está listo desde el nacimiento.

Pero la precocidad puede ser engañosa y el niño prodigio convertirse en un adulto cualquiera, en un simple técnico o en nada en absoluto. La realización del genio exige algo más que el equipamiento (mental, sensible) recibido al nacer. En efecto, es preciso que toda la constitución psíquica sea de un tipo muy particular: segundo mitema del genio. El genio es un ser aparte, que no hace nada como todo el mundo y cuyo comportamiento anómico lo señala como genio. Se trata de la asociación, en verdad antigua, entre el genio y un temperamento, que nadie ha formulado mejor que Aristóteles:

<sup>24</sup> Boileau, *L'Art poétique*, 1674, vv. 1 a 5.

¿Por qué razón todos los que han sido hombres excepcionales en lo que respecta a la filosofía, la ciencia del Estado, la poesía o las artes, son manifiestamente melancólicos?<sup>25</sup>

El redescubrimiento de los pensadores griegos y sobre todo el interés más vivo que el Renacimiento dedicó al sujeto en su singularidad psíquica, han llevado a la elaboración, a veces de manera cuasi novelada, de un modelo del artista como persona excéntrica, rara, asocial, eventualmente perversa, en una palabra, han solidificado esta idea de que el artista, puesto que ha «nacido bajo el signo de Saturno»<sup>26</sup>, es al mismo tiempo diferente de los otros hombres, psíquicamente indomitable, socialmente inaceptable, presa de una inspiración divina, y *por ese conjunto de razones*, capaz de cosas grandes y nuevas. El hombre de genio es genial porque es «melancólico» o loco; el siglo xx pensará «neurótico» allí donde el xix había dicho «apasionado».

Unos, desesperados, ruedan por los abismos del vicio; otros mueren jóvenes e ignorados por haberse gastado demasiado pronto su porvenir. Pocas de estas figuras, primitivamente sublimes, son bellas. Por lo demás, la belleza radiante de su cabeza es incomprensible. Un rostro de artista siempre es exorbitante, se encuentra siempre por encima o por debajo de las líneas que convienen a lo que los imbéciles llaman bello ideal. ¿Qué poder los destruye? La pasión<sup>27</sup>.

El genio es una suerte de enfermedad sublime del espíritu o del alma<sup>28</sup>, como la noble podredumbre que produce los grandes *sauternes*. Sujeto dotado, pero inquietante agente de Saturno, incluso del Demonio, la visión que el Renacimiento tenía del genio es una novela que aún hoy conocemos (no otra cosa es el «artista maldito»: Van Gogh, Rimbaud, Kafka). Lo que vemos nosotros, a partir del siglo xx y de Artaud, que ha hecho de ello teoría tanto en acción como en palabras, es que, en el fondo, esta concepción del hacer artístico ha abandonado el modelo antropológico de la mano —la herramienta del animal inteligente— para anclar la actividad del artista *en todo el cuerpo*. (Es el alcance del personaje sublime de Adrian Leverkühn que sacrifica su

<sup>25</sup> Aristóteles, *Problemas*, XXX, 1. La atribución tradicional de este texto al *Estagirita* es hoy en día discutida de modo prácticamente unánime.

<sup>26</sup> Margot y Rudolf Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, 1963.

<sup>27</sup> Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, 1835, ed. folio, pág. 261. [Trad. esp.: *La muchacha de los ojos de oro*, 1972.]

<sup>28</sup> Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme*, 1981.

cuerpo, su salud, su vida e incluso su alma al pacto de la genialidad que el Diablo le concede)<sup>29</sup>.

El artesano confiere a la obra que fabrica su mano un valor que traduce el trabajo que en ella ha depositado. El virtuoso tiene una mano casi sobrehumana, cuya habilidad excede todo trabajo y parece incluso anularlo en el vértigo eufórico del saber hacer absoluto, demoníaco. En cuanto al genio, ha dado a su arte todo su cuerpo, toda su persona, a riesgo de que, espantado por tal encarnación, su siglo lo desconozca; el genio (saturniano, melancólico, neurótico) sólo es un cuerpo, es decir, sólo es un espíritu. Más adelante veremos cómo esta última concepción del hacer artístico casa bien con el idealismo.

#### EL OJO, LA MANO Y EL ESPÍRITU

Si la mano es emblema de la acción, el ojo lo es de la inteligencia. «Ya veo» equivale a «comprendo». Si la mano puede producir arte es porque la guía la inteligencia, la comprensión, la visión certera, siempre el ojo. La mano es lo que asegura el contacto con los materiales, con el mundo material al que el arte intenta dar forma; el ojo es lo que vigila, compara, prevé, siempre a distancia porque un ojo no *toca* nada. Hasta cierto punto, la mano que palpa es la única garantía de la permanencia de las formas cuando el ojo sólo ve un aspecto de las cosas a la vez; por otra parte, la mano es más apropiada para explorar un mundo de objetos:

la sensibilidad táctil consciente, a los fines prácticos, no se produce por una aparición ni una desaparición de la conciencia, sino por contactos y rupturas «catastróficas» de contacto. O bien mi mano toca algo, o bien no toca nada. [...] Además, la forma de los objetos, tal como los conoce la mano, no cambia con los cambios de posición, como las formas que conoce el ojo. [...] En consecuencia, creo que el espíritu táctil es idóneo para ser consciente de las cosas y pensarlas sin el sentimiento de una relación necesaria entre ellas<sup>30</sup>.

La escultura, que pasa por ser el arte en el cual el contacto con la materia es más vivo e inmediato, ha sido siempre practicado, y no pocas veces teorizado, como la actualización de esa doble relación con

<sup>29</sup> Thomas Mann, *Doctor Faustus*, 1947.

<sup>30</sup> William M. Ivins, Jr., *Art & Geometry*, 1946, págs. 3-5.

un material. El escultor es un modelador, alguien que trata la materia inerte con sus dedos, que llega casi a triturarla; que, lo mismo que el niño que juega en la arena, no deja de agregar materia a la materia. Ese escultor, el de las estatuillas primitivas en terracota, no tiene necesidad de herramienta, pues su mano trata directamente con el mundo material; podría ser ciego, como Sacha Guitry en *Donne-moi tes yeux*, pues de alguna manera su vista se ha refugiado en las yemas de los dedos; su práctica es corporal y elemental y es así como lo entendió la crítica ante el *Balzac* de Rodin. Pero el escultor también es una persona que maneja el mazo y el cincel, que trata con violencia, arrancando virutas o pequeños bloques, una materia más noble que se resiste con toda su dureza. Es el hombre de los *kouroi*, del *Discóbolo* o del *Éxtasis de Santa Teresa*. Su mano está armada con herramientas rudimentarias, pero que ha de manejar con impecable precisión: es imposible reponer la piedra una vez quitada. El artista debe saber de antemano lo que va a hacer, y el ojo debe asegurar la sumisión de la mano, su transformación en instrumento; es el hombre del proyecto, del *disegno*.

En esta descripción se reconoce una famosa división, debida a Miguel Ángel, entre las maneras de esculpir: *per via di porre* y *per forza di levare* (agregando, quitando)<sup>31</sup>. Desde sus orígenes en un artista impregnado de neoplatonismo (uno de los «genios del Renacimiento»), la distinción ha conservado durante mucho tiempo una connotación valorativa: el artista que somete la mano al diseño, a su visión interior, de la que el ojo es delegado, es un artista superior al que se sumerge en la materia, sin ninguna facultad superior que acuda a controlar nada. No sólo es superior, sino de otra raza: es el único verdadero artista, pues el arte es *cosa mentale*, cosa del espíritu. Múltiples y espectaculares han sido en la historia de la escultura las consecuencias de esta axiología, empezando por el propio Miguel Ángel, quien, con sus últimas obras sin terminar, en las que la figura surge literalmente del bloque de mármol, ilustró la nobleza, pero también la dificultad, tal vez insuperable, de la escultura que debe arrancar la forma espiritual a la materia inerte.

El final del siglo XIX, testigo del regreso y el triunfo, al menos momentáneo, de la escultura de modelado, con la celebridad de Rodin, dio lugar a una paralela reactualización de la división de Miguel Ángel. El escultor Adolf Hildebrand, que tenía la intención de hacer revivir el ideal clásico en escultura y sostenía que ésta debía estar sometida a la

idea y no a la mano, dio un paso teórico decisivo al relacionar toda la situación sólo con uno de sus términos, el ojo. En la visión misma conlleva las dos cualidades opuestas: el ver de manera abstracta, ideal, intelectual y el tocar de manera concreta, material. La visión es capaz de dos relaciones con la realidad: una, la puramente óptica, correspondiente a una visión de lejos, que organiza mentalmente lo visible (por ejemplo, según la perspectiva, *cosa mental* por excelencia); la otra, a la que llama háptica (de una palabra griega que quiere decir «tocar»), correspondiente a la visión de cerca, tomada en la materialidad misma de la materia que mira:

Estos dos medios diferentes para percibir el mismo fenómeno no sólo tienen existencia separada en nuestras facultades de la vista y el tacto, sino que están unidos en el ojo. Habiendo la naturaleza dotado con tanta riqueza nuestros ojos, se dan en ellos las dos funciones de ver y de tocar en una unión mucho más íntima que cuando las cumplen órganos de los sentidos diferentes. El talento artístico consiste en tener estas dos funciones en una relación precisa y armoniosa<sup>32</sup>.

Esta oposición entre una visión lejana, que apunta a producir una escultura organizada en *planos*, y de orden exclusivamente artístico, pues se funda en el gesto puramente intelectual de la toma de distancia, y una visión de cerca, que se pega a lo visible, iba sin duda en sentido contrario al de la evolución de los gustos y de los valores. Para Rodin, la organización en planos que preconizaba Hildebrand en apoyo de su visión estructurante carece prácticamente de sentido; por el contrario, él quiere considerar «siempre una superficie como la extremidad de un volumen»<sup>33</sup>; sobre todo, Rodin reintroduce de modo decisivo en el arte de la escultura la técnica del relieve, y las actitudes que la misma supone y alrededor de la cual ha girado todo el arte del siglo XX<sup>34</sup>.

De una manera extraña, la pareja *Nahsicht/Fernsicht* (visión de cerca, visión de lejos) ha seguido ejerciendo cierta seducción y hasta se podría delinear una pequeña historia autónoma respecto de ella (un fragmento de historia fantasmal de la creación en las artes de lo visible). Algunos autores han querido averiguar si la visión «háptica» tenía una respuesta psicofisiológica correlativa en el aparato visual humano, presupuesto en el que Panofsky apoyó en parte su investigación sobre la

<sup>32</sup> Hildebrand, *Le Problème de la forme dans les arts plastiques*, 1893, pág. 14. [Trad. esp.: *El problema de la forma en la obra de arte*, 1989.]

<sup>33</sup> Rodin, *L'Art*, 1911, pág. 57.

<sup>34</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, 1997.

<sup>31</sup> Wittkower, *Sculpture*, 1977, pág. 127. [Trad. esp.: *La escultura: Procesos y principios*, 1994.]

perspectiva<sup>35</sup>. Era un callejón sin salida, y hoy esa parte de la obra de Panofsky, que funda lo háptico en la curvatura de la retina, está superada, pues la fisiología ha demostrado de manera irrefutable que la retina no desempeña papel alguno de enlace en la visión<sup>36</sup>. Pero el fantasma de la «visión háptica» ha podido, de un modo emblemático, traducir esa sensación de que, en ciertas obras visuales, se ve uno imaginariamente arrastrado a sentir el ojo como un órgano del tacto: a ver tan de cerca que sea como tocar.

Habría que distinguir diversos aspectos en los valores de la mano: el digital, el táctil, el manual propiamente dicho y el háptico [...] se hablará de *háptica* toda vez que deje de haber subordinación estrecha en un sentido o en otro [...], sino que la vista descubra en sí misma una función táctil, que le es propia y sólo a ella pertenece, distinta de su función óptica. Entonces se dirá que el pintor pinta con los ojos, pero sólo en tanto toca los objetos con los ojos. Y sin duda, esta función háptica puede tener su plenitud de manera directa y repentina bajo formas antiguas cuyo secreto hemos perdido (arte egipcio). Pero también puede recrearse en el ojo «moderno» a partir de la violencia y la insubordinación manuales<sup>37</sup>.

Es cierto que, cuando comenta y analiza a Francis Bacon, Deleuze no deja de establecer la aproximación (que el pintor mismo ha señalado en diversas oportunidades)<sup>38</sup> entre los procedimientos representativos y figurativos en sus telas y ciertos efectos que el cine, sobre todo el cine mudo, había adelantado. Como lo ha explicitado más tarde Pascal Bonitzer, lo «háptico» en Bacon no deja de estar en relación con el culto del primer plano en el cine «de arte» de los años veinte<sup>39</sup>:

El primer plano modifica el drama por la impresión de proximidad. El dolor está al alcance de la mano. Si extendiendo el brazo, te toco, intimidad. Cuento las pestañas de este sufrimiento. Podré sentir el gusto de sus lágrimas. Jamás un rostro se había inclinado así sobre el mío. Más de cerca me acosa, y soy yo quien lo persigo frente contra frente. Ni siquiera es cierto que haya aire entre nosotros: lo como. Está en mí como un sacramento. Máxima agudeza visual<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, 1924.

<sup>36</sup> Véase, por ejemplo, Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, págs. 23-24.

<sup>37</sup> Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, pág. 99. [Trad. esp.: *Lógica del sentido*, 1989.]

<sup>38</sup> Cfr. sobre todo Bacon, *L'Art de l'Impossible*, págs. 78-79.

<sup>39</sup> Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, pág. 26.

<sup>40</sup> Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, 1921, pág. 98.

Con este famoso pasaje de *Bonjour cinéma* se ha rizado el rizo. La mano que toca y el ojo que escruta son una y la misma cosa; el cuerpo entero está en contacto con la obra, uno y otra se compenetran hasta confundirse fantasmáticamente. La cámara cinematográfica, a la que en aquellos días se ensalzaba por su capacidad de abstracción y de mecanización de la óptica<sup>41</sup>, se convierte así, gracias al concepto de la visión háptica, en una prolongación del sentido del tacto. El cine se ha servido a menudo de la fuerza háptica del primer plano o del primerísimo plano, pero en las últimas décadas el uso directo de este poder se restringe con más frecuencia a las películas costumbristas, en las que se acentúan de un modo especial los rasgos estilísticos (por ejemplo, en Leone o King Hu). En cambio, diversos cineastas la han transcrito metafóricamente en ficciones —como Hitchcock, que dota de un objetivo tan largo a la fotografía inmóvil de *Rear Window* [*La ventana indiscreta*] que da la impresión de que va a tocar el objeto que enfoca— o en dispositivos, como el de Snow, que lleva literalmente nuestra mirada de lo óptico a lo háptico en el largo *zoom* hacia adelante de *Wavelength*, o que provoca el malestar de una incertidumbre entre uno y otro en *Back and forth*.

(Recientemente ha vuelto a plantearse la cuestión en películas «sobre arte»: filmar un cuadro es establecer cierta relación del ojo con el cuerpo de quien filma y también con la idea que éste se hace de lo que quiere filmar. Desde la aparición de la infografía se pueden realizar películas a partir de reproducciones fotográficas de pinturas, con eliminación de la cámara y simulando sus movimientos con el ordenador; pero en el filme no deja de percibirse la eliminación radical de todo cuerpo y de toda mano, pues se presenta con una «perfección» libre de todo temblor y se percibe muy bien en él que los movimientos no son resultado de una relación física entre el cuerpo de un cineasta y el de una obra de pintura, sino el de un cálculo abstracto, que no deja espacio a la materialidad)<sup>42</sup>.

Simultáneamente, la escultura posterior a Rodin, al multiplicar los modos de tratamiento y de consideración de la materia, salía definitivamente del dualismo en que la había encerrado la fábula de la mano y del ojo. Ya es tiempo de destacar, en efecto, que Miguel Ángel, en su deseo apologético, había olvidado otras prácticas de la escultura, que varían y complican la relación entre los términos de la actividad creadora. El artista (o el chamán) de la prehistoria podía modelar la arcilla,

<sup>41</sup> El principal valedor de esta tesis del «superojo» fue Dziga Vertov, pero el propio Epstein la desarrolló, aunque según una metáfora menos fisiológica que psicológica.

<sup>42</sup> Debo a Alain Bergala útiles informaciones sobre este punto.

pero también, y a menudo, practicar incisiones en la superficie más o menos blanda de las paredes, trazar en ellas líneas en profundidad o dibujar figuras en relieve. La fundición de las estatuas de bronce supone, sin duda, la realización previa de una «forma» también moldeada en un modelo de arcilla; en este sentido, el bronce entraba en la escultura por añadido de materia; pero la fundición es una operación suplementaria, que introduce su lógica propia y su relación particular con el material. Otros metales, por lo demás, pueden ser trabajados, y lo han sido, por otros procedimientos metalúrgicos (forjado), que no corresponden ni al agregado ni a la sustracción, sino a la metamorfosis. Los materiales han cambiado de modo decisivo<sup>43</sup>, y el invento de lo que sugerentemente se ha llamado «materia plástica», al llevar al límite la capacidad de la materia para sufrir una transformación continuada, inutiliza la división entre proyecto intelectual y realización manual. El escultor que calienta el plástico para deformarlo, se sirve de su ojo como testigo (tal vez tenga un proyecto muy concreto); el contacto físico con la materia ya no está asegurado por la mano, sino mediado por herramientas que desmultiplican y delegan. El accidente ya no es, como en el mármol, esta imperfección que la materia agrega a la sustancia ideal, sino que se convierte en un valor, el de lo aleatorio, como en las famosas «expansiones» de César.

Para terminar, desde hace unos treinta años, la escultura, al asimilarse a una parte de la pintura, y sobre todo al desbordar cada vez más ampliamente lo que en el siglo XVIII fue el arte de los jardines, ha renovado por completo su relación con la mano. Son muchos los artistas que, después de Picasso y Duchamp, que lo hicieron a comienzos de la segunda década del siglo XX, realizan obras que, pese a estar hechas con materiales compuestos y mecánicamente reunidos (a menudo, por *collage*) son esculturas, pero fijadas a un plano vertical, aun cuando también se las puede considerar pinturas en relieve. En cuanto a la extensión del dominio de la escultura, basta pensar en esta novedad radical, tan reciente como perfectamente integrada en nuestros hábitos, que es la instalación; cuando, en 1962, al retomar propuestas de los años veinte (Lissitzky, Schwitters), Donald Judd presenta como escultura un ángulo recto hecho con dos planchas de madera sostenidas por hierro y colocadas verticalmente sobre el suelo, inaugura un tipo de escultura en la que, tanto como el material o incluso más que éste, se trata el espacio propiamente dicho. ¿Quién lo trata? ¿La mano? ¿El pen-

<sup>43</sup> Un panorama útil a este respecto se encontrará en Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, 1994.

samiento? Sin duda, el cuerpo, que debe circular en torno a ese espacio habitado o en él. Un paso más (o a un lado) y nos encontramos con los espléndidos fragmentos de paisajes de fabricación artificial de Richard Long y con el *land art*. ¿Escultura? Sin duda. ¿Manual? Con toda seguridad. ¿Para el ojo? Evidentemente. Pero, ¿dónde está el gesto? En todo el cuerpo, en la tierra, en el espacio.

La escultura es el arte más dramáticamente demiúrgico, el arte en que, desde siempre, se ha visto al artista hacer surgir la forma de la materia, con lo que cada vez renovaba lo incomprensible. Pero no otra cosa se da en pintura, y las aventuras de la mano, los ojos, la mirada y el cuerpo, con ser diferentes, no son fundamentalmente distintas. Figuras de pintores: Auguste Renoir, de setenta y cuatro años, paralizado por el reumatismo, obligado, para pintar, a sostener el pincel atado con bandas de tela a su mano tiesa. En esas condiciones ya no se trata de virtuosismo, ya es imposible trazar un círculo perfecto a mano alzada, o pintar uvas que parezcan reales: la obra es otra cosa, la mano tiene en ella menos participación que el pensamiento, a no dudarlo, o que cualquier agudeza visual. Comentario de Guitry, que filma esto en 1914: «esto demuestra que no se pinta con las manos, sino con los ojos»<sup>44</sup>. Hipertrofia del ojo, contemporánea a la del viejo Renoir, es la de Monet, de la que Cézanne decía: «sólo es un ojo; pero, ¡qué ojo!». Hipertrofia de la mano, que parece estar dotada en exclusiva del poder de distribuir el pigmento en el campo de la tela, bajo el control ya no del ojo, sino de todo el cuerpo, que danza y se contorsiona a medida: Jackson Pollock inventando la *action painting*. La pintura sin manos ni ojos, resultado de la pura decisión intelectual (no importa de quién sean las manos), obtiene, no obstante, un efecto sensorial asombroso: Yves Klein sumergiendo una esponja en el azul para sus esculturas pinturas. Apoteosis de la pintura corporal: el *body-painting* o ciertas «acciones» de los años sesenta y setenta, en las que el cuerpo, convertido en pinceles o en tampón, va en busca de su campo pictórico para dejar allí su huella...

A la división entre la escultura que añade y la que quita ha correspondido en pintura otra división famosa, la del dibujo y el color. Durante lo que ha dado en llamarse «querrela del dibujo y el colorido», a finales del reinado del Luis XIV, se oponen los «poussinistas», que defienden a Poussin, el arte clásico de la composición, los grandes temas dramáticamente organizados (diríamos escenificados), la primacía del

<sup>44</sup> S. Guitry, *Ceux de chez nous*, 1915.

dibujo y, por tanto, del diseño; y los «rubenistas», que apoyaban a Rubens, para quienes la pintura vale sobre todo por la sensorialidad del toque y el color. Hacia 1700, la historia había zanjado la cuestión: el siglo xvii sería el del reino de la mano, tras la exaltación que el siglo anterior había hecho de la inteligencia. Pero ese gran conflicto vuelve a presentarse una y otra vez, y sería fácil enumerar la lista de parejas emblemáticas en esta lucha de lo intelectual y lo sensorial en pintura: Ingres y Delacroix, evidentemente; pero también Cézanne y Monet, Kandinsky y los expresionistas, e incluso el cubismo contra la abstracción lírica.

En verdad se podría atravesar todo el arte occidental —en todo caso, las artes de lo visible— a partir de esta dicotomía, que el clasicismo de diferentes épocas ha declinado en múltiples formas: materia y espíritu, corporal e intelectual, concreto y abstracto, etcétera. El Renacimiento, ese momento de apogeo y de realización que lleva los nombres de Leonardo y de Rafael, ha imaginado una combinación extraordinaria de virtuosismo absoluto y consciente, por un lado, y de plena confianza en el poder mental, por otro. Las notas y la prescripciones de Leonardo da Vinci reunidas bajo el título de *Tratado de la pintura* esperarán mucho tiempo la aparición de algo semejante en ciencia, técnica y agudeza conceptual, pero la fórmula de Rafael sobre la *certa idea* —«cierta idea» directriz de toda la obra de arte, que el artista tiene «en la cabeza» y que orienta todo su trabajo: mano, cuerpo y alma— se identificará en los albores del siglo xx como la fórmula propiamente dicha del arte en tanto *cosa mentale*, «cosa del espíritu». Es la época en que la escultura —en los términos neoplatónicos de Miguel Ángel— es el arte de quitar materia para liberar la Forma (es decir, la *idea*) y no de agregar materia para fabricar una forma (es decir, la *apariencia*). Es la época en que, tanto en italiano como en francés, se confunde voluntariamente, con el agregado de una feliz homonimia, el diseño y el dibujo [*dessein* y *dessin*]<sup>45</sup>.

A primera vista podría parecer que esta división entre el ojo y la mano ha quedado destruida por la desaparición o la pérdida de importancia de la parte puramente manual del arte. La fotografía, al menos en sus estados relativamente recientes, con aparatos ligeros y tomas instantáneas, reduce el papel de la mano a su aspecto más mecánico, el de apretar el disparador, y exalta por el contrario el del ojo, encargado

prácticamente de toda la obra en el momento mismo en que la ve. Ésta es la concepción que de modo ejemplar se encuentra, por ejemplo, en el «instante decisivo» que Cartier-Bresson<sup>46</sup>, en que la mano debe obedecer, sin la más mínima demora, al impulso que le transmite el «cerebro visual». Pero la afirmación de lo fotográfico (y también de lo mecánico, de lo cinematográfico, así como de otros automatismos) en el campo del arte, ha tenido la consecuencia, lógica al fin y al cabo, de llevar a la radicalización de la relación de los artistas con la división tradicional entre el hacer y el pensar, entre la mano y de la *certa idea*. Como su abuelo, impresionado por el invento de la fotografía, le precedía la muerte de la pintura, el joven Francis Picabia respondió: «Puedes fotografiar un paisaje, pero no las ideas que tengo en la cabeza»<sup>47</sup>; poco después, Kandinsky hablará de lo espiritual en el arte (en la pintura) y Malevich inventará la pintura trascendental, a la que denominará suprematismo<sup>48</sup>.

De esta suerte, no podrían pasar por puras creaciones mentales ni siquiera las obras que parecen haber prescindido por completo de la materia, el cuerpo, el gesto y la mano: el espíritu sólo crea pensamientos, no obras; para éstas es menester pasar, aunque sea mínimamente, por el hacer, como muestran hasta el hartazgo las producciones del arte llamado «conceptual». Una cosa es decir que la imagen de una silla no es una silla y que ni una ni la otra coincide con la palabra «silla», y otra muy distinta afirmararlo silenciosamente juxtaponiendo, en una escenificación que no es indiferente (requiere un cierto espacio, una circulación, una captación de la mirada), una verdadera silla de madera, la fotografía ampliada de una silla y, por último, la reproducción, también ampliada, en soporte de cartón, de la entrada «silla» de un diccionario. *Una y tres sillas*, de Joseph Kosuth, que vio la luz en 1969, quizá no sea otra cosa que la concreción de una idea relativa a la noción de representación o de referencia, pero concretar supone que alguien, tal vez un empleado o un delegado del artista, pero dotado de un cuerpo y de manos, se ocupe de ello; por «conceptual» que se la pretenda, esta obra se ve, se toca, se desplaza; como máximo se puede comprobar que es indefinidamente reproducible (re-producible) de idéntica manera, pero ésta es otra historia. A fuer de rechazar su materialidad, no podemos evitar un punto de vista nostálgico, que lleva a

<sup>46</sup> H. Cartier-Bresson, «L'Instant décisif», 1952.

<sup>47</sup> Citado por Jean Clair, *Duchamp et la photographie*, pág. 6.

<sup>48</sup> W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 1912; K. Malévitch, *Le Miroir suprématiste*, 1916-1928.

<sup>45</sup> Hasta el siglo xvii por lo menos, la ortografía de *dessin* también era *dessein*; el italiano, por su parte, sólo tiene una palabra, *disegno*, para ambas nociones (cfr. el inglés *design*).

valorar el arte de pintar a mano —y sólo a mano— y a constatar que, naturalmente, ya no es lo que era<sup>49</sup>.

### ¿QUÉ ES UN MODELO?

Cuando se la interroga por su relación con el ojo y con el espíritu, la mano, sea lo que sea, se convierte en una mano abstracta, en una idea de mano. La mano real que actúa para producir el arte, la que toca, se mueve, se desplaza y opera, puede entregarse a muchas operaciones concretas, pero siempre la mano del artista se activa en dos tareas, o por lo menos en una de ellas: fabricar objetos y dar una forma. Es lo que la teoría del arte ha reconocido hace ya veinte siglos, en torno al nacimiento del concepto de *figura*. La investigación filológica de Erich Auerbach<sup>50</sup> ha puesto maravillosamente en evidencia el nexo íntimo, que la propia lengua denuncia, entre la *figura* —ya sea la pequeña estatuilla de cera, ya sea el proceso de la metáfora— y la ficción, pues ambas son primas hermanas de la idea que propone el verbo *figere*, que significa al mismo tiempo fingir y modelar. Crear, lo que nosotros llamamos crear —producir una obra humana, artística o no, puesto que para los autores latinos que Auerbach menciona dicha distinción no es pertinente— es modelar, es fingir: tales son la amplitud y la ambigüedad de la idea de producir que nos ha llegado, y sigue siendo nuestra herencia, de la primera escuela teórica relativa al arte.

Modelar: tratar la materia, tratar lo que es inerte e informe, coger trozos de este cuerpo desconocido que es el mundo, arrancarlos de su orden caótico e incomprensible para imponerles nuestras regularidades, nuestras topologías y finalmente nuestras costumbres. Fingir: porque —y he aquí lo valioso de toda esta etimología— quien de esta manera se aplica a transformar trozos de su medio natural no sólo lo hace para introducir en ellos el número (la repetición y la simetría), sino también para fabricar figuras. Ahora bien, la figura es una criatura, y en este sentido proviene de su creador; pero ante todo mantiene una relación única con el mundo del que metamorfosea un fragmento: la figura es figura-de. Figura *de*, y en este punto se impone sin duda por un momento entender la expresión en latín<sup>51</sup>: la figura pertenece, provie-

<sup>49</sup> Es el punto de vista que define de modo ejemplar Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, 1983.

<sup>50</sup> Erich Auerbach, *Figura*, 1944.

<sup>51</sup> *De*: marca la separación, el alejamiento de un objeto con el cual se tenía contacto, unión, asociación (diccionario Gaffiot).

ne, depende. ¿De qué? De lo que, por un complejo rodeo de la historia del lenguaje, se llama su modelo.

La historia de las artes conocidas precisamente como figurativas —es decir, las que descansan en la producción de figuras, pero también en su ficcionalización y su escenificación— nos ha habituado a tal punto a esta relación entre una figura y lo que pensamos como su referente, que es preciso hacer un esfuerzo de reflexión para captar qué puede ser la figura con anterioridad a la institución de esta situación más o menos fija, en la que, de acuerdo con el antiguo modelo del anverso y el reverso de la medalla, la figura sólo se propone desdoblada en un referente, e incluso en un referente real. Las artes fotográficas, que radicalizan esta proposición, parecen demostrárnoslo cada día: la figura es figura de su modelo porque de él deriva directamente según un procedimiento fundado en la indicialidad, en la huella, en tan imprecisa, otras tantas metáforas intercambiables con la de la medalla que Saussure utilizaba para ilustrar la relación entre significante y significado<sup>52</sup>.

Ahora bien, en la idea de *figura*, en la actividad de figuración propia de la mano en el arte, es preciso colocarse más acá de esa idea mimética e indicial. La mano figura, crea una *figura* a partir de un modelo, pero eso no compromete nada por sí mismo en lo tocante a la naturaleza del modelo (que no es forzosamente un objeto o un ser real), ni en lo tocante a la relación entre el modelo y la figura, que no se limita a ser mera *copia*. En efecto, si bien es cierto que la figura se define como figura (derivada) de, también se define como imposición de forma, y ésta, obra de la mano propiamente dicha, puede provenir del modelo según muchas modalidades y muchos sentidos, de la copia pura y simple de los contornos y las apariencias (el ideal fotográfico) a la captación de un esquema visual (el ideal de la caricatura, del grafo, de la simplificación) o a la traducción de lo que aparecerá como poder del modelo. (En este último sentido, mucho más que en el indicial que parece sugerir la anécdota de la impronta de Verónica, el icono es figura del rostro de Cristo: el icono actualiza una potencia divina —ligada al rostro humano— que es a su vez un misterio, el misterio de la transustanciación.)

Paradójicamente, es posible que sea en el campo del arte fotográfico donde mejor se ha comprendido y explicado esta amplitud, o, mejor aún, esta apertura del vínculo de origen que une la figura al mode-

<sup>52</sup> F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1915, pág. 158 y sigs. [Trad. esp.: *Curso de lingüística general*, 1994.]

lo. Cuando Bresson, tratando de definir su arte, el cinematográfico<sup>53</sup>, define como *modelo* lo que el lenguaje habitual llama actor de cine, se refiere sin duda a una convención lingüística establecida, la de la pintura de caballete, y sobre todo al retrato, para el cual el modelo es un cuerpo real (humano o no, animal o no) que se ha encontrado realmente ante el ojo del pintor y cuya figura la obra propone. De modo que Bresson no reflexiona particularmente sobre la singularidad de la imagen fotográfica como «icono indicial»<sup>54</sup> —válida tanto para sus películas como para los peores novelones televisivos—, sino sobre la relación entre la disposición de imágenes y los modelos de los que las mismas proceden. El modelo bressoniano no es un actor porque no «actúe» o porque actúe «mal», sino porque su tarea no consiste en *construir* un personaje. Por el contrario, el modelo debe esforzarse en la no construcción, en la ausencia de construcción, debe apuntar en cada instante a permanecer en la ausencia de finalidad, en la blancura expresiva, en la disponibilidad, debe no ser otra cosa que imagen o, mejor aún, fuente de imagen: debe dejar emanar de él, sin saberlo y sobre todo sin querer saberlo, potencias que el cineasta ha descubierto en él y que tendrá a su cargo captar y figurar (es decir, con toda precisión, producir por medio del montaje: como se ve, no está ausente la manipulación).

Al comienzo del siglo xx se produjo una de las revoluciones más espectaculares de la pintura, la del arte llamado «abstracto» o «no figurativo». Es preciso no subestimar la violencia que representó la renuncia deliberada a la representación, mediante la pintura, de cosas y seres del mundo; pero lo que este episodio de la historia del arte entraña en general y en cuanto al hacer, no es tanto el abandono de las conquistas de cinco, veinte o hasta treinta siglos de arte mimético, como el regreso a una concepción original de la figura, la que sabe que lo que pasa del modelo y del mundo a la figura es múltiple y no se detiene en la apariencia. Es probable que el término «abstracto» haya sido propuesto por algún crítico despistado por la ausencia de objetos concretos reconocibles; pero la palabra también puede entenderse —y esto es más válido— en su acepción dinámica, que hace de la abstracción un

<sup>53</sup> Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, 1975. Bresson opone el cinematógrafo, arte de la producción de figuras (fotográficas, en movimiento y sonoras) de modelos reales, al cine, técnica de reproducción (igualmente fotográfica, en movimiento y sonora, de donde las confusiones que él denuncia) de disposiciones teatrales o novelescas en transcripción tal cual son.

<sup>54</sup> En el sentido de J. M. Schaeffer, *La imagen precaria*, 1990.

proceso: el de la extracción, en provecho de la figura, de esquemas profundamente arraigados en el modelo.

#### LAS REGLAS DEL HACER: EL ARTE COMO PRODUCCIÓN, LA POÉTICA

Así pues, el artista da forma al material. Ahora falta por ver cuál es, en esta operación, el margen propio de libertad que le ha quedado. Es conocido el episodio que en los años treinta enfrentó a los surrealistas con ciertas fracciones del movimiento comunista respecto a la fórmula de los primeros: «En arte, licencia total». Reivindicación de una libertad infinita, que sus adversarios no dejaron de volver en su contra para tratarlos de «licenciosos», retomando con convicción el viejo papel platónico del censor del arte como *eros*. Más o menos en la misma época, a los artistas soviéticos su gobierno les proponía un código de conducta al mismo tiempo que un conjunto de reglas técnicas e ideológicas que determinaban estrictamente su actividad, y les asignaban un campo rigurosamente acotado y rigurosamente estructurado<sup>55</sup>.

Primera respuesta a la pregunta por la actividad artística cuando se la inserta en su vertiente social: el arte es una producción entre otras producciones y la responsabilidad de su definición y de su regulación corresponde a la sociedad (en las sociedades más dictatoriales, al gobierno; en otras, a instancias delegadas). La regulación puede tomar todas las formas, sin que ello diga gran cosa acerca de la actividad artística. Más esencial es el rasgo común a todas esas sociedades: la limitación y la presión. Una vez más, dejo de lado los aspectos directamente políticos o sociales de esta presión (aunque el artista encarcelado es una figura extraordinariamente recurrente en la historia), para interesarme sólo por el aspecto estético. Desde este punto de vista, el deseo de orden y el deseo de regulación de la belleza (poco importa que sea para someterla a una ley de utilidad, a una ley de razón o a una ley de trascendencia) adopta casi siempre la misma forma: la prescripción expresa.

En la Europa «clásica» del siglo xvii, las artes, que se practicaban casi exclusivamente en los ambientes nobles, se concentraron en Francia de manera extraordinaria en la corte. La regulación es allí tal vez más aparente a primera vista, con textos cuasi oficiales, o al menos escritos con la aprobación del poder, como el más famoso de todos,

<sup>55</sup> Andréi Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, 1934-48.

*L'Art poétique* de Boileau, largo poema de más de mil versos de reglas y preceptos, que utilizaba «la sintaxis autoritaria de la instrucción y la prohibición»<sup>56</sup>, y que resultaban familiares por su sometimiento a la forma del alejandrino:

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,  
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime.  
Sans cesse en écrivant variez vos discours.  
Que dès les premiers vers l'action préparée  
Sans peine du sujet aplanisse l'entrée.

[Sea el tema cual sea, divertido o sublime, / que a la rima se acorde siempre el buen sentido. / Al escribir, variad sin cesar el discurso. / Que en los primeros versos la acción preparada / allane sin esfuerzo del tema la entrada].

Con el título de su tratado se refería Boileau expresamente a un antecedente ilustre, el de Horacio, el poeta latino y autor también de un *Arte poética*, igualmente concebida (aunque de manera menos rígida) como marco al mismo tiempo ético y estético de la actividad del poeta, esto es, dada la jerarquía de las bellas artes en esas dos épocas, del artista en general, del cual el poeta es equivalente general.

En ambos casos, lo mismo que en todos los que en ellos se han inspirado —incluso los que no han tenido absolutamente ninguna vinculación con el poder político, como el poema de Verlaine titulado *Art poétique*—, se trata de decir al artista (al poeta) qué debe hacer si quiere que su obra pertenezca a la poesía. Por cierto, no todas las prescripciones son equivalentes y ni siquiera comparables; cuando Horacio ordena al poeta

*si me flere, dolendum est primum ipsi tibi*  
[si quieres que lllore, has de sufrir primero tú]

plantea una ética de la poesía que atañe a la verdad de los sentimientos; la sugerencia de Verlaine «prefiere lo impar», es un consejo que afecta a la organización del material (y también a la eficacia sensorial —musical— de la forma). Sin embargo, tanto uno como el otro enuncian, de una manera tal que no cabe en ella duda ni discusión, cómo se debe hacer un poema digno de ese nombre; uno y el otro dibujan

<sup>56</sup> M. M. Munch, *Le Pluriel du beau*, pág. 80.

un campo de lo posible; ni uno ni el otro, y esto es lo esencial, se contentan con prohibir, sino que dan reglas positivas.

Por esta última característica encuentran precisamente las «artes poéticas», cualquiera que sea su amplitud y su naturaleza, la empresa que desde el comienzo se ha llamado *una poética*, no ya, esta vez, en el sentido de una regulación sólo de la poseía, sino del arte y de la creación artística en general. Desde Aristóteles, la poética (es todavía hoy el sentido del diccionario) es la teoría de la poesía; por extensión, las reglas del *hacer* poético; por segunda extensión, una teoría de las otras artes, que carga el acento de manera más o menos prescriptiva, más o menos regulada y autoritaria, sobre el hacer, la producción, en oposición a las teorías de la recepción. En otros términos, el problema general de la poética es el siguiente: cómo se comporta el artista (cómo debe comportarse) para fabricar una obra de arte? ¿Qué reglas debe seguir? Y cada vez más, a medida que nos acercamos a nuestra época, esta cuestión se desdobra en otra, que terminará por ocupar todo el espacio: ¿qué es lo que hace que un artista sea un artista y no un productor de objetos cualesquiera?

No examinaré (por ahora) el interés de estas reglas, su practicabilidad, ni me preguntaré si se las ha obedecido; en lo sustancial, ocurre en las artes poéticas lo mismo que sucede con todas las reglamentaciones: engendran al mismo tiempo obediencia pasiva y observancia estricta (como las leyes), rebelión y mala conciencia (como un superyó) o, más simple y tranquilamente, adaptación y desviación. Lo que importa es que entrañan una concepción del arte como producción, consciente, organizada, dominada (puesto que hay reglas); y correlativamente, como comprensión, igualmente consciente y dominada, igualmente conocedora, si me atrevo a decir, esto es, igualmente informada por el mismo dibujo de lo posible y lo imposible.

Síntoma: hoy en día, las poéticas, debido a una nueva inflexión metonímica del término, se han convertido en cuerpos de reglas y de itinerarios prescritos, ya no al uso de los artistas, sino de los comentaristas y los analistas. Este desplazamiento, que se produjo a comienzos del siglo xx, ha sido notablemente sistematizado por la escuela crítica conocida como formalista, cuyos trabajos de «poética», en cierto sentido, son más bien predecesores de la escuela estructuralista que continuadores de la empresa aristotélica u horaciana<sup>57</sup>. Cuando el grupo de formalistas rusos publicó una obra titulada *Poética del cine*<sup>58</sup>, en 1927, se

<sup>57</sup> Cfr. I. Tynianov, *Le Vers lui-même. Problème de la langue du vers*, 1924.

<sup>58</sup> I. Tynianov, *Poetika Kino*, 1927.

trataba de describir, a propósito de lo que todavía no se había aceptado definitiva ni universalmente como arte, los procedimientos de significación en la imagen móvil y de desplegar las reglas de «buena formación» de enunciados filmicos. Cuando, sesenta años más tarde, David Bordwell propuso constituir una «poética histórica» del cine, retomó la parte descriptiva de este proyecto y sustituyó su parte prescriptiva (arte poética) por una apreciación «histórica», en referencia a una categorización cronológica de los estilos cinematográficos<sup>59</sup>.

#### EL HACER COMO CREACIÓN: LA EXPRESIÓN DE SÍ MISMO

A la concepción de un artista encorsetado por las reglas que se han hecho para él, responde la concepción, sin duda de evidencia hoy infinitamente mayor, del artista autónomo, responsable sólo ante sí mismo, sus pares, su público o su arte, pero no ante la república. La obra clásica, que respeta las reglas de un arte poética, depende más de una combinatoria de elementos y de formas ya dadas, mientras que la invención (sin lo cual no hay arte), se ha refugiado en el cálculo de la *composición* de esos elementos y de esas formas; en la retórica clásica —precisamente la que soportaba de manera ostensible esta parte de la prescripción—, la actividad del orador, pero también por extensión la del literato o el poeta, se describe en cinco momentos, de los que la *inventio* sólo es el primero y, muy lejos del sentido moderno del término, se reduce a la decisión de escoger tal o cual elemento de un repertorio en el que se habrá encontrado (*invenire* significa descubrir, como lo prueba la «invención» de las grutas prehistóricas). Por el contrario, los auténticos puntos de llegada son la *dispositio*, y más aún la *actio*.

La evolución de la palabra «invención» es rigurosamente paralela a la de la palabra «creador», y mientras que la invención se alejaba de la busca selectiva de un conjunto preconstituido para concebirse como fabricación totalmente nueva (de conceptos, ideas, teorías), la creación dejaba poco a poco de ser atribuida de manera obligatoria y única a Dios creador del mundo, para aplicarse a productos humanos (es decir, desde el punto de vista religioso, a productos pertenecientes a la esfera de lo creado, precisamente a la *creación*...). Hacia mediados del siglo XVIII, en una época que todas las consideraciones relativas a la estética conducen a privilegiar, Voltaire califica a Corneille de gran *creador* de obras

<sup>59</sup> Véase, por ejemplo, D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 1984.

teatrales. La fundación de la estética y su remodelación casi inmediata en la gran empresa de la filosofía crítica de Kant, ponen en primer plano el sujeto, tanto en su condición de destinatario y receptor de la obra como en su condición de sujeto productor que sólo obedece en última instancia a las leyes propias del genio.

La idea de un artista «genial», es decir, inspirado, presa de una fuerza interior que es «más que él»<sup>60</sup>, del «yo es otro» de Rimbaud, no es nueva; del *furor divinus* o el *ek-stasis* de los antiguos al artista maldito del siglo XX encontramos muchas figuras familiares de artistas que unen la creatividad a la ausencia de reglas, a la infelicidad o a la inadaptación social, según el caso. Lo que ha aportado de nuevo el momento, todavía no superado desde este punto de vista, que lleva de Kant al romanticismo y a Hegel, es una doble transformación de esta figura familiar. Ante todo, para enfatizarla, exagerarla, atribuirle un poder verdaderamente divino; el artista romántico es un vidente, un inspirado, eventualmente un profeta como el *Empédocles* de Hölderlin, del que Jean-Marie Straub, que adaptó dos de sus estados para el cine, ha podido afirmar que era uno de los primeros enunciados de la utopía comunista. Aun cuando se contente con mirar a su alrededor, el artista romántico ve más que lo visible, su inspiración le da acceso a una verdad esencialmente religiosa del mundo.

Todo arte imitativo produce necesariamente en nosotros un doble efecto, una vez por la naturaleza del objeto reproducido, cuyo carácter propio nos afectará en el cuadro como nos afecta en la naturaleza, y otra vez en la medida en que la obra de arte es una creación del espíritu humano que, por una aparición verdadera de sus pensamientos (un poco como, en un sentido superior, se puede decir que el mundo es una aparición de pensamientos divinos), eleva por encima de toda banalidad al espíritu que le es afín<sup>61</sup>.

Pero, por otra parte, con la filosofía de la historia de Hegel aparece la atribución al genio artístico (y, en consecuencia, al artista genial) de un lugar eminente en las jerarquías sociales y en las finalidades históricas. Para Hegel, la historia, como se sabe, tiene un sentido (una dirección y una significación coincidentes); la historia del arte, por su parte,

<sup>60</sup> Parodio el admirable título lacaniano, *En toi plus que toi*, xxème leçon, *Séminaire*, libro XI, pág. 237, donde el «plus que /moi/» designa sin duda el inconsciente cuando la inspiración es de orden divino. [Trad. esp.: *El seminario*, Barcelona, Paidós, 1981.]

<sup>61</sup> Carl Gustav Carus, *Neuf Lettres sur la peinture de paysage*, 1822, pág. 63. [Trad. esp.: *Cartas y anotaciones sobre pintura de paisaje*, 1992.]

es un progreso hacia la unidad de contenido y forma en tres etapas —simbolismo, clasicismo y romanticismo—, la última de las cuales se caracteriza por el triunfo de la subjetividad. Pero el arte no es el fin último. En tanto participa de lo absoluto, el arte se encuentra en la región suprema del espíritu (superior a la primera, el Espíritu Subjetivo —el de la antropología y la psicología—, y a la segunda, el Espíritu Objetivo, o sea el del derecho, la moral y el Estado), pero sólo es el primer estadio de esta región, y para Hegel debe al fin y al cabo ceder su lugar a la religión y luego a la filosofía. Más que Kant, que se preocupa menos por los artistas que por los aficionados al arte, y porque es contemporáneo de la revolución subjetivista que constituye el romanticismo en la poesía, Hegel construye una teoría de la creación que describe, con asombroso detalle, el paso de la heteronomía a la autonomía del arte, el paso del artista productor al creador. El primer momento de ese paso es la sumisión del objeto al sujeto a través del triunfo de lo accidental y de lo banal en la elección de los temas de la obra de arte:

el arte romántico deja en adelante expandirse la exterioridad aquí y allí como la entiende, y para eso permite que todo y cualquier cosa, a modo de materia, las flores y los árboles e incluso los utensilios domésticos más ordinarios, vengan sin ningún impedimento a tomar parte en la representación, comprendida la contingencia natural de la existencia.

De manera que, en las representaciones del arte romántico, todo tiene un lugar, todas las esferas de la vida y todos los fenómenos, el más grande y el más pequeño, el más elevado y el más fútil, lo que se conforma y lo que no se conforma a las buenas costumbres, la inmoralidad y el Mal<sup>62</sup>.

Entonces se produce el triunfo de la manera subjetiva en el arte: el estilo del artista se convierte en lo esencial:

Con independencia de los objetos, en efecto, están también los medios de la representación, que aquí se convierten en fin por sí mismos, de modo que lo que se eleva al nivel del objeto objetivo de la obra de arte es la habilidad subjetiva y la aplicación de los medios artísticos<sup>63</sup>.

Por último, la cuasi destrucción del objeto por la transformación lúdica del contenido objetivo (que, por lo demás, Hegel presenta como consecuencia excesiva y lamentable de la genialidad artística): es-

tadio supremo del arte que, en buena lógica, desemboca en la negación del arte para sí, puesto que, si bien el artista es lo único esencial, en el límite la obra se vuelve inútil o superflua.

A menudo se han destacado las virtudes de adivinación de este cuadro de la historia del arte y del espíritu, al mismo tiempo que sus aporías. El movimiento de subjetivización que describe Hegel corresponde muy bien a la aparición, menos de un siglo después, de las primeras telas abstractas («no objetales», como decía Malevich)<sup>64</sup>; en cuanto a la «muerte del artista», ha sido y tal vez sea todavía el tema preferido de la crítica cuando no llega a discernir los movimientos históricos que se producen ante sus ojos. Así se ha hablado, sucesivamente y sin demasiada imaginación, de muerte de la pintura y de muerte del cine, sin que esto inquiete a los artistas:

Hegel [...] sostendrá que el arte se modela siempre según un ideal [...]. Pero los pintores no han necesitado mucho tiempo para dejar de hacer cualquier cosa que evoque el menor ideal. Ante esto, Hegel, molesto, declara que los tiempos del arte están revueltos. Lo comprendemos. Lo comprendemos sin darle la razón. Pues, al fin y al cabo, nunca el arte se ha mostrado más virulento, más eficaz —más vivo— que en nuestros días. Pero es posible que haya querido desbarbararse de Hegel<sup>65</sup>.

Lo que en cambio ha desaparecido (¿sin dejar rastro?) de nuestras actuales concepciones es el vínculo expreso entre el arte y la religión. En esta secularización, la noción de creación se ha debilitado considerablemente al verse aplicada ya no sólo a los fabricantes de obras de arte, sino de todo tipo de productos, primero en la frontera del arte y luego en todas partes; se ha hablado de creadores en referencia a los perfumes o la alta costura, antes de calificar de creador al asalariado que hace los planos de un nuevo modelo de mueble, de lámpara, en realidad de cualquier objeto de consumo; más tarde se ha calificado de *creativo* al especialista en búsqueda de eslóganes publicitarios. En un terreno más directamente teórico, la ideología del artista-médium, del artista-filósofo, del creador inspirado, se ve impugnada en nombre del retorno de valores críticos, cuando no de valores clásicos.

También la relación del artista con el arte es hoy en día más cómodamente, diría casi más *normalmente*, pensable fuera de este vals-vacila-

<sup>62</sup> Hegel, *Cours d'esthétique*, 1820-21, t. II, págs. 131 y 209. [Trad. esp.: *Estética*, 1991.]

<sup>63</sup> *Ídem*, pág. 215.

<sup>64</sup> Sobre este vocabulario, véase Jean-Claude Marcadé, «À propos de la non-figuration», en Malevitch, *Le Miroir suprématisse*.

<sup>65</sup> Jean Paulhan, *La Peinture cubiste* (1953-59), pág. 116.

ción entre la sumisión a un dogma y la libertad total y la arbitrariedad. Lo que han hecho aparecer las grandes transformaciones de la idea de artista en el siglo XX es que ésta se apoya ante todo en una relación de intencionalidad. *Intencionalidad*, es preciso destacarlo de inmediato, no es *intención*, no se confunde con una intención precisa y ni siquiera la supone. No se trata de decir que el artista, aun cuando se lo conciba como creador, sepa exactamente lo que hace, que se conforme a un objetivo particular; el objetivo que supone la noción de intencionalidad es siempre general, incluso genérico; es siempre y por doquier una sola intención: la intención artística. Además, no presupone la ideología de la creación; el artista de las épocas clásicas no piensa en crear nada, sino sólo en producir una obra regular, lo cual no elimina la intencionalidad, que reside entonces en la conformación a un canon de adhesión a valores.

En el fondo, tal vez sería mejor hablar de premeditación que de intencionalidad, pues este término, dado su origen filosófico<sup>66</sup>, evoca todavía demasiado la subjetividad y la conciencia. La actividad artística supone una pre-meditación, una reflexión primera y previa, seguida de una decisión acerca del acto: no hay arte que no responda a una intención artística. De inmediato se advierte que esto designa el arte del último siglo o, más exactamente, al arte posterior al estallido de los primeros *ready-made*. Al presentar, casi en su estado natural<sup>67</sup>, un urinario o un portabotellas como obras de arte, Duchamp declaraba, entre otros, que el arte sólo tiene lugar en virtud de una intención artística; que luego ésta deba ser demostrada o desplegada —por el pensamiento, el placer de los sentidos, el valor mercantil, lo mismo da— no contradice este poder literalmente fundador de la intencionalidad. Desde entonces se ha repetido muchísimas veces el gesto, hasta, por ejemplo, en el género cinematográfico que se ha dado en llamar películas de *found footage* (literalmente: metraje encontrado), en el que el arte es convocado por la intención de producir una obra a partir de un material en sí mismo ajeno al arte (a menudo se trata de recortes de películas documentales, de telefilmes, etcétera).

<sup>66</sup> El término fue propuesto por Husserl en su *Invitación a la fenomenología* (1913-1930).

<sup>67</sup> Sólo «casi». A menudo los comentaristas de Duchamp han insistido en el hecho de que la presentación eficaz del *ready-made* implicaba casi siempre agregados, intervenciones, modificaciones a veces ligeras; el propio Duchamp distinguía los *ready-made* ordenados, asistidos, modificados, rectificados, corregidos, etc. Cfr. Jean Clair, *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une oeuvre*, 1977.

Quizá ninguna empresa haya mostrado tan claramente como la de Bresson que la intencionalidad no es la intención. En la teoría del cine, la intención inicial es la de crear una obra dada, pero sobre todo, para Bresson, no debe entrañar intenciones particulares.

Es absurdo encontrar que un gesto que se realice o una frase que se diga de tal manera son más naturales que si se realiza o se dice de otra manera; en el cinematógrafo eso no tiene sentido<sup>68</sup>.

Sin embargo, reafirma sin cesar la presencia de una línea previa que tiene su origen en él, que es su proyecto, su idea, y que se trata de mantener contra todas las dificultades materiales:

Mi película nace una primera vez en mi cabeza y muere en el papel; la resucitan las personas vivas y los objetos reales que empleo, a los que se mata en la película de celuloide, pero que, colocados en un cierto orden y proyectados en la pantalla, se reaniman como flores en el agua<sup>69</sup>.

La intencionalidad adopta entonces una forma particular, la de la ignorancia, la falta de conocimiento, la espera y lo que Bresson llama improvisación.

Rodaje. Ponerse en un estado de ignorancia y de curiosidad extremas, pero incluso así, ver lo que se tiene delante.

Practicar el precepto de encontrar sin buscar.

«Es eso o no es eso», al primer golpe de vista. El razonamiento viene después (*para aprobar nuestro primer golpe de vista*)<sup>70</sup>.

El artista se caracteriza, pues, por dos cualidades creativas principales: la agudeza del golpe de vista y la capacidad para mantener la cabeza gracias a su ciencia de las relaciones a establecer entre los datos sensibles.

Crear no es deformar ni inventar personas y cosas. Es andar relaciones nuevas entre personas y cosas existentes y *tal como existen*<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> Bresson, *Notes sur le cinématographe*, 1975, pág. 15. [Trad. esp.: *Notas sobre el cinematógrafo*, 1997.]

<sup>69</sup> *Ídem*, pág. 20.

<sup>70</sup> *Ídem*, págs. 24, 67 y 135, respectivamente.

<sup>71</sup> *Ídem*, pág. 22.

El creador no ha sido concebido como demiurgo que produce una obra *ex nihilo* extrayéndola por entero de él (de su imaginación, de su experiencia, de su memoria), sino como un testigo, que tiene la idea de un acontecimiento, lo organiza y luego lo registra como existe, a partir de ese momento, independientemente de él. Según Bresson, no hay mejor manera de definir al creador que como causa:

[Modelo] La causa que le hace decir esa frase, realizar ese gesto, no reside en él, sino en ti. Las causas no están en tus modelos<sup>72</sup>.

El artista es la causa del arte; no se hace arte si no es ex profeso. Estas dos variantes de la tesis de la intencionalidad la resumen. Es también exactamente, esta vez más en términos históricos que críticos, la sustancia de una noción propuesta al comienzo mismo del siglo por un esteta e historiador del arte, Alois Riegl, con el nombre de *Kunstwollen*<sup>73</sup>. Para Riegl, el querer escapa al individuo en tanto determinación, pero no en tanto conciencia; el artista tiene conciencia de tender a hacer arte, pero no es su voluntad la que determina las condiciones —materiales, ideológicas— en las que lo hará. El *Kunstwollen*, por tanto, no caracteriza a un individuo creador, sino a una sociedad, incluso a una época entera, de la que designa sus ideales en materia de arte, las concepciones dominantes, la *doxa* y hasta los deseos ocultos. Es aquí evidente la herencia hegeliana, acentuada incluso por discípulos de Riegl como Max Dvorak, que llegó a titular uno de sus libros *Historia del arte como historia del espíritu*<sup>74</sup>. Además de la investigación sobre el «querer arte» ha sido con harta frecuencia patrimonio de los historiadores del arte.

Pero, en general, está claro que sólo puede haber intención artística si el arte es socialmente identificable (en caso contrario, ¿de qué se tendría intención?, o, ¿se puede tener una intención sin concepto «intencionalizable»? y, además, si la forma que adopta la intencionalidad depende de la concepción socialmente dominante del arte. El artista clásico no puede tener otra intención artística que imitar la naturaleza bella (ésta será su manera de afirmarse creacionalmente como artista); el artista romántico tiene como intención artística expresar la verdad del mundo (o participar en la Naturaleza). Intenciones más particulares

<sup>72</sup> *Ídem*, pág. 64.

<sup>73</sup> Véase Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, 1899. Este término significa «querer arte» (intencionalidad artística, si se prefiere); subrayo que no debería traducirse, como a veces se hace, por «voluntad de arte», pues el propio Riegl ha insistido expresamente, en la diferencia entre ambas nociones.

<sup>74</sup> Obra traducida al inglés (véase Bibliografía).

pueden ser las de producir una obra bella, nueva, interesante, original, pero serán intenciones artísticas si y sólo si esos valores son reconocidos como constitutivos del arte.

Del querer de arte a la intención artística: he aquí el campo ideológico en el que se hace el arte; en otras palabras, de las condiciones generales del arte en sociedad a su práctica efectiva por un individuo. Al fin y al cabo, éste es, incluso en las sociedades antiguas e incluso en las que no han aislado la función artística de sus valores decorativos o religiosos, el portador de la responsabilidad de este hacer, responsabilidad que evidentemente la modernidad ha exacerbado. Uno de los rasgos más constantes de toda empresa artística moderna es por cierto el lugar central que en ella se concede al artista como *autor*. El autor, se lo considere o no un creador original, se define como *el que firma*, el que inserta su nombre en la obra, no tanto para declararla suya como para asumir la responsabilidad por ella. Eso era precisamente lo que estaba en cuestión cuando, en los años cincuenta del siglo xx, un grupo de jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma* defendió una «política de autores [de filmes]»: ¿quién es responsable de un film *en tanto obra de cine*, el productor, el realizador o el guionista?

La otra consecuencia bien conocida de esta valorización del sujeto artístico es la importancia que durante toda una fase de la modernidad se ha acordado a lo que ha dado en llamarse la expresión. Expresar [en francés se usa la misma palabra para «expresar» y para «exprimir»] es hacer salir por la fuerza, como el zumo del limón, y son muchas las cosas que podemos imaginar «ex-primidas» por una obra de arte. Lo que interesa a la modernidad es lo que en la expresión proviene del autor, a diferencia del clasicismo, que valoriza la expresión de valores consensuales, y del romanticismo, que considera la expresión de lo trascendente. Por supuesto, estas distintas concepciones son igualmente convencionales y decir qué es lo que una obra expresa es decir tan sólo que su público está dispuesto a reconocer en ella ese fenómeno expresivo. Desde este punto de vista, todavía nos inclinamos a aceptar e incluso a buscar en las obras de arte (y en otros sitios) lo que nos parece que depende de la expresión de sí mismo del artista, por vaga y hasta misteriosa que sea esta idea. Durante mucho tiempo este ideal modernista ha sido evidente en la pintura:

Cuantas más manzanas e incluso líneas que no representen nada hacen vuestros pintores, más hablan de *sí mismos*. Para mí, lo que cuenta es el mundo<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> André Malraux, *La Condition humaine*, pág. 319. [Trad. esp.: *La condición humana*, 1988.]

Hoy se ha extendido a todas las artes y, más allá incluso, a la mayor parte de las prácticas sociales (en particular la educación, en la que la práctica de la expresión de sí mismo no sólo es lícita, sino obligada). Pero al mismo tiempo ha dejado de ser el ideal del arte, y lo que se ha bautizado como posmodernismo se funda, entre otras cosas, en ese abandono de la finalidad autoexpresiva del arte, en provecho de otra forma de afirmación de la responsabilidad del artista.

El enfoque psicoanalítico de la creación artística, que tanto ha contribuido a ligar ésta a la expresión del sujeto creador, también abrió las puertas a la comprobación de que no se podía atribuir a dicho sujeto el dominio absoluto de su creación ni de sus intenciones:

Desgraciadamente, la fuerza creadora de un autor no obedece siempre a su voluntad; la obra toma cuerpo como puede y a menudo se comporta ante su autor como una creación autónoma, extraña incluso<sup>76</sup>.

Pero además de la consideración de un sujeto estratificado, la disolución de los ideales y de las normas clásicas ha modificado, desde el momento moderno en arte, la relación entre el artista y la idea de un *Kunstwollen*, que encarna pero que de alguna manera lo excede y va simplemente en él manifestándose como la parte objetivada de su deseo de arte:

La disolución de todo elemento preestablecido no ha desembocado en la posibilidad de disponer a voluntad del material y de la técnica [...] El artista se ha convertido en simple realizador de sus propias intenciones, que se le presentan como inexorables exigencias extrañas que surgen de las obras en que trabaja<sup>77</sup>.

Por tanto, en nuestra sociedad el artista, sea o no un visionario, es un decisionario, rasgo que podría incluso pertenecer a los que constituyen su definición: alguien que tiene libertad para tomar decisiones acerca de su arte, pero que, como contrapartida, está obligado a ejercer esa libertad. Se sabe que en cierto sentido no hay peor obligación que ésta (el «haz lo que quieras» de los telemitas [del griego *theleme*, voluntad] es a su manera el antepasado de las sociedades concentracionarias); también la figura del artista filósofo, la del artista poeta, la del autor, que perduran, tienen hoy tendencia a ser reemplazadas por la del

<sup>76</sup> S. Freud, *Moïse et le Monothéisme*, págs. 140-141. [Trad. esp.: *Moisés y la religión monoteísta*, 1996.]

<sup>77</sup> T. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* (1940-48), pág. 27. [Trad. esp.: *Filosofía de la nueva música*, 1966.]

artista *manager*, que gestiona su actividad artística como cualquier otra actividad, que toma decisiones y asume los riesgos aferentes, evalúa estrategias y se da los medios para llevarlos a la práctica.

Cuando iba a la escuela, pintaba yo exactamente como un expressionista abstracto: era un uniforme. No estabas obligado a llevarlo, simplemente lo imitabas. Era extraordinariamente seductor enfrentarse a la tela blanca, paleta en mano. Me encantaba pintar de esa manera, pero no había ninguna razón para seguir avanzando. Comencé a entrever que todo lo que quedaba por hacer era una imagen concebida de antemano. Premeditar mi arte fue una libertad enorme<sup>78</sup>.

Las configuraciones no dejan de cambiar. La mano, en cambio, es siempre aliada de la decisión.

## BIBLIOGRAFÍA

### *La creación y la intención de crear*

#### Aspectos filosóficos

- BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, José Corti, 1943.  
CHASTEL, André, *Marsile Ficini et l'art* (1954), 3.<sup>a</sup> edición corregida, Ginebra, Droz, 1996 (estudio concreto del neoplatonismo de los artistas del Renacimiento).  
ECO, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval* (1987), Barcelona, Lumen, 1999.  
LACOSTE, Jean, *La Philosophie de l'art*, París, PUF (col. «Que sais-je?»), 1981, 1988.  
VALÉRY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894-1919), *Oeuvres*, t. I, París, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957.

#### Aspectos psicológicos y psicoanalíticos

- DÉMORIS, René, *Chardin, la chair et l'objet*, París, Adam Biro, 1991.  
DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, París, Ed. de Minuit, 1990.  
DIDI-HUBERMAN, Georges, y otros, «Destins de l'image», *Nouvelle revue de psychanalyse*, núm. 44, otoño de 1991.  
EHRENZWEIG, Anton, *L'Ordre caché de l'art* (1967), trad. fr. París, Gallimard, 1974.  
FIELD, Joanna (pseud. Marion Milner), *On Not Being Able to Paint* (1957), Los Ángeles, Tarcher, 1983.

<sup>78</sup> Edward Ruscha, citado en Y. A. Blois, «Ed Ruscha. La température des mots», pág. 67.

- FREUD, Sigmund, «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci» (1910), en *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996; «El Moisés de Miguel Ángel» (1914), *ibid.*; *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, *ibid.*
- GAGNEBIN, Muriel, *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste, stratège de l'inconscient*, París, PUF, 1994.
- KOFMAN, Sarah, *L'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, París, Payot, 1970.

#### Reflexiones de artistas

Este apartado podría enriquecerse indefinidamente con innumerables artistas que han dado forma escrita a las concepciones de su arte. Ofrezco una breve selección de obras importantes y de muy diversa inspiración, sin pretender, por supuesto, que la lista sea exhaustiva y ni siquiera verdaderamente representativa.

- BACON, Francis, *L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester* (1976), trad. fr. Ginebra, París, Milán, Skira, 1995.
- BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, selección y presentación de Hanna Arendt, París, Gallimard, 1966, col. «tel».
- DUBUFFET, Jean, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, París, Gallimard, 1973, col. «folio».
- HARRISON, Charles y WOOD, Paul, *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford y Cambridge, Blackwell, 1992 (excelente y copiosa antología de escritos de artistas del siglo XX, de consulta prioritaria).
- MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, París, Herman (1972), 1989. [Trad. esp.: *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, Debate, 1993.]
- MOHOLY-NAGY, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, trad. fr. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993. (Textos esenciales sobre la vanguardia, en una edición francesa lamentable, sin las fotografías, que constituyen la mitad de la obra, sin aparato crítico consecuente, sin índice, etc. En caso de ser posible, será interesante remitirse al original alemán, *Malerei Fotografie Film*, publicado en 1915 por la Bauhaus, reeditado en fac-símil en 1967, Maguncia, Florian Kupfenberg Vig.)
- PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milán, Garzanti, 1972; *Escritos corsarios* (1975), Barcelona, Planeta, 1983; *Écrits sur la peinture*, selección y presentación de H. Joubert-Laurencin, París, Carré, 1997.

#### La mano, la fabricación, el oficio

##### Manual/intelectual

- ARENDETT, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993.
- CARRAUD, Christophe (comp.), *La main*, Orleans, IAV, 1996.

- CLAIR, Jean, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, París, Gallimard, 1983 (defensa muy polémica de la práctica tradicional de la pintura).
- FOCILLON, Henri, «Éloge de la main», en *Vie des formes*, París, PUF, 1947.
- GOMBRICH, Ernst H., *Les Moyens et les Fins* (1976), trad. fr. Marsella, Rivages, 1988 (sobre el ejemplo de la pintura de frescos, reflexión a propósito de la influencia de la técnica sobre la creación).
- PASSERON, René, *L'Oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, ed. rev., París, Vrin, 1980 (sobre todo las dos primeras partes, «Le travail du peintre» y «Les éléments de l'oeuvre peinte»).

#### Háptica/óptica

- DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation*, París, Éd. de la Différence, 1981. [Trad. esp.: *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.]
- LEFEBVRE, Thierry y MICHAUD, Philippe-Alain (comps.), *Le Relief au cinéma*, número fuera de serie de la revista *1895*, 1997.
- RIEGL, Alois, *El arte industrial tardorromano*, Madrid, Visor, 1992.

#### El artista

- ALPERS, Svetlana, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture, l'argent* (1988), trad. fr. París, Gallimard, 1991. [Trad. esp.: *El taller de Rembrandt*, Barcelona, Mondadori, 1992.]
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie* (1934), trad. fr. Marsella, Rivages, 1987.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, Nueva York, Norton, 1969. [Trad. esp.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1988.]

## CAPÍTULO II

# La estética. De la sensación al gusto

Gran problema: ¿es la sensación un hecho original de toda materia?

### EL NACIMIENTO DE LA ESTÉTICA: LA «AISTHESIS»

Como la mayor parte de las palabras de nuestro vocabulario crítico (comenzando por *arte* e incluso *crítica*), el término *estética*, de aparición relativamente reciente, ha evolucionado considerablemente desde su introducción, en la medida en que, como a todas las palabras cargadas de historia, es difícil darle un significado único y firme. Decir que algo no es muy estético significa sin equívoco que es más bien feo; a la inversa, lo que se hace por interés «estético» se confunde a menudo con el embellecimiento, o a veces con una investigación de lo decorativo. En las terminologías disciplinarias, académicas o no, la estética es un discurso, no sobre tal o cual valor o calidad (lo bello, lo feo), sino sobre el arte; durante décadas, en el sistema universitario francés se la ha considerado como una rama de la filosofía, y se la ha asimilado prácticamente a la filosofía del arte, que efectivamente ha comenzado a existir mucho antes de que se forjara la palabra «estética».

Nos encontramos, pues, con dos usos de la palabra: uno para aplicar a lo bello; el otro, al arte. Y además un tercero, que quizá no sea más que la prolongación del segundo y que consiste en considerar de manera singularizada («una» estética, como un discurso particular, en

general prescriptivo, a propósito del arte o de un arte; hay, pues, estéticas de la pintura, la música, el cine; estéticas clásicas, románticas, modernas; estéticas conservadoras y otras que preconizan la ruptura; estéticas oficiales, y estéticas marginales o rebeldes. Todas tienen este punto en común, el de definir y al mismo tiempo regular la práctica y la apreciación de un arte dado, a menos que se decida extender un poco más su uso e imaginar estéticas del peinado, de la conversación, del suicidio e incluso una estética de la duda o de la traición...

Por cierto que esta flotación no se debe al capricho ni al azar, sino a la historia, una historia que no deja de tener sus razones, y quizá su Razón. Pero uno de los hechos más notables es que ninguno de sus significados es el que tuvo en su nacimiento el término «estética». En un primer momento se lo propuso para hablar principalmente de otra cosa, que aunque tiene relación con lo bello, con el arte, con las conductas particulares relativas al embellecimiento y la decoración de la vida y de las obras, que es un presupuesto de éstas, se distingue fundamentalmente de ellas: la sensación. Además, a diferencia de la mayor parte de los términos con los cuales se lo confunde, o cuyo dominio se confunde con el propio, es posible rastrear el origen de «estética»: ha sido *inventado*. La idea de este término corresponde a un filósofo, Alexander Gottlieb Baumgarten, quien lo utilizó en el título de una obra —sin acabar— escrita entre 1750 y 1758.

Hoy Baumgarten ha sido prácticamente olvidado, y su obra principal, una *Metafísica*, no ha sobrevivido en la memoria colectiva sino a causa de las referencias que a ella hace Kant. ¿Cuál era el proyecto de Baumgarten? Esencialmente era un proyecto intrafilosófico e incluso bastante técnico. Para él, se trataba de demostrar la existencia de una relación esencial entre tres dominios conexos, pero que hasta entonces se concebían autónomos: el arte, lo bello y la sensibilidad humana. Se trataba incluso de mostrar casi sin forzar la cuestión que, desde el punto de vista filosófico, estos tres objetos coinciden. Por lo demás, Baumgarten no deja de insistir en el hecho de que en eso reside la única novedad de su trabajo y en que, por lo demás, no dice nada que no se supiera ya antes de él:

- Lo *bello*, estima Baumgarten, se define —y sin ambigüedad— por las normas de buen gusto que ha elaborado y nos ha transmitido la Antigüedad, y que el siglo «clásico» ha retomado y glosado; definen lo bello sin dejar lugar a la subjetividad; lo bello clásico es objetivo, depende únicamente de la observación de reglas.
- El *arte*, comprueba Baumgarten, está igualmente bien definido, aunque también en este caso de manera sensiblemente distinta

de nuestra definición moderna, que identifica «arte» con «bellas artes». Retomando y modificando la definición platónica, como un poco después hará también Kant, identifica arte con toda actividad social no directamente productiva, sino destinada al embellecimiento del ornamento de la vida (Kant se interesará mucho por el arte de los jardines y del paisaje).

- En cuanto a la *sensibilidad*, que es el término novedoso que Baumgarten tiene en cuenta, su importancia en la actividad humana ocupa el corazón mismo de los debates filosóficos del siglo XVIII. Baumgarten escribe durante un período de la filosofía europea que se conoce como «crisis de la Ilustración» y que se extiende aproximadamente de Descartes a Kant. En la metafísica tradicional, una sustancia única constituye el mundo, sustancia que los metafísicos cristianos postularán idéntica a Dios o con él identificable; la revolución cartesiana, que inaugura esta metafísica, consistió en instaurar un dualismo fundamental que separa el pensamiento y la extensión y que, por tanto, renuncia a la unidad del ser (en realidad, este dualismo se complicó enseguida debido a la división del pensamiento en creado —el pensamiento humano— e increado: el «pensamiento» divino, el único independiente).

Este estallido en un mundo objetivo extenso y un mundo subjetivo no extenso tiene inmediatas consecuencias en la concepción del sujeto humano, puesto que es preciso explicar que el pensamiento reencontra la «extensión», el mundo objetivo. Descartes, por tanto, hace coexistir en el espíritu dos especies de pensamiento: las «ideas claras y distintas» y las sensaciones (así como las «pasiones»), que son percepciones más o menos oscuras y confusas: las ideas pertenecen al pensamiento, mientras que las sensaciones son el lugar de encuentro entre el sujeto y el mundo objetivo, el que incumbe a la extensión. Pero para Descartes, lo mismo que para sus sucesores, la sensación es dudosa en la medida en que no es «clara y distinta»; la modernidad filosófica que inaugura el cartesianismo (o, en Inglaterra, la filosofía de Hobbes) tiene como principio central, en evidente conexión con los primeros grandes descubrimientos científicos y geográficos, el cuestionamiento de lo que nuestros sentidos nos dicen del mundo: las ciencias naturales nacientes demuestran que los sentidos humanos no nos descubren el mundo tal como es, sino que nos inducen a error. Por eso es tarea urgente del filósofo el proponer un principio de corrección, en el doble sentido de la palabra: un principio que garantice las reflexiones de resultado correcto y un principio que corrija las flaquezas de los senti-

dos. En Descartes ese papel corresponderá a la duda metódica, mientras que los filósofos anglosajones se sentirán más tentados por transferir la capacidad de control y de exactitud a un «sentido» diferente de los cinco sentidos —el «buen sentido», el «sentido común»<sup>1</sup>—, antes de dejar paso al «sentido» lógico (que tomará obsesivamente el relevo en ciertos filósofos de lengua inglesa del siglo XX, que someten las cuestiones de estética a «la» lógica, es decir, a una concepción estrecha de la lógica aristotélica que se reduce a  $A = A$ ).

En todo caso, después de la revolución cartesiana esta depreciación de los datos de la experiencia sensorial fue confirmada por la corriente dominante de la filosofía occidental, y es justamente esta primera ruptura «moderna» lo que Kant confirmó a finales del siglo XVIII. Únicamente la corriente de los «empiristas» ingleses parece haber contradicho esta prioridad que se otorgaba a las ideas, como, por ejemplo, bajo la pluma de David Hume:

[...] podemos dividir todas las percepciones del espíritu en dos clases o especies, que se distinguen por sus diferentes grados de fuerza y de vivacidad. Las menos fuertes y las menos vivaces se conocen comúnmente como *pensamientos* o *ideas*. La otra especie carece de nombre en nuestra lengua [...] Hagamos pues uso de la libertad y llamémosles *impresiones* [...]: entiendo por impresión todas nuestras percepciones más vivaces cuando oímos, vemos, tocamos, amamos, odiamos, deseamos o queremos. Y las impresiones se distinguen de las ideas, que son las percepciones menos vivaces [...].<sup>2</sup>

No obstante, esa inversión, que tiende a destacar la importancia de la experiencia sensible en nuestra relación con el mundo real y que, por el contrario, disminuye la de las ideas en esa misma relación, se efectúa en términos de vivacidad, de fuerza, de «presencia», y no de efi-

<sup>1</sup> «En realidad, es un gran don del cielo tener el sentido recto (o, según la denominación reciente, el simple buen sentido). Pero es preciso demostrarlo con actos, con el carácter reflexivo y razonable de lo que se piensa y se dice, y no invocándolo como un oráculo cuando no se sabe enunciar argumentos atendibles para defender una opinión», Kant, *Prolegómenos a toute métaphysique future...*, 1783, pág. 22. [Trad. esp.: *Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*, 1959.]

<sup>2</sup> Hume, *Enquête sur l'entendement humain*, 1748, pág. 64. [Trad. esp.: *Investigación sobre el conocimiento humano*, 1994.] En una obra anterior, aún más radical en sus formulaciones, Hume había escrito: «A las percepciones que penetran con mayor fuerza y violencia podemos llamarlas *impresiones* [...] Por Ideas entiendo las imágenes borradas de impresiones en nuestros pensamientos y nuestros razonamientos [...]» (*Traité de la nature humaine*, 1739, vol. 1, pág. 67 [trad. esp.: *Tratado de la naturaleza humana*, 1998]).

cia ni de legitimidad (que atraen en cambio la preocupación cartesiana); sea como fuere, deja intacta la división entre las impresiones y las ideas que, a su manera, incluso acentúa. De esta manera, ya sea que valoricen la vivacidad de las impresiones, ya la claridad de las ideas, los filósofos, de Descartes a Kant, participan sin excepción en el dualismo que distingue las primeras de las segundas.

El proyecto de una «estética» se ofrece primero como momento de ese debate; desde el primer párrafo de su obra, Baumgarten plantea:

La ESTÉTICA (o teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte de la belleza del pensar, arte de la analogía de la razón) es la ciencia del conocimiento sensible<sup>3</sup>.

Impregnado de la jerarquía cartesiana entre lo conceptual y lo sensible, se formula a sí mismo, o finge hacerlo, una cierta cantidad de objeciones como éstas:

«las sensaciones, las representaciones imaginarias [...] no son dignas de los filósofos, y caen más acá del horizonte de éstos»; «la confusión es madre del error [...] el conocimiento distinto tiene prelación»; «es de temer que el dominio de la razón y del rigor lógico sufran cierto daño del cultivo de la analogía de la razón»<sup>4</sup>.

Pero la finalidad de esto es responder en cada caso que no es bueno considerar «extraña una parte tan importante del conocimiento humano», que «la confusión es condición *sine qua non* del descubrimiento de la verdad», que «conocimiento distinto y conocimiento confuso no se excluyen»; en resumen, para rechazar el abandono del dominio de la sensación y de la sensibilidad a las tinieblas exteriores de lo no pensable. Personalmente distingo aquí tres órdenes de problemas y tres respuestas:

*Sobre la belleza.* Sin duda, el «conocimiento sensible» dista mucho del abandono a la pura intuición o de la sumisión a alguna palabra oculta del mundo mismo (como buscarán los románticos); el esteta, para Baumgarten, es un filósofo bastante clásico que tiene por objetivo «la perfección del conocimiento sensible como tal, es decir, la belleza»<sup>5</sup>. Pero, contrariamente a la filosofía platónica o neoplatónica (que, sobre todo en el Renacimiento, había dominado en este tema), ya no

<sup>3</sup> A. G. Baumgarten, *Esthétique*, pág. 121.

<sup>4</sup> *Ídem*, págs. 122-123.

<sup>5</sup> *Ídem*, pág. 127.

se concibe la Belleza por sí misma como signo sensible de un ideal suprasensible, como irradiación sensible de la Idea; es un valor en sí misma, siempre insuperable e irreductible, y sin embargo comprobable y susceptible de ser establecida por el juego de la sensibilidad. La belleza ya no es una forma de relación con el mundo de las ideas, sino una forma de relación con el mundo a secas, también ella del orden del conocimiento. Para retomar una de las fórmulas más felices del tratado, la estética tiene por objeto el «pensar-bello».

*Sobre la sensación.* La consecuencia más notable de estas definiciones es que, fiel al programa de su título (*aisthesis*, la sensación), Baumgarten no concibe la belleza como si perteneciera en última instancia a la cosa declarada bella —en cuyo caso sería una cualidad, una perfección—, sino a *nuestra* intuición sensible, a la sensibilidad del *sujeto humano*. El que haya belleza no dice nada acerca del mundo, sino que manifiesta y demuestra la perfección de nuestra intuición sensible. Es otra manera de decir que podemos conocer el mundo por la intuición, al igual que el conocimiento por la razón: lo bello no *coincide* ya con lo verdadero como en la metafísica clásica, sino que lo bello es *igual* a lo verdadero. En consecuencia, la sensación es igual a la razón, la capacidad de sentir lo bello es igual a la capacidad de conocer lo verdadero, y en esto la intuición de lo bello, tanto en Baumgarten como en los empiristas, es superior a la razón porque es más inmediata (también en esto insistirá el romanticismo).

Se puede ser gran general, gran legislador, sin ninguna sensibilidad. Pero, en las bellas artes, llamadas así porque procuran el placer por medio de lo bello, hace falta un alma, incluso para imitar los objetos más fríos<sup>6</sup>.

De todas las ideas de Baumgarten, ésta es sin duda la más poderosa y la más duradera. La creencia en que nuestra relación sensible con el mundo equivale a la racionalización de que somos capaces y la completa (o la permite), es la creencia que funda una gran parte de toda la reflexión filosófica y científica del siglo xx. Es uno de los fundamentos de la fenomenología, según la cual no podemos pensar si no es a partir de un ser-en-el-mundo del que nuestras percepciones y nuestras sensaciones son manifestación. La fisiología, la medicina, la psicología no han dejado de rehabilitar el papel de la sensación en el pensamiento y,

más esencialmente, el del cuerpo<sup>7</sup>. Más específicamente, en lo que concierne a la teoría del arte, también fue fundamento de la empresa de John Dewey, de influencia duradera, quien definió el arte como «experiencia» (y cada obra de arte, o cada sensación de arte, como «una experiencia»<sup>8</sup>):

La experiencia es el resultado, el signo y la recompensa de esa interacción del organismo y el medio que, llevado a su plenitud, es la transformación de la interacción en participación y en comunicación [...] La oposición de espíritu y cuerpo, de alma y materia, de lo espiritual y lo carnal, se origina fundamentalmente en el miedo a lo que la vida puede presentar. Son marcas de contracción y de retraimiento. Así, un abierto reconocimiento de la continuidad de los órganos, las necesidades y las pulsiones básicas de la criatura humana en relación con sus antepasados animales, no implica necesariamente que se reduzca al hombre a la categoría de bestia. Por el contrario, hace posible trazar un plan fundamental de la experiencia humana sobre la cual se levanta la superestructura de la maravillosa experiencia que caracteriza al hombre<sup>9</sup>.

*Sobre el conocimiento.* A partir de la Ilustración conservamos ciertas imágenes completamente prefabricadas, aunque muy justas: la liberación política, la busca de una libertad de palabra, de la discusión y la división del poder. Pero también es el siglo del avance de la sensibilidad. Además de Baumgarten, inventor de la palabra que nos ocupa, la cuestión de la sensación alimenta una buena parte de la filosofía del siglo xviii, de los empiristas a los enciclopedistas. ¿Cómo conocemos el mundo? ¿Por nuestros sentidos, o por la razón? Son sintomáticos los debates como aquellos a los que dio lugar el problema de Molyneux<sup>10</sup>: no se trata tanto de saber si la vista es igual al tacto, como de asegurar

<sup>7</sup> Doy un solo ejemplo, reciente: en *El error de Descartes* (1994), un profesor de medicina norteamericano, A. Damasio, rechaza la división dualista, para insistir en el papel de las emociones (y, por tanto, del cuerpo) en el pensamiento en general, incluida la capacidad lógica.

<sup>8</sup> La palabra norteamericana *experience*, en la expresión utilizada por Dewey, *tener una experiencia*, no significa, por cierto, experiencia en el sentido de lo experimental, sino en el sentido de la experiencia de la vida (de *Erlebnis*).

<sup>9</sup> J. Dewey, *Art As Experience*, 1934, pág. 22.

<sup>10</sup> «Suponed un hombre ciego de nacimiento que ha aprendido a distinguir por el tacto un cubo y una esfera del mismo metal. Suponed ahora que el cubo y la esfera estén colocados sobre una mesa y que el ciego pueda ver: se trata de saber si, sólo por la vista y sin tocarlos, sabría distinguir y decir cuál es el globo y cuál el cubo.» Esta famosa pregunta fue formulada por William Molyneux en una carta a su amigo John Locke en 1690,

<sup>6</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie, 1812-1817*, pág. 152. [Trad. esp.: *Historia de la pintura en Italia. La belleza ideal en la antigüedad*, 1999.]

que las imágenes formadas exclusivamente por la razón son lo bastante poderosas como para *informar* a la vista cuando ésta falla (es la lección de la *Carta sobre los ciegos*)<sup>11</sup>. La sensación, y correlativamente la sensibilidad, se convierten en palabra clave cuando se trata de pensar el arte: éste, rápidamente, dejar de estar sometido a los «grandes temas» que define y aprecia la Academia, para buscar la sensación, grande o pequeña: un poco más de cien años después, Cézanne reivindicará su «pequeña sensación» como chispa inicial de su arte.

El arte de nuestra época semeja una exploración sistemática de los límites del dominio así esbozado: confundidas todas las prácticas y todas las instituciones, uno de sus aspectos más llamativos es lo que se impone denominar su experimentalismo. En materia de sensaciones, esto se tradujo en la multiplicación de híbridos, de cruzamientos, de situaciones de síntesis o, por el contrario, en perturbaciones buscadas de la correlación natural de los sentidos. A comienzos del siglo xx se reactivó un fantasma muy activo en el siglo xviii: el de la música de los colores, esto es, el entrecruzamiento, la combinación o, para ciertos organismos excepcionalmente sutiles, confusión de registros de la vista y el oído: no es otro el principio mismo del ballet de Kandinsky *Der gelbe Klang* (*La sonoridad amarilla*, 1912), cuyo libreto indica los colores (azul oscuro, verde, amarillo crudo), las alturas, la dinámica (del *pp* al *fff*), con equivalencias entre matiz y altura y entre saturación (o «pureza») y nivel sonoro; la obra de Kandinsky fue apenas posterior a *Prometeo o el Poema del fuego*, de Scriabin, creado en Moscú en marzo de 1911, apogeo de una preocupación por las equivalencias entre color y música, tratados aquí en términos de «tonalidades»: la tonalidad de re mayor «es» amarilla; la de fa sostenido mayor, violeta; etcétera. Se trata de equivalencias que materializan proyecciones de luces coloreadas en una pantalla.

En el extremo opuesto de esta hibridación de «conjunto» (hija de la *Gesamtkunstwerk*), muchísimas obras han disociado y aislado las con-

y aun hoy, salvo error de mi parte, sigue sin respuesta decisiva. Los casos de ciegos de nacimiento a los que se ha podido operar han sugerido que ese reconocimiento era posible cuando iba acompañado de índices complementarios (sobre todo, sonoros), pero que de lo contrario era difícil. El lenguaje, por otra parte, parece lógicamente desempeñar un papel muy importante en las capacidades de reconocimiento (que implican el nombrar los objetos); Richard Gregory cita el ejemplo de un hombre que, al ver un cuarto de luna por primera vez se quedó muy sorprendido, pues, en coherencia con la palabra «cuarto», lo habría imaginado más bien —dijo— como un cuarto de tarta o de *ca-membert* («Recovery from early blindness: a case study», pág. 91).

<sup>11</sup> Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, 1769.

diciones fisiológicas de la experiencia estética. El cine, en todas sus variedades (y no sólo en la que se ha calificado oficialmente como experimental), ha practicado mucho la disociación de la visión y la audición mediante la propuesta al espectador, por ejemplo, de una pantalla negra (*L'Homme Atlantique*, de M. Duras, 1980), o la producción en la sala de diversos acontecimientos que «extienden» el cine<sup>12</sup>. En otro campo sensorial, pero según el mismo principio de cruzamiento y de desarrollo de los sentidos, una «escultura» como *Double Steel Cage Piece*, de Bruce Nauman<sup>13</sup>, de 1974, exige a su espectador que, en lugar de contemplarla de lejos, de calibrarla con la mirada, pasee por ella el cuerpo, que, comprimido por una doble pared de rejillas, se embarque en una «experiencia» táctil, corporal y kinestésica de la que, al fin y al cabo, es lícito servirse para reemplazar o sustituir la experiencia visual que el artista ha frustrado...

Resumo: la estética ha sido inventada como teoría de la *belleza sensible*, sea o no artística, como bien lo había señalado Roger Caillois al comienzo de su «Esthétique généralisée»

una distinción entre el dominio de la estética, estudio de las formas que se considera bellas con independencia de su origen, y el del arte, que sólo ocupa una porción de aquél, pues expresa los esfuerzos del hombre para crear una belleza en competencia con la que se constata en el universo inerte<sup>14</sup>.

#### PRIMERA CONSECUENCIA: EL PLACER ESTÉTICO

La cuestión de lo sensible es al menos doble: está la cuestión del sentido, de la sensación, de la percepción, de la sensorialidad; y está la cuestión de la utilidad o del efecto y el valor de la sensación. En la época en que se constituye la estética, la primera cuestión queda relativamente descuidada; interesa únicamente a los filósofos, no a los teóricos del arte. Sólo mucho más tarde, con el impresionismo y sus derivados, los artistas y los críticos se preocupan directamente de ella. En cambio, la segunda cuestión es objeto de debates incesantes, y dos grandes respuestas se dividen el favor de los críticos y de los filósofos (a menos que propongan ambas).

<sup>12</sup> Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, 1970.

<sup>13</sup> Actualmente en el Museo Boymans van Beuningen, en Rotterdam.

<sup>14</sup> Caillois, «Esthétique généralisée», 1962, pág. 24.

Las sensaciones sirven para acrecentar nuestro conocimiento del mundo, son el tesoro acumulado de experiencias, algunas de ellas repetibles, que nos dicen qué oculta el mundo físico. El Renacimiento y la era clásica también experimentaron mucho, pero sobre todo en la dirección de lo objetivo, lo cosmológico, en la línea de los cuerpos, de su caída y de su gravitación; la ciencia reina era la geometría, que conjuga el aspecto intuitivo y visual, cercano a la experiencia más cotidiana, y el rigor matemático (es como la vestimenta sensorial del análisis o matemáticas puras). El siglo XVIII inaugura otra manera de interrogar la realidad mediante la constitución de un sistema de experimentación diferente: ya no se trata de «el mundo», ni de las partes cerradas del mundo (las órbitas de los planetas, las plumas y la plomada de Torricelli encerradas en un mismo tubo de vacío), sino del sistema mundo-sujeto. A partir de finales del siglo XVIII, la experimentación recae de modo cada vez más consciente en la relación del individuo o el sujeto humano con la realidad. Sintomáticamente, cuando Goethe, hacia 1810, emprende su gigantesca investigación sobre el color<sup>15</sup>, comienza por declarar que es preciso derruir el «bamboleante castillo» de la física newtoniana, que no tiene en cuenta el sujeto, la experiencia personal, la sensación, los sentidos (*a fortiori*, la sensibilidad).

Pero al mismo tiempo, la sensación —bien lo sabemos nosotros, que vivimos en una época que ni por un instante deja de alabar lo sensacional— también vale por lo que sólo ella es capaz de ofrecer (y en lo que la razón escasea o fracasa lamentablemente), a saber: gracia, agrado, placer. Es el tema, esencial durante todo ese período, del placer de los sentidos, cultivado por sí mismo, erigido en finalidad o en justificación del arte (incluido, lo que no es indiferente, el arte de vivir).

Los términos, por lo demás, varían mucho, lo cual tiene sus consecuencias. A mediados y durante la segunda mitad del siglo, lo que está a la orden del día es abiertamente el placer; un texto más o menos contemporáneo del tratado de Baumgarten define la pintura, junto con la poesía y la música, como «tres artes consagradas al placer»<sup>16</sup>. Pero a comienzos del siglo, uno de los primeros tratados de estética (obra de un crítico de arte y teórico de lo bello) hablaba más bien de «dar placer» y de lo «agradable»:

Todos los que [...] quieran [...] llamar la atención acerca de lo que en ellos ocurre, de lo que sienten y de su manera de pensar, se darán cuenta de que cuando dicen que algo es «bello» expresan una cierta relación de un objeto con sentimientos agradables o con ideas de aprobación, y estarán de acuerdo en que decir «eso es bello» equivale a decir «percibo algo que apruebo o algo que me da placer»<sup>17</sup>.

Y de esta manera vacilaba ostensiblemente entre lo antiguo y lo nuevo, entre la *aprobación*, alabada por los clásicos, de la conformidad a lo verdadero, al bien, a la norma, y el *placer*, definición nueva en función de la sensibilidad, el ejercicio libremente consentido de mi gusto, incluso de mi arbitrariedad (se sabe cómo, en el otro extremo del siglo, en uno de los grandes teóricos del placer, Donatien-Alphonse-François de Sade, el placer rayará en el capricho más desbordado... y el más sistemático).

Por lo demás, al igual que en otros temas, tampoco en éste las cosas están claras, pues las fechas no bastan para separar nociones que se sucederían en mutua persecución. En el segundo tercio del siglo XVIII, en pleno rigor de Luis XIV y de la Contrarreforma, uno de los dos o tres pintores más cotizados de Europa da esta definición de la pintura, que con justicia se ha hecho famosa:

Imitación, realizada con líneas y colores en alguna superficie, de todo lo que se ve bajo el sol; su fin es la delectación<sup>18</sup>.

El término «delectación» puede tener, sin duda, connotaciones religiosas e incluso teológicas (pues designa, por ejemplo, un efecto de la gracia de Cristo). Pero los diccionarios de la época también dejan constancia de un sentido muy semejante al nuestro: placer, alegría, voluptuosidad. Ni siquiera Félibien, el gran crítico y coleccionista que fue uno de los más vigorosos adversarios del «colorismo», puede abstenerse un poco más tarde (en 1706), de confirmar que la pintura está destinada a «dar satisfacción a los ojos»<sup>19</sup>. Relacionada con la *aisthesis* —la sensación—, la estética es la noción que acentúa de manera decisiva la penetración cada vez más acusada del placer visual en la pintura, el agrado, la delectación y, para emplear un término anacrónico, el

<sup>15</sup> Goethe, *Tratado de los colores*, 1810.

<sup>16</sup> Rémond de Saint-Mard, *Poétique prise dans ses sources*, 1749, citado por Annie Becq, «Les fins de la peinture et l'émergence de l'esthétique», pág. 163.

<sup>17</sup> J. P. de Crousaz, *Traité du beau*, 1715, pág. 24.

<sup>18</sup> Poussin, carta a M. de Chambray, 1 de marzo de 1665, en *Lettres et propos sur l'art*, pág. 174.

<sup>19</sup> Citado por Annie Becq, *op. cit.*, pág. 165.

gozo. En resumen, se trata de decir que, en pintura, o incluso en general, hay una relación del sujeto con lo visible que es del orden del placer; que la base de esta relación es sensorial-perceptiva; que su resonancia es de naturaleza afectiva (y libidinal: no por azar todos los debates sobre la pintura giran entonces alrededor de un significante-maestro: «carne»).

Una observación más. En una obra aparecida en 1719 y que tuvo enorme éxito internacional, se lee lo que sigue:

Ahora bien, el sentimiento enseña mucho mejor si la obra emociona y si nos produce la impresión que debe producir según los argumentos que exponen los críticos para explicar su mérito y para calcular sus perfecciones y sus defectos. La vía de la discusión y el análisis de la que se sirven esos señores es fiel a la verdad cuando se trata de encontrar las causas por las cuales una obra produce o no placer; pero esta vía no equivale a la del sentimiento cuando se trata de decidir esta cuestión<sup>20</sup>.

Imposible mayor claridad: la razón analítica puede tener su utilidad si se trata de comprender *por qué* una obra está lograda (o frustrada), o por qué nos emociona, pero no podría decirnos por sí sola *si* está lograda y, mucho menos aún, si puede emocionarnos, pues para eso es menester el «sentimiento». Tres cuartos de siglo después, Kant invertirá mucho tiempo en analizar la misteriosa facultad del hombre para «juzgar»; el «sentimiento» que el abad Du Bos propone es una facultad más primitiva, pero por eso mismo, más radical: la obra agrada o no agrada; da placer o no da placer.

¡Cuántos «juicios» estéticos, a menudo tajantes, no tienen más fundamento que ese estado primero del gusto, la impresión inmediata que produce una obra, la simpatía (se dirá también la empatía) que es capaz de provocar! Tras haber visto un episodio de *Judex*, de Feuillade, el crítico Louis Delluc se deja ir:

Unos amigos me llevaron a ver *La Nouvelle Mission de Judex*. He dormitado como dominado una digestión monumental. Y sólo había cenado una legumbre, una fruta y un vaso de agua de Vals<sup>21</sup>.

Por el contrario, menos de diez años después, Robert Desnos, al evocar su descubrimiento del cine al final de la guerra, escribe:

Tal vez la pantalla pudiera equipararse a nuestros sueños. Tres filmes no fueron inferiores a esta misión: *Fantômas*, en cuanto a la rebelión y la libertad; *Les Vampires*, en cuanto al amor y la sensualidad, y *Les Mystères de New York*, en cuanto al amor y la poesía.

[...] Por esta razón nos negamos a considerar el espectáculo de la pantalla de otra manera que como representación de la vida deseada con el mismo derecho que los sueños; [...] por eso pedimos al cine que exalte lo que nos es caro y sólo lo que nos es caro<sup>22</sup>.

Ni en un caso ni en el otro hay argumentación, sino únicamente sentimiento (simpatía, antipatía). Al lector le toca —lo mismo que hoy— establecer el marco de proposiciones estéticas, ideológicas y políticas en el que adquieren sentido tan drásticas declaraciones; o bien aceptar la comparación, bastante inútil, por cierto, de su propio sentimiento con el de uno y otro crítico. Con toda seguridad, mi sentimiento, y sólo él, me dirá «si la obra [me] agrada»; nunca me dirá ninguna otra cosa.

El arte es fuente de placer, de un placer sensorial-afectivo que eventualmente se prolonga en un placer intelectual o en beneficio espiritual; correlativamente, la apreciación estética de las obras de arte se funda en la sensibilidad, en el sentimiento que las mismas proporcionan. La combinación de esos dos postulados es lo que singulariza el siglo XVIII y lo diferencia del XX; sin duda, a veces nosotros queremos dejar que el sentimiento juzgue en lugar de la razón; el éxito de público de un Cassavetes, por ejemplo, se habrá debido más a la empatía euforizante que provocan sus películas (no obstante ser bastante desesperadas) que a sus cualidades de puesta en escena (no obstante su profundidad); la mejor crítica de este cineasta, Nicole Brenez, al dedicar un largo análisis a *Shadows [Sombras]*, ilustra excelentemente la observación de Du Bos, y, si bien explica con perspicacia las razones del interés de la película, continúa apoyándose en esta sorda evidencia: el filme emociona, es «inmediatamente conmovedor»<sup>23</sup>. Ante las obras (de arte, del espíritu), no nos negamos a la reacción del sentimiento; pero nuestro uso del arte supone en general no quedarnos en el placer de los sentidos, que no se tenga a éste como objetivo del arte, sino a condición de su mediatización por el intelecto.

Además, en el corazón mismo del vínculo que los inventores de la estética han establecido entre la sensación y el placer, reside un equívoco

<sup>20</sup> Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, pág. 276

<sup>21</sup> Delluc, *Cinéma et Cie.*, 1917-19, pág. 39.

<sup>22</sup> Desnos, *Les Rayons et les Ombres*, 1927, págs. 84-85.

<sup>23</sup> N. Brenez, «*Shadows*», *étude critique*, 1995, pág. 4.

co que en esa época nunca fue despejado. En todas las discusiones sobre arte hay dos artes que desempeñan un papel privilegiado: la pintura y la poesía. Pero el placer que se tiene ante la pintura —aun cuando los temas sean a veces particularmente eróticos— no es un placer sensorial puro. A pesar de la guerra de los «coloristas» contra los «dibujistas» en torno a 1700, a pesar de la moda de los temas extraídos de la vida cotidiana (tanto en Chardin como en Fragonard), la pintura del siglo XVII ha estado sometida a la representación y la escenificación<sup>24</sup>. En consecuencia, el placer que se siente ante esas obras, por vivo que sea, ha estado siempre ligado a la aceptación, por el espectador o la crítica, de las convenciones de la ficción pintada. Diderot, que inventó una forma de crítica moderna, comenta las telas siempre en los términos más «realistas»; lo que le agrada, lo que le produce placer, es la representación lograda de un mundo que le haga soñar, en el que pueda imaginar que entra y vive. *A fortiori*, una buena parte del público, tanto ayer como hoy, aprecia la pintura al precio de un malentendido «contenidismo». Ante una naturaleza muerta holandesa, es posible (moneda corriente de los comentarios que se oyen en los museos) extasiarse ante el realismo de unas conchas de ostra o unos gajos de limón; pero el mismo instrumento de música que en una tela holandesa producirá placer por su meticulosidad (placer cuantitativo de lo «finito»), no producirá ningún placer al mismo público si lo ha pintado Braque, ni tampoco si se utiliza tal cual en una obra de, por ejemplo, Arman.

Naturalmente, el arte de la pintura no es, o ya no es principalmente, el arte de escenificar objetos y seres figurados. Desde la famosa definición «formalista» de Maurice Denis, según la cual la pintura es «colores dispuestos en cierto orden», y la teoría del neoimpresionismo de Sinac<sup>25</sup>, nos hemos acostumbrado a pensar que, lo que se nos ofrece en una obra pictórica es menos un mundo imaginario que un conjunto de pigmentos coloreados sobre una superficie; correlativamente, nuestra atención se dirige a esos colores y esas materias por sí mismas, las cuales eventualmente nos dan placer. Sin embargo, Diderot no se equivocaba al observar que el placer no es de la misma naturaleza que el que nos dan las disposiciones armoniosas de los objetos del mundo:

Reunid confusamente objetos de todo tipo y de todos los colores, ropa, frutas, licores, papel, libros, telas y animales, y veréis que el

aire y la luz, esos dos armónicos universales, darán a todos coherencia [...]; todo se conectará, las discordancias se debilitarán y vuestro ojo no reprochará nada al conjunto. Es lo que hace el arte del músico que, al tocar en el órgano el acorde perfecto de *do*, lleva a vuestro oído los disonantes *do, mi, sol, do, si, re, do*; pero el del pintor nunca llegará a eso. Es que el músico os envía los sonidos mismos, mientras que lo que el pintor tritura en su paleta no es la carne, la lana, la sangre, la luz del sol, el aire de la atmósfera, sino tierras, zumos de plantas, huesos calcinados, piedras trituradas, cales metálicas<sup>26</sup>.

Anticipándose involuntariamente al tema de las correspondencias entre las artes, que se cultivará e finales del siglo XIX, sugiere en este pasaje que el placer que sentimos ante la pintura en tanto pintura no es, en el fondo, sino una transposición del placer musical.

No se trata de azar: es probable que hace dos siglos, lo mismo que hoy, haya que buscar la práctica del placer más en la música que en la pintura. La música, incluso la más culta, siempre ha integrado en su forma y en sus valores mucho de arte popular y, precisamente con ello, los elementos que podían aportarle el asentimiento más inmediato de los oyentes<sup>27</sup>. Bach, Mozart o Beethoven se valen de danzas campesinas de su época tal cual eran (la giga, la *bourrée*, el *ländler*) y transforman otras (la zarabanda, la forlana); y lo mismo ocurre con las danzas burguesas o aristocráticas (el minué, el vals). Schumann basa una buena parte de su música en la galopa, Berlioz inserta un vals en su *Sinfonía fantástica*, para no hablar de Chopin. En una época en que la crítica ideológica no se detenía en matices, el dramaturgo y actor Dario Fo pudo montar toda una conferencia (en la Universidad de Vincennes, en 1973) sobre la aserción de que la música culta había saqueado a la música popular, que Benedetto Marcello o Vivaldi no habían hecho otra cosa que transcribir de manera un poco más refinada, a veces demasiado refinada, sobre todo a partir de la invención de la tonalidad temperada y la forma contrapuntística, que dio lugar a cálculos a veces inextricables incluso para el oyente competente (sólo si se estudia la partitura se puede comprender en realidad ciertos cánones de *El arte de la fuga*). Pero esta ciencia no ahogaba el placer y todavía hoy es perfec-

<sup>26</sup> Diderot, *Salon de 1763*, pág. 424.

<sup>27</sup> Se puede recordar aquí la tesis de Claude Lévi-Strauss, quien pensaba que la música, al no imitar nada, era arte de manera más inmediata que la pintura, que está sometida a los objetos que reproduce (*Le Cru et le Cuit*, 1964, pág. 27 y sigs. [trad. esp.: *Lo crudo y lo cocido*, 1968]); pero en la pintura clásica, los «objetos» en cuestión se han vuelto muy complejos e implican una elaborada cultura propia.

<sup>24</sup> Cfr. Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, 1981.

<sup>25</sup> Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impresionisme*, 1899.

tamente posible sentir placer con Beethoven<sup>28</sup> o con Mozart, un placer directo, simple, casi ingenuo, que pertenece tanto al orden corporal como al espiritual (como lo ha demostrado Rohmer con tanta ingenuidad y sencillez como sabiduría)<sup>29</sup>.

Lo mismo que las otras artes tradicionales, la música del siglo xx se ha ido alejando poco a poco de esta capacidad de producir una prima de placer automático y casi fácil. Sin duda, una música tan poderosamente sensorial como la de Schönberg puede —una vez superado el esfuerzo de adaptación que, a pesar de todo, sigue exigiendo— producir vivas e intensas emociones y ser percibida como comunicativa, expresiva, cálida; sin embargo, a partir de la etapa dodecafónica jamás se la escuchará con una danza interior como la que, sin pensarlo, le ocurre al oyente, conocedor o inculto, con la *Pastoral* o la Sinfonía en sol menor de Mozart. En cuanto a los compositores posteriores, incluso los que también cultivan la riqueza del sonido, como Berio o Stockhausen, han producido músicas que, con razón o no, se reciben como actos ante todo intelectuales, que ofrecen, por tanto, otro género de placer, intenso a su manera, pero ajeno al estremecimiento del cuerpo.

Es en otra parte, en otro dominio, donde la música ha encontrado esa fibra popular (popular no en el sentido de la historia de un pueblo en particular, sino del desencadenamiento de fenómenos elementales, incontrolables, físicos). El jazz y sus derivados, el rock y sus sucesores, han sido, entre otras cosas, una inmensa empresa de reapropiación de valores melódico-danzantes de lo musical, y no es causal que tantos músicos actuales que se declaran artistas (y no en el sentido de «artista de *variétés*») realicen obras que recurren indiferentemente al jazz, el rock o a esa música culta que, a falta de mejor nombre, se sigue llamando «música contemporánea». A finales del siglo xix, una vez pasada la oleada romántica que ya sólo explotarían algunos retrasados (y eventualmente geniales, como Brahms), la música de concierto se convertía cada vez más en técnica cuyo valor superior era, paradójicamente, el placer auditivo. Se sabe además hasta qué extremo apreciaba Wagner una cierta cualidad de difuminado —que concebía expresamente como euforizante— en su música de ópera, y uno de los grandes innovadores del cambio de siglo, Debussy, fue quien propuso esta fórmula hedonista: «la música debe tratar humildemente de producir placer». De haber vivido medio siglo más tarde, quizá Debussy habría compuesto canciones (la industria de la canción cuenta en gran medida con músicos dotados para el placer musi-

cal), o quizá música para el cine (que, a decir verdad, ha repartido de manera equitativa sus plagios entre Debussy, Mahler, Stravinski y Bruckner)<sup>30</sup>; no es seguro que habría trabajado en el IRCAM (Instituto de Investigación y Coordinación Acústica-Música).

## SEGUNDA CONSECUENCIA: LA SENSACIÓN COMO VÍA DE ACCESO AL MUNDO

La primacía de lo sensible tuvo otra consecuencia histórica importante: la de haber contribuido ampliamente a establecer o a fijar jerarquías entre las diferentes artes. Los filósofos del arte del siglo xviii han vuelto a examinar incansablemente la oposición entre pintura y poesía para otorgar a una u otra la palma de la emoción. La poesía nos afecta justamente debido a la oscuridad y la confusión que les son propias:

Conozco personas que admiran y aman la pintura y que, sin embargo, su actitud ante los objetos que admiran en este arte es bastante fría si se compara con el calor del que se sienten animados por fragmentos conmovedores de poesía o de retórica [...] De manera que la poesía, en su oscuridad, ejerce sobre las pasiones un imperio a la vez más general y más poderoso que el otro arte<sup>31</sup>.

Pero la pintura, en cambio, si bien se limita al registro de las ideas claras, tiene al menos la ventaja de presentarlas en su inmediatez, de manera impresionante, repentina y, sobre todo, en su particularidad e incluso en su singularidad:

El pintor no encuentra oposición alguna de la mecánica de su arte para introducir una característica particular en su expresión [...]

Si proseguimos comparando la poesía dramática con la pintura, encontraremos además que, de la acción sobre la cual versa, la pintura tiene la ventaja de poder poner ante nuestros ojos los incidentes más adecuados para producir en nosotros una gran impresión<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> La industria del cine ha hecho abundante uso de ciertos aires de Debussy, que se han convertido casi en grandes éxitos, en particular las dos *Arabescas*, compuestas a los veintiséis años y que son sus primeras composiciones notables para el piano. Las tocan personajes femeninos en *Los pájaros* de Hitchcock, así como *La Dama de Musashino*, de Mizoguchi; por otra parte, toda la música de *Retrato de Jenny*, de David O. Szelnick, se basa en temas de Debussy.

<sup>31</sup> Edmund Burke, *Philosophical Enquiry...*, 1757, págs. 56-57. [Trad. esp.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello*, 1987.]

<sup>32</sup> Abad Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, págs. 32 y 34-35, respectivamente.

<sup>28</sup> Olivier Revault d'Allonnes, *Plaisir à Beethoven*, 1982.

<sup>29</sup> Éric Rohmer, *De Mozart en Beethoven*, 1996.

Se sabe que, pocos años después de Burke, el famoso ensayo de Lessing vuelve a la cuestión de los méritos y los poderes comparados de la pintura y la poesía para asignar dogmáticamente dos dominios y dos registros: a la pintura, la imitación de la acción instantánea en su espacio y al precio de la determinación del «instante más favorable»; a la poesía, la imitación de las pasiones, con su desarrollo temporal, al precio de la indeterminación espacial<sup>33</sup>. Pero a pesar de la agudeza de su división entre artes del tiempo y artes del espacio, destinada a un largo futuro, Lessing razona sobre las artes del pasado sin advertir las consecuencias de esa división tal como quedarían de manifiesto en virtud del desarrollo de la pintura y de la poesía a partir de finales del siglo. Para abreviar, se podría reconocer en la pintura posterior a 1780 dos grandes corrientes que se han mantenido vigentes (aun cuando ocasionalmente hayan quedado cubiertas por la vía teatral de la pintura, la de las grandes máquinas «históricas»): la corriente de la fijación de las apariencias y la de la sugerencia de ideas abstractas (o de realidades espirituales). Esta división se ofrece de manera evidente en su comienzo, alrededor de 1800, con la vena documental del estudio sobre el motivo, que tantas veces ha sido motivo de viajes a Italia (Valenciennes, Corot)<sup>34</sup>, pero que también ha podido expandirse de manera autóctona (Constable), por un lado; y por otro, la vena espiritual, ejemplificada por Caspar-David Friedrich. En cierto sentido, es como si toda la historia de la pintura del siglo XIX tendiera a la solución dialéctica de la oposición entre estas dos grandes corrientes, la naturalista y la espiritualista, como lo ha visto uno de los primeros estetas modernos, Conrad Fiedler (1841-1895):

Imitación de la naturaleza o pintura de ideas: he ahí el dilema; la verdad no está de un lado ni del otro; y sólo la encontrará quien dé con la tercera vía<sup>35</sup>.

La pintura de la segunda mitad del siglo parece haber zanjado la cuestión con el surgimiento del impresionismo como pintura «óptica» (Monet como *ojo*), apoyada sobre un nuevo saber relativo a la visión, en particular la visión de los colores (la ley de los contrastes coloreados

de Chevreul) —y, por tanto, como culminación de la pintura de exploración de las apariencias visibles, sometidas a las impresiones recibidas del espectáculo de la naturaleza (*Impresión, amanecer*). Todo el problema reside en medir la pasividad de esa sumisión a las impresiones visuales o, si se prefiere, el alcance de esta sumisión pasiva-activa. Éste es el problema que plantea la pintura de Cézanne, que parte del impresionismo tanto desde el punto de vista ideológico (sometimiento a la sensación) como técnico (utilización de pequeños toques de pigmento). Pero en la última parte de su vida, la que pasa alrededor de Aix-en-Provence pintando sin cesar los mismos motivos, su empresa adquiere nuevo sentido: cada vez se trata menos de ofrecer la apariencia de las cosas y más de depositar en la tela, mediante la reproducción de la apariencia, algo que procede del pintor (su «pequeña sensación»). Hoy en día estamos habituados a la idea de que lo que hay en una obra viene del artista, que éste se proyecta en su obra y en cierto modo la habita, que en ella se «expresa». Pero no es éste el sentido en que Cézanne agrega algo a su reproducción de las apariencias: no trata en absoluto de «proyectarse» ni de expresarse personalmente; por el contrario, trata de *integrarse* en la realidad que representa, de formar parte orgánica de ella, de penetrarla gracias a la inteligencia de la mirada y de la «sensación» *para extraer de ella una verdad*.

Esta versión «filosófica» de Cézanne ha llegado a ser cuasi canónica y, de las primeras conversaciones del pintor con Joachim Gasquet a los artículos críticos de Rilke<sup>36</sup>, la verdadera aproximación a Cézanne de toda una corriente de filosofías existencialistas y<sup>37</sup>, por último, la película de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, es la imagen que hoy en día se cultiva en Francia de manera preferente: Cézanne y «su» Sainte-Victoire son la prueba viva de que el arte puede alcanzar la verdad del mundo a través de la fidelidad absoluta a lo sensible, o, de acuerdo con la formulación más cruda de Henri Maldiney, que «el arte es la verdad de lo sensible»<sup>38</sup>. ¿Qué significa esto? Pues bien, significa exactamente que se postula o se comprueba una reconciliación efectiva en el arte —en este caso, la pintura— entre las dos vías: la de lo «sensible» como presentación de la apariencia y la del desvelamiento de una verdad del mundo. *Verdad de lo sensible*: expresión que dista mucho de ser evidente (¿cómo lo sensible, lo sensorial, puede encerrar, y sobre todo, desvelar, una verdad?) y sólo tiene sentido como toma de posición filosófi-

<sup>33</sup> Lessing, *Laocoonte*, 1766.

<sup>34</sup> Cfr. Peter Galassi, *Before Photography*, 1981, y *Corot en Italie*, 1991.

<sup>35</sup> Fiedler, *Du jugement en matière d'art visuel* (1876), citado por Philippe Junod, *Transparence et Opacité*, pág. 18, quien llega a la conclusión de que, para Fiedler, «la visibilidad no es por tanto [...] la apariencia de las cosas, sino la apariencia producida por la mirada».

<sup>36</sup> Gasquet, *Cézanne*, 1921; Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, 1962.

<sup>37</sup> Cfr., como mínimo, Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, 1964.

<sup>38</sup> Maldiney, «L'esthétique des rythmes», 1967, pág. 153.

ca fuerte: a las regiones del ser sólo se puede acceder mediante una reflexión sobre el ser en el mundo, el estar inmerso en el mundo, el existir. El arte, verdad de lo sensible, parte de esa situación concreta del artista en el mundo, que medita sobre la actividad artística como conocimiento del ser del mundo.

Así las cosas, Cézanne sería quien ha llevado más lejos la investigación de lo real al preguntarse sistemáticamente qué es lo que aparece en la apariencia. Algo de lo real, sin duda, pero para que aparezca es menester agotar la apariencia, despojarla de todo sentimiento personal, de toda «impresión», no llegar a anularse, sino lo contrario, a sentirse a sí mismo como parte del mundo que se mira. Ésta es precisamente la dialéctica del que ve y lo que ve en la reflexión de Merleau-Ponty, la idea de que es imposible ver si no se forma parte de lo visible, pero también de que, a la inversa, se participa de la «carne del mundo». Lo que agrega Maldiney a esta tesis es la cláusula del *ritmo*: «el arte es la verdad de lo sensible *porque el ritmo es la verdad de la aisthesis*». El ritmo, por lo demás, no es la cadencia, sino «la configuración que adopta en cada instante determinado un “móvil” o, dicho de otra manera, una forma, pero una forma en actividad (contrariamente al *esquema*, que es forma fija, realizada, acabada)». Dicho de otra manera, el ritmo es lo que organiza la sensación del artista para que la ponga «en acción», a través de la importancia eminente que se concede a ciertas sensaciones (el color, por ejemplo), que se abren como un punto de reencuentro con el mundo: algo del mundo manifiesta su presencia al pintor (un azul, un verde) sin que éste sepa de qué se trata. Producir arte es captar esta sensación y organizar su encuentro con otras, como otros tantos acontecimientos.

Tal vez el caso de Cézanne sea extremo. Pero no hace otra cosa que manifestar la idea general, posible gracias al surgimiento de la sensación y de la sensibilidad en el siglo XVIII: el arte *expresa el mundo* (uno de los sentidos, hoy más bien raro, de este verbo en francés [*exprimer*]). Ésa sería incluso una de las definiciones posibles del arte en general y del artista, en lo que se distinguiría de otras modalidades de la actividad humana como la filosofía o la política:

[...] la vida consigo mismo es la de un pensador por excelencia: en la actividad del pensamiento me encuentro en compañía de mí mismo, no con otras personas ni con el mundo en tanto tal, que es lo que ocurre en el caso del artista<sup>39</sup>.

Se vea o no una coincidencia, Cézanne es contemporáneo de la invención del cine y de la difusión de la fotografía en el gran público (gracias a la tarjeta postal ilustrada y al invento comercial de la «Kodak»). Al sumergirse en el mundo, al actuar en tanto fragmento inseparable de la carne del mundo, el pintor emprende e instruye un intercambio entre su mirada y las imágenes, pero este intercambio jamás se reduce a la apropiación de una porción de lo visible por el encuadre. Esto (el encuadre como recorte en lo visible) es lo que la pintura al aire libre de 1800 ha legado a la fotografía y lo que, a su vez, ha perseguido el cine; la visión de Lumière es la inauguración triunfal de esta modalidad del encuadre y de la apropiación constantes, incesantes, móviles.

El cine y la fotografía fueron acogidos como el apogeo del saber hacer humano en materia de reproducción de las apariencias; cuando el Estado francés, que pensaba comprar el procedimiento de Daguerre, encargó una pericia a los nombres más prestigiosos de la ciencia europea, el antropólogo y explorador alemán Alexander von Humboldt no pudo disimular su entusiasmo ante la minuciosidad automática de la reproducción (superior a la del ojo humano):

He podido contemplar una vista interior del patio del Louvre con los innumerables bajorrelieves. *Había paja que acababa de pasar sobre el muelle. ¿La veis en el cuadro? No.* Me pasó una lupa y entonces vi las briznas de paja en todas las ventanas<sup>40</sup>.

Todo el problema de la fotografía y del cine cuando pretendieron convertirse en artes (casi de inmediato) consistió en escapar a la maldición de esa brizna de paja que no podía dejar de registrar mejor que el ojo y a pesar de él. El objetivo fotográfico había llevado al límite extremo la capacidad del ojo del sujeto para captar el mundo como sus imágenes. Quedaba por realizar el movimiento inverso y producir el arte del cine y el arte de la foto en condiciones de honrar esta otra naturaleza de la imagen que no se encuadra, no se aprehende, no se apropia, esas imágenes de las que Kafka pudo decir:

La mirada no se apodera de las imágenes, sino que más bien éstas se apoderan de la mirada. Inundan la conciencia<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Carta a Carl-Gustav Carus, 25 de febrero de 1839, citada según Roland Recht, *La Lettre de Humboldt*, 1989, pág. 10.

<sup>41</sup> Citado según Roland Recht, *op. cit.*, pág. 152.

<sup>39</sup> Hannah Arendt, carta a Mary McCarthy, 20 de agosto de 1954.

¿Cómo permitir que las anteúltimas artes de lo visible (completamente distinto es el problema de las imágenes sintéticas), destinadas a la duplicación de las apariencias, encontraran un punto de contacto con una expresión del mundo? No hay respuesta general, sino sólo decenas de respuestas singulares, tantas como artistas. Por ejemplo, al comparar su práctica del cine como afición y subjetividad con el proyecto de dar cuenta de una realidad social y antropológica, la de la vida (y la muerte) en las grandes metrópolis, Stan Brakhage descubre, con ocasión de su trilogía *Pittsburgh Documents*, que en el acto de ver hay un límite cuasi trascendental:

Y precisamente así titulé el tercer filme. Lo titulé *El acto de ver con los ojos propios*; y la razón de ello es que he buscado «autopsia» y he descubierto, para mi asombro y para mi gran alegría, que viene de la palabra griega *autopsia*, que se traduce exactamente como *el acto de ver con los ojos propios*. Exactamente por esa razón pasé por esa experiencia. Iba a pasar, observad bien, por el acto de ver; algo completamente distinto del simple ver, algo, en verdad, no diría que opuesto, pero sí absolutamente distinto del *Arte de la visión*<sup>42</sup>.

El cine y la fotografía han engendrado sobre todo teorías del realismo. En no menor medida, y de manera integral, se las ha colocado en la descendencia de ese otro poder de lo sensible que ha descubierto el siglo de la estética: el de suscitar la visión.

#### TERCERA CONSECUENCIA: EL «JUICIO DE GUSTO» COMO INTUICIÓN

Que la estética haya podido constituirse y adquirir tanta importancia se debe a la valorización del placer y a la consolidación de la modernidad, ligada a la aparición del capitalismo, que ha dado nuevo sentido a la noción de sujeto. Para el marxismo, la invención del individuo en el siglo XVIII, individuo al que describe como «dueño de sus opiniones, sus conductas y su destino», coincide con el surgimiento del capitalismo, porque éste tiene necesidad de abolir los cuerpos intermediarios y en general todo el sustrato social del antiguo régimen, para permitir a los patrones tener relación directa con sus obreros. La estética

ca aparece precisamente en el momento «en que el capitalismo transformaba por completo la producción industrial y en que la Revolución Francesa liquidaba las trabas a la libertad que el Antiguo Régimen había multiplicado»<sup>43</sup>. Sin embargo, la estética se fundó también, y sobre todo, porque se pudo pensar que el placer que se sentía en el espectáculo del arte (o de la naturaleza, o de lo bello, o de lo expresivo, o, más tarde, de lo feo en tanto expresivo, etc.) tenía una raíz o un garante más noble, más espiritualizado, absolutamente innato y al mismo tiempo más socializado: el *gusto*. En otras palabras, la noción de gusto, sin cesar limitada por la concepción común que recuerda su anclaje subjetivo y «por tanto» indiscutible (sobre gustos y sobre colores no hay nada escrito), es en realidad una noción central, que fundamenta y justifica en gran medida la existencia de la estética.

No hay nada más trivial que el hecho de expresar un gusto. Todos lo hacemos, sin cesar, a propósito de todo: de lo que comemos, de lo que vemos, de lo que oímos, de todo lo que informa nuestros sentidos, pero también a propósito de objetos más complejos que no hacen intervenir sensorialidad alguna: hay aserción de gusto cada vez que decimos «me gusta/no me gusta».

*Me gusta:* la ensalada, la canela, el queso, los pimientos, la pasta de almendra, el olor a heno recién cortado, [...] las posiciones moderadas en política [...] la cerveza muy fría, las almohadas bajas [...] Sartre, Brecht, Verne, Fourier, Eisenstein, los trenes [...] tener dinero [...]

*No me gusta:* los perritos blancos, las mujeres con pantalones, los geranios, las fresas, el clavecín, Miró [...] los chalés, las siestas, hablar por teléfono, los conciertos de Chopin [...] lo político-sexual [...] la fidelidad, la espontaneidad, las veladas con personas que no conozco, etcétera.

*Me gusta, no me gusta:* esto no tiene ninguna importancia para nadie; esto, aparentemente, no tiene sentido. Y sin embargo todo esto quiere decir: mi cuerpo no es el mismo que el vuestro [...] Aquí comienza la intimidación del cuerpo, que obliga al otro a soportarme con tolerancia, a permanecer en silencio y en actitud cortés ante goces o rechazos que no comparte<sup>44</sup>.

Lo admirable, por tanto, no es la permanencia del ejercicio del gusto, sino más bien que en el fárrago de opiniones despojadas de in-

<sup>42</sup> S. Brakhage, entrevista con Richard Grossinger, 1973, pág. 198. *The Art of Vision* (1961-65), filme de doscientos setenta minutos, derivado de *Dog Star Man* (1961-64).

<sup>43</sup> Sorlin, *Esthétiques de l'audiovisuel*, 1992, págs. 39-40.

<sup>44</sup> Barthes, *Barthes par Barthes*, 1975, págs. 120-121. [Trad. esp.: Roland Barthes, 1978.]

terés propiamente dicho, pueda decirse algo que concierna a los otros, o que concierna al mundo. Cuando Barthes me advierte que le gusta la cerveza muy fría, pero no las mujeres con pantalones, me entrega informaciones útiles si me cuento entre sus amigos, pero más que de utilidad deberíamos hablar de comodidad, de las comodidades de la vida social aceitada, redonda, «educada» (pondré la cerveza en la nevera, sugeriré a las invitadas que se pongan falda). En cambio, esta enumeración, en su globalidad, adquiere otro valor, más general e incluso más abstracto: designa *un* gusto, es decir, no tanto una personalidad como un sistema. Escoger Glenn Gould contra Vivaldi, Eisenstein contra Miró, las posiciones políticas «moderadas» y Brecht contra lo «político-sexual» es siempre afirmar una estética de la nitidez, de la ligereza, contra lo empastado, lo serio, lo pesado; es proponer una estética que, al mismo tiempo y en sentido profundo, es una ética.

El gusto no trasciende lo individual y sus caprichos, puede pretender regular nuestra relación con el mundo o la sociedad. Esto es algo que hace ya mucho tiempo han reconocido las éticas y las estéticas en dos direcciones diferentes (e incluso potencialmente contradictorias): 1) el juicio de gusto pone en juego una intuición que provoca y señala una relación con el mundo (por subjetivo y no discutible que sea, entraña su parte de efecto de conocimiento); 2) el gusto no es tan personal ni tan subjetivo, pues está regido por regularidades de orden social que exceden al individuo («nuestros» gustos no son solamente «nuestros»).

Al principio, en nuestra lengua la palabra «gusto» designó uno de los cinco sentidos, el que pone en juego las papilas gustativas que permite percibir los sabores de los alimentos. A partir de ahí han derivado otros tres registros de significación:

- en primer lugar, por simple inversión, el gusto designa la capacidad de los alimentos para excitar el gusto: esta manzana tiene buen gusto (permanecemos en lo concreto);
- luego, por metonimia, gusto designa el placer que se tiene al degustar algo o el deseo de hacerlo: tiene gusto por el estudio, ya no tengo gusto por nada;
- por último, por metáfora (sin duda brutal, que parece haberse presentado en el siglo XVI y haberse consolidado en el XVII), el gusto es la capacidad de degustar otra cosa que los alimentos y sus sabores, de poner en juego un órgano del gusto, pero de orden abstracto, como, por ejemplo, a propósito de una obra del

espíritu (aun cuando su pretexto sea de origen natural, como el paisaje)<sup>45</sup>.

De esta suerte, queda siempre en el juicio de gusto algo de la idea de que lo que se juzga es en parte responsable del juicio (que tiene de alguna manera un *sabor*). Formular un juicio de gusto es expresarse personalmente, pero con una oscura suposición de que el objeto que se juzga tiene una cierta capacidad para emocionarnos, que tiene, en resumen, un cierto «gusto» propio (las obras que juzgamos tienen un cierto sabor. Así, para Pierre Sorlin existe la posibilidad de una estética sobre todo de lo «audiovisual» (en realidad, principalmente del cine), justamente porque el gusto no se identifica con la reproducción ni con el psitacismo, sino que representa, de manera personal y, por tanto, arriesgada, la manifestación de una «participación estética que hace intervenir sobre todo la sensibilidad»<sup>46</sup>; el juicio de gusto nos hace «participar» un poco de la sustancia propia que degustamos. En resumen, de la misma manera en que el gusto de la manzana lo conocemos y lo apreciamos comiendo la manzana, el «gusto de un cuadro» (o de un programa de televisión) lo conocemos y lo apreciamos contemplando el cuadro (o el programa de televisión)... Éste, de acuerdo con el inventor de la estética, es el verdadero sentido de la empresa estética: el juicio estético es menos interesante respecto de las cualidades del objeto que respecto de las cualidades de nuestra intuición.

Por cierto, que lo importante es el salto de lo concreto a lo espiritual, del que da testimonio la historia de la palabra en francés (*idem*, en inglés, en alemán, en castellano, en ruso, etc.), como si, prácticamente de la noche a la mañana las producciones humanas, y en particular las del arte y el artesanado, se convirtieran en soporte de una apreciación gustativa en pie de igualdad con las producciones naturales, como los alimentos. Mucho de esta semejanza hay en nuestros gustos relativos a las obras de arte, que es precisamente lo que nos permite apreciarlas, incluso amarlas, al margen de la referencia, por lo demás omnipresente, a la historia de las artes y de las ideas sobre el arte. Cada uno de nosotros se constituye a su medida un gusto personal sistemático (cuyo aspecto rudimentario es el de la lista a la Barthes, «me gusta-no me gusta»), que descansa en una participación viva, singular, merced a la cual «sentimos» de diferente manera un Cassavetes que un Garrel o un Dre-

<sup>45</sup> Sobre los diferentes sentidos de la palabra «gusto», véase las observaciones de Croce, *Estética*, pág. 191 y sigs.

<sup>46</sup> Sorlin, *op. cit.*, pág. 45.

yer, los *Otages* de Feutrier que las *Women* de De Kooning —con independencia de todo saber sobre su fabricación—, y existe un «esfuerzo por participar en la cualidad» de la obra antes incluso de haber analizado las cualidades de la obra amada, «degustada». Queda por subrayar algo que no es un simple matiz: es preciso considerar menos este esfuerzo como trabajo consciente y deliberado que como el resultado doble de una emoción instintiva y de una cierta educación en lo «bello».

*Instintivo y educable*: en todas las sociedades se enseña a los niños el gusto de los alimentos (con —esto es otra historia— los «modales de mesa» que ha estudiado Lévi-Strauss), que será uno de los fundamentos de su persona social y subjetiva. Este aprendizaje puede ser muy elaborado; por ejemplo, en Francia, aprender a degustar los vinos es una empresa de largo alcance, que exige una cultura propia y se opone en parte a los gustos espontáneos (el vino es amargo). Pero, sea cual fuere la parte del aprendizaje, el gusto descansa también en las capacidades innatas, instintivas; a todos los niños pequeños les gustan «espontáneamente» ciertas sensaciones gustativas como lo dulce o el picante del roquefort. Por supuesto que la metáfora no es tan transparente como la presento, pero lo mismo podría decirse a propósito del gusto estético, del «buen gusto». La noción de «buen gusto», tan evidentemente normativa y prescriptiva, descansa también en capacidades instintivas, innatas o, mejor, intuitivas. Reducido a lo esencial, es el sentido del texto filosófico más importante sobre la cuestión, la *Critica del juicio*, de Kant, de 1790.

Para apreciar la fuerza de la proposición kantiana vale la pena compararla con sus antecedentes inmediatos. Sea, por ejemplo, un contemporáneo de la *Esthétique* de Baumgarten, el libro del abad Batteux titulado *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), típico de un momento de oscilación entre dos teorías del gusto, la de la norma clásica y la de la época «crítica». Batteux comienza por afirmar que el gusto es objetivable y educable: «hay un buen gusto», que no es otra cosa que el reconocimiento de que la obra se adecua a las reglas y a los ejemplos, y cuyo criterio nos viene de los Antiguos. Ahora bien, que los Antiguos sean el modelo del gusto no se debe solamente a su antigüedad, sino a que «los griegos dotados de un genio feliz captaron finalmente con precisión los rasgos esenciales y capitales de la naturaleza bella»<sup>47</sup>. Hay objetividad del buen gusto porque el código del buen gusto que

nos llega de los antiguos descansa sobre un pedestal indiscutible: la «naturaleza bella»; por otra parte, hay una historia de las artes que es la de la invención de la «naturaleza bella», su pérdida (Edad Media), su recuperación (Renacimiento, era clásica), la amenaza de una nueva pérdida (por el manierismo, cuando el artista se admira más a sí mismo que a la naturaleza: tema de la «decadencia» del arte, tema con el que nunca hemos terminado de encontrarnos).

¿Qué es esta «naturaleza bella» cuya imitación, según Batteux, constituye el fundamento del arte? Es el mundo natural, pero investido de racionalidad: no es suficiente la imitación de la naturaleza grosera («pintar todo lo que se ve y todo lo que se huele»). Es necesario «escoger» lo que se pinta. La naturaleza bella es la naturaleza, pero comprendida a través del sentido humano de la belleza (que, en un resto de platonismo, se identifica con el Bien), ayudado en esto por la razón que permite distinguir lo verdadero (lo que Descartes acaba de separar de lo bueno y de lo bello). Pero, no cabe duda, la operación entera sólo tiene sentido si se supone que tenemos la capacidad de operar la distinción entre la naturaleza informe, «grosera», y la naturaleza bella. Por tanto, es menester postular esta capacidad (evidentemente, es imposible demostrarla, pues todas las teorías están viciadas de circularidad). Es el sentido mismo de la noción de gusto. Hay un «sentimiento que se llama gusto natural porque nos lo ha dado la naturaleza»<sup>48</sup>. Por tanto, lo que afirma Batteux de acuerdo con la mayor parte de sus contemporáneos y con Kant, que en esto sistematizará las ideas de todos, es que el gusto nos ha sido dado (por Dios) para juzgar acerca de las cosas naturales y sólo por derivación se amplía también a las producciones humanas del arte, porque las artes han sido inventadas «según el modelo de la naturaleza». Para terminar, Batteux pone el sentimiento y el papel en primer plano, como los *motives* y los *finis* de la actividad estética. Si lo bello nos atrae es porque nos causa placer: «¿de qué nos serviría conocerlo si nos fuera indiferente de gozar?»; es lo que distingue entre arte y ciencia: mientras que ésta sirve sólo para conocer, aquél sirve para «gozar». Consecuencia importante: el arte no sólo debe imitar; también debe tratar de producir ciertos efectos (sin los cuales no hay arte) y, en particular, un efecto de ruptura con lo cotidiano, de «desfamiliarización» diríamos, que «saca el corazón del espacio de adormecimiento en que lo dejan los objetos a los que está acostumbrado»<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746, pág. 124.

<sup>48</sup> *Ídem*, pág. 119.

<sup>49</sup> *Ídem*, pág. 127.

Con cierto desfase respecto de su época, Batteux aparece como uno de los últimos defensores del «buen» gusto que ha obsesionado al siglo XVII. El contexto en el cual Kant concibe su libro, en cambio, es el del relativismo estético: más canon fijo al cual poder referirse para conocer, como automáticamente, el valor de gusto de una obra dada; por el contrario, florecen las estéticas particulares. Por supuesto, es la primera consecuencia de la concepción que ya no relaciona lo bello con el objeto, sino con el sujeto que lo contempla; así las cosas, es evidente el peligro del relativismo, el de abrir la vía al escepticismo, a cualquier cosa, a lo arbitrario. Precisamente contra estos tres peligros reacciona Kant. La *Crítica del juicio*, de 1790, continúa y concluye una empresa filosófica de conjunto que había comenzado con las dos «críticas», de la «razón pura» y de la «razón práctica», que examinaban la relación del hombre con el conocimiento científico, por una parte, y con la ley moral, por otra. Lo que da derecho a la tercera «crítica» es el reconocimiento de que el hombre vive también en relación con otros hombres, con los que puede comunicarse; ni las leyes de la naturaleza, ni la ley moral, dependen en absoluto del sujeto, al que se imponen como *a priori*s (el de hecho y el del deber); estas leyes, por tanto, sólo permiten relaciones indirectas con los otros.

Desde este punto de vista, el sentido del estudio de la «facultad de juzgar» es el de descubrir lo que fundamenta y autoriza la experiencia de una comunicación directa entre los hombres (lo que llamamos intersubjetividad), comunicación que, además, para Kant, debe ser universal:

Los conocimientos y los juicios deben poder comunicarse de manera universal, lo mismo que la convicción que los acompaña; de lo contrario, no habría acuerdo entre ellos y su objeto, y en conjunto sólo serían un juego puramente subjetivo de las facultades representativas, como quiere precisamente el escepticismo<sup>50</sup>.

La solución kantiana es draconiana: para este filósofo, el juicio de gusto es al mismo tiempo universal y particular: en efecto, pretende valer universalmente, pero no se funda en ningún concepto objetivo; por tanto, se trata de postular que el placer, que se funda en la sensibilidad individual, puede valer como regla universal. El juicio de gusto imita a la vez a la objetividad y a la subjetividad: a la primera, porque no se reduce a una sensación agradable (puramente individual); y a la

<sup>50</sup> Kant, *Crítica del juicio*, § 21.

segunda, porque no podría estar determinado por reglas preexistentes. El gusto, en consecuencia, es la facultad (innata) de juzgar si un *sentimiento* que se experimenta a propósito de una representación dada es un sentimiento universalizable, o por lo menos *comunicable*. La tesis de Kant es la siguiente: efectivamente, es posible comunicar el placer de lo bello, porque existe un «sentido común» de lo bello; es precisamente en el ejercicio de mi juicio de gusto donde encuentro a los otros, puesto que al hacerlo transformo una experiencia que me es propia, personal (si no lo fuera, no habría en ello comunicación *intersubjetiva*), en enunciado de orden universal:

lo que revela la *apertura de espíritu* de un hombre —por limitados que sean la amplitud y el grado de las capacidades propias de nuestros dones naturales— es su posibilidad de elevarse por encima de las condiciones subjetivas, de orden privado, del juicio, de las que tantos quedan en cierto modo prisioneros, y reflexionar sobre su propio juicio desde *un punto de vista universal* (que únicamente puede determinar si se pone en el lugar de los otros)<sup>51</sup>.

Para completar la rehabilitación del sentimiento contra la pura razón, Kant coloca esta última piedra de su edificio de la filosofía del sujeto: el gusto en tanto sentido común, y no el sentido lógico, es lo que me permite conocer y encontrar a los otros, lo que permite la sociedad de los hombres:

prosigo diciendo que se podría atribuir con más derecho el nombre de *sensus communis* al gusto que al buen sentido, y que, más que la facultad de juzgar intelectual, es la facultad de juzgar estética lo que podría llevar el nombre de sentido común a todos, siempre que estemos dispuestos a emplear la palabra sentido para designar un efecto de la simple reflexión sobre el espíritu; en efecto, sentido significa aquí sentimiento de placer. Se podría definir incluso el gusto por la facultad de juzgar acerca de lo que hace *universalmente comunicable*, sin la mediación de un concepto, el sentimiento que nos procura una representación dada<sup>52</sup>.

Sobre esta base construye Kant su teoría «crítica» de la producción artística, en torno a tres temas que ya hemos encontrado y que volveremos a encontrar:

<sup>51</sup> *Ibidem*, § 40.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

- la relación de la obra de arte con el objeto natural, en la invención de una «forma bella» irreductible a la copia, que, una vez denunciada, no podría procurar ningún placer (§ 42);
- el genio o «disposición innata del espíritu *mediante la cual* la naturaleza da al arte sus reglas» (§ 46);
- por último, el tema fundamental, el que justifica toda la empresa desde el punto de vista filosófico, y distingue entre los conceptos y las intuiciones, gracias a lo cual permite pensar todos los géneros de conocimiento: el conocimiento científico, en el que la intuición particular se coloca bajo un concepto universal; la metafísica, en que el concepto no corresponde a ninguna intuición<sup>53</sup>; la estética, en la que, por el contrario, la intuición es tal que ningún concepto podrá corresponderle con exactitud (es la famosa fórmula: «*bello es lo que, sin concepto, place universalmente*», § 9) a no ser el concepto de esta intuición misma:

el juicio de gusto se funda en un concepto [...] a partir del cual, sin embargo, nada puede reconocerse ni probarse en relación con el objeto, porque es en sí mismo indeterminable e inadecuado al conocimiento; pero precisamente de dicho concepto obtiene este juicio un valor para todos (juicio sin duda particular en cada uno y que acompaña inmediatamente a la intuición), porque su fundamento de determinación reside tal vez en el concepto de lo que se puede considerar el sustrato suprasensible de la humanidad<sup>54</sup>.

## EL GUSTO COMO HECHO SOCIAL

Por definición, la empresa «crítica» cuyo terreno de reflexión exclusivo es el sujeto humano, sólo se interesa —desde un punto de vista cuasi antropológico— por las capacidades del hombre en general, sea cual sea su situación en una sociedad. Kant compartía la mayor parte de los prejuicios de los burgueses alemanes de su época, en particular los relativos a las naciones y a los pueblos<sup>55</sup>, pero también le interesaba el Hombre, el individuo como miembro, igual *a priori* a todo otro

<sup>53</sup> De ahí que la metafísica no sea una ciencia; cfr. Kant, *Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*.

<sup>54</sup> Kant, *Crítica del juicio*, § 57.

<sup>55</sup> Cfr., a título de ejemplo particularmente sintomático, la cuarta sección, titulada: «De los caracteres nacionales en sus relaciones con lo bello y lo sublime», de las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764.

hombre, de una sola especie humana. El punto ciego de su reflexión, por tanto, es sin duda todo lo que limita y particulariza el gusto haciéndolo depender de circunstancias y de contingencias sociales e históricas.

Está claro que no es posible pensar ningún juicio de gusto como «puro» y que sobre el ejercicio de ese juicio pesa una cierta cantidad de coerciones, variables en su detalle, pero que pueden reducirse a pocas categorías:

1) Una coerción *histórica*, ligada a la existencia de una herencia —artística, cultural— en el interior de cada sociedad y de cada medio. Las obras de arte, pero también los productos de las artes aplicadas, no nos son transmitidos tal cual son y en desorden, sino, por el contrario, en el interior de clasificaciones previas, sobre todo bajo las especies de lo que se denomina «los clásicos». Los clásicos, los grandes autores, los maestros: otras tantas apelaciones para designar el *corpus*, incesantemente completado y a menudo revisado, de artistas del pasado cuya excelencia hay acuerdo en reconocer. Durante mucho tiempo, toda la práctica académica ha descansado en el privilegio de los «grandes maestros», en su imitación necesaria:

¿Cuál será entonces la referencia [del artista joven] y quién le mostrará el sendero que conduce a la perfección? La respuesta es fácil. Nadie tiene más méritos para dirigir a los otros que los grandes maestros que han seguido ese camino con fortuna. Aquellos cuyas obras han aguantado la prueba de los siglos tienen derecho al respeto y la veneración que ningún moderno puede pretender<sup>56</sup>.

En lo que concierne a las producciones del pasado, la lista de lo aprobable para nuestro gusto no es indefinida, sino cerrada y estructurada, a pesar del reivindicado eclecticismo que caracteriza nuestra época. Beethoven es superior a Luis Spohr, y Bach es superior a Vivaldi (aunque probablemente la segunda jerarquía sea más sutil y a la vez más frágil): esto es lo que cualquier aficionado a la música clásica aprende al mismo tiempo que aprende a conocer las piezas que estos músicos compusieron. Ahora bien, estas clasificaciones, estas jerarquías, estas tipologías no afectan únicamente a las obras, sino también, de alguna manera por retroacción, a quienes las frecuentan y ejercen su gusto respecto de ellas:

<sup>56</sup> Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture*, 1769, pág. 39.

de todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no hay nada más *clasificador* que las obras de arte legítimas que, distintivas en conjunto, permiten producir distingos al infinito por el juego de las divisiones y de las subdivisiones en géneros, épocas, mancras, autores, etcétera. En el universo de los gustos particulares que es posible reengendrar por divisiones sucesivas, también es posible distinguir, ateniéndose a las oposiciones capitales, tres universos de gustos que corresponden en términos generales a niveles escolares y a clases sociales: el *gusto legítimo*, es decir, el gusto por las obras legítimas [...]; el *gusto «medio»*, que reúne las obras menores de las artes mayores y las obras mayores de las artes menores [...]; y por último, el *gusto «popular»*...<sup>57</sup>.

Naturalmente, esta fuerza «clasificadora» de la que habla Bourdieu se aplica ante todo en bloque y de manera diferencial: «los clásicos» son una categoría de la cultura, terrorífica para los que no tienen el acceso fácil a ellos y, por el contrario, familiar a otros. Para éstos, el gusto sólo está orientado (más raramente, determinado) por las modalidades estilísticas del arte consagrado por la historia. Es lo que demuestra con toda luminosidad la historia de los coleccionistas, que se deshacen de lo que deja de ser «bien visto» por la historia del arte de su época para adquirir los valores en alza. En la Inglaterra del siglo XIX (a la sazón el país más rico del mundo, con mucha diferencia), se creó una asociación de coleccionistas, el Burlington Fine Arts's Club:

Conocedores de todas [*sic*] las clases sociales, de nobles por herencia a nuevos ricos, se encontraban para discutir acerca de sus últimas compras; una lista de los primeros miembros nos hace pensar que esas compras podían incluir tanto retablos medievales como esbozos de Tiepolo, un Rafael o un Greuze. No disponemos de actas exactas de sus asambleas informales, pero no podemos suponer otra cosa que, en esa elite de hombres (y de mujeres) ricos y cultivados, se elaboraba, con el mayor desenfado y ausencia de espíritu teórico, una nueva concepción del Gusto, fundada en principios mucho más amplios que ninguno de los que hasta entonces se habían propuesto<sup>58</sup>.

2) Una coerción *económico-cultural*: el ejercicio ostentoso del gusto es, pues, un factor de *distinción* (en el doble sentido del término) y no es, por tanto, ni desinteresado —puesto que tiende a reforzar, confir-

mar o adquirir un cierto estatus social—, ni innato, puesto que, «para juzgar con naturalidad en materia de arte hace falta estar educado en la naturalidad, tanto desde el punto de vista de la riqueza como del desenfado»<sup>59</sup>. En otras palabras, adquirimos gustos al mismo tiempo que adquirimos una posición social y en correspondencia con ella; esta determinación, como lo han subrayado, no sin violencia, los fundadores de la Escuela de Frankfurt, es todavía más acusada después que la producción de bienes culturales (y, en parte, de obras de arte) se estructurara según el modo industrial:

El formalismo kantiano todavía esperaba una contribución del individuo al que se había enseñado a aprehender los conceptos fundamentales en referencia a múltiples experiencias de los sentidos; pero la industria ha privado de su función al individuo. El primer servicio que la industria aporta al cliente es esquematizarlo todo para él. Según Kant, un mecanismo secreto que actuaba en el alma preparaba ya los datos inmediatos de tal manera que se adaptaran al sistema de la Razón pura. Hoy se ha descifrado ese secreto [...] Para el consumidor no hay nada por clasificar: los productores ya lo han hecho todo por él<sup>60</sup>.

3) Por último, una coerción *ideológica*: como lo ha destacado la crítica marxista de la estética, se puede concebir ésta como un simple sector de la ideología y un «aparato ideológico» más pernicioso en la medida en que está disimulado y los individuos creen expresarse como «sujetos» cuando en realidad se limitan a reproducir las opiniones autorizadas por la división sociotécnica del trabajo, por intermedio de formaciones institucionales especializadas<sup>61</sup>. Paradójicamente, el marxismo, al menos en sus aspectos dogmáticos, ligados al ejercicio del poder, no ha vacilado en utilizar esta fuerza de los aparatos ideológicos para difundir las jerarquías y las clasificaciones indefinidamente sustitutivas del gusto:

la finalidad del humanismo proletario es el hombre en su integridad, el restablecimiento de la existencia humana en su totalidad en el seno mismo de la vida, la supresión práctica, verdadera, de la atrofia y la fragmentación de esa existencia que engendra la sociedad de clases. Estas perspectivas teóricas y prácticas determinan los criterios so-

<sup>59</sup> Sorlin, *op. cit.*, pág. 38.

<sup>60</sup> Horkheimer y Adorno, «La production industrielle de biens culturels», 1944, págs. 133-134 [trad. esp. en *La dialéctica de la Ilustración*, 1994].

<sup>61</sup> Cfr. Louis Althusser, «Idéologie et appareils idéologiques d'État», 1970.

<sup>57</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction*, 1979, págs. 14-16. [Trad. esp.: *La distinción*, 1991.]

<sup>58</sup> Francis Haskell, *Rediscoveries in Art*, 1977, pág. 130.

bre los cuales se funda la estética marxista para volver a los clásicos y descubrir al mismo tiempo nuevos clásicos en el corazón de los combates literarios actuales<sup>62</sup>.

Estas coerciones y limitaciones al ejercicio espontáneo y libre del juicio del gusto son válidas para todo el mundo, todos los tiempos y todos los propósitos, pero no de la misma manera. En general, estaremos menos coercionados y predeterminados en nuestros gustos cuanto menos intervenciones tengamos en las instituciones establecidas: es muy difícil, por ejemplo, hacerse una opinión estética individual a propósito de obras de arte del pasado —las que siempre, queramos o no, están legitimadas por su pertenencia al tesoro de la cultura mundial e histórica, al museo imaginario universal de la humanidad— que de la producción actual, de la que no siempre sabemos si es artística o en qué medida y según qué definición de arte lo es. La mayor parte de las personas sabe muy bien, y sin complejidades psicológicas, si les gusta tal cantante, tal «grupo» musical, tal telenovela o tal tira cómica, pero esas mismas personas se colocarán *a priori* en actitud de «recepción cultural» ante un Picasso, a la hora de escuchar una sinfonía de Mahler o ante una película de Dreyer (que, en el fondo, quizá no les guste).

Desde el punto de vista de una estética social, el cine ha sido un laboratorio extraordinario. Durante dos o tres décadas ha provocado toda la gama de reacciones de gusto (o de coerción), desde el desprecio más grosero de clase («el cine es la última porquería»)<sup>63</sup> hasta la adoración de principio con el pretexto de modernismo (que quizá en ciertos casos sólo sea el reverso del desprecio). A decir verdad, han sido muy pocos los críticos que han ejercido desde el primer momento un juicio de gusto libre y «sin concepto» a propósito del cine; los que interesaron y aún hoy interesan (los que se lee siempre) son, sin excepción, aquellos cuya libertad crítica ha consistido en forjar por sí mismos los conceptos de su apreciación: Louis Delluc y la defensa de la fotogenia como valor específico; Béla Balázs y el poder «fisionómico» del primer plano<sup>64</sup>; Élie Faure y la intuición sintética del movimiento<sup>65</sup>... Por lo

<sup>62</sup> G. Lukács, «Préface» (1951) a *Balzac et le réalisme français*, págs. 7-8.

<sup>63</sup> Paul Souday, cit. en M. L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, pág. 438. Es preciso subrayar que Souday era un crítico literario influyente, y además competente, a pesar de haber cometido algunos errores graves (sobre todo a propósito de Proust, que se lo reprochó). Se puede observar aquí que el desprecio de clase nunca ha dejado de existir, aun cuando se expresara en formas atenuadas.

<sup>64</sup> Balázs, *Der sichtbare Mensch*, 1924.

<sup>65</sup> E. Faure, «De la cinéplastique», en *Fonction du cinéma*, 1922.

demás, estos críticos ofrecen pocos detalles acerca de las razones de su elección, razones que a menudo aparecen en forma de clasificaciones ya operadas, de «gustos» constituidos; Delluc, que no dice casi nada de los filmes que defiende, tuvo el «olfato» de imponer a Ince, Griffith y Chaplin a los aficionados franceses. Su actitud, más que la de un crítico, se parecía a la de los aficionados a la pintura afortunados y desenvueltos, que asumen el riesgo de apostar a favor de ciertas obras o de determinados artistas.

Sobre este gusto tan indemostrado, tan «elitista», se apoyó la calificación de «política de autores» que el grupo de *Cahiers du cinéma* de los años cincuenta utilizó en referencia a una tendencia artística del cine de Hollywood. Este ejercicio de la facultad de juzgar era tan perentorio que, antes de que su clasificación adquiriera suficiente reconocimiento general, chocó en el seno mismo de la revista por su arbitrariedad:

Sus preferencias chocan, es verdad, con la opinión generalmente aceptada y como tienen menos interés en justificarlas con argumentos racionales que en escandalizar con admiraciones y afirmaciones abruptas, la irritación de sus censores es, en forma de ironía o de indignación, tan apasionada como los juicios incriminados<sup>66</sup>.

Pero también esos críticos apoyaban su elección, su gusto, sus listas y sus jerarquías en un concepto crítico, ni más ni menos preciso que los precedentes, el de «escenificación»:

si otorgan tanta importancia a la escenificación es porque, en gran medida, ven en ella la materia misma del filme, una organización de los seres y de las cosas que tiene su sentido en sí misma, quiero decir tanto moral como estético [...] agradezco a los admiradores de *Big Sky* [*Río de sangre*] y de *Monkey Business* [*Me siento rejuvenecer*] que descubran con los ojos de la pasión lo que la inteligencia formal de la escenificación de Hawks oculta de inteligencia a secas, no obstante la estupidez explícita de los guionistas<sup>67</sup>.

Después de dos o tres décadas, a falta de haber sido verdaderamente reconocido como arte a la par de las otras, el cine se ha convertido en objeto de archivo y de museificación intensiva. Eso se debe a un cierto aplanamiento del gusto dominante, que en adelante debe tener en cuenta casi todo el tesoro acumulado en las diversas cinematogra-

<sup>66</sup> André Bazin, «Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?», 1955, pág. 18.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

fias mundiales. La generación crítica de la posguerra, con sus jerarquías feroces, ha sido reemplazada por generaciones críticas para las cuales toda obra nueva es *a priori* digna de consideración, mientras que las obras del pasado tienen tendencia a convertirse *todas* en «clásicas» (a Ford y Renoir se agregaron, en el consenso no estructurado que constituye el panteón de los clásicos, cineastas tan heterogéneos como Preminger, Sirk, Guitry e incluso Duvivier, pero también Pasolini o Fassbinder). En este contexto, el ejercicio de la crítica de cine se asemeja cada vez más a la «crítica de arte» y se convierte en la simple reseña, más o menos juiciosa y abundantemente motivada, de lo que el crítico ha podido ver. Al hacer tal cosa, los conceptos críticos tienden a banalizarse, pues se decantan del lado de la visión historiadora del arte. A menudo, este eclecticismo ha servido para renovar la posibilidad del ejercicio del gusto.

## BIBLIOGRAFÍA

### *El proyecto estético*

El texto fundamental sigue siendo A. G. Baumgarten, *Esthétique*, París, L'Harmattan, 1988.

Muchas obras han ofrecido panoramas de la historia de las nociones estéticas y de su alcance actual. Entre las más recientes, y en edición de bolsillo, se puede citar: Luc Ferry, *Homo Æstheticus*, París, Grasset (y Livre de Poche), 1990; Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, París, Payot, col. «petite bibliothèque», 1992; Marc Jiménez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, París, Gallimard, col. «folio», 1997. Las tres obras son recomendables por su precisión y su claridad.

Sobre la evolución de las ideas estéticas, consúltese, por ejemplo, Annie Beccq, *Genèse de l'esthétique française moderne (1680-1914)*, París, Albin Michel, 1994; Baldine Saint-Girons (comp.), *Esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le modèle français*, París, Philippe Sers, 1990.

En el siglo XX, diversos filósofos han propuesto sistemas «estéticos» diferentes del de Baumgarten, entre ellos:

ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970. [Trad. esp.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1992.]

CROCE, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milán-Palermo-Nápoles, Remo Sandron, 1904.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, París, Gallimard, 1964 [trad. esp.: *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986]; o, en una perspectiva igualmente fenomenológica, pero que se remonta a Husserl, Alain Bofand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie. La tristesse du roi*, París, PUF, 1995.

### *La sensación y el sujeto de la estética*

Dado que la noción de sujeto tiene diversas determinaciones, esta cuestión es abordada desde puntos de vista muy diferentes según los autores. Por ejemplo:

ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte*, Madrid, Alianza, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, París, Gallimard, col. «folio», 1964.

[Trad. esp.: *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986.]

VIGOTSKY, Lev S., *The Psychology of Art*, trad. ing. Cambridge y Londres, MIT Press, 1971.

VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, París, Baland, 1980. [Trad. esp.: *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988.]

### *El gusto*

#### La facultad de juzgar

El texto fundamental (por el cual interesa comenzar todo aprendizaje en el campo de la estética) es Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

SECONDAT DE MONTESQUIEU, Charles de, *Essai sur le goût (1726-28?)*, Marseilla, Rivages poche, 1993.

#### La crítica

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Éd. du Seuil, 1992.

FAYOLLE, Roger, *La Critique*, París, Armand Colin, col. «u», 1978.

#### Determinación sociológica del gusto

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, París, Éd. de Minuit, 1979. [Trad. esp.: *La distinción*, Madrid, Taurus, 1981.]

HEINICH, Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, París, Éd. de Minuit, 1991.

### CAPÍTULO III

## ¿Es el arte el objeto de la estética?

- El Poeta: ¿Quién protege a los dioses, quién sostiene el Empíreo? El poder del hombre sólo en nosotros declarado.
- El Bufón: Está bien, muy en serio me tomo el genio y el arte: usad de ellos, pero dejad algo al Azar...

### UNA DIFICULTAD ADUANERA EN EL SIGLO XX, O LA DIFICULTAD DE ENTENDERSE ACERCA DEL ARTE

En un primer momento, la estética fue una reflexión sobre la sensación, y el descubrimiento kantiano consistió en relacionarla con el juicio de gusto, es decir, con lo más íntimo del sujeto. Sin embargo, después de dos siglos y medio de existencia oficial de la palabra, en general no se la vincula a la sensación ni al gusto, sino a dos dominios que a menudo la propia estética tiende a confundir: lo bello y el arte. Confusión lamentable desde el punto de vista del rigor conceptual, que exige definiciones claras y distintas, y más aún desde el punto de vista de la conducta cotidiana en nuestra sociedad. En su definición misma, la noción de arte conlleva una buena dosis de arbitrariedad; la confusión de lo bello y lo artístico puede hacer pasar por bella cualquier producción con tal de que se la haya presentado como perteneciente al dominio del arte. Definir el arte no es, por tanto, una tarea escolástica abstracta, sino una necesidad práctica, sin la cual el gusto, el juicio de gusto, queda desesperadamente cautivo o impotente. Pero no

hay nada más difícil que tal definición si se aspira a que sea unívoca y segura, como lo demuestra —esclarecedora, pero en absoluto única— la historia que se leerá a continuación.

Un día de 1928 le rogaron a un aduanero neoyorquino que dejara entrar en territorio norteamericano, libre de impuesto, en carácter de escultura y de obra de arte, un bronce de Brancusi titulado *Oiseau dans l'espace*. El despachante de aduana, que no leía las revistas europeas, no reconoció el pájaro, ni la escultura, ni el arte, e impuso al objeto una tasa del cuarenta por ciento de su valor, a título de «artículo de metal». El asunto no habría trascendido si el comprador e importador de ese pájaro de bronce —el fotógrafo y galerista Edward Steichen— no hubiera decidido hacerlo público e intentado un proceso al Gobierno de Estados Unidos.

El proceso puso de manifiesto que la aduana norteamericana, en escrupuloso cumplimiento de su trabajo, había consultado a expertos de la National Academy y de la National Sculpture Society, cuyo dictamen había llevado a desclasificar el bronce de Brancusi de la doble condición de obra de arte y de escultura. Los aduaneros y sus expertos se habían referido entre otras cosas a los considerandos de un juicio relativamente reciente (1916), que había planteado que «la escultura en tanto arte es la rama de las bellas artes en que el artista, ya sea mediante el cincelado o la talla de piedra o cualquier otra materia consistente, ya sea mediante la construcción de maquetas de arcilla o de cualquier otra sustancia plástica para reproducirlas luego a través de la talla o la fundición de una materia maleable, produce imitaciones de objetos naturales en sus auténticas proporciones de longitud, ancho y espesor o sólo de longitud y ancho»<sup>1</sup>. Cantidad de testigos —artistas, conservadores de museos, críticos de arte— tuvieron que intervenir en el proceso y convencieron al juez de que el objeto en litigio era «la producción original de un escultor profesional que constituía en realidad una escultura y una obra de arte». El juez admitió que esa obra no tenía ningún parecido con un pájaro (a menos, agregó, «de dar pruebas de una vivísima imaginación»), pero que, «bajo la influencia de escuelas de arte modernas, se ha producido una evolución en las ideas relacionadas con las condiciones necesarias para que un objeto sea una obra de arte».

Hay que felicitar a ese juez, y también a Steichen, a quien el juicio liberó de la sobretasa, pero no de los gastos de un proceso que él ha-

<sup>1</sup> Esta cita, así como los otros detalles de esta historia, han sido tomados de Thomas Munro, *Les Arts et leurs Relations mutuelles*, 1954, págs. 5-9.

bía buscado por su virtud clarificadora y ejemplar. Pero lo más admirable en la actitud del juez no es la conclusión a la que había llegado (que nos parece demasiado evidente para asombrarnos, incluso retrospectivamente); lo asombroso son los considerandos, y el carácter luminosamente analítico de su argumentación lleva a continuar en esa línea para responder a una pregunta tontísima: ¿pertenece al arte un determinado objeto, y por qué? Este juicio reúne efectivamente varios de los principales criterios que se pueden tener en cuenta a la hora de definir el arte y la obra de arte: el productor debe ser un artista «profesional» (debe vivir de su arte, y también ser reconocido como artista por algún poder institucional); la obra debe ser una producción «original» (no una copia, ni una reproducción, ni una obra en serie, otra fuente de problemas sin fin), debe responder a criterios de artisticidad que únicamente el medio artístico puede definir de manera válida, pero en lo que el consenso público (la «evolución en las ideas») desempeña un papel importante; y, *last not least*, no hay ninguna razón para asignar a una obra de arte una finalidad *necesariamente* imitativa.

Es imposible establecer científicamente que algo sea o no una obra de arte: ésta es la lección más general que todavía conservo del asunto Brancusi-Steichen. Semejante decisión es el resultado del juego de varias instancias, tanto individuales como sociales: el hombre que ha fabricado el objeto se ha hecho una cierta idea de él; el público, amplio o confidencial, que disfruta de él y lo recibe de una cierta manera; las instituciones a las que la sociedad concede competencias para pronunciarse sobre este tema: el museo, la crítica, la universidad en ciertos casos, la justicia, eventualmente la policía... En todo eso, como se ve, las cualidades intrínsecas de esa cosa —su apariencia y su forma, sus virtudes estéticas, el placer que pueda provocar— brillan por su ausencia: sin embargo, es de creer que también ellas definen el arte. Precisamente de este embrollo nos ocuparemos a continuación.

¿Cómo definir el arte? Cada definición que se dé dista mucho de agotar la gama de definiciones posibles, pues siempre se puede imaginar otras, a partir de una perspectiva diferente (psicológica, sociológica, política, etc.)<sup>2</sup>. Por otra parte, estas definiciones son conocidas desde hace mucho, pero sólo en los últimos tiempos ha habido interés por explicitarlas y distinguirlas unas de otras. Durante mucho tiempo,

<sup>2</sup> Munro (*op. cit.*) distingue una veintena y su proposición «sintética» (págs. 428-439) no implica menos de siete definiciones posibles. Jean-Marie Schaeffer, en *Les Célibataires de l'art*, «sólo» encuentra seis.

todo intento de definir el arte chocó con dos series de obstáculos: una, ligada a la condición social del arte y los artistas; la otra, a la diversidad de las prácticas artísticas y la dificultad de comprenderlas como uno solo y el mismo ejercicio de *el* arte.

## EL ARTE EN LA CIUDAD

Al igual que la mayor parte de las palabras que designan realidades sociales, ideológicas y culturales, la noción de «arte» no existe desprovista de su genealogía. En latín, *ars* evoca sobre todo el saber hacer, como en ciertas locuciones todavía en uso: «el arte y la manera de hacer mermelada», «tener el arte de disimular», etc. (lo mismo ocurre con el griego *techné*). El primer obstáculo para una definición del arte es el permanente equívoco que nos hace vacilar a la hora de considerar al artista más bien como artesano (un técnico) o más bien como si ejerciera un tipo de ciencia absolutamente original, que da acceso a realidades por otra parte inefables.

Contrariamente a lo que a veces puede hacer creer una visión retrospectiva y en ocasiones teleológica de las ideas, este equívoco nunca ha dejado de existir, y ninguna de estas dos concepciones ha reinado nunca en solitario. En particular, todos tenemos en mente, con mayor o menor claridad, la idea de una concepción «clásica» de la sociedad (y de las ideas), que desvalorizaría, despreciaría y vejaria el arte y los artistas. Hay de hecho una filosofía, la de Platón, para la cual el artista es un ser social inferior y hasta peligroso para el equilibrio de la república; y todo el mundo recuerda el veredicto sin apelación que cae sobre él: debe ser expulsado de la ciudad ideal<sup>3</sup>. Para Platón, la teoría de lo social pone al filósofo en el nivel máximo de la jerarquía y en el segundo al dirigente político; estos dos intereses, el de la sabiduría y el de la conducción de la ciudad, son los únicos que se considera dignos del hombre libre (es decir, ocioso, no obligado a trabajar); muy por detrás, en los últimos niveles de la jerarquía —inmediatamente antes de los sofistas y los tiranos, precisa amablemente Platón<sup>4</sup> y, por cierto, antes de los esclavos, los que a decir verdad carecen de existencia social— se colocan los productores y los «fabricantes de cosas bellas o útiles».

<sup>3</sup> Platón, *La República*, sobre todo el libro X.

<sup>4</sup> Platón, *Fedro*, 248 d-e.

Pero Platón, por grande que fuera su influencia durante siglos, da a esta cuestión de la definición social del arte una respuesta extremada y excepcional (tal vez, como a veces se ha supuesto, porque desconfiaba excesivamente de su propia atracción por el arte)<sup>5</sup>. Durante todo el período de dominación de la filosofía «clásica» (hasta la Ilustración), impera una concepción muy rígida de la vida social, pero que no excluye en absoluto a esos «fabricantes». En los tratados «sociológicos» y morales de Aristóteles se esboza una neta y constante jerarquía de las actividades del hombre en sociedad, con la vida contemplativa (filosófica) en el nivel más elevado; luego, la vida activa (política), y por último, la vida productiva (artesanado, técnica, arte)<sup>6</sup>. Pero esta axiología no implica una separación de la sociedad en clases diferentes y subordinadas unas a otras: en efecto, la ciudad griega reagrupa una pequeña cantidad de hombres libres (al precio de la exclusión de la mayoría: esclavos, mujeres, niños, trabajadores manuales), con libertad para dedicarse, entre otras cosas, a todas las actividades intelectuales y prácticas, sin consagrarse en exclusividad a ninguna. En su *Política* (teoría de la *pólis*, de la ciudad), Aristóteles, tras afirmar que para gustar de la música es preciso haberla practicado, examina qué instrumentos y qué géneros de música convienen a la educación del hombre libre: rechaza, por ejemplo, el *aulós* (flauta de caña) y la cítara, por tratarse de instrumentos musicales profesionales, demasiado técnicos y que distraerían la afición a la esencia de lo musical<sup>7</sup>. (El músico profesional, por su parte, es un asalariado y, por tanto, no entra en el campo de interés de la teoría de la ciudad.)

A pesar de haberse originado y de haber sido elaborados en una sociedad tremendamente distinta de la nuestra, estos principios se han beneficiado de la eminencia del estatus mítico del que luego se invistió a la cultura griega —objeto de la reverencia más absoluta e indiscutida— y reinaron prácticamente sin división durante dos milenios aproximadamente, al menos hasta el final del Renacimiento. Las socie-

<sup>5</sup> «Un relato antiguo cuenta que, tras su primer encuentro con Sócrates y cautivado por primera vez por la *cuestión* socrática, el joven Platón habría quemado todos sus poemas»: Cassirer, «Eidos et Eidolon», 1924, pág. 29; cfr. también Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*, pág. 283. Más segura es la observación tantas veces apuntada de que el diálogo platónico es en el fondo una forma artística *sui generis*: «Hecha de una mezcla de todos los estilos y de todas las formas existentes, flota entre la narración, la lírica y el drama, la prosa y la poesía, y además viola la ley antigua y rigurosa de la unidad de forma del lenguaje», dice Nietzsche en *La Naissance de la tragédie*, 1872, pág. 85. [Trad. esp.: *El nacimiento de la tragedia*, 1994.]

<sup>6</sup> Aristóteles, *Política*, *passim*; *Ética a Nicómaco*, VI, ii a iv.

<sup>7</sup> Aristóteles, *Política*, VIII, vi-vii.

dades cristianas retomaron y fijaron la división, que los griegos habían esbozado, entre las artes *liberales*, más nobles por más intelectuales, que ponen en juego el lenguaje: la lógica, la retórica, la poesía y la música (un eco de este sentido de la palabra «liberal» se encuentra en la noción de las «profesiones liberales»), y las artes mecánicas, más comprometidas con la materia, más serviles, entre las que se hallaban la arquitectura, la pintura y la escultura. Los artistas del Renacimiento italiano, imbuidos de esta división, hicieron todo lo posible, no para eliminarla, pero sí para volverla en su provecho, como lo muestra la famosa fórmula «la *pittura è cosa mentale*», de Leonardo, que encubre un intento (inútil) de llevar la pintura del lado de las artes nobles. Se nos ha vuelto difícil penetrar en la raíz de esta división y de esta jerarquía de las artes, porque nuestra perspectiva de la actividad humana es muy diferente de la de los griegos antiguos. Hace ya tiempo que la política se ha puesto por encima de la filosofía en las jerarquías sociales<sup>8</sup>; la antropología y la etnología nos han enseñado a respetar el poder creador de la mano, a ver en el hombre ante todo un *homo faber* —sobre todo si se trata de un artista, del que todavía hoy, a pesar de las escuelas «conceptuales» del arte, esperamos que *fabrique* obras. Desde el punto de vista de la Grecia clásica, no hay nada más fuera de lugar que un ideal antropológico (los griegos son precisamente los inventores de la palabra «bárbaro» para designar a los que no comprendían la lengua, los extranjeros, los no griegos)<sup>9</sup>. La actividad de la mano, en la teoría clásica, carece de todo interés por sí mismo y es también la razón por la cual apenas se distingue entre las artes; es particularmente inútil buscar una consideración de la «andadura» propia al ejercicio de cada arte, por la simple razón de que esta andadura es la misma para todas las artes, nobles o no, como lo recuerda con mordacidad el apólogo platónico del espejo: no hay más que copiar (las Ideas).

Durante mucho tiempo, el primer obstáculo para la definición del arte ha sido esa incertidumbre a propósito del lugar que ocupa el artis-

<sup>8</sup> Como lo han reconocido mucho filósofos desde Hegel y sobre todo, en su línea de descendencia, los filósofos de la Escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer y luego Habermas), pero también Walter Benjamin o Hannah Arendt. Esta última, al titular *Vita activa* al gran proyecto filosófico de su madurez —una filosofía de la acción, sobre todo política—, protestaba en silencio contra la tendencia de la filosofía a encerrarse en la *vita contemplativa*.

<sup>9</sup> «Bárbaro» sería una voz onomatopéyica, de la que se pensaba que reproducía el lenguaje estúpido, inarticulado —*bar, bar, bar*— de los no griegos. Es exactamente el tipo de manifestación xenófoba que las sociedades actuales se esfuerzan en perseguir, al menos de palabra.

ta y sus actividades en la ciudad (ideal o empírica); para ser breves, podríamos decir que su situación ha oscilado entre dos extremos. En las sociedades «integradas», en las que todo se somete a una finalidad única, el arte no tiene existencia autónoma porque, como cualquier otra actividad, carece de propósito imaginable que no se confunda con esa finalidad; los reinos cristianos entre los siglos XIV y XVII fueron Estados doblemente unificados, por la religión y por el principio monárquico, y en ellos las artes se practicaban esencialmente con vistas a reforzar y mantener el orden religioso; más cerca de nosotros, y con más rigor aún, la Alemania nazi o la Rusia estalinista han querido dirigir de manera expresa las artes (en el sentido de una propaganda). Por el contrario, en las sociedades «plurales», donde coexisten finalidades diferenciadas y relativamente autónomas, el artista se ha encontrado en competencia con otros cuerpos sociales: los clérigos, los científicos, los artesanos, los filósofos, los profesores... El fin del siglo XIX, por ejemplo, estuvo marcado por la dominación del ideal científico y la figura del sabio-inventor-técnico (cuyo paradigma es el Edison de *L'Eve future*); correlativamente, el artista eleva su queja:

La nuestra es la época de los ingenieros, de los industriales, en absoluto la de los artistas [...]

El arte es la misión más sublime del hombre porque es el ejercicio del pensamiento que trata de comprender el mundo y de hacer que se lo comprenda.

Pero hoy en día la humanidad cree poder prescindir del arte [...] Lo que es útil, se dice, no tiene necesidad de ser bello. Todo es feo, todo es fabricado con prisa y sin gracia por máquinas estúpidas<sup>10</sup>.

Es innegable que, un siglo después, hemos vuelto a una sociedad más integrada (por la mundialización del comercio, el capitalismo y las finanzas, por una parte, y de las comunicaciones y la mediatización, por otra). Hoy en día el arte —aun cuando a veces sea difícil y hasta doloroso de admitir, porque sentimos nostalgia de su autonomía y de la mayor ambición que ésta ha parecido autorizar— es un conjunto de prácticas y de ideas que participan en la construcción y la cohesión sociales a ejemplo de la educación, la «investigación» (científica, histórica, filosófica), de la «comunicación» (incluida la publicidad) y de la «política» (que también es cada vez menos autónoma y que se confun-

<sup>10</sup> Auguste Rodin, *L'Art*, 1911, págs. 8-10.

de cada vez más con su ideologización). Ninguna sociedad, sin duda, ha contado con tantos artistas como la nuestra (que tiene una enorme riqueza superflua que hacer circular); en ninguna sociedad el artista había acumulado tantas ventajas en su posición social. Sin embargo, la definición de arte no se ha simplificado, sino todo lo contrario: si el cantante de variedades, el diseñador de carteles de publicidad o el realizador de telenovelas puede declararse artista con el mismo derecho (social/ideológico) que el pintor o el poeta, quiere decir que esta definición ha ganado por lo menos extensión. Es raro que esto marque un progreso en comprensión.

#### LAS BELLAS ARTES COMO SISTEMA

Paradójicamente, el segundo obstáculo para toda definición unívoca del arte es la constitución y luego la fijación, a título de ideología dominante, de una concepción del arte, hoy en día obsoleta, pero de la que no estamos completamente libres y que, al resolver ciertos problemas ligados al estatus del arte en la República, ha introducido otros, secundarios en derecho, pero que durante mucho tiempo han ocupado la reflexión y la han oscurecido.

Durante dos siglos, de Descartes a Kant, la historia de las ideas estéticas es la historia de un doble movimiento, que tiende a la vez a constituir el dominio del arte ennobleciéndolo, abriéndole el derecho a la belleza (y en seguida, con Hegel, el derecho exclusivo a ella)<sup>11</sup> y a estructurar ese dominio determinando en él relaciones, correspondencias, preferencias y presencias. A partir de los siglos XVII y XVIII se abre paso la noción de bellas artes, hoy tan familiar que nos resulta difícil apreciar la magnitud de la revolución ideológica que representó en su momento. La gran estabilidad de que hizo gala lo así denominado, al punto de que su eco todavía se hacía sentir netamente en las discusiones sobre las artes inventadas en el siglo XX, se debió al doble papel que le tocó desempeñar: en primer lugar, filosófico, con la realización sólida de una unificación de principio de la actividad artística bajo la bandera de lo bello; y también político, con el establecimiento de jerarquías institucionales e ideológicas entre las diferentes prácticas que conciernen al arte.

<sup>11</sup> «Esta obra está consagrada a la estética, es decir, a la filosofía, a la ciencia de lo bello artístico, con exclusión de lo bello natural», Hegel, primera frase de la *Estética*.

Primer movimiento, históricamente el más decisivo (y el más profundo): la asignación al arte de un valor elevado: lo Bello. En la filosofía clásica, de los griegos al siglo XVII francés, lo bello y el arte están en esferas estancas. Para decirlo brevemente, lo bello tiene una parte en conexión con lo verdadero, es decir, también con el ser (que en el pensamiento cristiano vino a identificarse con el ser supremo, Dios); el arte, por su parte, sólo tiene relación, en el mejor de los casos, con la copia de lo verdadero. En términos rigurosos, en ese sistema de pensamiento una obra de arte no podría tener ninguna relación con la belleza<sup>12</sup>. Forjar la expresión «bellas artes» equivale ya a dejar testimonio implícito de que estas dos esferas pueden comunicarse. Está claro que las causas de esta revolución filosófica hay que buscarlas en el paso de una concepción del mundo centrada en Dios a una concepción antropocéntrica y sujetocéntrica: si el hogar de la actividad humana ya no es un Ser en el que hay que fundirse, sino el mundo de la extensión, cambian radicalmente el valor de las apariencias y el testimonio de los sentidos, por una parte, y por otra la naturaleza misma de la belleza, la que a partir de entonces se puede atribuir a lo sensible y a lo terrenal sin incurrir en absurdo ontológico.

Pero también está claro que las cosas no son tan sencillas. No es casual que justamente en la Francia de Luis XIV se haya hablado normalmente de «bellas artes» y muy poco de «artes de lo Bello». Las artes conciernen a la belleza en virtud de un cierta dignidad que la sociedad, abandonando la tradición platónica de desprecio de los artistas, termina por concederles. Pero aún quedará por regular esa práctica para asegurar la legitimidad de su acceso a un valor tan elevado, que es la razón por la cual la expresión «bellas artes» tiene también, y tal vez principalmente, valor discriminatorio. Las bellas artes son las artes nobles, las artes mayores, aquellas cuyo ejercicio no deshonra, no pone al margen de la sociedad (piénsese en el destino de los actores, excomulgados *a priori* durante todo el siglo XVII) y aquellas cuyo compromiso ideológico, filosófico, político —y, se agregará en seguida, estético— es importante; a las bellas artes se opondrá también las artes aplicadas, como la forja del hierro o la ebanistería, o las artes ornamentales y de salón, del bordado a la conversación.

En otras palabras, bajo la noción de bellas artes sigue imperando un principio de orden, diferente del de la ciudad platónica, pero igualmente rígido. En particular, lo que se lee en todos los tratados de esté-

<sup>12</sup> Véase De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 1946.

tica y de poética (a menudo se confunden) en torno a 1700 es la busca del principio unificador de las artes (o del Arte), casi siempre en forma de estructuración y jerarquización del dominio de las artes, pero ahora en el terreno estético y no ya sólo en la regulación del acceso a las corporaciones, como en la Edad Media). Toda la estética clásica se funda en un dogma más o menos intangible, el de la primacía —cuando no de la superioridad— de la poesía sobre todas las otras formas de arte. Para la concepción del siglo xvii francés, la poesía distaba mucho de la imagen que nos legaron el romanticismo y sus herederos: es el arte de las expresiones claras, armoniosas, equilibradas, de desarrollos contruidos y también de rasgos asombrosos, pero siempre bajo el control de la razón. Por tanto, al instituir la como base del dominio de las bellas artes, no se trata de fundar el arte en la inspiración, sino en la limpidez y en la lucidez.

Ése es el sentido, en particular, de la fórmula más célebre de la época y que la representa de manera cuasi emblemática, el *ut pictura poesis*, tomado del *Arte poética* de Horacio. En efecto, cuando el autor latino enunciaba esta ley, proponía sobre todo al poeta que buscara conseguir con sus versos efectos tan asombrosos como los que obtenía la pintura: dicho de otro modo, proponía el ideal de una poesía hecha de imágenes fulgurantes, inesperadas, lo suficientemente fuertes como para provocar verdaderas «visiones» o, en términos más sobrios, establecía para el poeta la tarea de crear verdaderos cuadros, de producir lo que la retórica denomina hipotiposis y que consiste en poner con vivacidad e inmediatez en el espíritu del oyente aquello de lo que se habla. En otras palabras aún, reconocía la fuerza mayor de la imagen visual y de la pintura, que era donde esta fuerza reinaba. Pero la lección que la estética francesa clásica extrajo de esta célebre fórmula fue exactamente la inversa:

*Ut pictura poesis erit; similisque Poesi sit Pictura [...]*

La poesía será como la pintura; y la pintura se asemejará a la poesía; cada una de ellas, y a cual más, refleja a su hermana, ambas se intercambian tareas y nombres; se dice que la pintura es una poesía muda y habitualmente se llama pintura hablante a la poesía; los poetas cantan lo que es agradable al oído, los pintores se ocupan de pintar lo que es bello a la vista; y lo que es indigno de los versos de los poetas tampoco merece los esfuerzos de los pintores<sup>13</sup>.

Cuando Du Fresnoy comienza su poema latino *De arte graphica*, en 1667 (Luis XIV llevaba seis años en el trono), anuncia en primer lugar que quiere dar al arte francés una «poética» de la pintura. La tesis es simple: el pintor no puede alejarse del ideal que ha definido el arte del verbo, la poesía; debe regular las cualidades de su obra —decencia, interés, invención— de acuerdo con las de la poesía, existente o imaginaria, o, si se trata de un tema religioso, según las del texto sagrado. En todos los casos, la obra de pintura se apreciará ante todo (y, a veces, casi únicamente) por su tema y la corrección de su tratamiento; la Academia prescribirá, de modo más neto aún, que la pintura sea una poesía en imágenes, que ilustre un poema (se entiende que casi siempre se trata de poema épico), y que, como el arte del verbo, implique una lección clara y expresa. En resumen, que la pintura hable.

Estas jerarquías internas de la esfera artística son móviles: la historia de las bellas artes es en gran parte la historia de su preminencia sucesiva, de su valor relativo, de la apropiación que unas hacen de las ideas de las otras. Los excesos del *ut poesis pictura* condujeron a una viva reacción en el siglo xviii: en la práctica de los pintores, que inventaron diez medios para esquivar o anular el sometimiento a la poesía épica (Chardin con la pintura de la más prosaica cotidianidad; Greuze, con su escenificación de personajes corrientes y contemporáneos; Fragonard, con la ilustración del placer); y en la reflexión estética, era una nueva manera de considerar las experiencias de nuestra sensibilidad y, por tanto, de las producciones del arte, según la cual era casi inimaginable mantener la fidelidad a definiciones ideales sin tener en cuenta la realidad de la experiencia social. El abad Batteux, con el que ya nos hemos encontrado, fue sin duda uno de los últimos en creer en Francia (o, en Inglaterra, Reynolds) que era posible «reducir a un mismo principio» —la imitación— el conjunto de las bellas artes<sup>14</sup>; además, él ya no podía entender «imitación» en el sentido exactamente platónico de copia de las Ideas, sino en el sentido de imitación de la «naturaleza bella», que, por cierto, es una naturaleza convencional<sup>15</sup>, pero que al menos parcialmente tiene que ver con lo que somos capaces de percibir con los sentidos. Pocos años después, Lessing, el poeta y dramaturgo alemán, propuso una versión «diferenciada» de las artes en una in-

<sup>13</sup> Charles Du Fresnoy, *De arte graphica*, 1667, vv. 1-8. Sólo cito el primer verso [latino y la traducción francesa del conjunto del pasaje, según Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis*, 1967, pág. 8. [Trad. esp.: *Ut pictura poesis*, Madrid, Cátedra.]

<sup>14</sup> Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746.

<sup>15</sup> «Se honra a la naturaleza [...] pero en el cuadro que se hace de la "naturaleza bella" se deja deslizar todos los rasgos de la convención social», Ernest Cassirer, *La philosophie des Lumières*, pág. 291.

interpretación que fue definitiva durante más de un siglo, mientras perduraron la pintura representativa y la poesía descriptiva. En su ensayo *Laocoonte*<sup>16</sup> instituyó una firme frontera entre las artes de la vista y el espacio —la pintura— y las artes del tiempo y el sonido —la poesía— y abogó por la concesión de autonomía estética a cada una de ellas: a la pintura, la instantaneidad, la expresión por el gesto y la mímica, la escenificación; a la poesía, el fluir del tiempo, la expresión por el examen de los sentimientos y de las conciencias, la interioridad:

como los cuerpos existen tanto en el tiempo como en el espacio; que el placer que provoca la simple simetría de un objeto es tan fugaz como instantánea; que, si el cuerpo es el agente de un poder interior, la comprobación de la armonía de las partes depende de su aplicación, de todo ello se sigue que la presentación exclusiva de la forma inerte y sin cultivar sería tomar el medio por el fin, y que la caracterización o la acción es necesaria para hacer de ello un objeto interesante de imitación. Ése ese el elemento moral del arte<sup>17</sup>.

La idea nos ha llegado en esta forma de «sistema de las artes», a la que, aunque cada vez más débilmente, seguimos dándole crédito. El sistema ha sufrido modificaciones de manera incesante. El siglo XVIII ha luchado por imponer los valores pictóricos, luego el romanticismo fue un gran movimiento musical (hasta en poesía, a la que, en las antípodas de la poesía «razonable» y razonadora, se redefinió como hermana de la música, como música por sí misma). En determinadas épocas hubo un arte que se impuso a las otras por su preminencia técnica, que hizo de él una suerte de modelo ideal: tal fue el caso de la arquitectura en el Renacimiento (pues reinaba por encima de las especulaciones relativas a la perspectiva)<sup>18</sup>; y tal fue el caso de la fotografía a comienzos del siglo XX, aun cuando su estatus artístico no estuviera aún asegurado<sup>19</sup>.

Del mismo modo, los criterios de clasificación de las artes, las tipologías mismas, han fluctuado mucho sin que, no obstante, variara por

ello su lógica. El edificio de las «bellas artes», remodelado por la división de Lessing, presenta una bella simetría, con sus dos pilares y sus bloques por pilar:

- las artes de lo invisible y del tiempo: la poesía, la música y la danza;
- las artes de lo visible y del espacio: la pintura, la escultura y la arquitectura.

Además, para perfeccionar la solidez del conjunto, se establecen paralelismos y correspondencias entre uno y otro grupo: la música, como la arquitectura, es un arte fundado en las matemáticas y la proporción; la danza y la escultura tienen que ver con el cuerpo humano en el espacio en tres dimensiones. La poesía y la pintura, principales representantes de sus respectivos grupos, están profundamente ligadas por la *ut pictura poesis* y su recíproca. Durante mucho tiempo fue un sistema cerrado y rígido que fijaba una lista reducida y la organizaba mediante relaciones precisas y firmes. Más de un siglo y medio después de Lessing se volverá a encontrar en funcionamiento la descripción del sistema de las bellas artes, ya para utilizarlo, desde una perspectiva expresamente kantiana, como base ampliada de una reflexión estética adaptada a nuestra nueva sensibilidad, que es lo que se proponía Alain con estas palabras:

[...] en la multitud de artes y de obras se destacan por sí mismos dos grupos: las artes de sociedad y las artes solitarias, aunque se sobreentiende que, en términos absolutos, no hay arte solitaria. Sin embargo, está claro que el dibujo, la escultura, el arte del alfarero, el arte del mueble e incluso un cierto tipo de arquitectura se explican en gran parte por la relación del artesano con la cosa [...] En cuanto a la música, es natural pensar que es concierto en la misma o mayor medida que improvisación solitaria [...] Lo mismo se puede decir de la danza y de la vestimenta [...] Y en cuanto a la poesía y la elocuencia, es evidente que van naturalmente del individuo al conjunto presente [...] Pero el libro y al prosa se separan con toda claridad de las artes colectivas<sup>20</sup>,

ya para incluir en él formas estéticas nuevas, como hizo Canudo en 1921 cuando propuso asignar al cine el séptimo lugar<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Me parece útil precisar que Laocoonte —en griego Λαοκόων—, el sacerdote troiano que pone a sus compatriotas en guardia contra el ardid del Caballo de Troya, no era de origen norteamericano, como algunos parecen creer, y que su nombre no rima con *raccoon*, ni con *cocoon*, sino que se pronuncia Lao-kó-onn.

<sup>17</sup> Johan Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, 1801-23, pág. 67.

<sup>18</sup> Cfr. Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, 1987, *passim*.

<sup>19</sup> Jean Clair, *Duchamp et la photographie*, 1977, pág. 7.

<sup>20</sup> Alain, *Système des beaux-arts*, 1926, págs. 42-43.

<sup>21</sup> Canudo, *L'Usine aux images*, véase *infra*, cap. VII, págs. 274-275.

Es de temer que en estas adaptaciones no se ha tocado la idea del arte, que ha permanecido incólume: en la medida en que nos conformemos con remodelar el sistema de las artes, el dominio social construido en torno a las «bellas artes» seguirá siendo, en el fondo, el mismo que se construyó en el Renacimiento (con la aparición de la sociedad mercantil moderna). La polaridad de todos estos sistemas, que fija y exagera la división entre artes del lenguaje y el tiempo, por un lado, y artes de la extensión y de la representación, por otro, reconduce, se quiera o no, a la división dualista de la extensión y lo inextenso, y es sabido que lo inextenso está siempre tentado de ofrecerse como equivalente del pensamiento (lo que el romanticismo hará explícitamente con la música). En el mismo sentido opera la limitación, durante mucho tiempo congelada, de la lista de las artes admitidas en el sistema; se decreta que ciertas artes son menores, a pesar de la enorme importancia social que hayan podido tener, como el arte de la jardinería, que durante mucho tiempo organizó el decorado de la vida social en las clases ricas (en la *Crítica del juicio*, Kant todavía le otorga un lugar de preferencia). He aquí un criterio esencial para la constitución de esta lista y para las exclusiones sobre las cuales se funda: las bellas artes, en su sistema definitivo —el que conocerá y, si me atrevo a decirlo, comprará en el siglo XIX la nueva burguesía, la de los negocios— comprenden únicamente las producciones en relación directa con el sujeto humano y su cuerpo, o que ponen en juego la ciencia de las proporciones.

Las primeras [artes] son naturalmente las que disponen el cuerpo humano de acuerdo con la espontaneidad y la potencia, y ante todo por sí mismo. Lo que caracteriza estas artes es que el espectador no puede juzgar acerca de ellas, a no ser mediante una imitación que lo disponga también a él de la misma manera, o bien de acuerdo con una tradición que él mismo ha experimentado [...].

Luego vienen las artes de encantamiento, o artes vocales, que tienen la finalidad de regular y componer el grito natural. Las principales son la poesía, la elocuencia y la música [...].

El arte teatral reúne todas estas artes en movimiento, pero de inmediato las domina a todas por su fuerza propia, lo que equivale [...] a separar al actor del espectador y a crear una estética de las formas o belleza de las apariencias. Es el paso de las artes danzantes a las artes plásticas<sup>22</sup>.

No obstante, hay que decir que las empresas de tipo neocartesiano y neokantiano como la de Alain (o la de Valéry, más sutilmente adaptada a la modernidad) no tratan ya los problemas del estatus del arte de manera rigurosamente contemporánea. Desde que Lessing pontificó con su cuadro de las bellas artes, los teóricos del arte se habían visto masivamente reemplazados por los «historiadores del arte», para quienes las distinciones son cronológicas y estilísticas más que tópicas y ontológicas. Ya Hegel había más que esbozado la oscilación, pues concebía la historia real de las sociedades como la actualización de una historia (virtual) del espíritu y, en consecuencia, pensaba que todas las grandes manifestaciones del espíritu en las sociedades (lo que más tarde se llamará formaciones «simbólicas»: el arte, el mito, la religión, la ciencia) tienen una relación de interdependencia que hace de ellas partes sucesivas o simultáneas de un mismo sistema evolutivo. El enfoque sistemático de las obras y las concepciones del arte de diferentes épocas (de Egipto a Alemania romántica), anticipando el museo imaginario que postulará Malraux, le permite interpretar la historia como historia del *destino* del arte: mientras que en su época de esplendor, en la Grecia clásica, el arte estaba dotado de una inmediatez y una plenitud llenas de vitalidad, ha caído al nivel de objeto de representación.

No necesariamente se han retomado de la misma manera estas tesis fundamentalmente melancólicas (todo el mundo conoce el diagnóstico de «muerte del arte» al que conducen), pero el tipo de investigación que se había emprendido en el siglo XVIII con el «antiquismo» de Winckelmann<sup>23</sup> adoptó poco antes de empezar el siglo XX una evolución consecuente que ha dado nacimiento a lo que a partir de entonces se denominó «historia del arte». Nacida esencialmente en terreno germanoparlante —Alemana, Suiza, Austria—, esta disciplina nueva se ha asignado, sin duda, un ideal de objetividad que le permite llamarse «historia»; sin embargo, lo mínimo que se puede decir es que en sus primeros estados, por ejemplo en el Wölfflin de *Principios fundamentales de historia del arte*, de 1911, la caracterización de las «épocas» del arte por sus grandes rasgos estilísticos se inspira profundamente en las síntesis hegelianas. Uno de los investigadores de la generación siguiente, Max Dvorak, lo confesará sin ambages al titular una de sus obras, en 1924, *Historia del arte como historia del espíritu*; más profundo e insidioso es el

<sup>22</sup> Alain, *op. cit.*, págs. 45-46.

<sup>23</sup> Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en pintura y escultura*, 1755.

alcance general de las etiquetas —arcaico, clásico, barroco, manierista, gótico, moderno, etc.— a las que a menudo guardamos fidelidad todavía hoy, sin saber demasiado qué significan exactamente, pero con adhesión —siquiera sea indirecta, débil— al credo evolucionista del que por definición son portadoras.

Ironía de la historia de las ideas: la noción de que el arte tiene una historia, que evoluciona con las sociedades que son sus portadoras, que lo hace, lo utilizan, lo aman o lo detestan, ha sido revolucionaria en un primer momento, pues atacaba decisivamente la preeminencia imaginaria y simbólica de los Antiguos. Pero, una vez superado el estadio de la nostalgia (una vez que ésta se ha hecho definitiva e inherente a toda consideración del arte en y con su historia), la historia del arte se ha convertido en algo así como en otro sistema de clasificación, ni más ni menos rígido que el anterior, y muy a menudo mucho más vigoroso en la medida en que se presenta equipado con toda suerte de vestimenta y de accesorios «científicos»<sup>24</sup>. Por ejemplo, cuando Worringer propone su famosa tesis de la doble polaridad —abstracción versus *Einfühlung*— de las producciones del arte, su primer cuidado consiste en «traducir» este vocabulario de origen psicológico en términos de estilos, de períodos, de tendencias, en resumen, de categorías y de repertorios de obras de arte<sup>25</sup>. En eso nos encontramos todavía y (demasiado) a menudo: cuando hace diez años, por poner sólo un ejemplo, se han querido trazar los perfiles de un cine «manierista» o de un cine «barroco», o cuando, de manera repetida, ha surgido el afán por definir una modernidad cinematográfica, nunca ha sido entregándose a un análisis estilístico inmanente, sino que, en el mejor de los casos, ese análisis no es más que la muleta que permitirá agregar de inmediato un capítulo a una supuesta «historia» (hegeliana y a menudo también ella melancólica) del cine, es decir, a fin de cuentas, de censurar las obras futuras en nombre de categorías históricas que se dan por sentadas y del valor que se les supone, *volens nolens*, en el terreno del «espíritu». (No doy ejemplos porque parecerían polémicas; todo lector los encontrará a cientos, incluso cotidianos.)

Sin duda, ha habido reacciones contra el dogma de la historia-del-arte-como-historia-del-espíritu. Una empresa como la *Estética* de Croce, en los primerísimos años del siglo XX, está expresamente dirigida contra la caracterización *a priori* de las obras, que entraña su

aproximación a las grandes maquinarias ideológicas a las que se llama estilos (el estilo clásico, el barroco, etc.). Para Croce, el problema de la obra de arte es exclusivamente el de su expresión (su significación), y la tarea del crítico —incluso si es historiador— no estriba en incluir una obra en una categoría, sino en comprenderla y explicarla a partir de una investigación de inmanencia. De la misma manera, y a pesar de su filiación hegeliana (y mardista) confesada, la obra de Adorno —que ha consagrado numerosísimos trabajos a la música, y muchos otros a la teoría del arte— abre vías para pensar el arte y sus obras no sólo a partir de su análisis inmanentista, sino también a partir de sus determinaciones sociales, económicas y políticas (lo que modifica considerablemente los presupuestos de la «historia»). No cabe duda de que también el regreso a la ontología y a una ontología fundada en (o con) el arte, en el seno del existencialismo, abunda en el sentido de una comprensión del arte que escapa a los grillos de los estilos, las épocas y el *Zeitgeist*; el famoso artículo de Heidegger sobre la obra de arte, como el empleo que Merleau-Ponty o Maldiney hacen de Cézanne<sup>26</sup>, no sólo invierten la antigua condena platónica al poner de relieve que el arte (poesía en un caso, pintura en el otro) participa del pensamiento (sobre el ser en un caso, sobre el existir en el otro), sino que además postulan la experiencia artística —experiencia de la creación, experiencia de la obra— como absolutamente singular, inefable y, por tanto, inclasificable y, hasta cierto punto, irreductible a la historia social.

Sin embargo, no nos hemos liberado de la historia, de sus versiones aplanadas o *soft*, que son las más oprimidas; la crítica —de cine o de pintura, lo mismo da— se dedica muy a menudo no a hablar concretamente de las obras y de explicarlas (lo que, sin embargo, sería de utilidad e incluso de salud pública), sino a evaluar su lugar en las corrientes, los estilos y tendencias que de repente es menester inventar de cabo a rabo. ¿A quién puede interesarle mucho tiempo la caracterización de «barroco» aplicada al cine de Ruiz o de Greenaway? ¿Quién puede creer en serio que la «transvanguardia» represente, y hasta que encarne, un momento de la historia del espíritu? Sin embargo, si se la toma en serio, la producción de este tipo de etiquetas no tiene otro sentido. Aún no se ha eliminado del todo el obstáculo de las categorías a la hora de definir el arte.

<sup>24</sup> Cfr. la crítica que ha realizado George Kubler, *La configuración del tiempo*, 1962.

<sup>25</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 1911.

<sup>26</sup> Heidegger, «El origen de la obra de arte» (1935-1950); Merleau-Ponty, Maldiney y Cézanne, cfr. *supra*, cap. II, págs. 77-78.

La noción de Bellas Artes se había fijado rápida y sólidamente, en particular en los países que, como Francia o Inglaterra, contaban con un poder monárquico fuerte y centralizador que explotaba la ventaja de valerse de la potencia de las artes para sus propios fines (gloria del Estado, mantenimiento del orden social). En estos dos países se crearon sendas academias reales —en 1648, en Francia y en 1768, en Gran Bretaña—, que se mantuvieron luego en actividad (aunque de manera menos directamente política), con una doble función: formar un gusto oficial, un «buen gusto», y conferir el título oficial de pintor (o escultor).

La primera tarea implica varios tipos de actividad: discursos que expongan la doctrina oficial (como los de Reynolds, el primer director de la Royal Academy, conocido por su carácter reaccionario)<sup>27</sup>, discusión de las obras (las famosas «conferencias» de la Real Academia de Pintura y Escultura, en el curso de las cuales se sometían los cuadros a la crítica, a veces feroz, de la asamblea); exposiciones comparativas, o sea, los «Salones», que adquirirán renovada importancia en el siglo XVIII, a favor del surgimiento de una crítica de arte independiente (por ejemplo, Diderot); institución de premios y recompensas; y publicación, en los campos de la crítica y de la estética, de obras aprobadas. En este punto, la historia es irónica, pues las estrategias que los académicos imaginaron para forjar y consolidar el gusto son precisamente las que, al permitir el examen público de las obras, contribuyeron a la promoción de la libertad de juicio —o al menos la favorecieron— y finalmente a la elaboración de un gusto dominante, pero ya no oficial. Este divorcio entre el gusto oficial y el gusto crítico dominante habría de acentuarse y acelerarse, como se sabe, hasta el extremo de que, a finales del siglo XIX, ni un solo pintor importante era reconocido por la Academia, mientras que el epíteto «académico» terminó por asimilarse definitivamente a reaccionario o rancio.

La segunda tarea, más esencial según los fines confesados de la Academia —seleccionar los candidatos al título oficial de artista, que en-

trañaba grandes ventajas sociales— era objeto de un ritual meticulosamente regulado. En el sistema francés de Antiguo Régimen, esta selección comprendía dos fases: el pintor debía ante todo ser *agrée* por la Academia, lo que quería decir autorizado a ejercer en tanto pintor con el reconocimiento oficial; sólo más tarde podría ser *reçu*, esto es, miembro de la Academia (lo que confería sobre todo la posibilidad de participar en las futuras selecciones); para esto había que realizar una obra notable —que se conocía como «pieza de recepción»—, obtener la autorización para presentarla, recibir el asentimiento de la asamblea, etcétera. En 1728, el pintor Chardin solicita el *agrément* de la Academia. Con astucia, el pintor coloca telas de su propiedad en una habitación por donde han de pasar los académicos; cuando éstos lo felicitan por su colección de pintores flamencos y holandeses, desvela la autoría personal de las mismas. Esta hábil estrategia le valió no sólo ser *agrée*, sino también y de inmediato *reçu*, e incluso que se le dispensara de la «pieza de recepción», pues a tal efecto la Academia retenía *La Raie y Le Buffet*<sup>28</sup>.

La Academia de Bellas Artes existe todavía hoy: casi nadie se da cuenta de ello y es probable que ni siquiera los pintores profesionales sepan nombrar a los miembros que la componen; ha perdido el poder de otorgar un título oficial de pintor y esta práctica se ha vuelto por completo libre; en cuanto a las exposiciones, se han multiplicado y han cambiado parcialmente de naturaleza con la aparición de instituciones rivales: la asociación profesional (hay muchos salones de pintura organizados por asociaciones privadas), la crítica especializada, y por último y sobre todo, la colección y luego el museo que en ella tiene su origen. De las manifestaciones del poder académico no quedan en Francia prácticamente más que algunas prácticas residuales como lo que, con incoherencia y sólo por hábito, se sigue denominando el Premio de Roma. Originariamente, esta estancia, acompañada de una beca, en un palacio romano perteneciente al Estado francés, la Villa Medici, debía permitir a los futuros pintores, escultores o arquitectos impregnarse, en buenas condiciones materiales, del espíritu del gran arte italiano, que desempeñaba la función de *exemplum* de sustitución, tras haber desaparecido prácticamente la pintura antigua. La institución ha perdurado y se ha abierto progresivamente a otras artes (Debussy se alojó en la Villa Medici, Ravel nunca fue admitido), y la Villa continúa acogiendo,

<sup>27</sup> Por ejemplo, una defensa en toda regla de lo bello ideal en 1770, e incluso en 1786, es ésta: «el objetivo y la intención de todas las artes es suplir la imperfección natural de las cosas» (*Discours sur la peinture*, pág. 260).

<sup>28</sup> René Démoris, *Chardin, la Chaire et l'Objet*, 1991, págs. 11-12.

por estancias de entre seis meses y dos años, a artistas e historiadores del arte, casi sin otra relación con Italia, y continúa siendo una ayuda del Estado a los artistas.

El lugar del poder institucional en materia artística se ha desplazado enormemente en los dos últimos siglos y las instituciones que aparecieron con posterioridad a la Academia son hoy las más importantes:

- La crítica: el crítico de arte es un personaje del siglo XVIII, contemporáneo a la invención de la prensa moderna, pero también, en su origen, a la aparición de los lugares de discusión públicos (el café, la conferencia, el «club»); más allá de las transformaciones importantes en la naturaleza de las obras sometidas a su juicio, y de los criterios de este juicio mismo, no cabe duda de que el oficio de la crítica es la institución que menos ha cambiado en dos siglos. Hoy en día, lo mismo que antaño, se funda en idéntica contradicción entre la expresión personal, a veces exacerbada, y el interés de estrategias de grupo y de clientela: el crítico ordinario no es otra cosa que un engranaje de una maquinaria conformista cada vez más estrechamente sometida a las leyes del mercado (o que, en las artes industriales como el cine, se ha convertido en parte de la máquina de difusión misma).
- El mercado del arte: hasta la revolución burguesa de 1789, las obras eran encargadas por la corte, los aristócratas, los burgueses ricos o la Iglesia. Poco a poco y bajo la influencia de diversos factores (desposesión a sus propietarios por los revolucionarios, aparición de coleccionistas, desarrollo del capitalismo mercantil), el intercambio y la venta de obras de arte adquirió tales dimensiones que estas obras se convirtieron en mercancías importantes. Para administrar los circuitos económicos correspondientes se creó una institución, con sus mecanismos complejos, que van del agente a la galería de arte y las salas de subasta; en otros países europeos, este mercado había aparecido mucho antes y Holanda, por ejemplo, ha visto a partir del siglo XVII cómo comerciantes enriquecidos con la explotación de las «Indias» especulaban con obras de Rembrandt o de De Hoogh (como, en otros momentos, ocurrió con artículos más exóticos, como los tulipanes). Es por cierto el más poderoso de los eslabones de la institución y la situación oligopólica de nuestros días confiere a enormes maquinarias como Christie's o Sotheby's un poder inmenso, incluido el de suscitar, orientar (y, por tanto, también limitar

hasta impedir) la producción de obras, cada vez más pesadas y cada vez más caras<sup>29</sup>.

- El museo: surgido de las grandes colecciones, sobre todo reales y principescas, el museo se diferencia de ellas por su función de exposición y, más recientemente, de restauración. El museo moderno (de pintura o de escultura, pero también de fotografía o de cine) ha perseguido estas tres tareas en competencia: gestión y acrecentamiento de inmensas colecciones de objetos preciosos; preservación y restauración de piezas del pasado y exposición de obras para públicos muy amplios, indiferenciados y sin conocimientos particulares, en vista de los cuales —cuarta tarea más reciente— se han emprendido a menudo esfuerzos didácticos sistemáticos.

En resumen, la institución goza de buena salud.

Porque una institución se haga más sutil, más acogedora, no deja de ser fuerte y autoritaria... Si, por otra parte, hoy en día está abierta a todo el mundo (a cualquiera), es porque, al no poder ejercer un control visiblemente autoritario como en el pasado, confunde deliberadamente las cartas y de esa manera elude los verdaderos problemas al mezclarlos en un batiburrillo inextricable. Es el eclecticismo satisfecho, satisfactorio, demagógico e inatacable... El problema que se plantea hoy no consiste en ver dónde la institución pone freno a las experimentaciones, a las obras, sino cómo impulsa a la producción de una obra que se le parece y que, evidentemente, acepta. Por tanto, se podría afirmar que la institución, las instituciones, no serían un espejo que da a conocer la producción artística, sino en realidad el espejo que refleja su propio reflejo. Y el artista que otrora se reflejaba en la tela blanca, debe hoy reflejarse en la imagen que se le impone y en la que su trabajo ha desaparecido por completo o, si todavía existe, resulta irreconocible tras la transcripción realizada por ese espejo deformante<sup>30</sup>.

Además, estas instituciones nuevas, que vieron la luz más o menos al mismo tiempo y, al menos en Francia y en Inglaterra, en el mismo caldo de cultivo ideológico (democratización —relativa— del acceso a las obras maestras, generalización de su adquisición como signo exte-

<sup>29</sup> Ciertas producciones de las artes visuales contemporáneas, que involucran escenificación y empleo de video o de infografía, cuestan casi tanto como los filmes de ficción que produce la industria del cine.

<sup>30</sup> Daniel Buren, «Sur les institutions du système de l'art», 1983.

rior de riqueza, aburguesamiento del gusto dominante)<sup>31</sup>, no han dejado de consolidarse mutuamente. A menudo el crítico es un conocedor, incluso un experto, cuyos servicios aprecian los mercaderes de cuadros (ayuda a evaluar una obra, comprendido su valor en términos pecuniarios), pero también el museo; es probable que sin un Thoré-Bürger, por ejemplo, Vermeer no hubiera encontrado el lugar que hoy ocupa en el primer nivel de los grandes maestros de la historia «universal» del arte<sup>32</sup>. El museo, por su parte, consolida los juicios críticos al otorgarles la aprobación de una institución desinteresada y pública; en el último siglo, los museos han adoptado un papel esencial en la reproducción y la fijación de listas de pintores clásicos (un pintor tan innovador como Cézanne iba al Louvre a copiar los cuadros del Veronese) y, paralelamente, contribuye también a fijar escalas de valor; hace mucho tiempo que un simple particular ya no puede obsequiarse con un Tiziano, pero lo mismo ocurre con los Vermeer a partir del momento en que los grandes museos del mundo comenzaron a disputárselos.

Ya hace bastante tiempo que los artistas han comprendido la fuerza de la institución, no sólo en materia legal (terreno en el que siempre existió, pues es inherente a lo institucional), sino también en materia de definición y casi de ontología del arte. Deseoso de que se lo reconociera como artista, o deseoso al menos de llamar la atención sobre la cuestión del arte fotográfico, Nadar comenzó a pedir durante el Segundo Imperio, ya con seriedad, ya en tono divertido, que la fotografía se expusiera (o se la considerara digna de exponer) junto a las de las bellas artes o en su seno. Con ocasión del Salón de 1855 publicó una caricatura intitulada «La fotografía que pide sólo un pequeño lugar en la Exposición de Bellas Artes»; en 1857 y en 1859 volvió a la carga<sup>33</sup>. Más tarde —aun cuando la fotografía había cambiado de cabo a rabo, tanto técnicamente (aparición de la instantaneidad) como sociológicamente (los fotógrafos ya no hacían retratos para vivir) y estéticamente (primero el pictorialismo, luego el documentalismo y el objetivismo), aun cuando la fotografía tenía sus lugares de exposición y su mercado, los fotógrafos, que sentían la necesidad de una consagración suplementaria, la solicitaron a otra institución, la crítica: Robert de Sizeranne, en 1897, en la *Revue des Deux Mondes*; Stieglitz, en 1922, a la revista

neoyorquina *Manuscript*, mediante artículos con forma interrogativa<sup>34</sup>... que llevaban implícita la respuesta.

A veces, este poder definicional de la institución se muestra en estado puro. Diversas son las instituciones que se han reunido en torno a lo que se ha convenido en llamar *art pompier*, de su nacimiento a nuestros días: los jurados de los salones, que lo expusieron; los organismos gubernamentales, que lo mantuvieron y lo compraron (véase —en Orsay, por supuesto— la famosa y sintomática *Naissance de Venus*, de Cabanel, que tanto le gustaba a Napoleón III)<sup>35</sup>; la crítica, que lo defendió valiente e incansablemente; el mercado del arte, que mantiene su cotización, y finalmente la última en aparecer, pero no menos asombrosa: el museo. Efectivamente se creó todo un museo donde poder volver a exponer toda esa mamarrachada y otorgarle a la vez una doble legitimación con la vecindad de obras importantes de este arte. No cabe duda: si hoy se define como arte las telas de Cabanel, Baudry, Bouguereau o Meissonier, es porque la institución lo ha querido. En comparación con esta empresa de envergadura, acometida además con la bendición obligada de los «historiadores-de-arte» (¿qué hay más puramente histórico que el arte que no es arte?), los innumerables actos de arbitrariedad que ejecutan una u otra institución todos los días para redefinir el arte parecen limitados; pero no por ello son menos representativos de un poder importante.

Veamos dos ejemplos recientes tomados al azar de la prensa diaria. Las acciones de las firmas Walt Disney y Harley-Davidson, enmarcadas, valen dos veces más que su cotización en bolsa: en efecto, la SEC, que reglamenta el comercio de títulos, ha declarado que era legítimo considerarlas obras de arte, dado que su precio es por lo menos el doble de la cotización de la acción<sup>36</sup>. Un anticuario de Boston ha fundado un Museum of Bad Art, que expone obras «seguramente muy por debajo del nivel mínimo de calidad aceptable» y por las cuales se han interesado en algún momento museos más antiguos y establecidos<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> R. de la Sizeranne, «La photographie est-elle un art?», *Revue des Deux Mondes*, 1897; Stieglitz, «Can a Photograph Have the Significance of Arts?», *Manuscript*, núm. 4, diciembre de 1922.

<sup>35</sup> Y que sigue gustando: la reproducción de esta obra es la que más vende la tienda del Musée d'Orsay, tanto en forma de póster como de tarjeta postal. [En arte, el término *pompier* se usa para calificar la obra y el artista, en particular pintores, que tratan de manera convencional temas artificiales y enfáticos (sobre todo en el siglo XIX). (*N. del T.*)]

<sup>36</sup> *Libération*, 16 de abril de 1993.

<sup>37</sup> *Libération*, 16 de julio de 1995.

<sup>31</sup> Sobre estos puntos, véase Haskell, *Rediscoveries in Art*, 1976.

<sup>32</sup> Véase Rosen & Zerner, «La redécouverte du passé et la tradition moderne», en *Romantisme et Réalisme*, 1984.

<sup>33</sup> André Rouillé, *La Photographie en France*, 1989, pág. 318 y sigs.

Para describir la incidencia de instituciones complejas, evolutivas, a veces un poco inconsistentes pero de indudable poder, en la concepción del arte, he tomado el ejemplo más simple, porque es el más estudiado: el de la pintura. Pero está claro que se podrían decir cosas comparables sobre música, arquitectura, danza e incluso poesía, por no hablar de la arborescencia de las formas artísticas del siglo xx. En todos los casos se puede hablar de una verdadera *definición institucional del arte*, cuyo principio elemental sería el siguiente: es arte lo que una institución aceptada reconoce como arte. Definición frustrante, pero muy real: sea cual fuese la institución —o la combinación de instituciones— con poder para *decretar en arte*, es evidente que, para la mayoría de los consumidores de obras de arte, esta definición es la más convincente. Mientras que los turistas depositan en racimo su confianza en el museo como transmisor del gran arte en forma geográficamente concentrada, el especulador tendrá necesidad de las indicaciones del crítico. Incluso el aficionado al cine o hasta a las telenovelas, deposita oscuramente su confianza en su periódico. La institución es, sin ninguna duda, lo que tiene en sus manos el mayor poder de definición del arte.

La modificación más sensible en este cuadro ha sido la del historicismo, la del poder reconocido a la historia para asentar y decantar los valores. La historia, naturalmente, no tiene por sí misma capacidad de juicio alguna, y las clasificaciones o reclasificaciones que opera no son superiores a otras: sin embargo, su autoridad es incomparable. Sin duda, como todas las épocas, también la nuestra es preferentemente sensible a determinados valores, que pasan casi por absolutos (lo mismo que muchas otras generaciones, tenemos el sentimiento de que nuestros antepasados inmediatos están ridículamente equivocados, mientras que nosotros sí que sabemos); pero al mismo tiempo, una de sus paradojas es que, allí donde se dan los valores eminentes se da también la certeza de que los valores son perecederos e inciertos, «históricos», si se quiere. De donde la tendencia, durante toda la segunda mitad del siglo xx (y al parecer de manera acelerada) a poner en juego el criterio histórico como simple instrumento de clasificación y no ya de elección: del arte del pasado, todo es interesante, basta relacionarlo con «su época», con un contexto ideológico, en sí mismo eventualmente absurdo y carente de interés, pero que encontrará su lugar en la sucesión de las ideologías. El Musée d'Orsay, con su yuxtaposición de obras mayores y de simples testimonios del saber hacer del siglo xix es paradigmático a este respecto: más elección, más etiquetas; se ha cumplido la predicción que el crítico e historiador del arte Élie Faure vislumbraba antes de morir:

Es evidente que debería haber dos clases de museos, los de historia del arte («científicos», si eso nos da placer), por analogía con los diccionarios, y los de «obras maestras», donde se reunirían los poemas de la pintura. La dirección de los primeros podría confiarse a los profesores, los sabios, los arqueólogos, los que hoy en día administran los que se supone que pertenecen al segundo tipo. En cuanto a éstos, si bien en algunos países extranjeros es ya un problema resuelto [...] tal vez sea insoluble en Francia, país de mandarínato en el que el director de un museo lleva el título significativo de «conservador»<sup>38</sup>.

mientras que el museo ideal, el que reúne las obras más bellas, las más poéticas, y hace de ellas un montaje menos científico que rapsódico (como el propio Faure no dejaría de hacer con las ediciones sucesivas de su *Historia del arte*), se ha refugiado en el ámbito de empresas «virtuales» o, como había propuesto Malraux, «imaginarias». A esto no escapan las artes del siglo xx, y por un Henri Langlois, un Freddy Buache, un Enno Patalas, un Éric De Kuyper o un Dominique Païni, que han aspirado de corazón a reunir y mostrar los «poemas del cine», se cuentan decenas de simples «conservadores de películas».

#### LA FUERZA DEL CONCEPTO: DEFINIR EL ARTE AL MARGEN DE LA INSTITUCIÓN

Ante la institución y sus múltiples rostros está el individuo, al que también se concede capacidad para decir qué es el arte. Pero a diferencia de la institución, que legisla en general y en virtud de criterios relativamente abstractos, el individuo sólo puede pronunciarse sobre el arte en el momento en que está en contacto con él: en el momento de producir una obra de arte o en el de consumirla o gozar de ella. En otras palabras, hay dos posiciones a partir de las cuales, en tanto persona, se puede definir el arte: la posición del productor y la del consumidor; la posición del creador y la del aficionado al arte.

Ante todo, nos encontramos con lo que podemos llamar definición *creacional* del arte, o definición «por la intencionalidad»: arte es lo que su creador ha querido que fuera arte. Como la institucional —y, a no dudarlo, como cualquier definición del arte—, se trata de una defi-

<sup>38</sup> Élie Faure, respuesta a una encuesta de *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, 1937, citado en Courtois y Morel, *Élie Faure*, pág. 275.

nición circular en el interior de un registro de pertinencia dado: sin embargo, también es una definición muy fuerte, que une la obra de arte a uno de sus datos esenciales, el del *hacer* (a lo que nos hemos referido al comienzo de este libro). No obstante, hay que precisar que existe una diferencia entre lo que decíamos entonces a propósito del papel objetivo de la mano en la fabricación de obras artísticas (o artesanales o técnicas) y la definición creacional del arte, que, como toda definición de este tipo, no es objetiva, sino ideológica y social.

hablar de la intención de un cuadro no es encontrar acontecimientos mentales, sino describir las condiciones de aparición de ese cuadro sobre la base hipotética de que quien la ha producido actuaba de manera intencional [...] la consigna general del pintor, que es la de producir un objeto de «interés visual intencional», se convierte, en cada caso particular, en una directiva específica [...]; si es cierto que elabora esa directiva por sí mismo, también es cierto que lo hace en un contexto cultural dado en el que también él es actor social; [...] para el pintor, el problema complejo que plantea la creación de un cuadro digno de ese nombre adopta la forma de juego evolutivo que se redefine permanentemente en la medida en que, a partir del momento en que se involucra en el proceso de realización de un cuadro, el pintor se ve llevado a reformular a cada instante el problema del que se ocupa<sup>39</sup>.

Decir que el arte se define como lo que que un artista ha querido significa entonces dos cosas. En primer lugar, equivale a reconocer una vez más que el arte está reservado al hombre; que, sea cual fuese la admirable regularidad o la belleza de sus manifestaciones sensibles, ni la abeja ni la termita son arquitectos, así como el ruiseñor no es músico; la finalidad que se observa o que se cree observar en la naturaleza no es más que una ficción<sup>40</sup> cuyo valor reside tan sólo en la alusión que permite a la actividad artística, como, por ejemplo, las piedras decoradas, incluso «historiadas» en estado natural<sup>41</sup>, que se puede exponer en un museo de curiosidades, pero que sólo si un artista las integra en su proyecto se convertirán en objetos de arte. Por otro lado, aceptar la definición «creacional» no quiere decir que cualquiera puede bautizar de «arte» lo que hace, sino que sólo ciertos individuos, llamados artistas, tienen esa capacidad. Y eso es otra cosa muy distinta.

¿Cuál es el origen de esta capacidad? En parte, sin duda, la fuerza intrínseca de las ideas sobre el arte, o en arte, de ciertos individuos que se consideran artistas precisamente en razón de esa fuerza, o que se comportan como artistas y consideran que su producción es artística *ipso facto*. Pero, sobre todo, el reconocimiento que les otorga la sociedad y que les permite mantener un discurso autorizado sobre el arte y sobre el carácter artístico de sus producciones. Cuando, en 1989, con ocasión de un coloquio en el auditorio del Louvre, el «pintor» Christian Boltanski anunció, golpeándose ligeramente el cráneo con los nudillos, que, si así lo decidía él, podía decir que la pintura era eso, no hacía otra cosa que expresar la arbitrariedad de la definición creacional: el artista es quien hace el arte (y, en este caso, el pintor es quien hace la pintura, aun cuando no tenga pincel). Pero no habría tenido la misma credibilidad sin el sostén del lugar (el Louvre, un coloquio académico y museal) y, sobre todo, de su notoriedad como artista.

«¿Por qué *The Chelsea Girls* es arte?», se preguntaba Andy Warhol en una entrevista. Y él mismo dio la siguiente respuesta: «Pues, ante todo, porque es obra de un artista; luego, porque se ha revelado como arte»<sup>42</sup>.

Todos pensamos más o menos confusamente que el artista es quien hace el arte y que, por otra parte, la obra vale lo que vale el artista. Pero, ¿quién decide el valor del artista y de su obra? En parte, por cierto, las instituciones; en parte, el artista mismo, y en parte también, esa institución difusa pero poderosa que es la opinión pública. En enero de 1997, el escultor Jean-François Coadou, que almacenaba sus obras —monumentales piezas de metal que llegaban a los dos metros de altura y dos toneladas de peso— en una nave industrial abandonada, tuvo la desagradable sorpresa de descubrir que el propietario de la nave, que deseaba recuperar su local y no supo qué hacer con aquellas «cosas» enormes de acero, había empezado a cortarlas en trozos y a vender éstos a un chatarrero a peso del metal. Alertado, el ayuntamiento se descargó de responsabilidad con el argumento de que «para la gente del lugar se trataba de chatarra que llevaba años expuesta a los cuatro vientos»<sup>43</sup>. La anécdota es sorprendente, como si se tratara de una inversión del caso Brancusi: en ambas ocasiones, un escultor tra-

<sup>39</sup> Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, 1988, págs. 127-128.

<sup>40</sup> Como ha observado Kant, Primera introducción (1789) a la *Crítica del juicio*.

<sup>41</sup> Cfr. R. Caillois, *L'Écriture des pierres*, 1970; J. Baltrusaitis, «Pierres imagées», 1957.

<sup>42</sup> Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, pág. 10.

<sup>43</sup> *Le Monde*, 31 de enero de 1997.

baja el metal de manera no tradicional y el objeto es apreciado como simple objeto metálico por personas o instituciones sin competencia artística; en los dos casos, el artista declara que se trata de obras de arte; pero eso no basta, y en ambos casos es necesaria la intervención de una autoridad, que en el caso de Brancusi es la institución artística (y el asunto termina bien: la definición institucional y la creacional se corroboran mutuamente), y en el de J.-F. Coadou es una institución administrativa (y el asunto termina mal, pues, a falta de competencia, no hay coincidencia entre las dos definiciones y, por tanto, el conflicto de intereses no queda bien zanjado).

Son abundantes las manifestaciones y los síntomas de la definición creacional del arte. En el campo del cine, donde desde el primer momento se ha cuestionado todo y sin cesar, desde la existencia misma de un arte a la caracterización de los artistas, el criterio creacional se ha convertido, aunque sin rigor, en el más corriente para definir el arte del cine; en Francia son innumerables los jóvenes cineastas que se consideran automáticamente hacedores de arte desde la realización de su primer cortometraje, de la misma manera que las retrospectivas museísticas elevan a la categoría de artista a realizadores en serie<sup>44</sup>, en beneficio (aceptablemente ampliado) de la más popular de las adquisiciones de la «política de autores» de los años cincuenta: el creador del filme es el realizador. Es obvio que esto equivale a solicitar un credo estético elaborado *ad hoc* (poco después sus inventores se convertirían en realizadores), y que no tenía sentido sin una lista crítica, que valía tanto por las exclusiones como para las inclusiones (se trataba tanto de negar la condición de artista —de «autor de filmes»— a Duvivier o Dellannoy como de atribuírsela a Hawks o Preminger). El ejemplo es débil, sin duda, porque esta autodefinición no lleva muy lejos, ya que, tras décadas de discusiones críticas y estéticas, el estatus del cine sigue siendo complejo por una razón de fondo, a saber, su naturaleza industrial y la división del trabajo que entraña. Pero apenas se deja de lado la industria cinematográfico-televisiva, la definición del artista por sí mismo, por su creación y por su intencionalidad (por la premeditación de su obra) resulta convincente; no hay ninguna razón, por ejemplo,

<sup>44</sup> En la ocasión, el museo fue televisual, como —cito el primer ejemplo que me cruza la mente— la retrospectiva sobre Albert Lewin propuesta por Patrick Brion en la cadena francesa FR3, donde fue posible asombrarse de la heterogeneidad, por no decir otra cosa, de la obra de este «autor». Es verdad que con sus enormes y laboriosas alusiones a problemas pictóricos, de los que parece que creyó ofrecer equivalentes filmicos, Lewin ha tenido la manifiesta intención de presentarse como artista (o de presentar al artista).

para negar a Michael Snow o a Patrick Bokanowski el derecho a decidir, en referencia a sus filmes, sus pinturas o sus instalaciones, que se trata de trabajos artísticos.

Por último, y en buena lógica, debería tenerse en cuenta una definición *spectatorial* del arte o, si se quiere, una definición «estética» siempre que se tome esta palabra en su sentido etimológico (la sensación): es artístico lo que procura a su destinatario —espectador, oyente, receptor— una sensación específica que pone en juego su juicio de justo. O, con una expresión más austera, es artístico lo que produce una impresión artística.

Esta definición es tan problemática como las dos precedentes, aunque por otras razones, la primera de las cuales es la variabilidad, a veces imprevisible, de los criterios individuales del gusto y de la impresión artística, en lo que desempeñan un papel muy importante la educación, la cultura y el *habitus*, pero también las disposiciones innatas, los gustos. Precisamente para obviar esta diversidad ha habido épocas que llegaron casi a eliminar la parte de decisión individual acerca del arte y a codificar el gusto, decidiendo qué era buen gusto y qué no lo era. Pero esto no resuelve la cuestión de fondo, pues la sensación de arte y el gusto no son necesariamente idénticos: es posible juzgar que una obra es artística y de mal gusto, como demuestran muchísimos ejemplos en el último cuarto del siglo XX, de Erró a Baquiat, de Fassbinder a Peter Sellars.

Estas tres definiciones del arte (hay otras, a las que nos referiremos más adelante) son inseparables. No hay artista consciente de serlo que ignore la institución y no busque un efecto determinado (incluso frustrante o incontrolado) en el espectador (incluso concebido como consumidor o simple destinatario). No hay espectador que mire de manera inocente una obra de arte sin referir la contemplación, por una parte, a una institución que la legitime (y que legitime su placer) y, por otra parte, a una personalidad creadora con la cual entrar en comunicación. Por último, no hay institución artística sin la noción de una comunicación, por intermediación del arte, entre un creador y un aficionado al arte.

Por el contrario, esos vínculos han cambiado mucho con el tiempo y, en cierto sentido, la historia de la estética es, en gran parte, la historia de las relaciones recíprocas de las diferentes definiciones del arte (razón por la cual el vínculo entre estética y arte nos parece tan natural, tan evidente). Sería fácil descubrir una cierta cantidad de ideas, incluso de invenciones, que han transformado una u otra de esas definiciones (que siempre han coexistido, aun cuando a veces se hayan su-

bestimado notablemente algunas). La propia invención de la estética, en Baumgarten y en Kant, constituyó una revolución de la definición espectral del arte, sintetizada en la fórmula kantiana según la cual «es bello lo que produce universalmente placer sin concepto». Al mismo tiempo, en el siglo XVIII la definición creacional sufrió una modificación profunda para pasar de la concepción aristotélica (arte = imitación) a la kantiana (arte = intención y juego libre de las formas). Un siglo después, los debates en torno al carácter artístico de la fotografía, y luego del cine, han retomado los mismos términos, pero invertidos: si la fotografía ha tenido tan difícil su reconocimiento como arte es porque participa de manera extrema en la imitación (imitación que se había vuelto mecánica y luego servil y, por tanto, antiartística: la fotografía no imita Ideas, ni la naturaleza, sino simplemente apariencias de apariencias); por el contrario, el arte pictórico se muestra con más pureza que nunca como «libre juego de las formas», en el que imperan la intencionalidad y la libertad creadora. Para convertirse en arte a los ojos de sus espectadores, la fotografía tuvo que encontrar el medio para afirmar su registro de intencionalidad, y de intencionalidad artística.

El nexa que une estas tres definiciones del arte —por la institución, por la intencionalidad y por la sensación estética— se muestra con toda evidencia en las artes compuestas, como el cine (que ha sido objeto de reacciones y de apreciaciones muy diferentes de parte de los amantes de la literatura y la poesía, de los amantes del teatro y de los amantes de la pintura) o la ópera. Las cosas pueden parecer simples para obras como *Orfeo* o *Las Indias galantes*, a saber: la institución (príncipesca o real) que realiza el encargo, el compositor que tiene la idea clara de producir una obra de arte (y que, además, tanto en el caso de Monteverdi como en el de Rameau, es consciente de transformar de manera duradera la concepción misma del arte lírico) y, por último, el oyente privilegiado que goza de sensaciones nuevas, voluptuosas, cuyo placer se ve realzado por la rareza y la novedad, todos, están de acuerdo en considerar estas óperas como obras de arte desde su nacimiento mismo. Trescientos o cuatrocientos años después, las grandes óperas de comienzos del siglo XX suscitan, por el contrario, reacciones divergentes y a veces muy divididas: *Wozzeck* (Alban Berg) y *Moses und Aron* (Schönberg) toman por sorpresa a la institución lírica y contrarían el sentido del placer de muchos espectadores en los respectivos estrenos; *Jonny spielt auf* (Krenek) extrae lo esencial de su interés de la voluntad expresa de hacer de ella una mezcla de gran arte y formas populares (jazz); en cuanto a la opereta o a la «comedia musical» nor-

teamericana, el placer seguro que producen en sus oyentes no corresponde en general a la aprobación institucional...

Estamos enfrentados a nosotros mismos: ¿aceptaremos que la institución artística, en sus distintas vestimentas (es decir, al fin y al cabo, el cuerpo social que la ha instituido y la ha erigido como su delegada) nos dicte la lista de las obras de arte, con (o sin) la de los criterios que permiten establecerla? ¿O, por el contrario, como herederos consecuentes de la revolución psicológica e ideológica de la Ilustración, reivindicaremos el derecho a decidir por nosotros mismos? Cualquiera de las respuestas, sin la otra, es aporética, pues no podemos contentarnos con una sola definición del arte.

#### DEFINICIÓN ESTÉTICA Y TEORÍA ESPECULATIVA DEL ARTE

Queda por decir una palabra acerca de una cuarta definición, la que, al subsumir la lista tradicional de las bellas artes y, en cierto sentido, escapar a ella, se impuso en torno a 1800 montada a la ola europea del romanticismo. Es difícil dar una definición unitaria satisfactoria de un movimiento que —como el expresionismo de hace un siglo— afectó todos los sectores del pensamiento y a ciertos sectores de la organización social, pero de maneras muy diferentes según los países. En cambio, no parece un exceso de simplificación afirmar que uno de los rasgos fundamentales del romanticismo, y tal vez uno de los que mejor lo caracterizan, es el de haber postulado el Arte (con mayúscula) como lugar de relación con el misterio esencial del mundo o, más abiertamente aún, como relación con el mundo. En el fondo de la revolución romántica anida el deseo de «sacralizar» el Arte al reconocerle poder para decir la verdad acerca del mundo: para el poeta romántico, sólo a través del éxtasis poético es posible acceder a los fundamentos del mundo, situados en una esfera transcendente que a menudo se confunde con la de la religión<sup>45</sup>, porque el éxtasis poético elimina la dualidad entre el sujeto y el objeto, dualidad contra la que choca sin cesar todo pensamiento racional poscartesiano. La poesía, quintaesencia de arte, nos pone en contacto con una verdad del mundo que la filosofía y la ciencia no han sabido encontrar.

El romanticismo, digámoslo una vez más, es un movimiento complejo y contradictorio y su teoría es muy heterogénea. El reconoci-

<sup>45</sup> Véase, de modo prototípico, los *Himnos a la noche*, de Novalis.

miento de un dominio propio del Arte, absolutamente singular, que remite a la experiencia de lo inefable, también es una de las consecuencias de la valoración que el siglo XVIII había hecho de la sensibilidad y la sensación: el arte romántico es, pues, un arte de vibración, de estremecimiento, de emoción extrema. Pero es muy vasta la gama de reacciones inducidas en el aficionado al arte, al igual que el abanico de procedimientos de creación para lograrlas. La música romántica hará vibrar por una suerte de impulso interior, ya euforizante —con el ofrecimiento de una suerte de acuerdo esencial con el mundo, que se da entonces como alegre y bello—, ya melancólico, con la sugerencia de la pérdida de la felicidad<sup>46</sup>. Pero la poesía buscará más bien dar acceso a las esferas de lo sublime, donde el aire es raro o se ha convertido en éter; en cuanto a la novela (uno de los inventos del movimiento romántico), manejará a gusto el terror y la angustia, a menos que desvele la fascinación por la infelicidad y la desventura... Por lo demás, con el tiempo, los valores románticos hundirán sus raíces en todos los géneros y pasarán de unos a otros sin inconveniente, a la vez que se banalizarán al hacerse dominantes; he aquí, por ejemplo, un breve pasaje de una novela francesa escrita en 1833 (es decir, bastante después de haberse puesto en movimiento la oleada romántica en Alemania):

La hermana que tocaba el órgano provocó tal entusiasmo que ninguno de los militares lamentó haber ido al oficio. Los soldados encontraron incluso placer en él, y todos los oficiales quedaron boquiabiertos. En cuanto al general, se mantuvo calmo y frío en apariencia. Las sensaciones que le provocaron los diferentes fragmentos que la religiosa ejecutaba pertenecen a ese corto número de cosas cuya expresión está vedada a la palabra, a la que dejan impotente, y que, a semejanza de la muerte, Dios o la Eternidad, sólo es posible aprehender en el ligero punto de contacto que tienen con los hombres<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> La felicidad era uno de los valores de los revolucionarios burgueses franceses de 1790, que la epopeya imperial pareció echar a perder. A Napoleón dirigió Madame de Staël su aforismo: «La gloria, Señor, es el clamoroso duelo de la felicidad.» Dos siglos después, Jean-Luc Godard retoma esta idea del duelo en una obra entretejida de melancolía: las *Histoire(s) du cinéma*. En general, el duelo, y más a menudo la melancolía, son característicos del artista romántico.

<sup>47</sup> Honoré de Balzac, *La Duchesse de Langais*, pág. 49 de la edición «folio» [trad. esp.: *La duquesa de Langais*, 1972]. Balzac ha insistido repetidamente sobre el poder de la música, sobre todo en *Gambinella* y en *Sarrasine* (donde el héroe epónimo es mortalmente seducido por una voz y una música).

En la medida en que se lo puede enunciar, el sentimiento que la música produce —entusiasmo, placer, arrobamiento— es incierto. Porque el verdadero efecto del arte no es enunciable (está, de manera bastante caricaturesca, reservado al héroe) y la esfera de donde procede se asemeja a la de las esencias, a semejanza de las cuales agota el lenguaje, lo condena a la insuficiencia. El romántico, sin duda alguna, aspira a encontrar la Verdad por el ejercicio del Arte y hasta está convencido de que únicamente el Arte —y, tal vez, la religión—, puede acceder a ella. A eso se añade el rasgo tantas veces comentado del romanticismo que consiste en la renuncia a la belleza en honor a esta fuerza ontológica: más allá de la fórmula fácil de Hugo, con demasiado aire de eslogan («lo bello es lo feo»)<sup>48</sup>, no cabe duda de que la belleza romántica no tiene casi nada que ver con la belleza platónica, o mejor dicho, que el interés por la verdad ha predominado de tal modo sobre cualquier otro, que ni siquiera se puede hablar ya de identificación de belleza y verdad.

Esta concepción del arte no ha sido inventada por los románticos (a menudo se ha observado que la desconfianza de que el clasicismo hace gala respecto del arte proviene del reconocimiento de su poder propio, que crea una inquietud que se quiere canalizar), y excede con mucho el momento romántico propiamente dicho de la historia del arte y de la cultura. Sin duda, la música abandonó demasiado pronto el papel de clave de lo inefable que desempeña en la ficción balzaciana. A través de los movimientos de finales del siglo XIX, por esotéricos que fueran (sobre todo en pintura o poesía simbolista), las artes en general han tratado de expresar una verdad de orden sensiblemente distinto, una verdad del arte (Mallarmé jamás pretende comunicarse con la verdad del mundo). Pero el comienzo del siglo XX, cuya ebullición intelectual acompañó la violencia de las mutaciones técnicas y económicas —y la de la Primera Guerra Mundial, que las coronó—, volvió a conectar brillantemente con una concepción del arte como acceso privilegiado a la realidad fundamental, a lo real, a la verdad. Aparte del movimiento expresionista, que retoma —y confiesa hacerlo— determinados credos románticos teñidos a menudo de religiosidad, las vanguardias «trascendentales» o «metafísicas», la de Kandinsky o la de Male-

<sup>48</sup> «En arte, nada es bello o feo sino por la ejecución. Una cosa deforme, horrible, espantosa, trasladada con verdad y poesía al dominio del arte, se convertirá en bella, admirable, sublime, sin perder nada de su monstruosidad; y, por otra parte, las cosas más bellas del mundo, falsa y sistemáticamente disueltas en una composición artificial, serán ridículas, burlescas, híbridas, *feas*», «Préface» a *Cromwell*, 1827, pág. 51.

vitch, lo mismo que el surrealismo, concibieron el Arte como mediación con lo sobrenatural, lo superreal, lo sobrehumano, lo trascendente. Una vez superados episodios formalistas como el Parnaso, hace ya un siglo que se considera mayoritariamente al poeta como un vidente, un médium, un individuo con capacidad para acceder al dominio de lo oscuro o de lo ultraluminoso, y de Rilke y Trakl a Char, Bonnefoy o Ghérasim Luca, hay genealogías enteras de poetas para los que es incuestionable la confusión de arte y verdad.

Por tanto, esta definición del arte como técnica de acceso al fondo de las cosas y del mundo nos es familiar, al mismo tiempo que es evidente que ya no puede ser la nuestra sin más (nosotros, en general, no creemos demasiado que las cosas o el mundo tengan un «fondo»). Por tanto, desde hace aproximadamente medio siglo, ha corrido una suerte doble y contradictoria: o bien se ha visto en ella una manera de confundir el arte y la filosofía (y en ese terreno se la ha combatido)<sup>49</sup>; o bien, por el contrario, se ha reconocido en ella la base de una creencia optimista —que se ha hecho laica— en el poder creador, inventor y conservador del arte.

La primera posición es expuesta de modo ejemplar por Jean-Marie Schaeffer, que ha dedicado una crítica larga y detallada a lo que él llama «teoría especulativa del arte» y que pone en evidencia que esta definición del arte, en efecto, no podría prescindir de la reflexión filosófica (la «especulación»). Según este autor, desde la revolución romántica y a lo largo de la sucesión de los sistemas filosóficos de Hegel, Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger, a los que es menester agregar los poetas-filósofos, prevalece una teoría del arte que, puesto que identifica el arte con una forma de filosofía, asigna consecuente y recíprocamente a los filósofos la tarea de legitimar el arte y de fundamentar su ejercicio. Al final de su investigación, Schaeffer propone otro modelo de teoría del arte e insiste en el laicismo (contra la religiosidad de los románticos) y en la investigación del placer artístico (contra la revelación):

[...] el arte [...] puede ponerse al servicio de la revelación religiosa, [pero] no reemplazarla; aun cuando pueda exponer, ilustrar o defender doctrinas metafísicas [...] no podría reemplazar su elaboración filosófica [...] Y quien ame las artes no tiene ninguna razón para la

<sup>49</sup> O, aunque más raramente, confirmada y aprobada. Para Jean-Luc Nancy, el arte es «presentación sensible de la Idea» y esa definición «engloba todas las otras» («Le vestige de l'art», pág. 28).

mentarlo, pues éstas son por sí mismas [...] una fuente tal de placer y de inteligencia para él, que no siente absolutamente ninguna tentación de malvenderlas al precio de una religión o una filosofía<sup>50</sup>.

Muchos son los problemas que plantea esta vehemente crítica, pero a mi juicio pueden reducirse a dos: el de la hegemonía de la «teoría especulativa del arte» en nuestras concepciones actuales, que postula la Schaeffer, y el de la autonomía de la esfera artística y estética, que reivindica contra su sumisión a la filosofía (su heteronomía). Que la «teoría especulativa» sea dominante en las filosofías ligadas a la tradición alemana parece innegable; de todos modos, parece exagerado identificar estas filosofías, por ostensibles que hayan sido, a la totalidad de la filosofía del siglo xx. El existencialismo, lo mismo con Heidegger que con Merleau-Ponty, ha retomado y desarrollado el tema de la obra como revelación del mundo; y simultáneamente se ha concebido el arte como juego y producción de artefactos conscientes (Sartre y Gadamer)<sup>51</sup>, como formación simbólica destinada a asegurar la cohesión y la comunicación intrasocial (Cassirer), como producción de bienes culturales (Escuela de Frankfurt), como proceso de invención en el terreno perceptivo (Deleuze). Pero ninguna de estas posiciones puede reducirse a la identificación de la obra con un enunciado filosófico. En cuanto al segundo argumento, el de la heteronomía, está lisa y llanamente mal construido, pues del hecho de que el romanticismo y sus descendientes otorguen al arte capacidad de pensamiento no se sigue que éste pase *ipso facto* a depender de la filosofía. En efecto, no hay nada —con excepción de algunos filósofos, y eso sólo los compromete a ellos— que diga que para pensar haga falta filosofar.

Además, el interés profundo de esta definición del arte —«especulativa» o no, lo mismo da en el fondo— estriba en anteponer la capacidad de la actividad artística para encontrar su lugar (*su* lugar, y no, en efecto, el de la actividad filosófica, que es otro) en la empresa del pensamiento humano. Hay diversas maneras de decirlo: el arte es una experiencia (Dewey) que muestra el mundo y nos permite aprehenderlo

<sup>50</sup> Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> à nos jours*, 1992, pág. 24.

<sup>51</sup> H. G. Gadamer, *L'Actualité du beau* (1977), págs. 43-46 [trad. esp.: *La actualidad de lo bello*, 1991]. Si una definición debiera «englobar a todas las otras», muy bien podría ser ésta. Como ha observado Georges Bataille, el hombre aparece en Lascaux al mismo tiempo que el arte: la humanidad nace con el gesto que la hace salir de la dependencia y el utilitarismo. El éxito continuado del arte tiene ahí su origen.

de manera única; el arte es lo que conserva nuestros preceptos al darles una forma que presenta una existencia *sui generis* (Deleuze y Guattari); toda obra de arte es única en tanto pensamiento emitido y formado (Adorno)... La idea de que el arte es una manera de pensar sólo parece peligrosa si uno adhiere a un modelo del pensamiento según el cual la «especulación», la manipulación de conceptos (abstractos), sea su única operación posible. Pero el arte —según esta cuarta y preciosa definición— se define precisamente como otra manera —concreta, sensorial— de poner en juego el pensamiento. Si todas las sociedades modernas, a pesar de sus defectos intrínsecos, han conservado la noción de arte; si han aceptado gastar una parte considerable de sus riquezas en el lujo de una especulación dispendiosa (cuando la actividad del filósofo no cuesta nada) es porque el beneficio, justamente, se ha percibido siempre oscuramente como beneficio de pensamiento. Y, a decir verdad, si así no fuera, ¿qué objeto tendría? El placer, que Schaeffer opone a la especulación como valor del arte, también puede encontrarse en otros sitios y a mejor precio (nuestra sociedad de la división lo sabe muy bien).

#### LA OBRA DE ARTE, LA OBRA DEL ARTE

Así, el arte es una actividad del hombre en sociedad cuya importancia, como observaba Thomas Munro desde un punto de vista lejanamente hegeliano, es «análogo a la ciencia y a la religión» (pero, agregaba, «estas tres nociones se superponen en parte»)<sup>52</sup>. Es, un poco simplificada, la intuición de Ernst Cassirer cuando plantea que el arte es una *forma simbólica*, es decir, uno de los grandes medios que ha inventado el hombre para aprehender la realidad y comunicar algo respecto de ella (las otras formas simbólicas en la filosofía de Cassirer son el mito, el lenguaje, la historia y la ciencia). En esta concepción, el arte no es ni exclusivamente objetivo, encargado de imitar la realidad (concepción clásica), ni exclusivamente subjetivo, encargado de expresar un sujeto creador (concepción romántica): es un tercero simbólico, que, gracias a su juego propio —la producción de formas de acuerdo con reglas extraordinariamente variables según las sociedades y las épocas— permite producir ideas mientras hace *percibir* y *sentir* el mundo. Por tanto, es inútil oponer la obra de

<sup>52</sup> Munro, *Les Arts et leurs Relations mutuelles*, 1954, pág. 429.

arte en tanto fuente de placer a la obra de arte en tanto fuente de conocimiento, como si se tratara de dos enemigas. El arte es el lugar del placer y de las emociones, «expresión y comunicación de las emociones rememoradas» (Tolstoi), «el desborde espontáneo de sentimientos poderosos (Wordswoerth)<sup>53</sup>; su naturaleza propia consiste en abrir al conocimiento de la realidad a través de una «visión simpática» de las cosas (Cassirer).

Sin embargo, el arte —y esto podría ser otra definición— ofrece, en relación con otras «formas simbólicas», una singularidad suplementaria: entrega obras. La obra de arte puede tener propiedades muy variables, según la estética de la que se la haga depender. De acuerdo con la mayor o menor sensibilidad que se posea respecto de una u otra de las cuatro definiciones del arte que acabamos de mencionar, se captará la obra como lo que se expone y se vende, como aquello de lo que un artista ha tenido la intención y la intuición o como lo que interrogaremos cara a cara para encontrar nuestro placer estético o para comprender mejor el mundo. Si somos kantianos, veremos en ella un artefacto, fruto de una intención y de un saber hacer; si somos schopenhauerianos, la consideraremos una actividad de ejecución un tanto despreciable, simple huella indisimulable de lo único que cuenta en arte, el genio, que la convierte en espejo de las Ideas mismas<sup>54</sup>; si somos existencialistas, veremos en ella el advenimiento de la verdad, etc. Pero en todos los casos relacionaremos la obra, como objeto definido, con la actividad artística y su valor.

La concepción clásica de la obra la quiere necesariamente entera y acabada, es decir, conforme a las reglas, *compuesta*:

en general en las artes plásticas u obras de imitación, todo lo que se extrae de la naturaleza para dar con ello una Idea según la verdad o la belleza real debe comprenderse en determinadas porciones o divisiones completas que representen la unión de cada parte de la naturaleza con la naturaleza entera. Y es esta Idea de la unidad lo que hace que a las obras mismas de los artesanos inferiores las denominemos fragmentos o piezas, a manera de elogio y para marcar la exactitud y la verdad del trabajo<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Citados por Munro, *op. cit.*, pág. 427, y Cassirer, *Essai sur l'homme*, 1944, pág. 202, respectivamente.

<sup>54</sup> Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation*, 1818, pág. 246. [Trad. esp.: *El mundo como voluntad y representación*, 1942.]

<sup>55</sup> Shaftesbury, «Idée ou raisonnement du tableau historique...», 1711-12, págs. 652-653.

Desde este punto de vista, la cuestión de la obra sólo reviste un interés bastante pobre (la obra no es más que el fragmento —de música, de pintura, de poesía— separable a voluntad del todo que es el arte, todas cuyas características se conservan en el fragmento). Y más separable resulta aún a partir del momento en que la ideología del arte deja de imponer ese acabamiento y esa coherencia, hasta llegar incluso a buscar el inacabamiento como valor particular. Esto es lo que se produjo por primera vez, alrededor de 1800, en la pintura, con el interés por el esbozo y el estudio como obra autónoma, y luego, en la teoría del arte (sobre todo en la poesía) con la noción romántica de fragmento:

Lo mismo que una pequeña obra de arte, un fragmento debe estar totalmente separado del mundo que lo rodea y cerrado sobre sí mismo como un erizo<sup>56</sup>.

En el siglo xx, la existencia de la obra ya no está ligada a su acabamiento: la obra ha llegado a su último estadio cuando el artista así lo decide, en función de criterios que le son propios y que consisten, por ejemplo, en una cierta concepción del logro formal. En *Le Mystère Picasso*, la película de Clouzot, el pintor retoma y modifica incesantemente a nuestros ojos algunas de sus telas hasta que «encuentra» algo («yo no busco; encuentro») que le agrada lo suficiente como para dejarlo subsistir. El acabamiento propiamente dicho ha dejado de ser un valor artístico absoluto; por el contrario, las artes del siglo xx han promovido valores cuyo carácter común es la oposición a él, como:

- lo espontáneo, como en todas las variantes del *happening* o, en música, en ciertas formas aleatorias (por ejemplo, la música «estocástica» de Xenakis);
- lo inmediato y lo percedero, como en todas las artes fundadas en la actuación («performance») y la improvisación; en esto son ejemplares ciertas prácticas del jazz, aun cuando ha terminado por ser raro que una «improvisación» no quede mecánicamente fijada en un registro; tal vez un ejemplo más puro de práctica percedera sea el del accionismo, en que lo esencial descansa en el contacto con materias tangibles que ningún registro, ni sonoro ni fotográfico, puede en realidad prolongar;

- lo múltiple, que tuvo su primera manifestación socialmente notable en las artes fotomecánicas (el grabado todavía conserva demasiadas marcas de su origen manual);
- el gesto, como en buena parte de las artes «plásticas» desde hace cincuenta años, ya sea que forme parte de la obra («performance»), ya que la obra esté destinada a exhibir su huella (cfr. la *action painting*).

Se han descrito todos esos ataques a la integridad de la obra de arte en el siglo xx como una tendencia a su desaparición o a su «eclipse»<sup>57</sup>: si es cierto que el arte ha sobrevivido tan bien a los ataques, asimilando su principio e integrando entre sus valores la destrucción, la subversión, la ironía, el distanciamiento, etc., también es cierto que la obra ha sido atacada por lo menos de dos maneras: por su inacabamiento y por el azar. Se podría agregar que probablemente el que hoy se hable más bien de «pieza» que de «obra» —piezas y trozos, otros tantos fragmentos— no sea casual, ni se deba sólo a la influencia —indiscutible— del inglés. Este famoso análisis de Robert Klein se coloca en un terreno puramente estético y olvida que, al mismo tiempo, la expansión y el refuerzo del mercado del arte, del carácter mercantil de las obras de arte y del poder cada vez mayor del modelo histórico en la aprehensión, la clasificación y el conocimiento de las obras, han tenido como consecuencia, por el contrario, la multiplicación de las obras a la vez que el acrecentamiento de su poder de singularización. Como lo ha observado Adorno, no sin humor negro, las obras de arte son mutuamente incomparables:

Hay algo indudable: que no se dejan comparar. En realidad, tienden a aniquilarse entre sí. [...] Pues si las diferentes obras de arte no son más que representaciones parciales de la idea de lo Bello, es inexorable que cada una de ellas aspire a encarnar esa idea por entero y que reivindique para sí, en su singularidad, la belleza cuya dispersión no podría admitir sin anularse a sí misma. Una y verdadera, sin ser pura apariencia y libre de tal individuación, la belleza no tiene su representación en la síntesis de todas las obras, en la unidad de las bellas artes y el Arte, sino que únicamente se corporiza realmente en cada obra: en la muerte misma del Arte. A esta muerte del arte tiende cada obra cuando apunta a matar todas las otras<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Schlegel, citado en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *L'Absolue littéraire*, 1978, pág. 126.

<sup>57</sup> R. Klein, «L'éclipse de l'oeuvre d'art», 1967, pág. 403 y sigs. [trad. esp. en *La forma y lo inteligible*, 1982].

<sup>58</sup> T. W. Adorno, *Minima Moralia*, 1944, pág. 73. [Trad. esp.: *Minima Moralia*, 1987.]

Privado de obras estables, delimitadas, conservables, el arte se encuentra cada vez más desprovisto de materialidad sensible: la definición intencional (a menudo explícita en un comentario teórico) y la definición institucional (compleja y paradójica: la institución tiene necesidad de objetos) terminan por preponderar en detrimento de la *aisthesis*. En todas las artes, el crítico más a menudo glosa las intenciones declaradas o supuestas de los artistas que comenta las obras; por otra parte, y cada vez en mayor medida, la obra sólo tiene sentido si se la liga a una corriente, a una tendencia o a una obra. Al referirse al filme *See You Later/Au Revoir* (1990), Thierry De Duve describe con exactitud su fundamento sensorial más evidente (el uso de una extremada lentitud en la filmación)<sup>59</sup>, pero de esa característica (en verdad tremendamente banal en sí misma) no llega prácticamente a ninguna conclusión, y por el contrario multiplica las observaciones e interpretaciones referenciales, que tienden a valorar y apreciar este filme en relación con otros de Snow (*One Second in Montreal*, 1969) por la comunidad de la problemática: el estiramiento del tiempo; *Wavelength*, por la insistencia que el crítico cree descubrir en los movimientos de las manos, *waving hands*, y de la vestimenta...). En otras palabras, si esta película no fuera de Snow, perdería las tres cuartas partes de su interés estético (y es una estimación prudente). Hace unos sesenta y tantos años, Dewey observó que no percibimos las obras sin prejuicios:

Supongamos, a título de ejemplo, que un objeto finamente trabajado, un objeto de textura y proporciones muy agradables a la percepción, se haya tenido por producto de un pueblo primitivo y que luego se descubrieran indicios que demostraran que se trata de un producto natural y accidental. En tanto cosa, sigue siendo lo que era. Sin embargo, deja de inmediato de ser una obra de arte para convertirse en una «curiosidad» natural. Su sitio está en el museo de historia natural y no en el museo de bellas artes. Y lo extraordinario es que la diferencia así introducida no es mera cuestión de clasificación intelectual, sino que también se produce una diferencia en la percepción apreciativa y de manera directa. De esta manera se advierte que la experiencia estética —en sentido estricto— va intrínsecamente unida a la experiencia del hacer<sup>60</sup>.

La ampliación del poder de la institución, la creciente presencia de los presupuestos intencionalistas, lo mismo que los de la historia del

<sup>59</sup> T. De Duve, «Michael Snow: les déictiques de l'expérience et au-delà», 1994.

<sup>60</sup> John Dewey, *Art as Experience*, págs. 48-49.

arte (incluso del arte del año anterior, ya museificado e historizado), ha extendido este fenómeno a toda obra de arte. Si de repente me enterara de que *See You Later/Au Revoir* no es de Snow, sino de Rivette o de Peter Gidal, tendría que hacer un gran esfuerzo para reubicarme en ella, tanto desde el punto de vista intelectual como estético.

Por otro lado, a partir de la intervención de la historia y de la antropología en su definición, la palabra «arte» ha adquirido tal extensión (el «museo imaginario»), que sus obras se han vuelto innumerables y susceptibles de aumentar de modo prácticamente indefinido. Nuevas prácticas han reclamado su incorporación a las bellas artes (fotografía, cine, así como artes gráficas y artes del *pop*, sobre todo en música); la institución —museo y mercado por igual— se ha lanzado a recuperar con amplitud todos los campos de las artes tradicionales (tapiz, cerámica, vajilla, muebles...) para convertirlos en reservorio de «objetos de arte», eventualmente sin arte. Por último, uno de los fenómenos del siglo xx es la multiplicación, la reproducción y la ficcionalización de las obras de arte.

Magnificada por la ampliación fotográfica y difundida por su reproducción fotomecánica, la moneda celta adquiría a la mirada del espíritu moderno la misma importancia que la metopa del Partenón tenía para la mirada del clásico. Pero [...] estas técnicas, dado su estrecho parentesco con las de la publicidad, también favorecerían la irrupción subrepticia de fenómenos de naturaleza totalmente distinta en el arte contemporáneo. Pues la foto, tal como la utilizan las revistas artísticas, no sólo desempeña el papel que otrora correspondía a los grabados de venta ambulante [...] Medio de comunicación, la foto desnaturaliza lo inherente a la pintura y exalta lo que le es extraño. Una vez fotografiados, el gesto del artista «corporal», que por otra parte sería inocente, o el escrito del artista «conceptual», que de otra manera sería insignificante, adquieren una suerte de existencia irreal o de identidad ficticia, un modo ilusorio de duración que, como se dice, fuerzan la atención. Pero la obra pintada, a la inversa, sale debilitada de semejante prueba, pues en la reproducción pierde lo esencial de sus atributos<sup>61</sup>.

Sin duda, para Jean Clair, que ha adoptado a sabiendas una posición de reacción en lo tocante a la definición de las bellas artes, «obra» debe entenderse en un sentido muy limitativo, que ha dejado de coin-

<sup>61</sup> Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, 1983, págs. 14-15.

cidir con el uso mayoritario. Pero no cabe duda de que las aventuras de la obra de arte en el siglo xx imponen la comprobación de que las nociones operativas no son las mismas en todo el dominio que recubre la palabra «arte».<sup>62</sup>

## LO AUTÉNTICO Y LO FALSO

Todas las cuestiones de definición y de capacidad para definir quedan drásticamente al descubierto cuando se formula una última pregunta sintomática y en estrecha relación con el problema de la obra: la pregunta por la autenticidad. Esta pregunta se desdobra de inmediato en estas otras: ¿qué condiciones se puede considerar que tienen que ver con el arte auténtico?, y ¿qué es una obra auténtica?

La autenticación del arte como arte pertenece por derecho propio al gesto que lo define o bien es una de sus consecuencias. La Academia que recibe a un pintor autentifica su práctica como pintura, mientras que el artista que expone en el «Salón de rechazados»<sup>63</sup> descansa más en su intencionalidad personal; en cuanto a mí, en tanto «usuario», podría juzgar que una obra —y eventualmente toda la obra de un artista—, es auténtica si me produce el efecto de ser arte, tanto si entiendo por ello que me procure sensaciones artísticas, como que sienta pasar por ella estremecimiento de la verdad. En todo caso, una autoridad más o menos oficial (poco importa que sólo se trate de mí, cuyo poder de autenticación no sobrepasa mi uso propio) garantiza que una obra, una práctica, un conjunto de obras o de actividades, pertenecen a una lista conocida y aprobada o se conforma a una definición explícita.

La pregunta es más complicada, aunque aparentemente más delimitada, cuando uno se interesa en la obra. La autenticidad es entonces cuestión de origen, de firma, de asignación: la obra auténtica es la que se atribuye a su origen exacto, sin engaño ni error, aquella cuya historia es conocida, en particular la historia de las condiciones y las cir-

cunstancias de producción<sup>64</sup>. Autenticar una obra es asegurar que ha sido creada por una personalidad dada (eventualmente colectiva), conocida y nombrable. Los ejemplos más conocidos, que todos tenemos en mente, conciernen a la pintura —no por razones ontológicas vinculadas a la naturaleza de este arte, sino a causa de las enormes sumas de dinero que entran en juego en la atribución o no de *Los girasoles* a Van Gogh o en el reconocimiento o no de los Van Meegeren como Vermeer. Pero, naturalmente, cualquier artefacto es susceptible de ser autenticado, o por lo menos plantea la cuestión eventual de su autenticación. La práctica misma de la autenticación es delicada: nadie sabe hoy cuáles son los Van Gogh pintados por Van Gogh o, para dar un ejemplo menos explosivo, tampoco se sabe exactamente quién compuso la cantata *Schlage doch, gewünschte Stunde*, que durante mucho tiempo estuvo inscrita en el catálogo de obras de Bach y hoy en día se ha descalificado como tal<sup>65</sup>.

De esta suerte, toda obra puede ser objeto de interrogación según esta doble acepción de la autenticación: asignada al arte «auténtico» (es decir, a una concepción, tan convencional como cualquier otra, del arte) o restituida en su historia y su génesis exactas. En todo caso, puede serlo cualquier obra que se presente como artefacto único. En efecto, las prácticas artísticas mayoritarias del siglo xx han tenido como consecuencia, si bien no anular esta pregunta, por lo menos desplazarla y obligar a precisar sus términos. Como observa Benjamin:

de la placa fotográfica, por ejemplo, se puede obtener una gran cantidad de negativos; sería absurdo preguntar cuál es auténtico<sup>66</sup>

y, de hecho, las artes de lo reproducible —foto, cine, vídeo, música, electroacústica— parecen producir obras que ya no pueden ser auténticas porque su origen ya no es certificable. Pero esto es una ilusión (o un error de razonamiento): lo que no se puede descubrir en un negativo fotográfico o en una copia de una película, es su origen manual, que permitiría

<sup>64</sup> Véase la puntualización de Luis J. Prieto, de extraordinaria precisión, en «Le mythe de l'original», 1988.

<sup>65</sup> Cantata BWV 151. En la actualidad, lo más corriente es atribuir esta obra a G. M. Hoffmann, organista en Leipzig, y se piensa que el manuscrito que ha llegado a nosotros es una copia que de ella había hecho Bach, a quien la pieza le había interesado. Pero sólo se trata de una hipótesis.

<sup>66</sup> W. Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», 1936, pág. 181. [Trad. esp.: «La obra de arte en la época de su reproducción mecánica», 1992.]

<sup>62</sup> Pontévia, *Tout a peut-être commencé par la beauté*, 1985, pág. 68.

<sup>63</sup> El Salón fue el único lugar regular de exposición de pinturas nuevas a comienzos del siglo xix y hasta que, en los años sesenta de ese siglo, aparecieron los primeros mercados de cuadros (*marchands*); de ahí surge, en 1963, la institución del salón paralelo, llamado «de rechazados», para «dar su oportunidad a los artistas y permitir que el público juzgue» (Harding, *Les Peintres pompiers*, 1980, pág. 12).

escribir su historia material; pero es posible comprobar su autenticidad en referencia a otro tipo de origen intelectual y mecánico: una fotografía de Kertész, una película de Godard, una música de Phil Glass, obras múltiples por naturaleza en el sentido en que hay varios originales de las mismas, son perfectamente autenticables y es tan imaginable un Cartier-Bresson falso como un Vermeer falso... (Paradójicamente, la imagen numérica, que puede volver a trabajar pixel por pixel —con el riesgo añadido de la «falsificación» de la indicialidad fotográfica—, es más auténtica en el sentido del hacer y de la intencionalidad artísticas.)

Las artes de lo reproducible y de lo múltiple (como, desde hace ya siglos, el grabado) han obligado a distinguir dos nociones, lo auténtico y lo original, algo así como una escisión de la noción de autenticidad. Un grabado de Durero perfectamente auténtico (quiere decir hecho a partir de maderas grabadas *proprio manu* por Albrecht Dürer) puede no ser una tirada original, sino —que es lo que encontramos corrientemente en el mercado— una tirada posterior, realizada a veces mucho tiempo después de la muerte del artista (como ocurre sobre todo en el caso de muchos grabados de Rembrandt). Pero incluso a propósito de la pintura, la tesis de Benjamin no ha tomado demasiado en consideración el fenómeno importantísimo de la copia (por un copista) y la reproducción (por el pintor mismo) de las obras; en el siglo XIX, un pintor cotizado tenía interés en vender varias veces la misma obra, y por ejemplo un tal Charles Landelle —hoy en día olvidado, pero presente en diversos Salones— realizó por lo menos treinta y dos variantes o copias, que vendió en su totalidad, de *La Femme fellah*, uno de los éxitos del Salón de 1966, que compró Napoleón III<sup>67</sup>.

Por tanto, lo difícil de manejar es la noción de autenticidad, con toda su connotación policiaca u ontológica: una obra puede tener una historia límpida que autentifique su origen, sin ser, no obstante, arte «auténtico». El arte, en el fondo, sólo es verdadero si es aceptado.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Las bellas artes y el sistema de las artes*

- ALAIN, *Système des beaux-arts*, París, Gallimard, col. «idées», 1926.  
 BATTEUX, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), París, Aux Amateurs des livres, 1989.

<sup>67</sup> James Harding, *Les Peintres pompiers*, op. cit., pág. 9.

- MUNRO, Thomas, *Les Arts et leurs Relations mutuelles*, trad. fr. París, PUF, 1954.  
 SOURIAU, Étienne, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (1947), París, Flammarion, 1969.

Para una definición reciente del arte en general (desde un punto de vista formal y creacional, pero ecléctico), véase Herbert Read, *The Meaning of Art*, Londres, Faber & Faber (1931), 1968.

### *La fuerza de la institución: definición social del arte*

#### Las instituciones

- CRETON, Laurent, *Cinéma et Marché*, París, Armand Colin, 1997.  
 HASKELL, Francis, *L'Amateur d'art*, trad. fr. París, Livre de Poche, 1997.  
 MENGES, Pierre-Michel, *Les Laboratoires de la création musicale*, París, La Documentation Française, 1989.  
 MONNIER, Gérard, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, París, Gallimard, col. «folio», 1995.  
 MOULIN, Raymond, *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, París, Flammarion, 1992.

#### Determinaciones sociales del arte

- KLINGENDER, Francis, *Art and the Industrial Revolution* (1947), Paladin, 1972 (ensayo de inspiración marxista para leer las incidencias de la Revolución Industrial en ciertas obras o formas artísticas del siglo XIX).  
 ODIN, Roger (comp.), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, París, Méridiens Klincksieck, 1995 (el cine y las instituciones no artísticas).  
 PÉQUIGNOT, Bruno, *Pour une sociologie esthétique*, París, L'Harmattan, 1993.

### *Definición del arte por el artista, su intención y su intuición*

#### La teoría romántica del artista

- BONNEFOY, Yves, *Arrière-pays* (1972), París, Flammarion, col. «champs», 1982 (ensayo poético sobre el arte como acceso a un mundo más allá de las apariencias).  
 CARUS, Carl Gustav y FRIEDRICH, Caspar David, *De la peinture de paysage*, selección y presentación de M. Brion, París, Klincksieck, 1988.  
 SCHAEFFER, Jean-Marie, *La Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, París, PENS, 1983.  
 SCHILLER, Friedrich von, *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos, 1991.

SCHELLING, F. W. J., *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.  
SZONDI, Peter, *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand* (1974), trad. fr. París, Éd. de Minuit, 1975.

#### Escritos de artistas

En la bibliografía del Capítulo I se encontrarán algunas referencias a escritos de artistas. Se pueden agregar aquí estudios (debidos a historiadores del arte) sobre las teorías y los valores del pasado que defienden los artistas, en particular los pintores; véase, por ejemplo:

BLUNT, Anthony, *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600* (1940, 1956), Madrid, Cátedra, 1987.  
LAFRAMBOISE, Alain, *Istoria et théorie de l'art. Italie, xvème, xvième siècles*, Presses de l'Université de Montréal, 1989.  
LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura* (1967), Madrid, Cátedra.

#### Definición del arte y filosofía analítica

Dedico un lugar aparte a esta corriente filosófica, que ha dirigido gran parte de su esfuerzo «analítico» (es decir, semiótico-semántico) a la interrogación de las principales palabras del vocabulario estético (empezando por «arte» y «estética») y sobre la definición pretendidamente rigurosa de las mismas. Para una presentación de conjunto, Danielle Lories, *L'art à l'épreuve du concept*, Bruselas, París, De Boeck, 1996. Dos antologías de artículos ofrecen un panorama de esta corriente: D. Lories (comp.), *Philosophie analytique et Esthétique*, París, Méridiens-Klincksieck, 1988; Gérard Genette (comp.), *Esthétique et Poétique*, París, Éd. du Seuil, col. «points», 1992. Igualmente, dos obras que se han hecho clásicas: Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976; Richard Wollheim, *L'Art et ses objets*, París, Aubier, 1944. Se podrá proseguir el estudio a partir de las abundantes bibliografías que estas obras contienen, y se encontrará un primer balance crítico en Dominique Chateau, *La Question de la question de l'art*, Saint-Denis, PUV, 1994.

#### La noción de obra de arte

CARRAUD, Christophe (comp.), *L'Oeuvre et ses métamorphoses*, Orleans, IAV, 1994.  
DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* (1981), trad. fr. París, Éd. du Seuil, 1989.

ECO, Umberto, *La Guerre du faux* (1973-83), trad. fr. París, Grasset et Fasquelle, 1985, col. «livre de poche»: conjunto de crónicas periodísticas que tocan a fondo el tema de la cuestión de la autenticidad del arte.  
HAAR, Michel, *L'Oeuvre d'art. Essai sur l'ontologie des oeuvres*, París, Hatier, col. «optiques», 1994 (pequeño libro, de inspiración heideggeriana, en una colección didáctica).  
HEIDEGGER, Martin, «L'origine de l'oeuvre d'art» (1967), *La Forme et l'Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, París, Gallimard, 1970 (retomado en col. «tel».)  
KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, § 43-51.  
KLEIN, Robert, «L'éclipse de l'oeuvre d'art» (1967), *La Forme et l'Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, París, Gallimard, 1970 (retomada en la col. «tel»). [Trad. esp.: *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1982.]

#### CAPÍTULO IV

### La idea de lo bello, el valor del placer

*Si formam dederis,  
formosus ero<sup>1</sup>*

#### INACTUALIDAD DE LO BELLO

El problema de lo bello está ligado a la estética, pero no de manera esencial, puesto que originariamente la estética no es discurso sobre lo bello ni sobre el arte, sino discurso sobre la sensación. Por el contrario, se trata de un vínculo histórico profundo del que da testimonio el lenguaje corriente, para el cual es estético lo que es placentero al ojo (o al oído), con lo que se quiere decir que es posible considerar «bello» lo que nos halaga los sentidos. Lo bello no sólo se ofrece al espectador de una obra, sino también, aunque de manera diferente, a su productor o creador; además, en el siglo XVIII esta noción ha pasado por una revolución de grandes proporciones, que en cierto modo la ha hecho «caer en la historia». Precisamente la combinación de estas tres comprobaciones —vínculo entre belleza y sensación, diferenciación de la belleza espectral de la creacional, historización y relativización— es lo que constituye hoy en día la idea de lo bello. ¿De qué se dice, al final extremo del siglo XX, «esto es bello»?

---

<sup>1</sup> Traducción (muy libre) de Bobby Lapointe: «No hay cosa más hermosa que un desfile de antorchas.»

Tenemos ante todo el registro de la experiencia cotidiana, en el que lo bello corresponde mayoritariamente al orden de lo erótico: la belleza es una de las cualidades del ser amado o deseado. No cabe duda de que éste es el registro privilegiado de la experiencia de lo bello, experiencia sorda a la que hasta ahora no se ha encontrado la manera de sustraerse: lo bello es ingobernable, se apodera de uno a pesar de uno mismo, lo convierte a uno en el pelele que la literatura del siglo XIX ha estigmatizado; el ser que atrae por esta cualidad puede ser consciente de ella, pero también puede ignorarla absolutamente y verse afectado como portador inocente de un rasgo suplementario, definitivo, contagioso. La estética reflexiona poco sobre las relaciones entre cada hombre y la apariencia (erotizada) de las otras criaturas humanas, aun cuando sea dable observar que, en la civilización griega antigua, de donde provienen lejanamente casi todos nuestros conceptos de estética, lo bello fue un atributo de Eros, divinidad luminosa, solar, principio inmaterial de la aparición o sobreaparición portadora de vida. A esta altura sería muy esclarecedor preguntarse seriamente cómo declaramos bello el *Apolo florentino* del tercer siglo anterior a nuestra era o la *Venus callipyge*. ¿Es que de verdad encontramos en ésta unas bellas nalgas, como dice su sobrenombre? ¿O es que nuestro juicio estético no tiene la obra de arte como objeto de atribución? Las artes figurativas nos han habituado de tal manera a admirar la imagen de cosas que no encontramos admirables (para parafrasear a Aristóteles y a Pascal), que resulta difícil volver a aquel momento del arte en que la admiración se dirigía al mismo tiempo a la perfección de un cuerpo imaginario y a la imagen de esa perfección.

Ante un bello cuerpo vivo, la belleza se impone, casi siempre dolorosamente (es la experiencia más común, aun cuando sólo raramente se comente o se tenga siquiera en cuenta esta circunstancia fuera de las ficciones, a decir verdad siempre violentas): no tengo nada que decidir, nada en qué pensar, nada para comparar, es inmediato, fulgurante, me lacera y —como han sabido los novelistas— me mata; el escritor Aschenbach muere en Venecia porque ha contemplado la Belleza cara a cara, encarnada en el joven Tazio<sup>2</sup>. Freud ha puesto en evidencia este vínculo entre el deseo, la belleza y la muerte, junto el papel moderador y civilizador del arte:

Me parece indiscutible que la idea de lo «bello» hunde sus raíces en la excitación sexual y que originariamente no se refiere a otra cosa que a lo que excita sexualmente. Con eso se relaciona el hecho de

no poder nunca considerar bellos los órganos genitales, cuya visión determina la mayor excitación sexual<sup>3</sup>.

Desgraciadamente, tampoco el psicoanálisis tiene mucho que decirnos sobre la belleza. Lo único seguro parece ser su derivación del terreno de las sensaciones sexuales; sería un modelo ejemplar de una tendencia coartada en su fin. Primitivamente, la «belleza» y el «encanto» son atributos del objeto sexual. Es notable que los órganos genitales mismos casi nunca sean considerados como bellos, pese al invariable efecto excitante de su contemplación; en cambio, aquella propiedad parece ser inherente a ciertos caracteres sexuales secundarios<sup>4</sup>.

En consecuencia, el sentimiento de belleza sería ese desplazamiento, ese sustituto (para la relectura estructuralista de Freud, las formaciones imaginarias siempre son metonímicas o metafóricas), que permite pasar de lo imposible de mirar —un sexo humano, o sea, el lugar de una prohibición capital que deriva del complejo de castración— a lo que llena la mirada. El arte en general, como la literatura, han tenido como tarea la invención de esos equivalentes edulcorados: por ejemplo, en lugar de la belleza del cuerpo deseable, la del rostro, como en la famosa definición de la belleza que se atribuye a Malherbe:

Lo que se encuentra en el rostro de las mujeres bellas, que allí se ve y no se puede definir<sup>5</sup>.

En resumen, cuando se la nombra, la belleza, la asignación de «belleza»<sup>6</sup>, nacería forzosamente de una represión. La obra de arte es eventualmente bella porque participa de la represión, del suplemento, de la derivación a partir de fantasmas originarios, de los que extrae su fuerza de seducción o de anonadamiento<sup>7</sup>.

Por tanto, en una obra de arte la belleza ha perdido el carácter de inmediatez; por poderosa que sea su acción emocional sobre mí, es dominable, discursiva, racional, al menos en potencia. Quizá los griegos, cuya poesía permite adivinar una sensibilidad exacerbada a las apariencias más brillantes de la *physis*, sólo hayan inventado la estatuaria a

<sup>3</sup> Freud, nota añadida en 1915 a *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, pág. 173. [Trad. esp.: *Tres ensayos para una teoría sexual*, 1996.]

<sup>4</sup> Freud, *Malaise dans la civilisation*, 1929, pág. 29. [Trad. esp.: *El Malestar en la cultura*, 1996.]

<sup>5</sup> Citado por Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, 1965, pág. 151.

<sup>6</sup> Hubert Damisch, *Le Jugement de Paris*, pág. 18.

<sup>7</sup> Cfr. Michel Thévoz, *Le Miroir infidèle*, 1996, págs. 56-62.

<sup>2</sup> Thomas Mann, *La muerte en Venecia*, 1913.

fin de poner a distancia la violencia de la seducción del cuerpo bello (con éxito mitigado, como lo indica la leyenda del profanador de estatuas)? En todo caso, dos milenios y medio más tarde, consumada la operación y establecida la distancia, irremediable, en la estatua de Venus ya no vemos la venusidad, sino la curva; ya no iremos a frotarnos contra sus muslos en el ocaso, sino que tenemos el sentimiento de comprender lo que calladamente nos suplica que oigamos: que existe un mundo en el que lo bello, por pesadamente material que sea (el mármol pesa), está sin embargo como desencarnado y escapa a la voluptuosidad grosera para producir otra, sutil:

en lo que respecta a la justicia, la templanza y los otros bienes del alma, sus imágenes de acá abajo no brillan en absoluto; debido a la debilidad de nuestros órganos, son muy pocos quienes, al encontrarse con imágenes de esas virtudes, reconocen el tipo de modelo que representan. Pero la belleza, por el contrario, sería fácil de reconocer a causa de su brillo cuando, mezclados en el corazón de los bienaventurados [...] gozamos de esta visión y de esta contemplación embelesante [...]

Entonces, como ya he dicho, la hemos visto resplandecer entre esas visiones; nuevamente caídos en la tierra, vemos con el más penetrante de nuestros sentidos que con su brillo lo borra todo [...] quien ha sido iniciado recientemente, quien ha visto mucho en el cielo, percibe en un rostro una feliz imitación de la belleza divina, o en un cuerpo ciertos rasgos de la belleza ideal, se estremece de inmediato y siente removerse en su interior algo de sus emociones de otrora<sup>8</sup>.

Pero si, brutalmente, me evado de esa meditación desencarnada para dirigir el pensamiento a las verdaderas condiciones en las que, ahora mismo si lo quisiera, podría ir yo al Louvre a contemplar una Venus, la imagen vuelve a cambiar. Ni siquiera estoy seguro de poder llegar, o de llegar fácilmente, a ese estadio de la contemplación «estética» en que me sienta atraído por la curva, la gracia de las curvas y de las formas. Conozco el Louvre, su ambiente de gran tienda; sé lo difícil que es encontrar la distancia y el ángulo de la mirada, acceder a la contemplación o a la ausencia de todo pensamiento. Tal vez una bella estatua me emocione: cualquier cosa puede ocurrir. Lo único cierto es que ante la estatua griega tendré ese particularísimo sentimiento de estar ante una pieza de mi pasado, casi de mi historia; un sentimiento de extraña

<sup>8</sup> Platón, *Fedro*, 250 a-e.

familiaridad que, en cualquier caso, hará que la pieza me resulte agradable, próxima, *interesante*, y tal vez termine por sustraerme al ruido circundante y adentrarme en lo Bello mediante un rodeo.

Winckelman, el inventor de la actitud «anticuaria»<sup>9</sup>, pensaba que era necesario amar e imitar a los griegos porque su modo de vida les había dado acceso a la Belleza. Nosotros no pensamos tal cosa, pero somos todos famosos anticuarios, sólo que nuestro anticuarismo es perverso, pues amamos el pasado nada más que por ser pasado. En la relación que cultivamos con las obras de arte en el museo, lo que se ve satisfecho es el gusto por lo Antiguo: experimentaremos una suerte de belleza automáticamente ligada a las producciones del pasado y en proporción a su antigüedad, a su «autenticidad», a veces a la importancia que se le supone en la historia. Si al salir del Louvre doy un salto hasta la Galerie du Jeu de Paume, donde se exponen artistas ya clásicos, pero aún vivos o muertos ayer, ¿tengo oportunidad de encontrarme con lo bello? Puesto que se trata de arte del siglo xx, habría que imaginar obras de belleza «convulsiva», como acertadamente lo había entendido Breton, pero uno tiene clara sensación de la gran incoherencia de la pregunta: lo que produce placer en el arte «contemporáneo» no es lo bello, sino lo nuevo; los clásicos de este arte son los que han inventado una idea nueva (aunque sólo fuera un «truco»); de una de las raras exposiciones de artistas en busca de lo bello o lo placentero, la de Joan Mitchell en 1993, muchos críticos opinaron que no se adaptaba al espíritu de esa galería.

Lo bello es intempestivo: entre la actitud anticuaria o de historiador que nos dice que todas las cosas del pasado son interesantes (incluso potencialmente bellas, basta con descubrir su pertinencia), y la actitud funcional o crítica que convence de que la idea de lo bello está en sí misma envejecida (y no tiene el valor de lo nuevo), no queda prácticamente campo para la experiencia de la belleza. El arte medio del siglo, el cine, lo ha manifestado con mayor claridad y brutalidad que las artes tradicionales; sin hablar siquiera de la industria y el comercio —que por vocación debe atraer la atención a la novedad, real o fingida—, los individuos o los grupos que se han autodefinido como artistas, vanguardistas o no, han buscado siempre la idea nueva del cine que desplazara a las otras. Al cabo de un siglo de historia comprimida,

<sup>9</sup> Recuerdo al lector que en un comienzo la palabra significó «amante de la Antigüedad», y que sólo más tarde adquirió el significado de aficionado a las antigüedades y finalmente el de comerciante que las pone en circulación.

incluida la museificación, el cine ya tiene sus clásicos, sus listas (variables a gusto de los críticos y de los ideólogos)<sup>10</sup> sus obras maestras, sus museos y sus salas de «repertorio». Casi nunca se llega a describir una experiencia de la belleza (con el título *Le Goût de la beauté*, Eric Rohmer emitió en los años cincuenta un manifiesto estético —de orientación neoclásica— y no una reflexión sobre la naturaleza de lo bello cinematográfico).

Nuestra experiencia actual, por tanto, es la de una desconexión entre el arte y lo bello, desconexión que no podemos paliar sino al precio de una renuncia total al carácter absoluto de la belleza:

el arte no está necesariamente en conexión con la belleza: posición perfectamente lógica si limitamos el término al concepto de belleza que los griegos propusieron y la tradición clásica europea continuó. Prefiero considerar el sentido de la belleza como un fenómeno muy fluctuante, algunas de cuyas manifestaciones en el curso de la historia son muy inciertas y a menudo desconcertantes. El arte debería incluir todas estas manifestaciones; y la seriedad de una investigación en materia de arte estriba en que el investigador, sea cual fuere su sentido de la belleza, admita en el dominio del arte las manifestaciones auténticas de ese sentido en otros pueblos y en otros períodos. Para él, lo primitivo, lo clásico o lo gótico presentan el mismo interés y no se preocupa tanto por determinar los méritos relativos de tales manifestaciones epocales del sentido de la belleza como por distinguir lo auténtico y lo falso en cada una de esas épocas<sup>11</sup>.

#### LA BELLEZA: CONCEPTO CLÁSICO

En 1969, Pasolini —poeta, novelista y cineasta— realizó un filme con título, tema y tono de naturaleza parabólica: *Teorema*. El actor Terence Stamp, al que a la sazón se tenía en general (según cánones har- to momentáneos) por encarnación de la belleza masculina más turbadora, encarna el personaje de un mensajero del más allá, de un *angelos*, un ángel. Ángel de belleza, mensajero de lo bello, atrae inexorable-

<sup>10</sup> No hay prácticamente nada en común entre las jerarquías que establecen periódicamente los críticos profesionales de cine (los que forman parte de la institución dominante, comercial e industrial) y, por ejemplo, la lista sobre la que, hace casi cuarenta años, se fundó el «Anthology Film Archive» de Nueva York. Únicamente parecen indiscutibles algunas «obras maestras»; con todo, las listas de aquéllos se han reducido notablemente, y no es seguro que hoy todavía figuraran en ella *La Pasión de Juana de Arco*, de Dreyer, o *Tiempos modernos*, de Chaplin.

<sup>11</sup> Herbert Read, *The Meaning of Art*, 1934, pág. 19.

mente a los humanos y provoca un deseo irresistible porque deja traslucir una aspiración a la Idea, de acuerdo con el paradigma clásico del arte. De esta suerte seduce uno tras otro a todos los miembros de la familia burguesa donde se han posado sus alas, pero con una seducción que no se agota, ni mucho menos, en la realización del acto sexual; por el contrario, este acto está cargado de sentido, de fuerza, y arrastrará a un nuevo destino, a una realización íntima a cada uno de los personajes con los que el ángel haga el amor. La madre y el hijo, sobre todo, manifiestan la índole irreprimible de su aspiración a esta mutación que impone el espectáculo de la belleza: en el momento en que cada uno de ellos suscita o provoca el acto sexual con el ángel, exclama: «¡Discúlpame!» En efecto, se excusan de no poder resistir a la belleza como actualización del deseo hacia el soberano bien.

La película de Pasolini fue realizada inmediatamente después de que grandes agitaciones ideológicas sacudieran Europa: la fábula es amarga y la acción de la Belleza se representa como destructiva porque el mundo en el que hace su aparición no puede recibirla. El padre renuncia a todo y se marcha al desierto (¿a Dios?), resultado que se puede considerar espiritualmente benéfico, pero la hija se vuelve cataléptica (el puño cerrado como supuesta metáfora de su incapacidad para dar); el hijo, decadente y casi loco; la madre, prostituida. Sólo la sirvienta, que ha recibido la belleza de manera inocente, adquiere con ella un poder sobrenatural que la pone en relación inmediata con la esfera de la verdad y del bien: ayuna o se alimenta de ortigas, levita, realiza curaciones milagrosas y, para terminar, se hace enterrar viva, pero su llanto promete un manantial. Para un artista marxista del siglo xx, es natural que sea el proletariado, y tal vez incluso el subproletariado, la única instancia capaz de comprender la belleza en su fuerza sobrenatural: la burguesía ha olvidado lo bello, ha olvidado los valores trascendentes. Mucho se ha reprochado a esta película su voluntad demostrativa y apodictica (se le ha reprochado el título: *Teorema*). Dejemos eso. Ahora nos interesa como síntoma de la índole clásica de la belleza que, en pleno torbellino de la rebelión de las *intelligentsias*, se ve aquí reafirmada sin ambages.

Con su película, Pasolini hacía resurgir la belleza tal como la inventaron los griegos —y tal como por esta razón los modernos la había rechazado, desde que, con Apollinaire, se hartaron de la Antigüedad, «terminas por cansarte del mundo antiguo...»<sup>12</sup>. Como lo afirman to-

<sup>12</sup> Primer verso del primer poema de la colección *Alcoholes*, 1913, cuyo título renuncia ya a su manera a lo Bello.

das las historias de la filosofía, en este período fundador las preguntas relativas a la belleza no son independientes de la invención de la filosofía, sino que forman parte de la investigación de la verdad del ser, en la cual constituyen incluso un momento muy vigoroso desde el punto de vista heurístico, puesto que en Platón, que es quien ha legado su primera presentación acabada, la filosofía clásica del ser parte de la consideración muy concreta de los problemas de la ética y de la estética.

Lo Bello, de la misma manera que otros conceptos abstractos como lo Verdadero, lo Bueno y lo Útil, es uno de los atributos del Ser, pero desde el primer momento su estatus queda marcado por el equívoco: lo Bello es más precioso, pero más peligroso que los otros conceptos del Ser. Es «el más venerado, el más precioso, el más divino de los bienes, «la virtud misma es apreciada sobre todo porque es el más bello de los comportamientos»<sup>13</sup>; en resumen, «lo Bueno es nuestro amigo»<sup>14</sup>. Pero Platón observa de inmediato que «se nos escurre fácilmente de las manos» y que, si el deseo nace de la belleza (es el tema de uno de los diálogos socráticos más famosos, *El banquete*), hay un buen deseo, asociado a una buena voluntad, y uno malo. El buen deseo, el buen movimiento del alma, es el que se dirige a lo alto —determinación mítica universal, de origen antropológico-ecológico: para el bípedo vertical, ir hacia arriba es escapar a la ley carcelaria de la gravedad y la caída; el buen deseo lleva de lo bello a la Belleza: de la belleza aparente y adherente, como, por ejemplo, la de los rostros bellos o los cuerpos bellos sobre los que versan *El banquete* y *Fedro*, a la Idea de lo bello; como todo movimiento noble del alma, nos reconduce a la esfera donde «otrora» podíamos contemplar las Ideas; a menos que escojamos creer que nos lleva todavía más lejos, más a la profundidad:

así es la Belleza,  
por eso es también una recaída en la predivinidad,  
por eso es para el hombre una reminiscencia de algo  
que sucedió antes de su precencia,  
reminiscencia de un ser transitorio de la creación que precede a los dioses,  
reminiscencia de una creación intermediaria, indiscriminada en la penum-  
[bra [...]]<sup>15</sup>.

Por el contrario, el mal deseo, el movimiento maléfico del alma descende, nace de la belleza «infusa en lo sensible»<sup>16</sup>, y vive en el reino de los sentidos; el mal deseo no conduce a la Idea (lo que en términos freudianos se podría llamar una sublimación), sino a la satisfacción carnal del deseo, o a su elaboración artística. Es esencial recordar en particular que en esta filosofía el arte no está necesariamente animado por la vocación de elevar el alma, y que en estas consideraciones hay virtualmente lugar para un «buen» arte, vuelto hacia las Ideas —y que, por tanto, se confunde en la práctica con la filosofía— y un «mal» arte, que cultiva la apariencia y en ella se complace. (Por esta razón los filósofos idealistas postularán siempre, más o menos abiertamente, que la filosofía es el arte supremo, o que puede y debe reemplazar el arte).

Esta escisión entre una belleza de buena ley y una de mala ley se vuelve a encontrar a todo lo largo de las concepciones clásicas (platónica, tomista, neoplatónica), e incluso en Hegel, todas ellas filosofías que valorizan la capacidad de la cosa considerada bella para decir algo de lo Bello y, en la medida de lo posible, quieren olvidarla en tanto cosa. Es precisamente el sentido y el alcance de una noción que se propone muy a menudo, pero que muy raramente se define: la armonía. La palabra griega, *harmonía*, evoca a la vez la idea de conveniencia y la de proporción, así como su definición completa impone el esfuerzo de situarse en un marco filosófico en el que una cierta cualidad de lo mensurable (y por tanto, en último término, la extensión) manifiesta una virtud abstracta, que hace que esta extensión simbolice, al tiempo que lo manifiesta, un acuerdo del mundo humano con el mundo de las Ideas. Después de Descartes esto es casi impensable, o sólo pensable como un pase de prestidigitación metafísica (es menester un Dios que ofrezca su garantía a esta semiótica transontológica e incluso transóntica); por el contrario, en las filosofías precartesianas del Ser, esto resulta casi evidente.

En la realidad de las prácticas artísticas, la armonía se encarga de regular desórdenes de lo sensible (desemejantes en relación con la extensión); lo visible y lo audible. La armonía sonora es notable, pues es la más accesible a los sentidos y, al mismo tiempo, la construida con mayor rigor. El oído humano es capaz de apreciar con gran precisión la altura de las notas y de reconocer de modo infalible sus consonancias naturales (al margen de que los gustos y las tradiciones en lo que respecta al uso de la asonancia)<sup>17</sup>; pero la noción misma de «altura» de

<sup>13</sup> Isócrates, *Elogio de Helena*, X, 54, citado por Pontévia, *Tout a peut-être...*, pág. 18.

<sup>14</sup> Platón, *Lysis*, 216 c.

<sup>15</sup> Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, pág. 113. [Trad. esp.: *La muerte de Virgilio*, 1994.]

<sup>16</sup> Pontévia, *op. cit.*, pág. 20.

<sup>17</sup> Cfr. John Blacking, *¿How Musical is Man?*, 1973.

una nota indica claramente que la medida del dominio sonoro se confía al más exacto, el más indiscutible y universalmente intercambiable de los instrumentos: las matemáticas (a menudo, sobre todo en la Grecia antigua, se ha considerado la música como una rama aplicada de las matemáticas).

Por una suerte de transferencia de un dominio de la sensación a otro, la matematización de lo sonoro ha alcanzado lo visible, con el recurso a modelos matemáticos de la composición pictórica, el más famoso de los cuales es la «sección de oro»<sup>18</sup>. He aquí un punto común a todas las matemáticas: no tienen por sí mismas ninguna sensorialidad, sólo se las puede captar intelectualmente, de manera abstracta; normalmente no se percibe la pintura o la arquitectura organizada en torno a la sección de oro en virtud de esa organización armónica, sino en función de otras cualidades más manifiestas, y lo que ha dado en llamarse «geometría secreta de los pintores» está destinado a quedar oculto, mientras que cualquiera puede reconocer espontáneamente el acuerdo perfecto do-mi-sol. (Naturalmente, la diferencia sólo se aplica a relaciones armónicas simples; el oyente no especializado, sensible a ciertas relaciones de intervalos entre notas, tiene en general dificultades para descubrir la arquitectura de un fragmento musical detrás de la vestimenta de la melodía y el timbre.)

Además, desde antes del Renacimiento, el artista de lo visible —pintor, escultor o arquitecto— identifica la armonía con una conveniencia particular, según el modelo *princeps* del cuerpo humano: la de las partes al todo. El artista de lo sonoro —el músico—, practica la *armonía* como una mezcla calculada de diversas cualidades del sonido: en primer lugar, lo agudo y lo grave (= pesado). En uno y otro caso, lo que está regulado armónica o armoniosamente se mide, se verifica, se cuantifica y puede intercambiarse o comunicarse sin dificultad; las unidades de medida corrientes del espacio, en la Europa anterior al sistema métrico, están invariablemente ligadas al cuerpo: el paso, el codo, la *brasse*, el *foot*, el *braccio*. En uno y otro caso, la armonía en la que opera el artista excede con mucho a esta simple compatibilidad métrica para llegar a una «conveniencia», a eso que los teóricos italianos de la

<sup>18</sup> La proporción «dorada» es la de los lados de un rectángulo tal que, si se le sustrae un cuadrado construido sobre el lado menor, el rectángulo que queda conserva las proporciones del primitivo. Si se toma como unidad el lado menor del rectángulo, es fácil ver que el lado mayor deberá medir  $(1 + \sqrt{5})/2$ , o sea, alrededor de 1,618; precisamente a este último número se da en general, por error lingüístico, el nombre de «sección de oro».

pintura del siglo XVI (Dolce, Lomazzo) llamaron acertadamente *convenevolezza*, uno de los varios nombres con los que se perpetuó hasta el academicismo del siglo XIX.

Lo que primero hemos de examinar es la conveniencia de las partes en relación con el fin para el que cada objeto individual está hecho, ya por la naturaleza, ya por el arte, debido a su importancia capital para la belleza del conjunto; tan evidente es esto que si una obra se nos aparece a la vista —el sentido privilegiado de aprehensión de la belleza— dotada de esa cualidad en grado eminente, la consideramos bella, aun cuando carezca de todos los otros atributos que sirven para constituir la belleza: entonces el ojo se vuelve insensible al defecto de la belleza y termina por mirar con placer el objeto que carece de ella, sobre todo cuando durante un tiempo ha estado acostumbrado a verlo<sup>19</sup>.

Lo que buscaban el arte y la estética de la era clásica es la íntima relación entre lo Bello y las Ideas. Si se piensa que la obra de arte tiende a lo bello, es menester protegerla de dos peligros principales: el de lo natural y el de lo subjetivo. El artista —y ante todo el pintor, que corre los mayores peligros— tiene que hacer todo lo posible para no permanecer en la doble espontaneidad del juicio sobre lo bello: la que lo deja cautivo de sus emociones (lo bello como seducción erótica) y la que lo somete a la esclavitud de los destellos del mundo natural (lo bello como velo de las apariencias). Para ayudarle en esta tarea y, llegado el caso, para forzarlo a ella, se inventó —en el marco pesado de la Academia (en Francia y en Inglaterra) la doctrina de la «Belleza ideal», que tuvo fuerza de ley durante casi dos siglos. La verdadera «arte poética» que se instituyó por esta vía permite que la pintura no se vea sometida a la naturaleza tal cual (a la naturaleza «salvaje»), ni a la subjetividad; por eso, el canon de belleza ideal propone al pintor que, a través del estudio individual, indague en el Tipo, la Forma (el *eidós*). En resumen, la belleza ideal es la idealización de las cosas que se ven, como la retórica regular la relación de la poesía con la realidad.

Como ha observado Ernst Cassirer<sup>20</sup>, lo bello ideal, desde el punto de vista rigurosamente platónico, es intrínsecamente contradictorio o, por lo menos, un grave debilitamiento de la perfecta comunicación entre lo Bello y las Ideas. De la misma manera, el neoplatonismo que

<sup>19</sup> William Hogarth, *Analyse de la Beauté*, 1753, pág. 55.

<sup>20</sup> Cassirer, «Eidos et eidolon», 1924, pág. 42.

se atribuye al Renacimiento sacó buen partido del olvido progresivo y voluntario de las Ideas en beneficio del concepto, como lo ha mostrado claramente Panofsky al subrayar el paso de la *certa idea* de Rafael al *conchetto* de Miguel Ángel<sup>21</sup>. Doctrina datada, lo Bello ideal, atacado de academicismo, sobrevive poco tiempo a su forma primera. Muy pronto, con la renovación de la arqueología, la Grecia mítica y dogmática inventada por Winckelman y los Anticuarios había de resultar falsa<sup>22</sup>. En cambio, es asombrosa la capacidad de adaptación de la que ha terminado dando prueba. Incapaz de resistir a los asaltos del gusto por la naturaleza y lo natural, lo bello ideal sufre en el siglo XVIII una inflexión hacia la noción, completamente distinta, de «bello natural»; si bien el arte ha perfeccionado la naturaleza, ésta sigue siendo el origen de aquél y, sobre todo, su regla; la belleza de la naturaleza, perfecta por definición (o, mejor dicho, por postulado), es la que ofrece el modelo de todo lo bello en las artes y le sugiere sus valores. El arte, entre otras cosas, debe tratar de reproducir «ese orden magnífico unido a una variedad infinita, esas relaciones tan justas de los medios con el fin, de las partes con el todo, de las causas con los efectos»<sup>23</sup>, que se observa en la naturaleza. La belleza natural, por tanto, se apoya en una concepción idealizada de la naturaleza, en la que descubre un «orden» que precisamente la física, durante su largo período de euforia positiva (hasta la crisis de la física cuántica, de la que todavía no hemos salido) se dedicaría a presentar como modelo matemático.

Siempre es arriesgado proyectar una sobre otra las historias de las diferentes series de producciones intelectuales y sociales, y es preciso no exagerar la porosidad de las teorías de lo pictórico respecto de las de la física. Es asombroso ver la modificación del dogma de la belleza ideal para convertirse en belleza natural, para transmitirse hasta una fecha avanzada del siglo XX —mucho después de los «relativismos» pictóricos del cubismo y de la abstracción— en forma de teorías de la composición, de la estructura y al mismo tiempo de la relación con la naturaleza. El *Tratado del paisaje y de la figura*, de André Lhote (1946-57) mezcla así consideraciones muy tradicionales sobre las proporciones (inspiradas en trabajos contemporáneos de Matila Ghyka), la apología del dibujo como «invento de orden espiritual»<sup>24</sup> y la defensa del retor-

no a una práctica del paisaje como naturaleza bella, es decir, como representación de la naturaleza que el arte embellece (o devuelve a su belleza ideal).

#### LA EMPRESA CRÍTICA

¿Se puede asimilar lo Bello al Bien y, al mismo tiempo, a lo brillante?

Ésta es, en el fondo, la dificultad o la aporía que ha puesto fin a la concepción clásica de lo Bello al dejar al descubierto su escisión interna. Sin duda, la divinidad —primero pagana, luego cristiana— es eminentemente brillante, pero, ¿se puede concebir en verdad su brillo como el de la luz? A pesar de las perentorias «metafísicas de la luz» de los filósofos árabes, tal cosa no es segura más que a modo de metáfora. En rigor, nada de la divinidad podría ser cierto por definición en términos físicos, corporales (pues Dios no pertenece a la *physis*).

Las artes más cercanas a lo religioso, sobre todo en el caso de las religiones «reveladas», han manifestado claramente esa escisión en forma de violenta vacilación entre el rechazo de todo lo que lo bello puede entrañar de búsqueda erótica (rechazo a veces sólo relativo, que confina la belleza a zonas y tareas inofensivas, como, por ejemplo, lo decorativo en el arte árabe-andaluz), o por el contrario el aprovechamiento de la seducción que propone y supone. En el primer caso, será una de las fuentes de la iconoclasia o prohibición de la imagen, la cual (ya representativa, ya analógica) es peligrosa porque halaga los sentidos y extravía la contemplación en la apariencia, en detrimento de la esencia<sup>25</sup>. Sin embargo, en Occidente, las iconoclasias fueron escasas y breves, aun cuando, como lo indica el uso actual de la palabra, en el iconoclasta hay siempre violencia. Por el contrario, el poder teológico-monárquico se ha servido con gran frecuencia de imágenes y de su poder de seducción. En la Edad Media, la imagen se utilizó como verdadero medio de propaganda; con excepción de los objetos preciosos que se conservaban en las cortes ricas en calidad de tesoros (vajillas, joyas, esmaltes, marfiles tallados...), las obras de arte se hallaban en las iglesias,

<sup>21</sup> Panofsky, *Idea*, 1924, págs. 142-146. [Trad. esp.: *Idea*, 1989.]

<sup>22</sup> Cfr. Régis Michel, *Le Beau idéal*, 1989.

<sup>23</sup> Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, pág. 123.

<sup>24</sup> Lhote, *op. cit.*, pág. 17.

<sup>25</sup> Ésta es sólo una de las razones de la iconoclasia. Las otras razones, más esenciales, son, por una parte, el escándalo de la representación de la divinidad en forma humana y, por otra, la pretensión humana de la que la imagen da testimonio, que a bajo coste erige al hombre como pseudocreador (en cierto modo la misma idea que la del apólogo platónico del espejo, que «crea» demasiado fácilmente el doble de todo).

donde servían para la edificación del pueblo y como ornamento de los lugares de culto, a fin de glorificar al dios que allí se adoraba; tanto en un caso como en el otro, el uso al que están destinados los objetos de lujo y de decoración conlleva expresamente y a sabiendas una parte ligada a la búsqueda del placer, de la belleza en el sentido más exterior y erótico, pero siempre al servicio de un fin doctrinario, al servicio de una concepción del Bien (y, además, de un poder político).

La vidriera, que es sin duda el arte más típico y el más profundo de la Edad Media, inventado por la espiritualidad cristiana en conjunción con la política eclesial, se funda en la simbolización de una cualidad de imagen inimitable, ligada al carácter diáfano del soporte: imagen a la vez material y puramente luminosa, que aparece bajo las especies de lo brillante y de lo sólido, paradoja cuyas connotaciones simbólicas para un cristiano son fáciles de advertir, pues la divinidad del cristiano presenta justamente la singularidad absoluta de haber sido a la vez puro espíritu y plenamente cuerpo (el *et homo factus est*, corazón absoluto de la doctrina cristiana). La imagen de la vidriera, como Cristo, como Dios, está realmente presente en este mundo, pero como desde otro mundo en el que estaría también y al mismo tiempo (el arte de la vidriera conoce su apogeo en la misma época en que se reunieron sucesivos concilios para fijar la doctrina de la «presencia real» de Dios en la hostia consagrada). Con todo esto, para quien al entrar en una catedral deja atrás la luz del sol, una vidriera es también y ante todo una vitrofanía: un juego de luces coloreadas que perforan la penumbra con una variedad de cautivantes colores que ha tomado precisamente del sol. No son desdeñables el brillo, la seducción, el embelesamiento mismo, y muy bien podría decirse a propósito de la vidriera gótica, parodiando la espléndida expresión de Alcuino en alusión a los frescos de las iglesias<sup>26</sup>, que también está hecha «ob venustatem parietum», en vista del encanto sensible de las paredes, en vista —traducimos como en el Renacimiento— de su «venusidad».

El Renacimiento, precisamente, llevó al primer plano otro avatar de la filosofía de las Ideas con la fuerte corriente neoplatónica que informa las especulaciones filosóficas sobre el arte. Para todos los grandes teóricos, de Alberti a Dolce, la imagen es el equivalente de una especulación a veces compleja e intensa, al punto de que en algunos casos extremos las obras se nos han vuelto incomprensibles; sin embargo, esta preocupación por la lección intelectual, filosófica, erudita,

eventualmente moralizadora, nunca implica la renuncia al placer visual. Muy por el contrario, los tratados de pintura del *Quattrocento*, y más aún los del *Cinquecento*, entrañan sistemáticamente una reflexión sobre la producción de ese placer (que en general se asimila a la armonía). En la práctica de los grandes pintores, el genio —valor supremo en el que la época reaparece subrayada— se manifiesta en el «dibujo interior»; pero éste, que define el poder creador del pintor, conlleva también su parte de venusidad y, llegado el caso, de voluptuosidad. Ninguno de los «genios del Renacimiento» ha cultivado un arte de ideas puras, y lo que nos atrae en sus obras es precisamente esa conjunción, a veces con algo de demoníaco, de la atracción erotizada para las figuras y la conveniencia armoniosa que observan entre ellas y con el tema. *La Primavera* —alegoría oscura que nosotros (el público normal de los Uffizi) ya no sabemos descifrar— son ninfas, incluso pequeñas ninfas, vaporosas, con aire desvergonzado. En vano la *Santa Cecilia* de Rafael (en Bolonia), con su mirada dirigida al cielo, nos da a entender que ha renunciado, moralmente, a los instrumentos demasiado lánguidos para volver a la música como práctica celeste (un poco a la manera en que Aristóteles recomendaba a los jóvenes nobles que no tocaran el *aulós*), pues seguimos viéndola como una chiquilla gordita, más insolente que inocente. Hasta la *terribilità* de Miguel Ángel, aunque en otro registro completamente distinto —el de lo sublime—, no hubo nadie tan sensorial que mereciera censura (véase los púdicos agregados y remiendos de Daniele da Volterra al *Juicio final*).

En resumen, la asociación clásica de lo bello y el bien (o la perfección) y la primacía de la belleza como seducción nunca fueron incompatibles en la práctica de las artes. El periodo de la Ilustración, al que interesa por igual la finalidad externa del arte (la utilidad moral) y su finalidad interna (el sentimiento estético inmediato), no hace en el fondo otra cosa que comprobarlo, al confesar más abiertamente el placer que produce la seducción de las apariencias bellas. Es, en lo que afecta a lo bello, el sentido de la tercera crítica kantiana<sup>27</sup>, cuyas primeras secciones están consagradas a deshacer conceptualmente la ecuación clásica para postular como definitivamente separados una Belleza desinteresada y libre y un Bien estrictamente identificado con una ley de la razón. El análisis, ya canónico, del juicio estético (a diferencia del lógico) tiene lugar aquí en cuatro momentos:

<sup>26</sup> E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 1946, t. I, pág. 274.

<sup>27</sup> Kant, *Crítica del juicio*, 1790.

1. Bajo el aspecto de la *cualidad* del juicio estético (§§ 1 a 5): lo bello es el objeto de una satisfacción desinteresada, en donde este último término debe entenderse literalmente: yo ejerzo el juicio de gusto estético con total abstracción de cualquier consideración de utilidad o de todo juicio moral (es el ejemplo que da el propio Kant del palacio del aristócrata, cuyo lujo vanidoso podría yo reprochar, a lo Rousseau, sin que eso me impida considerara lo bello). El juicio estético, por tanto, no se confunde ni con el goce animal, que es «interesado», ni con el bien definido por la razón y que no tengo libertad para encontrar indiferente.

2. Bajo el aspecto de la *cantidad* (§§ 6 a 9): «es bello lo que produce universalmente placer sin concepto»: no hay conocimiento objetivo de lo bello y sin embargo se impone a todos. Sin duda es este el punto más sorprendente de todo el razonamiento kantiano, al mismo tiempo que el más importante a largo plazo, pues es el que, detrás de la postulación de la capacidad innata para ejercer el juicio de gusto, ve la posibilidad que todo el mundo tiene de entrar en comunicación con los otros en el más subjetivo de los terrenos, el del gusto. Si digo que algo es bello, puedo emitir un juicio espontáneo que depende de mis sentidos y que sólo a mí me concierne; pero también puedo emitir ese juicio de manera «reflexiva», en cuyo caso entenderé que vale también para otros, o para cualquier otro.

3. Bajo el aspecto de la *relación* (con un fin) (§§ 10 a 17): la belleza es «la forma de la finalidad de un objeto, en tanto es percibida en éste sin representación de un fin». Bajo ese aspecto, el juicio estético sobre lo bello se opone tanto a la finalidad subjetiva (que nos hará emitir un juicio en vistas a un beneficio subjetivo, como el placer o el agrado), como a la finalidad objetiva (la utilidad o la perfección). Incluso entonces, es menester destacar el carácter innovador de estas tesis: es menester no confundir lo bello con lo útil<sup>28</sup>, pero tampoco con un grado cualquiera de la perfección: el juicio estético no da ningún conocimiento de aquello sobre lo cual versa, sino que lleva en sí mismo su finalidad.

4. Por último, bajo el aspecto de la *modalidad* (§§ 18 a 22): «es bello lo que es reconocido, sin concepto, como objeto de una satisfacción necesaria»: el juicio estético tiene una necesidad: la del ejemplo. No podemos enunciar la regla de la cual depende nuestro juicio (no la conocemos), pero eso no quita en absoluto fuerza al juicio, que se apoya en la «libre legalidad de la imaginación».

<sup>28</sup> También el diálogo socrático *Hippias* tenía como finalidad disipar esta confusión.

Todos los comentaristas del siglo xx han observado que esa teorización genial sienta las bases de la cuestión del juicio estético compatibles con nuestra concepción moderna de la subjetividad. Kant propone lo bello en una relación de interdependencia con lo subjetivo, por vía del gusto; lo bello está entre lo agradable y el bien: no se trata ya de un equívoco, como en Platón, sino de un intermediario. Kant cita con complacencia la máxima de Shaftesbury: «all beauty is truth» («todo lo bello es verdadero»), con lo que entiende que la intuición de lo bello hace pasar del mundo de las criaturas al mundo de la Creación. En consecuencia —he aquí la fuente más importante de la revolución crítica—, lo bello ya no está subordinado al bien: es libre, y el bien sólo atañe a la razón, no al gusto<sup>29</sup>. Por último, hay dos sentimientos muy distintos de lo bello: la belleza *libre*, belleza de lo que da placer sin apelar a ninguna perfección —el caso de las bellezas naturales u ornamentales<sup>30</sup>—, y que suscita un juicio de gusto perfectamente puro, y la belleza *adherente*, belleza de lo que da placer en función de un fin determinado y en la que el juicio de gusto —que debe preocuparse por el bien— es menos puro; este último dominio es el de las bellezas humanas, y en primer lugar las que ponen en juego la figura del hombre, pero también de sus espacios y sus objetos (la casa o... el caballo).

#### LO SUBLIME DE GRANDEZA

Por tanto, después de la teorización kantiana, la estética es una teoría de la sensación, fundada en una facultad propia de todo hombre en tanto hombre: la de juzgar lo bello (facultad que ennoblece la simple experiencia de lo sensible). La experiencia de lo bello implica auténtica atención al objeto y, en consecuencia, una cierta distancia desde la cual y sólo desde la cual esa atención es posible. Si, por el contrario, la distancia se torna inadecuada o da lugar a lo imposible, desaparece la atención a la belleza y, por tanto, también lo bello. Esto es lo que ocurre si uno está demasiado lejos o demasiado distraído: el juicio de gusto supone la manifestación de interés en lo que se va a juzgar. Pero

<sup>29</sup> A decir verdad, la revolución es menos absoluta de lo que a veces se dice, y la subordinación de lo bello al bien se conserva parcialmente en el sistema kantiano, como lo demuestra la distinción establecida entre la idea-norma de belleza (idea media, cuasi estadística, propia de una sociedad dada) y el Ideal de lo bello, que da placer universalmente, sin atracción sensorial, y expresa la moralidad.

<sup>30</sup> Donde Kant coloca la música, de la que no entendía casi nada (!).

también es lo que se produce, de manera menos esperada, si se está demasiado cerca o demasiado cogido por la obra; de la desaparición de lo bello por exceso de atención a la obra o al objeto nace una experiencia singular que la estética siempre ha reconocido y muchas veces ha teorizado: la experiencia de lo sublime.

La primera teoría de lo sublime se encuentra en un tratado que data probablemente del siglo I, pero que durante mucho tiempo se atribuyó a Longino, teórico posterior (del siglo III) de este arte por excelencia de la vida social en la Antigüedad, la retórica. El problema mayor de toda retórica consiste en saber, en términos psicológicos, cómo es afectado el oyente; en términos técnicos y creacionales, cómo se produce un discurso eficaz. Longino distingue a este respecto dos tipos de efectos interesantes: la persuasión, que es el efecto del discurso bello (se reconoce el vínculo clásico entre bello y bueno), y el éxtasis, que se manifiesta en una exaltación y al mismo tiempo en una exultación del destinatario del discurso. Este último efecto es el propio del discurso *sublime*.

Lo sublime del rétor y de lo retórico se comprende ante todo, pues, como una superación de lo bello, un más-que-bello, un camino hacia lo alto. «Lo sublime reside en la elevación»: no aplasta, sino que eleva el alma o el espíritu según un deseo que, en última instancia, es de naturaleza filosófica, a saber, el deseo de entrar en contacto con lo divino del ser. En este sentido, lo sublime es el *súmmum* de la belleza, su esencia. El doble criterio de lo sublime que expone el tratado del seudo Longino refleja bien esa dúplice preocupación por la eficiencia (origen retórico de la noción) y la elevación (alcance filosófico): «es segura y verdaderamente sublime lo que da placer siempre y a todos»: «nada es grande si es digno de gran desprecio». Quedan excluidos de lo sublime el dinero, los honores y todos los bienes terrestres. Lo mismo ocurre cuando se trata de discernir los medios de lo sublime (o sus causas); hay varios, pero el enunciado más claro del tratado (§ VIII, 1) distingue tres:

- tres son de orden técnico y el retórico o el poeta deben *aprenderlos*: la cualidad de la fabricación de las figuras (metáforas); la expresión generosa (la imaginación y la libertad en la elección de las palabras); la composición digna y elevada;
- las otras dos son capacidades *innatas*: la maestría en el dominio de las ideas; la pasión violenta y creadora de entusiasmo.

El tratado del seudo Longino se publicó varias veces en latín en los siglos XVII y XVIII y finalmente Boileau lo tradujo al francés en 1674, en

pleno siglo «clásico». Nada impide pensar que, a pesar de ciertas apariencias que nos hacen pensar en esa coincidencia o concomitancia como perfecta adecuación —clásico por clásico, ideal de belleza por ideal de belleza— lo sublime longiniano ha sido una de las levaduras que, desde el interior, han amasado la pasta clásica y la han hecho fermentar, pero también, al final, la han quebrado. La maestría en el dominio de las ideas sólo es el anverso de una medalla bien acuñada, cuyo reverso es la maestría en la composición digna y elevada. De esta medalla del mérito retórico, el arte de la fabricación de las figuras es el ornamento, y la metáfora también puede estar bien cincelada, con delicadeza y vigor al mismo tiempo. Pero la expresión generosa, la imaginación significativa, muy pronto pueden confinar la libertad e incluso el delirio, y alimentar sin fin la pasión entusiasta y entusiasmante. Lo sublime es bífido: su perfección y su sabiduría, la elevación moral a la que tiende y la elevación de pensamiento en la que hace pie, alimentan paralelamente una tendencia dionisiaca que contiene en potencia la ruina de la perfección.

No cabe duda de que sentir esta duplicidad como oposición es haber ya abandonado el terreno del clasicismo antiguo, para el cual Apolo no es lo contrario de Dioniso, sino otra de sus posibilidades, mientras que la ideología cristiana, dado su origen judío, no tolera pensar el bien si no es sobre el fondo del mal. La lectura rabínica del Talmud, al igual que la lectura cristiana de la Biblia, han forjado en quince o veinte siglos una *doxa* filosófica y religiosa para la cual sólo hay dos posibilidades: el bien y el mal, lo uno y lo otro (lo otro como *alter*, no como *aliud*). A los ojos de esta ideología religiosa, lo sublime debe reducirse lo máximo posible a su parte de maestría y de regulación composicional; la parte sombría y apasionada se someterá a la «sublimación», más en el sentido de la química que del freudismo, es decir, que será calentada a tal extremo que quedará depurada, convertida en mero vapor. La exaltación de la que habla el retórico antiguo, o el del siglo XVII francés, sólo conocía dos formas: el entusiasmo puramente convencional, totalmente integrado en la composición que se domina, en la forma bella, o sea, en la forma prescrita (pre-escrita); el éxtasis místico, que, como al azar, está todavía expuesto a la persecución (los santos fueron extáticos en España y en los siglos XV y XVI; la Francia del siglo XVII es la del proceso de Urbain Grandier y las «poseídas» de Loudun).

En una teoría del discurso y de la expresión antiguas, la exaltación y el entusiasmo del que hablaba —Longino— tenía su lugar perfecto. De la misma manera, doctrinas creacionales de la Antigüedad llevaban

en el corazón una alianza imposible de firmeza y locura, como puede verse también en la elaboración del concepto de melancolía: esta palabra, que nosotros asociamos de modo unívoco a la tristeza, evoca, tanto para Aristóteles como para Lucrecio, una configuración psíquica mucho más extraña y compleja que, bajo el signo de la bilis negra (*melané cholé*), mezcla abatimiento e inquietud con la potencia creadora y el genio<sup>31</sup>. Transmitido intacto, se supone, por una tradición cristiana que, subrepticamente, lo había estado reinterpretando constantemente, el tratado *De lo sublime* no pudo ser recibido de otra manera que como una contribución, cuya antigüedad era una excelente carta de presentación, a la glorificación del Estado-rey y de su sublimidad; el vínculo entre sublimidad y entusiasmo se vio consciente o inconscientemente debilitado y reducido a unas cuantas locuciones constitutivas de la «torpeza» estética del siglo xvii francés. Y es que de la Antigüedad, ese siglo sólo tenía imágenes.

#### LO SUBLIME DE TERROR

Como todas las ideologías, la de lo sublime clásico tiene una historia resbaladiza en la que ninguna separación es nunca por completo tajante. A comienzos del siglo xix, un pintor, pese a la reputación de que gozaban sus telas violentamente fantásticas, en las antípodas de la razón clásica cuya pesadilla dejaban asomar, todavía enseñaba lo siguiente:

Es sublime todo lo que disimula sus límites en su grandeza, todo lo que deja entrever la inmensidad, ya sea que su sustancia se extraiga de los elementos de la naturaleza, ya de las facultades de la vida<sup>32</sup>

donde aún se propone la equivalencia clásica de lo sublime con lo extremadamente grande. Sólo que un rasgo nuevo se ha deslizado en la descripción de lo sublime, que constituye una experiencia y no un mero concepto: «deja entrever» la inmensidad. Es la esencia de la concepción nueva que aparece en el siglo xviii, y que extrae lo sublime del lado de la psicología; lo sublime se experimenta. Por lo demás, este ras-

go se hallaba ya en germen en lo sublime longiniano, aun cuando el clasicismo europeo no haya querido apercibirse de su medida: es la capacidad asombrosa, apabullante, de la que habla el tratado antiguo:

[...] lo sublime, cuando se produce en el momento oportuno, lo dispersa todo como el rayo y manifiesta de inmediato, concentrada, la fuerza del orador<sup>33</sup>.

No cabe duda de que, en parte, esto se debe a que esta capacidad de tensión y de descarga, semejante a la del rayo (acumulación-liberación) pone en juego un modelo temporal que difícilmente se puede trasladar a la pintura. Longino pensaba exclusivamente en el orador, de modo que su doctrina o sus recetas sólo pueden aplicarse con valor, o transferirse, a las artes temporales, la poesía (declamada) o la música. Es preciso recordar que el siglo xvii, si bien es el siglo de la pintura clásica y de una poesía sometida a las reglas de la razón, es al mismo tiempo el siglo que ve nacer la ópera. En buena parte, la ópera nació de un deseo de lujo y de gasto, con el mismo título que los fuegos artificiales y otros Placeres de la isla encantada; también se puede creer que nació del deseo de unir al gasto material un gasto simbólico, una profusión de emociones, de sensaciones y de sorpresas que terminarían por atrapar al oyente y embelesarlo allí donde no lo esperaba.

Lo que de manera tan poco rigurosa se conoce como música «barroca» se basa en gran medida en ese rasgo de la sorpresa, al mismo tiempo que se pliega, y a veces con rigidez, a las leyes de la retórica. El estudio de las cantatas y de las pasiones de Bach (a las que los contemporáneos reprocharon su semejanza a las óperas) muestra constantemente el cálculo —a veces tan complicado que su resultado no podría percibirse en la audición— de combinaciones armónicas y rítmicas: es esta la parte oculta, casi esotérica, de la retórica barroca (que Bach recoge, en este punto, de la tradición holandesa, por ejemplo, Sweelinck). Pero, al mismo tiempo —y esta vez incluso para el oyente con poca formación en teoría musical— esos fragmentos fuertes, violentamente emocionales, aportan los rasgos expresivos, multiplican las sorpresas, las entradas de instrumentos o de voces, las invenciones formales y metafóricas (las lágrimas del violín fluyen al mismo tiempo que la sangre de Cristo en el aria *Blute nur du liebes Herz* de la *Pasión según San Mateo*, el trueno y la tempestad en la cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort*,

<sup>31</sup> Cfr. *supra*, cap. I, págs. 30-31.

<sup>32</sup> J. H. Füssli, *Aphorismes*, pág. 33.

<sup>33</sup> Longino, *De lo sublime*, I, 4.

la gozosa estupefacción en el *Et resurrexit* de la *Misa en si menor*, etc.). En un repertorio de emociones diferentes —completamente codificado, por lo demás—, lo mismo podría decirse de los madrigales de Monteverdi o de sus contemporáneos y de ciertas óperas de Rameau, entre las más espectaculares.

La música barroca ha realizado esta busca del momento patético y fulgurante en un marco retórico bastante estricto, lo cual no obsta en nada a su fuerza de conmoción, tanto sensorial como emocional. El sujeto que había vibrado ante las exclamaciones del narrador en *El combate de Tancredo y Clorinda* o que había compartido la indignación del evangelista por la condenación de Jesús, ese mismo sujeto estaba dispuesto a experimentar más ampliamente la violencia del momento de éxtasis y de la descarga cuando ya no se produjera de manera regulada y en un espectáculo musical, sino ante sus ojos, en la naturaleza o la pintura. La nueva teoría de lo sublime, contemporánea a la Ilustración y al nacimiento del proyecto estético, es una teoría de la experiencia estética y sensible en general, pero una teoría que «engancha» esta experiencia a uno de sus momentos, el de la emoción violenta y fuera de control.

El tratado cuasi mítico de Longino había regulado durante mucho tiempo la concepción clásica de lo sublime. El nuevo enfoque adoptará el aspecto de una revelación, con su heraldo y luego su teórico sistemático. El primero es Edmund Burke, cuyas *Investigaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello* ven la luz en 1757, apenas antes de la desaparición de Baumgarten. Como todos los estetas de su siglo, de Du Bos a Diderot, Burke considera algo definitivo que el origen de nuestros conceptos de orden estético (lo sublime y lo bello) está en nuestras sensaciones y en los sentimientos que engendran. Pero estos sentimientos, al tratarse de situaciones que remiten a la reflexión estética (es decir, nuestra relación con las obras de arte, pero también con la naturaleza como espectáculo), pertenecen esencialmente al orden del placer o del displacer. La psicología de Burke es simple, se organiza en torno a una oposición bipolar: el placer, fundado en la relajación nerviosa, es la fuente de la vida en sociedad (también por el placer pasan la renovación y la multiplicación de la especie humana); el dolor, por el contrario, que se funda en la tensión nerviosa, está ligado al deseo de conservación individual.

Con el dolor no hay prácticamente nada que hacer en el terreno estético: nos reduce a nosotros mismos y no podría enseñarnos nada sobre lo que vemos u oímos, y menos aún nos permitiría comunicarnos con los otros. Preocupado de dar a su estética una forma dual, Burke inventa una noción inesperada al postular una tercera forma de senti-

miento, que combina paradójicamente placer y dolor sin identificar ni a uno ni al otro: es la delicia (*delight*), suerte de embeleso mezclado de terror, cuyo ejemplo privilegiado es el que experimenta ante ciertos espectáculos de la naturaleza que implican la oscuridad, la soledad, el silencio, el vacío, la inmensidad o, por el contrario, el fracaso. Paradigma de ese embeleso *delicioso* es la tempestad nocturna en el mar, contemplada desde un acantilado rocoso. En resumen, lo *delicioso* es la experiencia psicológica lo más próxima posible de lo doloroso, sin que eso oblitere nuestra capacidad para permanecer despiertos ante el mundo y presentes a los otros, lo que quiere decir sin obliterar nuestra capacidad de goce estético (la «delicia», bien denominada, es un dolor exquisito). Sobre la base de este descubrimiento se construye, pues, de la manera más simple del mundo, una teoría estética primordial de los dos registros emocionales y sentimentales: el placer se halla en el origen de la idea de lo bello (tesis canónica, de Platón a Croussaz o a Du Bos); la *delight* engendra la idea, más difícil y más elevada, de lo sublime.

Es de suponer que a Burke le interesa sobre todo resaltar el valor del segundo término, el de lo sublime (del que precisamente él tuvo la fulgurante intuición). Su tratado no es demasiado matizado y la división del mundo estético que en él se opera no deja casi duda sobre las preferencias del autor: lo bello se asocia a lo pequeño, a lo unido y a lo pulido, lo claro, lo ligero y lo delicado, cuando lo sublime, por el contrario, se asocia con lo grande, lo rudo y lo descuidado, lo oscuro, lo sólido y lo masivo<sup>34</sup>. Es fácil ver en eso las premisas de la revolución en el gusto dominante de los medios artísticos que, veinte o treinta años después, caracterizará el *Sturm und Drang* y luego el romanticismo. Desde el punto de vista filosófico, la diferencia no es menor entre esta concepción de lo sublime y la concepción clásica: mientras que el clásico vivía lo sublime como un estado positivo que valoriza la grandeza de las pasiones o la elevación del pensamiento, Burke lo experimenta como manifestación de la debilidad del hombre y los límites del conocimiento sensible. En otros términos, lo bello y lo sublime clásico que es su exaltación, está ligado al saber acerca del objeto (que implica su tranquilizante finitud); por el contrario, lo sublime de terror proviene de la inquietud («deliciosa») inspirada en la vastedad desconocida del mundo natural<sup>35</sup>. Después de Burke, lo bello ya no queda

<sup>34</sup> Burke, III, 27 (pág. 168).

<sup>35</sup> Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie de l'art*, págs. 212-213.

intacto, ya sólo podemos buscarlo en tanto tiende a lo sublime: eso era lo que querían decir los surrealistas con su belleza «convulsiva», eso es lo que había expresado al comienzo del siglo XX un famoso poema de Rilke (que tantas veces Jean-Luc Godard ha utilizado como epígrafe en sus trabajos):

[...] Pues lo bello no es nada  
más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos,  
y si lo admiramos tanto es porque, sereno, desdeña  
destrozarnos. [...] <sup>36</sup>.

Atraída a lo sublime, la belleza se ha vuelto insoportable. Se advierte la amplitud del desplazamiento que Burke ha operado: en lugar de considerar lo sublime desde el punto de vista de su producción —en la que necesariamente los efectos más impresionantes han de estar siempre calculados y controlados— se identifica plenamente con el momento de la sensación, que se entrega sin cálculo ni control a ese espectáculo que se despliega ante ella y para ella (*a fortiori* se trata de un espectáculo sin escenógrafo, o con un escenógrafo sobrenatural, como el espectáculo de los elementos). Los griegos habían reconocido que la dominación no agota la psicología humana y que hay en mí fuerzas que exceden mi voluntad y mi razón; el genio de lo «melancólico» aristotélico es una fuerza de este tipo, un Otro que me inspira (aun cuando en última instancia se aloje en mí mismo) <sup>37</sup>. Pero otra cosa es promover como intrínsecamente interesante, deseable, benéfico, el estado de la recepción en que el objeto de mi atención y de mi interés es la alteridad más absoluta, la del mundo en el momento mismo en que me manifiesta su poder incontrolable.

## LO SUBLIME CRÍTICO

El destino de la noción de sublime es muy comparable al destino paralelo de la noción contemporánea de estética: retomada de inmediato y reelaborada en el marco de la filosofía crítica kantiana, el término ha circulado a continuación cargado de un conjunto de valores, que aparecen como un punto de anclaje evidente, perfectamente natu-

<sup>36</sup> Rainer-Maria Rilke, *Elegías de Duino*, Primera Elegía (1912), vv. 4-7 (traducción de José María Valverde).

<sup>37</sup> Jackie Pigeaud, «Prefacio» a Aristóteles, *Problema XXX*, págs. 50-51.

ralizado, al que se remite el pensamiento del arte. La empresa de Kant ha velado por la refundación filosófica de la noción de lo sublime, liberándola de todo lo que la tesis de Burke conserva de empírico, dada su arbitraria conexión de los conceptos estéticos, lo bello y lo sublime con las sensaciones efectivas, el placer y la delicia. También para Kant, lo sublime está unido a una emoción violenta y a un placer paradójico, próximo al terror. Pero si la *delight* burkeana procede realmente de la sensación de un peligro exterior y del miedo que éste provoca, lo sublime kantiano nace *en nosotros*, del conflicto entre imaginación y razón.

Además, y correlativamente, para Kant el primer criterio de lo sublime no es la oscuridad, sino lo absolutamente grande, lo infinito (comprendido en sentido matemático):

es sublime aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña <sup>38</sup>.

Nuestra imaginación es incapaz de representarse el infinito, pero nuestra razón puede pensarlo: el dolor que se adhiere a nuestra impotencia se trasmuta en sentimiento positivo de exaltación, ligado al poder de la razón. En lo que respecta a lo sublime natural —que Kant llama sublime *dinámico*—, proviene del desfallecimiento de nuestra sensibilidad ante una fuerza natural superior. Pero incluso allí, esta debilidad se convierte en fuerza (moral): lo sublime dinámico nos pone en posición de comprobar que a la fuerza de la naturaleza se opone el poder superior de la moral («la fuerza que hay en nosotros, pero que no es naturaleza»). Por tanto, para Kant lo sublime no está en la naturaleza, pero menos aún en el arte y sus obras. Al arte sólo está reservada la belleza, pues, si el arte debiera enfrentar lo sublime, tendría que reconocerse incapaz y, en consecuencia, enfrentar su límite —su «muerte», diría Hegel— o bien superarse de otra manera.

La posteridad de Kant, en este aspecto, es al mismo tiempo muy directa y muy estratificada. Jamás se olvidó la descripción principal que da de la experiencia de lo sublime como *situación mental* esencialmente dialéctica, que ve el triunfo de lo humano sobre su propia debilidad. Pero, por otro lado, la barrera erigida ante el arte para negarle el acceso a lo sublime (a lo verdaderamente sublime, aquel cuyo campo de juego es la razón humana) es por fuerza de tal naturaleza que llama a

<sup>38</sup> Kant, *Crítica del juicio*, § 25.

la impugnación y a la transgresión, mientras que la historia de las artes, sobre todo de la pintura posterior a Kant —los músicos son poco involucrados por esta filosofía dura de oído—, es en parte la de una apropiación de lo sublime, en todas sus definiciones y sus dimensiones, y de la manera más específicamente pictórica posible.

Lo sublime, o, para ser más exactos, la *estructura* sublime, tal como la describe Kant —conflicto y superación del conflicto—, es por tanto el concepto al que recurrieron a finales del siglo xx ciertos filósofos (no particularmente kantianos) para proponer una visión general de la situación del arte. Para Lyotard, la esencia de lo sublime es el conflicto, insoluble, entre la facultad de presentación (la imaginación) y la facultad de concebir (el entendimiento) o de forjar ideas claras y distintas (la razón). La representación sublime es, por tanto, la que pone en escena los límites de la representación en una época que coloca en el centro de su sensibilidad la prueba y la experiencia del «fin»: fin de los grandes relatos, fin de la filosofía, cuya profundización, para el inventor de la noción de posmodernismo, es la tarea actual del pensamiento:

Yo llamaría [pos]moderno al arte que se consagra a presentar que existe lo impresentable. Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: he aquí el compromiso de la pintura [pos]moderna<sup>39</sup>.

De modo más radical aún, puede verse lo sublime como el concepto más extremo de toda la empresa estética, cuya interrogación crítica autoriza a esperar un progreso en la cuestión misma de esta empresa —cuestión del arte, cuestión del ser-en-el-mundo— que, a través de la reflexión sobre la sensación, la estética ha enfrentado. La «estructura sublime», que manifiesta un imposible, se ve como la estructura fundamental de todas las actividades por las que el hombre se presenta a sí mismo su propia existencia (individual o social):

Resulta indudable que la cuestión de la presentación es la cuestión de lo que se juega en el límite de la esencia; esto quiere decir en el límite de lo que es más «esencial» al arte que su esencia misma de «arte», de la misma manera que lo sublime es más «esencial» a la belleza que la esencia misma de lo bello. Por tanto, se trata de algo que desborda al arte y que pone en comunicación o en contacto todas

<sup>39</sup> Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, 1986, pág. 22. [Trad. esp.: *La postmodernidad (explicada a los niños)*, 1987.]

las instancias de la presentación (por ejemplo, la historia, la comunidad, el sentido, la política, el pensamiento mismo, e incluso la representación, que es también una de esas instancias)<sup>40</sup>.

Otra es, sin duda, la manera en que los artistas se han apropiado de lo sublime. Las descripciones de espectáculos naturales sublimes, en la obra de Burke, podrían reproducirse casi textualmente para segmentos enteros de la historia de la pintura paisajista, desde las tempestades en la mar (de Vernet a Isabey) hasta los pintores «meteorólogos» de comienzos del siglo xix (Constable, Michel, Delacroix). La empresa es todavía más concluyente cuando la acompaña un proyecto sistemático, como en Turner, quien, en su período alpino, produjo una de las consecuencias más directas de lo sublime de *delight*<sup>41</sup>, o, más claramente aún, en Friedrich, de cuya estética se podría decir que tiene origen en la transmutación de un sublime de terror en sublime de grandeza (cristiano).

Después de la «fugacidad» impresionista, ya no fue posible jugar la carta del paisaje sublime; para que una situación de sublimidad apareciera en la representación de la naturaleza hubo que recurrir, por ejemplo, al instrumental sofisticado, productor de limitación del precepto e ilimitación del concepto, que utilizó Michael Snow en su filme *La región central*: casi cuatrocientas imágenes registradas, sin intervención del artista, por una cámara situada en el extremo de un brazo giroscópico. Como lo ha observado De Duve, se trata de una experiencia estética eminentemente centrípeta (se tiene la impresión de que la cámara atrae el paisaje hacia su centro), pero sin «yo»<sup>42</sup>; muy cercana, por espíritu y por muchos de sus datos, a situaciones de exploración científica (como la de Marte por el valiente robotito Sojourner) y muy próxima también a la definición kantiana de lo sublime.

Por el contrario, no hay duda de que son los pintores más abstractos los que han buscado, en la situación sublime, la clave de una nueva relación entre el acto de pintar y la conciencia de la «impresentabilidad», para usar el lenguaje de Lyotard, de lo que debe pintarse. Malevich o, más tarde y de manera más deliberada, más consciente (y también un tanto «sobreactuada»), Barnett Newman ha dicho claramente que ése era su proyecto. «The Sublime is Now»<sup>43</sup>: lo sublime se

<sup>40</sup> Jean-Luc Nancy, prefacio a *Du Sublime*, 1988.

<sup>41</sup> Wilton, *Turner and the Sublime*, 1980.

<sup>42</sup> De Duve, «Michael Snow», 1994.

<sup>43</sup> B. Newman, «The Sublime Is Now», 1948.

introduce en el presente, en sentido histórico (Newman lo reivindica como una categoría actual), pero más fundamentalmente en sentido estético y existencial, es decir, en el presente del acto pictórico, en el presente de la contemplación espectral. Las bandas verticales de Newman pueden parecer lo mínimo de la pintura, casi su ausencia; sin embargo, necesitan pigmentos, una superficie como soporte, pinceles, un gesto; lo mismo ocurre con el cuadrado blanco sobre fondo blanco (como lo han demostrado los *remakes* que de ellos ha hecho Ryman insistiendo en la pasta). A continuación, la situación sublime se produce de manera más despojada, más «conceptual», como por ejemplo (sólo daré éste) en la obra de Michelangelo Pistoletto, *Un metro cubo d'infinito* (1966): un cubo con las seis caras revestidas de espejos, pero por dentro, de modo que nadie puede ver en esos espejos, mientras que todos están obligados a imaginar la situación producida por su reflejo mutuo al infinito (como en el texto de Kant, *concebimos* ese infinito, al que los sentidos nos niegan el acceso).

#### EL PLURAL DE LO BELLO Y EL FIN DE LA BELLEZA

Tal vez sea esta una manera algo tendenciosa de hacer historia de las ideas, pero es difícil abstenerse de ver en el interés por la cuestión de lo sublime, renovado y luego transformado, lo que ha marcado de manera decisiva (¿definitiva?) la historia de lo bello, señalando primero su extremo y programando luego su muerte. Lo sublime es el extremo de lo bello, que es lo que reconoce la analítica y la crítica del juicio de gusto; lo sublime también es la muerte de lo bello, que es lo que opera de manera soterrada después de Kant, a saber, el sobrecogimiento ante la imposibilidad de un juicio, pese a todo, necesario.

Pero el concepto de lo bello había sido también y paralelamente objeto de otros ataques igualmente devastadores. La noción todavía clásica, ya precrítica, de «naturaleza bella», sirvió, como se ha visto, para concretar la doctrina de la imitación, al asignar al arte una función de selección y de ordenamiento del mundo percibido. Pero esta noción es peligrosa: hablar de lo bello ideal es también presuponer una conexión entre lo bello y lo ideal; imaginar una *naturaleza bella* es casar por la fuerza el agua y el fuego al pretender unir en una misma expresión el mundo de las ideas y el de lo terrenal. A fuerza de mirar la naturaleza, los pintores han terminado por encontrar en ella una belleza propia, que cada vez se ha separado más de la Belleza absoluta, que el clásico no buscaba en las apariencias. De la naturaleza bella a las belle-

zas naturales: he aquí la revolución de la sensibilidad. Para Diderot, el artista genial es siempre el que imita de manera convincente la naturaleza bella, pero ésta se define menos como armoniosa que como perturbadora; correlativamente, lo bello no es tanto lo que colma el espíritu en su busca de ideal como lo que da nacimiento a una emoción poderosa. Todo el final del siglo xvii, e incluso la era romántica, han amado esta forma extrema de emoción que se ha atribuido a la categoría de lo sublime: es la más visible y, al mismo tiempo, la más profunda, de las transformaciones de la estética.

Tras el final de la concepción unitaria y eternitaria del mundo, tras las revoluciones científicas y filosóficas del siglo xvi y de comienzos del xvii, el sujeto está condenado a buscar las ideas a través de las débiles luces que le proporciona la situación material en la «extensión» (ya no es cuestión de remontarse directamente a las Ideas, como esperaba la filosofía griega). Correlativamente, lo bello ha dejado de ser fijo, absoluto, único, para ser variable, relativo, plural:

- plural: hay estéticas diferentes, paralelas, cada una de las cuales posee su gama y sus escalas de valores, entre otras, sus escalas de belleza;
- relativo: lo bello clásico es o no es, pero no se divide. Por el contrario, en la actualidad el sentimiento de la belleza va acompañado de la idea de una gradación: lo bello puede ser más o menos bello, parcialmente bello o, para resumir, *relativamente* bello.
- variable: puesto que lo bello ya no es dado como unidad absoluta, como lo que no se divide y no tolera que se lo discuta, nada puede impedir que cambie. Reconocer que hay estéticas diferentes, admitir que el sentimiento de lo bello sólo es relativo, equivale a aceptar de entrada que los juicios sobre lo bello son evolutivos, que la historia humana los afecta.

Otro factor que afecta a lo bello es completamente paradójico, puesto que comienza con el culto de la belleza antigua. El redescubrimiento de obras de arte antiguas (sobre todo las esculturas) alimenta el sentimiento de que el arte griego sigue siendo un modelo porque los griegos habían organizado su vida en sociedad de tal manera que lo que tenían a la vista ya se acercaba a lo bello, edenismo que no desaparecerá tan pronto y que encontramos todavía en Hölderlin y Novalis, en Nietzsche y en Heidegger. Por tanto, redescubrir el arte griego, sobre todo la estatuaria, es fijar un punto en la historia de la humanidad desde el cual se instaura una mirada privilegiada sobre la estética y

el arte de todas las épocas y de todas las sociedades: el antiquismo es la elección de un punto de vista sobre las producciones del arte, tanto del pasado como del presente.

Esto tampoco desaparecerá pronto, y la escultura se seguirá juzgando de acuerdo con el patrón griego en la sociedad alemana bajo el nacionalsocialismo y en la sociedad rusa bajo Stalin. Pero la conjunción de lo eterno (la Grecia ideal) y lo histórico (la Grecia de Sócrates y de Pericles) también desemboca en un explosivo desajuste interno. Adoptar un punto de vista histórico tan firmemente anclado, tan alejado en el tiempo y tan justificado teóricamente como se quiera, equivale a ceder a la atracción de la perspectiva temporal, ver las cosas desde un momento de la historia humana y, en consecuencia, ofrecerse a una doble tentación: la de cambiar de punto de vista y la de tomar al pie de la letra los efectos de perspectiva (el punto de fuga). Lo uno y lo otro debían producirse casi de inmediato, ante todo con la reaparición de lo «gótico», a lo que se entregaría el romanticismo no para buscar en ello un nuevo punto de vista histórico desde el cual contemplar las épocas del mundo, sin duda, sino en un desplazamiento espectacular que quitaba a la Grecia clásica su estatus de punto de referencia absoluto y eterno en materia de arte. Después, acentuando la fuga de la historia en una suerte de inversión de puntos de vista, vino la doctrina hegeliana de la «muerte» del arte, que no tiene por cierto el significado simple y unívoco que las palabras parecen indicar y no quiere decir que la actividad artística se haya detenido ni que carezca de valor, sino que el arte ya no es la expresión suprema del Espíritu, como lo fue en la Grecia ideal<sup>44</sup>, que ya no es el principal lugar de acuerdo entre el pensamiento y el mundo y que en ese terreno ha sido reemplazado primero por la Religión (que para Hegel se confunde con la religión revelada) y luego por la Filosofía.

Son conocidas las consecuencias de todo esto en la historia del arte, empezando por el surgimiento mismo de una historia «del arte», que en tanto la estética estuvo bajo la dependencia de los ideales eternos no se podía ni siquiera pensar de otro modo que como mera cronología. En particular, resulta posible preguntarse no sólo *cómo* se suceden los estilos, los temas preferidos y los modos de representación,

<sup>44</sup> Y sólo en la Grecia idealizada por los antiquistas y sus sucesores. Por el contrario, como hemos visto, los griegos históricos colocaban la filosofía (e incluso la religión, que para ellos se identificaba ampliamente con la política) muy por encima del arte entre las vías de acceso a las Ideas.

sino también *por qué* se suceden y en qué medida se engendran hipotéticamente unos a otros. Además, este historicismo afecta a la concepción misma del gusto, o más exactamente a las razones que el gusto puede darse a sí mismo. Y para comenzar, si ha dejado de hacerse la historia del arte desde el punto de vista único y unificado de la Grecia ideal, esto afecta a la concepción misma que uno se puede hacer del arte griego. ¿Por qué es tan bello el arte griego? Si ya no se acepta el argumento de Winckelmann, o por lo menos su aspecto apodíctico y doctrinario (proximidad de los griegos a la naturaleza auténtica, intimidad resultante con el pensamiento del Ser), ya no hay ninguna razón *a priori* para gustar de él. Es la famosa observación de uno de los jóvenes discípulos de Hegel (a punto de abandonar definitivamente a su maestro):

La dificultad no reside en comprender que el arte griego y la epopeya se relacionen con ciertas formas del desarrollo social. La dificultad reside en el hecho de que todavía nos producen goce estético y en que, en ciertos respectos, aún tienen para nosotros el valor de normas y de modelos inaccesibles<sup>45</sup>.

A mediados del siglo XIX, Marx está instalado en el historicismo, sabe que el arte es la expresión de un estado transitorio de la humanidad, no de una humanidad permanente o definitiva, que sólo tendría que mantenerse en un nivel fijo de una vez para siempre. Impregnado de Hegel todavía en esto, persiste en otorgar a la estatuaria griega una suerte de perfección del arte (hará falta mucho tiempo para que la ideología dominante cambie a este respecto). Por otra parte, ve con claridad que la sensibilidad, que el gusto vivo de su época, no conducen a amar espontáneamente el arte griego. ¿De dónde procede el placer, o el resto de placer, que continúa produciendo, y cuya carga no podemos agotar de manera razonable en la idea «superyoica» de su perfección?

A decir verdad, se trata de una pregunta sin respuesta posible para un burgués culto de la época industrial, como era Marx. Sólo se podrá responder —saber cómo el arte antiguo produce placer y emociona— después de haber hecho tabla rasa de todos los argumentos de autoridad, después de haberse desembarazado radical y concretamente de los griegos y de los romanos que agobiaban a Apollinaire, de la «asfi-

<sup>45</sup> Karl Marx, *Critique de l'économie politique*, 1858, pág. 175. [Trad. esp.: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, 1976.]

xiante cultura» que denunciaba Dubuffet. Había que pasar por la reaparición de lo gótico (incluido el hatajo de empresas tan improbables como el prerrafaelismo inglés) y por el aprendizaje de las artes extraoccidentales, del japonismo de la década de 1860-1870 al culto del arte negro a comienzos del siglo xx y la moda más reciente de las artes amerindias. También fue necesario que el arte terminara por desembarazarse, esencial y prácticamente, de la idea de la muerte del arte, cosa de la que se ocuparon después muchos artistas (la noción de vanguardia no tiene casi otro contenido efectivo). Finalmente hubo que dejar de lado el ideal de lo Bello, o, como Rimbaud, «poner la Belleza de rodillas», como a una niña.

También son numerosas en la historia del arte las reacciones a lo que a comienzos del siglo xx se seguía sintiendo como dominación unilateral del modelo griego. Sin duda, los historiadores de la escuela alemana —que, por otra parte, dominaron la disciplina durante mucho tiempo e inventaron, prácticamente solos, conceptos útiles y sólidos— hicieron todas las acrobacias posibles para seguir encontrando virtudes estéticas en el *Doríforo* o en el *Apolo de Belvedere*. Los críticos, por su parte, han tenido a menudo la tentación de rechazar violentamente las obras maestras de Grecia. Es típica al respecto la reacción de Élie Faure, que quería rehacer su *Art antique* porque, entretanto, había descubierto las artes «primitivas» y ese descubrimiento le suministraba el punto de vista nuevo a partir del cual ordenar la perspectiva de las artes. Y naturalmente, un Apolo contemplado desde el arte negro ha de ser apreciado por otras cualidades que la belleza clásica.

Ya no hay modelo universal con el cual comparar la obra para conocer su valor, pero no por eso estamos librados a nuestra libertad. No podemos comprender, juzgar, amar, si no es sobre el fondo de otro universal: el del relativismo histórico. Para el contemporáneo de Pousin, toda obra es buena si tiene conciencia del hecho griego; para nuestros contemporáneos, toda obra es interesante si ocupa un lugar en una pertinencia histórica. Tanto en un caso como en el otro, ni el gusto personal, ni el placer de la investigación y del juicio tienen la última palabra.

## ¿QUÉ QUEDA DE LA BELLEZA? EL PLACER

Lo mínimo que se puede decir, por tanto, es que lo bello ya no es una noción actual. Ya sólo se lo postula secundariamente, por detrás de otros valores, entre los cuales figuran lo nuevo, lo auténtico, lo ex-

presivo e incluso, en ciertas condiciones, lo sublime. Hasta quienes rinden al valor del arte su tributo más esencial —incluida su potencia para suspender la contingencia, su poder eternizante—, conciben el arte sobre todo como medio cuasi mágico de evocación «aurática», según la palabra de Benjamin. Lo que queda de lo bello es ante todo esa aura, valor ambiguo que debe tanto a la fetichización del pasado como a la sensibilidad a la forma expresiva, y más que nada a la investigación de la armonía o de la esperanza de las Ideas. Cuando Jean Genet se pregunta por «lo que queda de un Rembrandt minuciosamente cortado en pequeños cuadrados y arrojado a la letrina»<sup>46</sup>, su conclusión es la esperada: queda la idea del arte, el aura de la obra, el auxilio íntimo que nos aporta la existencia de lo expresivo en general. A un siglo de distancia, Genet es necesariamente más prudente y más reservado que un Nietzsche:

Ante todo, durante miles de años, [el arte] ha enseñado a considerar con interés y placer la vida en todas sus formas y a llevar nuestras sensaciones a tal extremo que terminamos por exclamar: «¡Sea lo que sea, la vida es buena!» [...] Así como las artes plásticas y la música miden la riqueza de sentimientos que la religión ha conquistado y ganado realmente, así también, si el arte desapareciera, la intensidad y la multiplicidad de las alegrías de la vida que él ha implantado exigirían satisfacción<sup>47</sup>.

Genet todavía da testimonio de su sensibilidad a las formas visuales de la expresión, pero la misma conclusión, en los artistas «conceptuales», prescindiría de todo lo sensible, de toda sensibilidad, como con todo vigor lo indicó uno de los mayores inventores de arte del siglo xx:

Hay algo que quiero dejar claramente establecido: la elección de estos *ready-mades* no me fue dictada jamás por delectación estética alguna. La elección se fundaba en una reacción de indiferencia visual en combinación con una ausencia total de buen o mal gusto [...] en realidad, con una anestesia completa<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Soy consciente de forzar un poco el sentido del pasaje, pues el «Rembrandt» roto en trocitos no es aquí una obra de este pintor, sino el manuscrito de un ensayo que Genet había querido consagrarle. Pero la conclusión mantiene su valor.

<sup>47</sup> Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 1878-79, § 222.

<sup>48</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, 1961, pág. 161.

La belleza ha dejado de ser nuestro patrón de valor en arte, pero esto puede entenderse en dos sentidos, casi opuestos. El arte, al secularizarse, se ha vuelto inadecuado para encontrar o significar materialmente lo Bello; es el fundamento de la estética clásica persistente a través de todo el siglo XIX, el fundamento del rechazo del impresionismo y de los «realismos», el fundamento de los intentos metafísicos o trascendentales en arte (de Malevich y Mondrian a Mark Rothko o Lucio Fontana); o bien, cuanto más metafísica se hace, la pintura se encuentra más con lo sublime y menos con la belleza (lo sublime, desde este punto de vista, sería una belleza «absoluta», es decir, también absolutamente des-erotizada). Pero, a la inversa, se puede considerar que el arte, al encontrar su propia historia y su propio destino, ha tenido que experimentar la belleza como un objetivo insuficiente, como una superficie o un barniz al que es preciso preferir la profundidad; herencia hegeliana, herencia romántica, que hace que el artista del siglo XX desconfíe de la obra bella, a la que en seguida se declara «demasiado» bella, es decir, demasiado únicamente bella y, por tanto, sospechosa de gratuidad.

^belleza, juego en sí,  
 juego que el hombre juega con su propio símbolo, porque es su  
 única oportunidad  
 de escapar, por lo menos simbólicamente,  
 a la angustia de la soledad,  
 repitiendo siempre de nuevo la bella autosugestión  
 la fuga en la belleza, el juego de la fuga<sup>49</sup>.

En eso el cine es un revelador cómodo. La industria del cine en su estado hollywoodiano —el más emblemático—, ha cultivado el brillo que clásicamente se asocia a la belleza: *starlettes*, estrellas, prestigios diversos de la imagen (tecnicolor o cinemascope); pero la verdad del arte cinematográfico está en otro sitio: en el reencuentro de lo real y su preservación. Esta tesis, que Jean-Luc Godard articula expresamente en un episodio de sus *Histoire(s) du cinéma*, es una suerte de condensación de la estética dominante, la que combina la teoría «ontológica» de la imagen del cine como embalsamamiento de lo real y del movimiento, debida a Bazin, y la noción «histórica» del museo imaginario como suma, punto de llegada y justificación de la historia del arte, cara a Malraux. De golpe, en tanto arte del siglo XX por excelencia (y el úni-

<sup>49</sup> Broch, *La Mort de Virgile*, 1945, pág. 116. [Trad. esp.: *La muerte de Virgilio*, 1994.]

co que no es también otra cosa), el cine cultiva valores muy distintos de lo bello (la verdad, la expresividad, la fuerza de convicción) y se encuentra en regiones limítrofes en las que, en calidad de eco último y bastante caricaturesco del culto clásico a la armonía, se ha convertido en una suerte de suplemento móvil y cuantificable, es decir, intercambiable. Hoy en día, lo bello es atributo de la comunicación en sus diversas formas y, ante todo, de la publicidad; los cuerpos bellos, los colores bellos, los planes bellos y los encuadres bellos interesan a toda esa parte del cine que ha surgido de la *publicidad* (y a menudo no la ha abandonado, como lo demuestran los filmes de un Ridley Scott, por ejemplo).

La crítica kantiana afirmaba que nuestra facultad de juzgar nos abre la posibilidad de experimentar toda la variedad de la experiencias estéticas: naturaleza bella, sublime de grandeza, sublime de *delight* y de terror. El cierre hegeliano de la historia nos ha legado, de manera contradictoria, la fatalidad de su creencia en una razón de la historia, cuya herencia todavía hoy nos compele a no gustar de nada que no esté provisto de un pedigrí, de una etiqueta (y de un precio). A través de esta doble dominación de la razón (sobre las sensaciones, que el gusto administra y pule; sobre la contingencia, que la razón histórica explica y justifica), ¿qué nos queda de lo que ha constituido el motor de la revolución estética, la sensibilidad, y de lo que ha sido su aspecto más subversivo, el placer? ¿A qué placer nos invita todavía el arte de hoy?

Tal vez la pregunta sea incoherente, pues no hay nada que nos invite explícitamente ante todo al placer. Practicar el arte (formar parte de su práctica: frecuentarlo) en los comienzos del siglo XXI puede ser diversas cosas: cumplir un papel social (el arte es fuente de «acontecimientos» sociales, de los que luego se puede hablar); reflexionar sobre el arte en general (el arte se ha convertido en gran parte en lugar de su propia teoría); buscar la repetición o la prolongación de una época pasada del arte (la mayor parte de los movimientos de finales del siglo XX son «nuevos», «pos-» o «trans-» movimientos precedentes); acrecentar el saber y la cultura; etcétera. Cada una de estas prácticas deja esperar un beneficio psicológico, una prima de satisfacción ligada a la realización de ciertos objetivos o de ciertas esperanzas. Pero, ¿el placer? ¿Y más aún, el placer *del arte*? En general, en el mismo momento en que nos enfrentamos a una obra de arte, y debido sólo a ese enfrentamiento, hay una satisfacción, un contento, una alegría. ¿Un placer?

Pregunta difícil que la reflexión teórica ha abordado raramente, por una razón elemental, pero apremiante: el placer no se describe, se experimenta (que era tal vez lo que quería decir Dewey cuando com-

probaba, no sin cierta amargura, que la estética no podía prescindir de la psicología). También habría que comenzar por distinguir entre los placeres estéticos prescritos para tal o cual doctrina del arte, y las capacidades efectivas de producción de placer en la esfera estética. El ideal griego de lo bello como armonía era también un ideal de placer, e incluso de un placer que se consideraba «puro»; pero precisamente debido a su pureza, el placer es todo menos espontáneo; exige un aprendizaje (como será siempre el caso, y todavía hoy, del placer musical «erudito»); no se agota en una satisfacción, en un apaciguamiento fisiológico, una distensión nerviosa, un descenso de potencial psíquico, para utilizar el lenguaje del primer Freud; por el contrario, es paralelo a la actividad intelectual, es un placer «del espíritu», que acrecienta el potencial psíquico...

En parte, ha sido para oponerse a ese viejo ideal objetivo del placer de lo bello (o de la armonía) para lo que la estética de la Ilustración ha querido ante todo liberar el arte de su armadura clásica<sup>50</sup>, de su sofisticación, de todo su aparato teórico abstracto. Esto no dejará de conocer excesos, como el de Jean-Jacques Rousseau cuando vitupera la música demasiado erudita en nombre de la (sedicente popular) sencillez melódica:

Al abandonar el acento oral y fijarse únicamente a las instituciones armónicas, la música se vuelve más ruido al oído y menos dulce al corazón. Ha dejado de hablar, pronto dejará de cantar y entonces, con todos sus acordes y toda su armonía, no producirá en nosotros ningún efecto<sup>51</sup>.

(Por el vocabulario adoptado, uno creería hallarse ante una rebelión crítica del siglo xx ante el dodecafonismo en nombre de los derechos imprescriptibles de la melodía.) Rousseau se había ganado la vida copiando música y su ideal de la simplicidad, algo afectado, era al menos informado; cuando compuso una ópera con arias simplonas pudo pretender que trataba de ofrecer un placer fácil, y por tanto seguro, al oyente, que para emocionarse con la música no necesitaba ninguna for-

<sup>50</sup> Dos siglos después, los formalistas rusos experimentarán la misma necesidad de romper la rigidez de la obra de arte, que la hace inaccesible, y Sklovski decretará como tarea urgente la de «quebrar la armazón de vidrio de la obra de arte». Pero esta armazón ya no es la del canon clásico, sino la de la consagración por la historia, y su negación no lleva por el camino del placer, sino del conocimiento y la explicación.

<sup>51</sup> J.-J. Rousseau, «Erreur des musiciens nuisible à leur art», capítulo XVII del *Essai sur l'origine des langues*, 1761, 1781.

mación previa fuera del «baño cultural»<sup>52</sup>. Esta posición, nueva por entonces en el campo de la cultura y del arte, conoció una larga posteridad; es todavía hoy la fuerza de la música de los espectáculos de variedades (que cuenta con genios de la melodía) tras haber sido la de la ópera francesa entre Berlioz y Debussy; para nosotros es muy difícil establecer una verdadera diferencia entre, digamos, la romanza del *Rey de Ys*, de Edouard Lalo —música reconocida entonces por la Academia—, las canciones de Reynaldo Hahn en *Ciboulette* y el repertorio de Tino Rossi (a quien no le disgustaba entremezclar fragmentos «clásicos»).

¿Cuál es la índole de la música que emociona sin trabajo, sin esfuerzo, sin dolor y de inmediato? O, para emplear el lenguaje de Rousseau, ¿cuál es el placer de la simplicidad? Es difícil de decir, pero puede entrañar alguna más de estas características:

- «simplicidad armónica»: uso exclusivo de intervalos consonantes, tanto en la melodía como en el acompañamiento; composición monódica o que limite la polifonía al canon homofónico (del tipo de *Frère Jacques*);
- franqueza y morbidez del timbre; serán preferibles los instrumentos que producen armónicos simples, en detrimento de todos los que irritan el oído con la complejidad de los armónicos;
- presencia afirmada de un ritmo simple, que atraiga la música a la danza (aunque sea «contenida» e inmóvil): receta fundamental de toda la música popular en todas las épocas.

En el fondo, lo que da placer en esta música simple es que afecta al cuerpo directa, espontáneamente, de manera casi refleja (póngase el lector un *swing* bien marcado como fondo sonoro y leerá llevando el compás con la rodilla). El anticlasicismo de la reivindicación es radical: el que tiene satisfacción es mi cuerpo, a expensas de mi espíritu.

A pesar de nuestra tendencia a sonreír ante las ingenuidades de Jean-Jacques, no hay que subestimar esta respuesta. Estos tres factores musicales habían sido explotados de manera intensiva por la música barroca, y hasta nuestros días han sido retomados una y otra vez en la música más culta. Para tomar sólo un rasgo elemental —la repetición de una misma nota—, habría infinidad de ejemplos para dar, de las

<sup>52</sup> Muy probablemente, *Le Devin de village* no habría procurado ningún placer a los chinos, los indios o los bantúes. Del mismo modo, después de haber aprendido a gustar de la música de estos países, la ópera de Rousseau nos parece más bien aburrida.

piezas de viola de Marin Marais a los fragmentos para pequeña orquesta de Vivaldi (como por casualidad, dos compositores que gustaban mucho en su época, transcritos e incluso plagiados a toda velocidad), de manera deliberada y todavía más sistemática en las sinfonías de Bruckner (véase el *scherzo* de la novena, que comienza repitiendo cerca de veinte veces el mismo acorde), en las de Mahler, en el primer Stravinski (*La consagración de la Primavera*) y en el Stravinski neoclásico (*Dumbarton Oaks*), hasta, naturalmente, la llamada música «repetitiva» de Steve Reich o de Phil Glass. Con la excepción parcial de Vivaldi, que después de la invención del microsurco conoció una segunda vida de compositor popular, todos estos músicos son músicos sin discusión posible para los melómanos, e incluso para los conocedores: sin embargo, la audición de sus fragmentos, como la de la giga más rústica o del rock más rudimentario, pasa por un imaginario que implica la agitación de la sangre, el movimiento del cuerpo, la pulsión de los músculos.

Seguramente, una teoría del placer provocado por la obra de arte que opondría el placer corporal inmediato al placer intelectual indirecto, sería un poco alicorta. El propio Rousseau había reconocido, entre los ingredientes del placer simple que él pregonaba, un factor que, para no ser exactamente corporal, es sin embargo muy elemental: el placer de la repetición (que Freud también pondrá como basamento de su teoría del placer). Lo que da placer de inmediato, sin esperar a que el juicio de gusto se haya formado, es lo que repite lo que ya conocemos. Recurso extraordinariamente poderoso por el cual se siente placer ante las producciones a las que estamos culturalmente acostumbrados; recurso mínimo y esencial de toda la industria cultural, de la canción a las películas costumbristas. En resumen, si seguimos a Rousseau, habría dos grandes fuentes del placer que se experimenta ante los productos del arte: una es innata y va unida a su mayor o menor «fisicidad»; la otra es adquirida y se debe al azar de nuestra cultura. Los estudios «interculturales» sobre música —poco sistemáticos, por cierto— han puesto en evidencia un hecho que hoy se acepta en forma unánime: todo hombre tiene un sentido musical» innato, que la cultura en la que se cría hace evolucionar en el sentido de determinadas convenciones, puramente contingentes y ligadas a la historia; de ahí que uno se sienta tentado de concluir que el placer musical tenga tanta vinculación con el sentido innato como con las convenciones que lo informan. Por ejemplo, no hay duda de que el placer que siente un egipcio ante las melopeas de un Oum Kalthoum —estáticas, acumulativas— es diferente del que se puede experimentar ante el desarrollo de un tema de una sonata de Haydn. Pero la recepción que reservamos a una obra

no deja de variar a medida que varían «nuestras» convenciones. Para continuar con los ejemplos que hemos utilizado hasta ahora, el *scherzo* de Bruckner, por mucho que recuerde ciertas soluciones beethovenianas, se ha vuelto infinitamente más aceptable para el oyente «medio» de música culta después que *La consagración* sistematizara invenciones del mismo orden, pero más atrevidas; y adquiere otra resonancia al final del siglo xx para quien, por ejemplo, ha cogido gusto por los violentos éxtasis de la música sufi o los tambores japoneses.

Lo que no vio Rousseau (y, por el contrario, desarrolló Freud<sup>53</sup>), es que el placer puede tener su fuente exactamente en lo opuesto a la repetición: en la experiencia de la novedad e incluso de la novedad incontrolable, de lo desconocido, es decir, de lo inquietante y hasta de lo temible. La moda de lo sublime de terror —en pintura, pero también en poesía y luego en la novela— puede con toda seguridad leerse como una investigación del placer del arte en un sentido también anticlásico. Al igual que los dos anteriores, este tipo de placer elemental producido por el arte ha sido permanente; el siglo xx lo ha cultivado con los surrealistas, para quienes el criterio mismo de la experiencia artística era ese «airón de viento en las sienes» que evoca Breton, y que tiene su origen en el angustiante encuentro de lo inesperado; más literalmente aún, el *delight* de Burke —el placer doloroso y su sublime— es lo que permitió el éxito de obras tan distintas como *Nosferatu* (película de Murnau), *El Castillo de Barba Azul* (ópera de Béla Balázs y Béla Bartók), *Guernica* (pintura de Picasso) e incluso *Final de partida* (pieza teatral de Beckett). Se ha podido erigir la novedad como valor —eventualmente bastante «clásico» y en todo caso muy racional) del arte, sobre lo cual volveremos. Pero, de un modo más elemental, la novedad de una obra puede ser la causa de nuestra atracción, de nuestro asombro, de un delicioso sentimiento de extravío, todo lo cual también es el placer.

Son incontables las emociones que podemos experimentar: cada una, potencialmente, es fuente de placer ante el arte. También esto lo había reconocido el siglo de la estética a propósito de la música y de la pintura. La gran ecuación que establece la crítica pictórica del siglo xviii es la de la carne con la carne: carne humana figurada, carne de la pintura (pigmento, color, pincelada). También allí, la inmediatez de un placer o de su comprobación es el criterio de éxito; pero ya no se trata de simplicidad (de creación, de ejecución) ni de repetición; lo que in-

<sup>53</sup> Freud, «L'inquiétante étrangeté», 1919. [Trad. esp.: «Lo siniestro», 1996.]

terviene es otro factor de placer, vinculado a la materialidad de la obra, a la manera en que propone su materia para provocar mi emoción. Todas las emociones me afectan (por definición): todas son buenas para el placer. La «carne» de la que tanto habló Diderot es la carne de la voluptuosidad, pero también la desgarrada y sufriente: en un estado y en el otro, me «da una estocada» (para citar, esta vez, palabras de Barthes). La pintura de nuestro tiempo, que raramente se preocupa prioritariamente por el placer, ha producido, en gran desorden, todos estos rasgos emocionales:

- muchas veces se ha buscado la simplificación de las formas, en el sentido de una emocionalidad acrecentada (lograda o no, es otro problema), del Aduanero Rousseau al arte «en bruto» de Dubuffet o a las imitaciones de Klee del temblor y la espontaneidad de los dibujos infantiles o de Basquiat de los *graffiti* de la calle;
- lo repetitivo, elemental o no, es el dato básico de movimientos tan diferentes como el neoplasticismo de Mondrian o el *pop art* (con sus serie de Marilyn Monroe o de botellas de Coca-Cola); aquí el placer es menos seguro, o más perverso: detrás de la repetición de los motivos de la parrilla mondrianesca surge una estética que es una moral (neoclásica) y las serigrafías de Warhol, demasiado evidentemente irónicas, lanzan por la vía de una disforia, de un displacer fecundo, pretendidamente crítico;
- por último, la materia no ha dejado de pasar a primer plano, ya sea sola, ya elevada a la categoría de contenido (en Pollock), ya al servicio confesado de un contenido al que tienen por tarea ayudar a expresarse, como en la pintura expresionista (y sus últimos resabios pasados por la trituradora del estilo internacional, de Babelitz a Kieffer); no es seguro que esta plétora de «carne» pictórica, utilizada casi siempre para representar estados mórbidos, heridos o decadentes de la carne humana, haya engendrado placer; sin embargo, es difícil *buscar* más el ojo del espectador.

Se podría presentar un cuadro comparable a propósito de la música<sup>54</sup>, pero, si bien es cierto que el placer va ligado a las emociones, el interés del placer en el arte se ha manifestado sobre todo en el predo-

<sup>54</sup> Un solo ejemplo, de comienzos del siglo xx: la sonata para violín y violoncelo de Ravel (1912) es, de principio a fin, una búsqueda de materia sonora que juega con los timbres y sus encadenamientos (casi, por momentos, una «melodía de timbres» en miniatura).

minio cada vez más hegemónico, en una buena parte de las artes, y en especial en las destinadas al gran público, de la forma narrativa. La captación imaginaria es, por cierto, el recurso capital de encanto que ejerce sobre su destinatario la novela moderna (la que inventaron los románticos y fue la forma más difundida del arte en el siglo xix) y más aún el cine narrativo y sus derivados (digamos, para ser breves, el telefilme), pero también la fotografía en sus aspectos documentales, todas las corrientes pictóricas que ésta ha inspirado, el teatro —evidentemente—, la ópera o incluso obras que recurren a la hibridación y el mestizaje de técnicas que caracterizan nuestra época. En resumen, la recomposición del paisaje de las artes que tuvo lugar en la primera mitad del siglo xx ha sacado gran provecho de la narratividad, los efectos que la acompañan y el placer específico —y sin duda también muy regresivo— que produce.

Ante todas estas fuentes de placer, que perduran con vigor desparejo, y en lugares distintos (una película «experimental» muy sofisticada como *Berlin Horse*, de Malcolm LeGrice, puede jugar con un recurso muy elemental como el retorno de lo mismo), el clasicismo también ha encontrado su forma duradera con el retorno cada vez más acusado, en el seno del arte, al placer conceptual, por lo que hay que entender placer intelectual del espectador (pues no hay duda de que para el artista la concepción de la obra es al menos una parte de su placer eventual). Evidentemente, ya no estamos en la situación clásica típica de contemplación de una esencia por medio de la obra; hasta los más depurados cubos de Robert Morris, hasta los «tickets de metro» más austeros de Newman, nos interesan también, y eventualmente nos afectan (nos dan «placer» sensorial) por su materia, por sus dimensiones, por la manera incoherente, inesperada, asombrosa en que ocupan el espacio y nuestra visión, etcétera; además, el placer intelectual está irremediamente teñido de conocimiento histórico y a menudo el placer de una obra procede de la conciencia que tenemos de lo que representa —eufóricamente— desde el punto de vista histórico<sup>55</sup>.

Tampoco es muy asombroso que, en sus representantes más extremos, las teorías que se han propuesto en el siglo xx para teorizar el papel del arte hayan tendido a buscar el placer en la obra misma, como si el efecto psicológico que obtengo de ella en tanto destinatario y que denomino «placer» fuera en el fondo la traducción —la metáfora, incluso— de una cualidad intrínseca de la obra. No es otro el sentido de

<sup>55</sup> Cfr. *infra*, cap. VII, págs. 280-286.

la idea, debida a Barthes, de una relación con la literatura como «placer del texto»<sup>56</sup>, como tampoco lo es el de la noción de «éxtasis» textual que propuso Eisenstein, a la que se consideraba causa del éxtasis físico-espiritual del espectador, por participación orgánica. Tanto en uno de estos teóricos como en el otro, el placer (o el éxtasis) se encuentra en la obra: para gozar de él tendría que realizar un trabajo, intelectual y a la vez estético, cuya recompensa será el placer —esta vez en el sentido habitual de la palabra— que de ella extraería...

Es evidente que queda lo irreductibilidad: lo que no se describe y de lo que no se habla, las idiosincrasias, el placer en el momento en que se experimenta, y tal vez no sea nunca más que otra forma del recuerdo de la infancia. Los *Jardines bajo la lluvia* que oigo ahora no serán nunca más los *Jardines bajo la lluvia* que escuchaba a los catorce años (y no sólo porque perdí la grabación de Giesecking), pero sin esos recuerdos no amaría esta obra de la misma manera.

## BIBLIOGRAFÍA

### Lo bello

La noción de bello

CASSIRER, Ernst, «*Eidos et eidolon. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon*» (1924); «*Qu'est-ce que la beauté?*» (1942), trad. fr., *Écrits sur l'art*, París, Ed. du Cerf, 1995.

DAMISCH, Hubert, *Le Jugement de Pâris*, París, Flammarion, 1992.

HUTCHESON, Francis, *Investigación sobre el origen de nuestra idea de la belleza* (1725), Madrid, Tecnos, 1992.

LACOSTE, Jean, *L'Idée de beau*, París, Bordas, col. «philosophie présente», 1986.

SCHELLING, F. W. J., *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

Lo bello ideal

MICHEL, Régis, *Le Beau idéal ou l'Art du concept*, París, RMN, 1989.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C., *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans le Beaux-arts*, Treuttel y Würtz, 1823 (reproducción facsimilar, *De l'imitation*, Bruselas, Archives d'Architecture Moderne, 1980).

POUSSIN, Nicolas, *Lettres et Propos sur l'Art*, París, Hermann, 1989.

THÉVOZ, Michel, *L'académisme et ses fantasmes*, París, Éd. de Minuit, 1980.

WINCKELMANN, Johann J., *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), trad. fr. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.

### La relatividad de lo bello

MILLET, Claude (comp.), *L'Esthétique romantique en France. Une anthologie*, París, Presse-Pocket, 1994.

MÜNCH, Marc-Matthieu, *Le Pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature*, Centre de Recherches Littérature et Spiritualité, Universidad de Metz, 1991 (académico, pero documentado).

### Lo sublime

Excelente edición francesa de bolsillo de Longino, *Du sublime*, traducido y presentado por J. Pigeaud, Marsella, Rivages, 1993.

También edición de bolsillo, pero en inglés, para Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford University Press, col. «World's classics», 1990, con un aparato crítico suficiente. Muy buena edición francesa de B. Saint-Girons: *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du Beau*, París, Vrin, 1990.

NANCY, Jean-Luc (comp.), *Du Sublime*, París, Belin, 1988.

<sup>56</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, 1973.

## CAPÍTULO V

### La potencia mimética. Realismo y verdad

El mundo entero da nacimiento a la imagen, pero la imagen no engloba al mundo entero.

#### LA PREGUNTA POR LA VERDAD

Era el año 1982 y la crítica de cine se preparaba para casar de manera duradera —por casi diez años— dos temas igualmente convencionales, pero que algunos redescubrían sinceramente: el tema de la muerte del cine y el de su filiación pictórica (a finales de la década de los ochenta era difícil evitar los coloquios sobre «cine y pintura»). El primero no era más que una nueva vestimenta de la divulgación de Hegel por Malraux; ya se había utilizado en abundancia con ocasión del advenimiento del cine sonoro. En cuanto al segundo, que recogía la vieja idea de la correspondencia de las artes, un día habrá que preguntarse el porqué de tan intensa y tan momentánea popularidad, aunque no cabe duda de que era inseparable de la supuesta «muerte» del cine y de la salvación que debía buscarse fantásticamente en el arte más antiguo de las imágenes...

Fue al comienzo de este período de repliegue en la historia cuando se inventó una de las escenas más célebres y más fugaces del cine de los veinte últimos años: la de *Passion*, de Jean-Luc Godard, en la que Jerzy (Radziwilowicz) y Hannah (Schygulla) escuchan y miran en un peque-

ño monitor una grabación del rostro de la joven mientras canta Mozart en un *play back* muy artesanal. Es una escena sorprendente, porque pone en juego en el tiempo —un plano de casi tres minutos— los dos medios principales de la expresión humana, el rostro y la voz, a la vez que los desdobra instantáneamente. El rostro de Hannah es el rostro entregado al canto (por lo demás poseído, embriagado) de la grabación, y al mismo tiempo el rostro consciente de sí mismo del control *a posteriori* (molesto, insatisfecho, avergonzado); la misma escisión afecta a la voz, que canta (mal, sin convicción, no muy precisa, que se salta pasajes) y que comenta el canto (con reproches). Jerzy, el director, actúa como operador de ese desdoblamiento: él es quien se supone que ha filmado la grabación en vídeo y él es quien ahora mira y escucha a Hannah y la obliga a mirarse y a escucharse. El gesto fundamental que está aquí en juego, el ensimismamiento, es todo menos nuevo; hasta Hollywood había recurrido a él bastantes veces como a una astucia del guión que permite subrayar el momento de la creación cinematográfica, más difícil de imaginar que la creación pictórica o literaria. Lo que añade Godard es toda una serie de rodeos, de desfases que transforman una repetición banal de lo mismo —la que supone el ensimismamiento— en imagen desdoblada, intrínsecamente escindida, en «cristal»<sup>1</sup>. Hanna está allí, en el momento de escuchar, pero también en el momento anterior de cantar; ella no es completamente ella en ninguno de esos dos momentos, sino en la relación difícil o dolorosa de ambos; podría tratarse —y como tal se la ha leído— de una metáfora de la escisión subjetiva que describen Freud y Lacan. En cuanto a Jerzy, la crítica no ha observado prácticamente otra cosa que el cumplimiento del único gesto de escenificación lograda que realiza durante toda la película; el resto del tiempo maldice contra la luz que no es buena, contra las posturas de los figurantes que no son adecuadas, contra sí mismo. Pero, ¿qué película intenta realizar este director? No está claro en absoluto, entre otras cosas porque su película en la película carece de cohesión narrativa, cosa que se subraya en varias ocasiones; de la misma manera se comprende que Jerzy quiera filmar «cuadros vivos» bajo al forma de reconstituciones más o menos fieles de obras maestras de la pintura moderna, de Rembrandt y El Greco a Delacroix e Ingres. Lo que nunca llega a lograr a propósito de estos cuadros —dar de ellos una imagen fabricada pero fiel a su espíritu— es precisamente lo que ha logrado con Hannah (al menos ésa es su impresión). La pequeña panta-

<sup>1</sup> En el sentido de G. Deleuze, *La imagen tiempo*, 1985.

lla del vídeo consigue, mal que bien, en la distancia y al coste del mantenimiento de un fallo esencial, ser a la pantalla grande del cine lo que ésta no ha logrado ser respecto de la pantalla de la pintura: esto también puede ser metáfora y hasta parábola, y los amantes de la muerte del arte podrían sentirse satisfechos.

Es seguro que, como todas las ficciones godardianas, también ésta tiene doble fondo. La pequeña y fea imagen en vídeo y el temblor de la voz de Schygulla son aceptados por Jerzy, tan intolerante en su gran plató con los técnicos y los figurantes, pero sólo a título de trabajo: en el sentido de «trabajo en curso» (*work in progress*). Pero más profundamente en el sentido en que en este filme el trabajo es lo que se opone a la ficción (la huelga de las obreras es la irrupción de lo real en el sueño de la patronal de izquierda —Piccoli y su rosa en los dientes— de la misma manera que el amor «en obra» se opone a las historias de amor preescritas). El trabajo, que Jerzy no llega a encontrar en sus lujosas y asfixiantes ficciones artísticas, se le ofrece en sus encuentros amorosos y sexuales como lo que inscribirá algo en la realidad misma (y por eso Isabelle [Huppert] le pide que «no deje huellas» cuando hacen el amor)<sup>2</sup>. En todos los cuadros —si me atrevo a decir—, Jerzy juega y pierde tanto que se queda con el deseo de reproducción: por el contrario, desde el momento en que acepta la necesidad de pensar la escritura, logra la producción de signos. En la medida en que se consagra a la mimesis, lo real se escabulle y sólo es posible encontrarlo misteriosamente, a condición de renunciar a la semejanza para anteponer la *techné*.

Es cierto que doy a este apólogo una importancia —y limpidez— mayores que las que tiene. Sin embargo, el compromiso de *Passion* y, aunque de otra manera, de varios otros filmes posteriores de Godard (por lo menos *Soigne ta droite* y *Forever Mozart*) reside precisamente en preguntar prácticamente, en una película que no ignora la ontología ni la historia del cine, qué es esa empresa extraña a la que se llama mimesis y por qué nos seduce tanto, cuando manifiestamente es por encima de todo una pantalla más entre nosotros y lo real, entre nosotros y la verdad. Mimesis y verdad: si una apunta al arte, la otra es su medio; dicho esto, todas las estéticas concuerdan. Simplemente se trata de saber cuál es el objetivo y cuál es el medio.

El filósofo nunca está seguro de la Verdad. Ésta, contrariamente a las verdades parciales, locales, «técnicas», como las verdades científicas,

<sup>2</sup> Sobre el alcance de la noción de huella en esta película, véase J.-L. Leutrat, *Des traces qui nous ressemblent*, 1990.

no es resultado demostrable o verificable de una operación conceptual. La verdad es íntegra, es el dominio del pensamiento, no su fin:

La principal ilusión consiste en creer que la Verdad es el resultado último de un proceso de pensamiento. Por el contrario, la Verdad es siempre el comienzo del pensamiento; por sí mismo, el pensar no llega nunca a ningún resultado. Esto es lo que marca la diferencia entre la «filosofía» y la ciencia. La ciencia tiene resultados, la filosofía, nunca. El acto de pensar comienza después que una experiencia de verdad ha dado en el blanco, por así decir. [...] Esta idea de que la verdad es el resultado del pensamiento es muy antigua y se remonta a la filosofía clásica, tal vez al propio Sócrates. [...] Tal vez sea la ilusión más antigua de la filosofía occidental. [...] En otras palabras, la verdad no está «en» el pensamiento, sino que, para utilizar el lenguaje kantiano, es la condición de posibilidad del pensar<sup>3</sup>.

Tal vez la condena platónica del arte sea consecuencia de esta concepción de la relación con la verdad. Sin duda está allí la reprobación moral, que se liga al hecho de que el arte no provoca más que emociones, sentimientos, que sólo me habla de mí, cuando el amor a la sabiduría (o la amistad con ella) querría hablarme del mundo, de las ideas o, lo que es lo mismo, de la verdad. Para los platónicos y sus numerosos herederos, el escándalo de este punto de vista es que una república dedique una parte de sus fuerzas a la busca de un fin egoísta, improductivo, que se agota en sí mismo. Lo bello, por ideal que sea, sólo es un sucedáneo: la verdad no se comparte y sólo pertenece al esfuerzo de pensamiento. Pero, con independencia de ese «puritanismo» anticipado y por detrás del destierro del artista, por detrás del rechazo platónico de la mimesis, se comprueba también una impostura fundamental: por mucho que pasee mi espejo por el mundo (este espejo que Stendhal acariciaba como emblema del egotismo), por mucho que maquille la imagen que él entrega, para adornarla con una apariencia de belleza —como el sofista adorna su discurso<sup>4</sup>—, nunca llegaré a la verdad, *porque la mimesis no piensa*.

Es la primera gran respuesta al dilema de la *mimesis* y de la verdad: instituir la segunda como objetivo exclusivo que se vale de la primera como medio. Las artes religiosas, en todas partes y siempre, no dicen otra cosa, y el filósofo que sin duda ejerció en Europa la influencia más

duradera sobre los artistas, Schopenhauer, fue desde este punto de vista un «platónico» que sólo celebró el arte para rebajarlo luego mejor y no ver en él más que un «consuelo provisional»<sup>5</sup>. El hombre, para Schopenhauer, es presa del velo de las apariencias (como el esclavo de la caverna platónica es presa de las sombras), de la ilusión del doble (toma los fenómenos por lo real) y de la del devenir; para salir de ello es menester que ponga en juego su voluntad, única que le permite reencontrar de inmediato la esencia de lo real, que el filósofo llama también «voluntad». Bajo conceptos diferentes (que tienen en cuenta, sobre todo, la revolución psicología: el sujeto ha entrado en la filosofía), es el mismo tópico y la misma dinámica que en Platón; en consecuencia, la misma depreciación de la actividad sintética, sólo justificable si se dedica a la tarea de superar las apariencias, el espejo, la mimesis, para llegar a las Ideas inalterables y eternas, pero en esa operación deja de ser propiamente estética para asimilarse a la filosofía.

Durante mucho tiempo el pesimismo schopenhaueriano ha impedido, se ha propagado y se ha amplificado en toda Europa gracias a fenómenos artísticos como el wagnerismo: lo que Wagner llamaba de todo corazón «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*), era ante todo un arte que llegara a esta esfera de la voluntad a través del velo de las apariencias<sup>6</sup>. La solución wagneriana, la de la ópera, que combina los diferentes datos de los sentidos —música, poesía, tragedia, escenografía— y recurre al mito y a la leyenda, sólo es una de las manifestaciones posibles de este ideal, pero ha influido duraderamente en casi todas las artes en Europa en torno a 1900: Debussy, Schönberg, Proust, pero también Baudelaire o Théophile Gautier, fueron wagnerianos, al menos por un tiempo. Por incoherente que pueda parecer el reproche, se puede llegar a ver una herencia lejana del culto de la «voluntad» y de rechazo del «velo de las apariencias» en fenómenos como la moda del arte negro a comienzos del siglo xx. Este arte, religioso por excelencia, provocó una conmoción en Europa hace cien años, porque aportaba una solución, brutal pero terriblemente seductor, a una aporía fundamental del arte romántico en tanto arte religioso. El romanticismo alemán había cultivado sobre todo la poesía y la música —las artes menores «miméticas»—, pero nunca había renunciado al medio de la mimesis para alcanzar la verdad del mundo (de lo real); la pintura ha

<sup>3</sup> Hannah Arendt, Carta a Mary McCarthy, 20 de agosto de 1954.

<sup>4</sup> Platón, *El sofista*, 233 e y sigs.; 239 d, 254 a; *La República*, 605 c.

<sup>5</sup> Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation*, 1818, pág. 341. [Trad. esp.: *El mundo como voluntad y representación*, 1942.]

<sup>6</sup> Sobre las prolongaciones filosóficas del wagnerianismo, véase P. Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta*, 1991.

pagado la factura por ello, la del simbolismo, alegórico e incluso a veces emblemático en Friedrich y metafórico y voluntariamente críptico a fin del siglo (en Moreau, Redon o Khnopff). La escultura africana, con su genio de la articulación y del énfasis, ofrecía de golpe una vía completamente distinta, que afirmaba —esta vez con total optimismo, incluso eufórico, al menos en el uso que en Occidente se hizo de ella— la posibilidad de una investigación de la verdad en arte que prescindiera de lo mimético.

Por cierto que es improbable que en una obra de finales del siglo XX se contemple un acceso tan directo a la verdad; de la lección lacaniana se habrá retenido como mínimo que la verdad también es, o mejor aún tiene, un discurso («yo, la Verdad, hablo»)<sup>7</sup>. La joven que se empeña en cantar una misa de Mozart, «doblando» a la soprano que ha dejado grabado en un disco la huella de su (verdadero) canto, no es más «verdadera» que la que luego no llega a aceptar la autoscopia: una y otra son momentos de un mismo sujeto, en lucha con la cadena de imágenes que lo significa (en cuanto a Schygulla, es evidente que no está allí, pues está ausente por obra de la distancia institucional y paradójica en que se mantiene el comediante, además de la distancia suplementaria a la que la pone la «pantalla» fantasmática<sup>8</sup> que imagina Godard). Ninguna verdad refleja el horizonte; el juego de la mimesis, desmultiplicado en imágenes que remiten a otras imágenes, ya no es el medio de un fin; sigue siendo el recuerdo de haber sido una esencia del arte.

#### EL HOMBRE ES UN ANIMAL MIMÉTICO

Si Platón prohíbe al arte humano (a la producción realizada por la mano del hombre) llegar a ninguna verdad, la actitud de Aristóteles es completamente distinta. Ante todo, nunca condena el arte ni al artista, quizá porque prácticamente no piensa que el arte pueda ser una vía de reflexión o de pensamiento y entonces la cuestión de su capacidad para alcanzar lo verdadero resulta impertinente. Para Aristóteles, el arte es una de las prácticas humanas; a este título tiene su lugar en una clasificación de las actividades (intelectuales) del hombre, lugar que, naturalmente, no se encuentra en el nivel superior de dicha clasificación.

<sup>7</sup> J. Lacan, «La chose freudienne», 1955, pág. 408 y sigs. [Trad. esp. en *Escritos*, 1981.]

<sup>8</sup> La expresión recuerda a P. Bonitzer y S. Daney, «L'écran du fantasme», 1972.

Aristóteles, como todos los pensadores griegos, pone en primer nivel la teórica (la ciencia o las ciencias cuyo objeto es la contemplación del ser), en segundo lugar la ética (la ciencia de las prácticas y de las cosas contingentes: moral, política) y sólo en tercer lugar la poética. (Habrá que esperar a Kant para que, aun sin ponerla en tela de juicio, vuelva a pensar y equilibrar radicalmente esta división en provecho de la práctica poética, ligada a la capacidad estética y, al fin y al cabo, al juicio, de modo que el papel importante lo asuman las potencialidades del sujeto y no las verdades eternas.

Pero, por otro lado, al tratar de la mimesis como medio del arte, Aristóteles no sólo no la condena, sino que comprueba que el hombre no puede literalmente prescindir de practicarla. En la *Ética a Nicómaco*, el arte se define como «una cierta disposición, acompañada de regla verdadera, capaz de producir»<sup>9</sup>, lo cual lo rebaja al dominio inferior de las actividades de producción, pero al mismo tiempo lo dota de una dimensión intelectual e incluso intelectualista que explica que la tradición aristotélica —fiel o infiel a su inspirador, da igual— haya pensado siempre que en materia de arte no es el artista quien debe reflexionar y teorizar, sino el doctor o el profesor<sup>10</sup>. Sin embargo, del seno mismo de esta tradición surgirá la percepción de que si, en efecto, el hombre se define antropológicamente, diríamos, como animal pensante, es más justo ampliar esta definición y decir también que el hombre es un animal «actualizador», un ser que se caracteriza por desear la actualización de las virtualidades prefiguradas de manera indirecta.

El hombre tiene una «voluntad de potencia», de actualización, que es indeterminada: lo que busca no es la felicidad; no es una lista de necesidades determinadas por satisfacer, después de lo cual se quedaría descansando en una silla en su habitación; es un animal actualizador y realiza las virtualidades de toda especie que le caiga bajo la mano: *non déficit ab actuione potentae suae*, dice santo Tomás<sup>11</sup>.

La ciencia teórica, sin duda, consiste en comprender lo que existe eternamente y fuera de nosotros; en esta actividad de comprensión hay una dimensión inventiva, limitada en sus posibilidades, pero au-

<sup>9</sup> Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VI, 4, 1140 a5.

<sup>10</sup> Étienne Gilson, *Introduction aux arts du beau*, citado según M. Sherringham, *Introduction à la philosophie de l'art*, pág. 64.

<sup>11</sup> Paul Veyne, «Foucault révolutionne l'histoire», 1978, págs. 221-22. [Trad. esp. en *Cómo se escribe la historia: Foucault revoluciona la historia*, 1994.]

ténticamente creativa dentro de sus límites. *A fortiori*, en los dominios de la ética y de la poética, es decisivo el poder actualizador del hombre, es decir, su poder de invención.

En este contexto, *a priori* más acogedor al conjunto de la actividad y de la experiencia humanas, es en el que hay que considerar un famoso pasaje de Aristóteles acerca de la naturaleza de las inclinaciones artísticas del hombre:

En efecto, desde la infancia, la imitación es una tendencia natural de los hombres —que se diferencian de los otros animales en que son seres fuertemente inclinados a imitar y que comienzan a aprender a través de la imitación—, al igual que la tendencia común a todos de extraer placer de las representaciones; la prueba de esto se encuentra en el hecho concreto de que extraemos placer de la contemplación de las más exactas imágenes de cosas cuya visión nos es penosa en la realidad, como formas de animales abominables y de cadáveres<sup>12</sup>.

El hombre es un animal de imitación, un animal mimético: tenemos una *tendencia espontánea* a reproducir algo que nuestros sentidos nos dan a percibir, y esta tendencia, este instinto o esta pulsión es tan fuerte que no tiene significación de objeto, como lo subraya la observación relativa a las cosas displacenteras o feas, cuya imagen puede considerarse bella (es el famoso «pensamiento» de Pascal, pero invertido en sus conclusiones: la pintura no es inútil, sino todo lo contrario, pues tiene el poder de transmutar<sup>13</sup> los valores, de invertirlos, de hacer gracioso lo que provocaba disgusto o indiferencia).

Entre las posibilidades que se le ofrecen en el registro de la actualización —que son su motor y como su definición—, el hombre tiene la de imitar lo existente, mimarlo, reproducirlo. La *Poética* es un texto incompleto, además de esotérico, cuya interpretación resulta evidentemente difícil. Define como miméticas todas las producciones artísticas: la pintura y la escultura, por supuesto, pero también la poesía y el arte dramático en sus diversas formas, de la epopeya al dítirambo, y por último la música; el arte en su conjunto depende de esta propensión reproductiva, de esta tendencia a producir lo semejante. Pero para apreciar el alcance

de este texto fundacional es menester agregar una especificación: cuando Aristóteles postula que el hombre imita, entiende casi por necesidad que el hombre imita a otros hombres, que el arte es actualización de una pulsión mimética, de una tendencia a la imitación *de las acciones humanas* y sólo de ellas, o de ellas en primer término.

El sistema aristotélico de las artes, cuyos ecos han resonado durante tanto tiempo (los hemos encontrado en Batteux e incluso en Alain), es ante todo un sistema de las artes del espectáculo y de la representación. Los problemas del arte imitativo —es decir, del arte a secas— son tratados analíticamente, pero siempre con el teatro como trasfondo mental. ¿Qué medios elige el arte (de la pintura a la flauta o a la cítara)? ¿Qué temas se propone? ¿Llevan estos temas a la idealización o a la depreciación? ¿A qué tipo de *mimesis* recurre? ¿Qué efecto se puede esperar sobre su destinatario? Las preguntas son generales, pero las respuestas, invariablemente, son específicas. La cuestión de la actitud respecto del tema desemboca en una famosa distinción entre la tragedia y la comedia: la primera idealiza y valoriza situaciones y personajes, la segunda los deprecia y los devuelve a la tierra. La cuestión de los medios del arte sólo está esbozada en un punto, el de las grandes categorías narratológicas, que desembocan en una tripartición en representación directa, representación indirecta a través de un relato de autor, o por intermedio de un personaje<sup>14</sup>. La cuestión de los efectos del arte sobre su destinatario es la ocasión de la teoría, también famosa, de la *catharsis*.

En resumen, la *mimesis* de Aristóteles es distinta que la del espejo platónico: si hay algo que el animal humano no puede prescindir de imitar es él mismo, o, más exactamente, su comportamiento en sociedad. La imitación, y más allá, la actividad que se conoce como «arte», es por tanto un juego que obedece a reglas, tan necesario como otros para la cohesión de la ciudad porque proporciona la ocasión de encuentros entre ciudadanos, y porque, al reproducir las acciones humanas, permite describirlas de otra manera, enfocarlas en todos sus aspectos (comprendidos los virtuales y los imposibles), y por tanto pensarlos de manera completa. El resto —imitación de fenómenos naturales, reproducción ilusionista de ascios domésticos y parajes y, con toda seguridad, reproducción de efigies (a lo que unos siglos después se llamará retrato)— no le concierne. Aristóteles no condena el arte mimético

<sup>12</sup> Aristóteles, *Poética*, 1448b.

<sup>13</sup> Como es de sospechar, utilizo voluntariamente aquí este término, con el que a veces se ha traducido el verbo nietzscheano *umwerten*: la transmutación es la inversión de los valores.

<sup>14</sup> Tripartición que se encuentra tal cual en la narratología estructural aplicada a la literatura moderna (y al cine narrativo). Cfr. G. Genette, *Figuras III*, 1989, y *Nuevo discurso del relato*, 1998; A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, 1988.

porque, a diferencia de Platón, no se interesa por todos los estados de la mimesis, ese espejo indiferente que refleja tanto el hombre como el mineral, tanto la trayectoria de los astros como los paisajes.

El problema se mantiene prácticamente incólume. El arte debe su existencia a la pulsión fundamental que es la imitación: esto es lo que los siglos conservarán de la lección de Aristóteles hasta Rousseau, quien querrá devolver las artes, y entre ellas la música, a esta raíz imitativa más poderosamente sugestiva que la armonía y la matematización

La música [natural] limitada a la mera física de los sonidos [...] no lleva sus impresiones hasta el corazón [...] Así es la música de las canciones, de los himnos, los cánticos, de todos los cantos y en general de toda música que sólo sea armoniosa. No es en la música armónica o natural, sino sólo en la [imitativa] donde hay que buscar la razón de los efectos prodigiosos que ha producido en otros tiempos<sup>15</sup>.

y hasta Kant, quien intentará arraigar en ese gesto primero formas ya infinitamente más mediatas, más simbolizadas de la actividad artística:

Se puede justificar el hecho de unir el arte de la imagen y de la forma al gesto del lenguaje (por analogía) alegando que el espíritu del artista, gracias a estas figuras, da una expresión física de lo que ha pensado y de la manera en que lo ha pensado y en que hace hablar a la cosa misma, en cierto modo miméticamente: es un juego muy habitual de nuestra imaginación que supone un alma en las cosas inanimadas, adecuada a su forma y que a través de ésta se expresa<sup>16</sup>.

Pero mientras tanto será necesario volver, para combatirlo, al terreno platónico, el del espejo y la óptica, el de la vista y la ilusión. Será necesario interrogarse de otra manera sobre el acto mimético y sobre el animal imitador: preguntarse cómo, por qué este acto produce un resultado extraño al que llamamos semejanza.

### ¿QUÉ ES LA SEMEJANZA?

Si la aspiración mimética define al animal humano, es preciso que desempeñe un papel en muchos dominios del pensamiento o quizá en todos; tal vez Aristóteles haya sido tímido a la hora de considerar su acción

<sup>15</sup> Jean-Jacques Rousseau, art. «Musique» de la *Encyclopédie*, 1748.

<sup>16</sup> Kant, *Crítica del juicio*, § 51.

sólo en el dominio del arte. Pero en el seno mismo de este dominio está claro que, por lo menos, hay que extenderla a todos los objetos que el arte encuentra y reproduce: cosas materiales, acontecimientos, paisajes, individuos, acciones, movimientos, sentimientos, etcétera. La lista de lo reproducible es larga, y tal vez infinita si es cierto que la actualización es el motor del deseo y que nunca se detiene. Pero aplicada a estos diferentes objetos, ¿es una la mimesis? ¿Se trata siempre de la misma noción, de la misma operación? Si lo mimético se define genéticamente por la imitación y analíticamente por la semejanza, ¿qué quiere decir «asemejarse», «imitar»? ¿Y en qué traduce esto el deseo de *mimesis* propia del animal humano?

En todos los casos hay tres términos copresentes en la operación mimética: un modelo (real o no, concreto o no), la operación misma (el procedimiento, intelectual y práctico, con la que se pone la imitación en funcionamiento) y por último su resultado, eso a lo que se llama imagen<sup>17</sup>. Esto es lo que quiere decir Sartre cuando observa que

en la conciencia de imagen aprehendemos un objeto como *analogon* de otro objeto<sup>18</sup>.

Pero «analogía» es sólo otra palabra, quizá un poco más laxa, para decir lo mismo que «semejanza»; en cuanto a aquello de lo que la imagen es *analogon*, en la perspectiva sartreana que se interesa por la imagen mental es lógico que se reduzca a un objeto; del mismo modo, aunque con una finalidad —la elaboración de una norma estética y artística— Quatremère de Quincy ha podido sostener que el arte tenía por única tarea la fabricación de imágenes a imitación de los objetos del mundo<sup>19</sup>; pero esto es no tener en cuenta el esfuerzo, a menudo definitorio del arte mismo, para ajustar la imagen a un modelo que incluye tanto objeto real como la *certa idea*. Por tanto, la noción central de esta reflexión sobre la *mimesis* es la de semejanza y esta noción es la que hay que aclarar.

«Asemejarse» quiere decir por lo menos tres cosas:

- desde el punto de vista empírico, pragmático, o espectral: la imagen se asemeja a algo porque mis percepciones me dicen que se asemeja, y a qué. La veo, o la oigo (o la huelo si se trata de se-

<sup>17</sup> Recuerdo que el sustantivo latino *imago* tiene la misma raíz que el verbo *imitari*.

<sup>18</sup> Sartre, *La imaginación*, 1940.

<sup>19</sup> A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-arts*, Treuttel y Würtz, 1823 (reproducción facsimilar, *De l'imitation*, Bruselas, Archives d'Architecture Moderne, 1980). Cfr. el comentario de Jean-Claude Lebensztejn, *De l'imitation dans les beaux-arts*, 1982.

mejanza olfativa), es decir que reconozco en la imagen algo de mi experiencia de la realidad y además soy capaz de decir a qué experiencia real me remite la experiencia de la imagen. El límite de esta consideración empírica de lo semejante, que aclara su valor, es la búsqueda de la ilusión, en donde una experiencia sensorial es absolutamente indistinguible de otra a pesar de ser muy distinta. Cuando, en un *western*, el trampero oye el grito de un coyote, puede tratarse de un indígena que imita a un coyote —con lo que da una imagen acústica perfectamente ilusionista (lo sonoro se presta más que lo visual a la ilusión, como lo demuestran cotidianamente las grabaciones musicales). Pero en otro registro, la magdalena de Proust sólo ha podido adquirir sentido porque, para empezar, una sensación gustativa ha sido exactamente, ilusoriamente, la imagen de otra, así como en otros momentos de la *Recherche* es el olor de la madre selva el que, al dar el *analogon* perfecto de otro olor, desencadena el recuerdo (también hay ilusiones visuales, en general más incompletas);

- desde el punto de vista ontológico, genético o creacional: la imagen se asemeja al modelo —lo sé porque yo he hecho la imagen y al construirla—, es decir, al comparar mi experiencia sensorial —lo que veo, lo que oigo— con un esquema más general y más abstracto de la percepción, he asegurado esa semejanza. Uno de los límites típicos de esta perspectiva es la cuestión del retrato, en el que la semejanza debe producirse en virtud del encuentro de la imagen mimética con una *idea* del modelo. Es lo que, en el fondo, dicen todas las historias de retratos: la imagen-retrato no es sólo una imagen analógica, sino también una imagen que ha sido producida para que contenga algo de la idea que el artista se ha hecho del modelo; por eso importa poco, sobre todo, que el retrato haya sido pintado, fotografiado, filmado o esculpido, y las artes de la analogía automática sólo imponen aquí una delgadísima pantalla suplementaria entre el modelo y la imagen semejante *según la idea*. No hay casi diferencia, ni en el orden genético ni en el ontológico, entre el retrato del señor Bertin de Ingres y el de la Falconetti de Dreyer;
- desde el punto de vista analítico, semiótico o referencial: la imagen «se asemeja» al mundo real y eso quiere decir que se refiere a ese mundo de un modo particular que le es propio. En efecto, en general «referir» indica un acto de simbolización que permite relacionar un artefacto, socialmente producido e intercambiable, con un objeto o un aspecto del mundo, pero sin que eso

implique en absoluto ninguna semejanza entre aquello a lo que uno se refiere y el símbolo que se utiliza para ello. El análisis ya clásico de Nelson Goodman<sup>20</sup>, posterior a los Peirce sobre todo, ha establecido claramente que la referencia podía asegurarse según procedimientos diferentes, en particular según que el referente esté presente o no, y según que sea concreto o abstracto. Para Goodman, la semejanza no es esencial (ni siquiera da lugar a una categoría propia de representación): puede intervenir o no en todos los tipos de referencia, y no se asocia a ésta más que accidentalmente. La semejanza no es necesaria para la representación —y tampoco, *a fortiori*, para la referencia—, ni suficiente para asegurarla.

Los argumentos —o las argucias— de Goodman son importantes, sin duda, en el terreno lógico, en el que, por cierto, importa no confundir las diferentes modalidades del proceso de simbolización fundamental que es la referencia. No cabe duda, y Aristóteles, así como sus descendientes, al querer «reducir al mismo principio» mimético todas las prácticas artísticas, habían lanzado la teoría del arte por un camino aporético. Pero el hecho antropológico (la «pulsión») se mantiene, y apenas abandonamos las tierras de los lógicos, lo que importa es precisamente esa confusión permanente, o tentación permanente de la confusión, entre la imagen y la semejanza. Desde el punto de vista de la estética, que es el de este libro, lo más oportuno es comprobar que precisamente la pintura del siglo xx —en tanto liberada de la preocupación técnica de tener que producir la semejanza— se ha ocupado de demostrar, esto es, de pensar, sus límites.

Como ha dicho Michel Foucault, desde el Renacimiento la pintura occidental ha aceptado unánimemente dos principios, el primero de los cuales afirma «la separación entre representación plástica (que implica la semejanza) y referencia lingüística (que la excluye)», y el segundo propone

la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un vínculo representativo. Que una figura se asemeje a una cosa (o a cualquier otra figura) y que eso le baste para deslizarse en el juego de la pintura, es un enunciado evidente, banal, mil veces repetido y sin embargo casi siempre silencioso (...): «Lo que veis, es eso.» Poco importa en qué sentido se postule la relación de representación, si la

<sup>20</sup> Goodman, *Los lenguajes del arte*, 1974.

pintura se remite a lo visible que la rodea o si crea por sí misma un invisible que se le asemeja. Lo esencial es que semejanza y afirmación son indisociables<sup>21</sup>.

Ahora bien, prosigue Foucault (en un ensayo consagrado a René Magritte, uno de los pintores que más frontalmente se ha ocupado de la relación entre representación, designación, referencia y semejanza), estos dos principios han sido quebrantados por la pintura de la primera mitad del siglo xx: sea que, como en el caso de Klee, «la yuxtaposición de las figuras y la sintaxis de los signos» se ofrezcan en el mismo espacio, sea que, como en el de Kandinsky, la semejanza y el vínculo representativo se esfumen simultáneamente.

La misma trayectoria de ruptura se ha dado, y de manera más cruda aún, en muchas obras «conceptuales», en la *action painting*, en la abstracción lírica, en el *pop*. Todos los movimientos, como los de los vanguardistas de los años diez y veinte, corroboran evidentemente las tesis de Goodman, con su demostración diaria de que el asemejarse, el representar y el referir no se confunden (es lo que demuestra, en una idealidad un tanto seca, la obra ya citada de Kosuth, *Tres sillas y una silla*). Pero una cosa es afirmarlo como demostración interna en el lenguaje y en la semántica, y otra cosa es producirlo como forma de enunciado artístico y estético. Como recordaba maliciosamente Barthes a propósito del *pop*, el enunciado artístico, aun cuando, con la mayor simplicidad, se lo pretenda equivalente a un enunciado lingüístico, se distingue forzosamente de éste:

El *pop art* produce imágenes radicales: a fuerza de ser imagen, la cosa queda liberada de todo símbolo. He allí un movimiento audaz del espíritu (de la sociedad): ya no es que el hecho se transforme en imagen [...] es que la imagen se transforma en hecho. ¿Cuál es el significante? Brevemente, digamos que es la cosa percibida, aumentada por cierto pensamiento. Ahora bien, en el *pop art* este suplemento existe de la misma manera que existe en todas las artes del mundo<sup>22</sup>.

En resumen, lo que nos propone el arte del siglo xx —precisamente porque el sentimiento de desmaterialización, de descorporeización, de desecamiento que a veces pueda comunicar, continúa «agregando

<sup>21</sup> M. Foucault, *Ceci n'est pas un pipe*, 1973, págs. 42-43. [Trad. esp.: *Esto no es una pipa*, 1993.]

<sup>22</sup> R. Barthes, «Cette vieille chose, l'art...», 1980, pág. 185. [Trad. esp. en *Lo obtuso*, 1992.]

un cierto pensamiento» (el pensamiento estético) a lo que por otra parte podríamos percibir sin él— es la prueba continuada, incesante, del lugar decisivo y crucial de la pulsión mimética en nuestra vida (es decir, en nuestra vida en sociedad y no sólo en nuestra relación con el mundo: en este punto habría que modificar ligeramente el diagnóstico de Hannah Arendt)<sup>23</sup>.

### ¿QUÉ LUGAR TIENE LA MÍMESIS EN LAS IMÁGENES?

Para la estética y la filosofía del arte<sup>24</sup>, el inconveniente principal de las teorías semióticas que postulan que la semejanza no tienen nada que ver con la simbolización del mundo y sólo ven en ella una mera convención cultural, el conocimiento de cuyos antecedentes y valor actual no es de su competencia, estriba evidentemente en olvidar que, si bien es cierto que hay convención, ésta es muy fuerte e incluso hegemónica. Para decirlo de manera tal vez algo laxa, el lenguaje ordinario continúa confundiendo, a pesar de los artistas (y, sin duda, también de los semánticos), *mimesis*, analogía, figuración y representación de experiencias muy concretas del mundo; en pintura, todavía hoy, las expresiones «no representativo» y «no figurativo», casi intercambiables en la mayoría de los usos, no significan nada más que «absolutamente no mimético», «que no se parece a ningún objeto del mundo», mientras que, en efecto, otra cosa muy distinta es saber si una tela «abstracta» de Kandinsky o de De Kooning se asemeja a objetos del mundo (en general, no, o poco), saber qué representa eventualmente, y por último preguntarse cuál es la parte de la «voluntad de actualización mimética» (perdón por la jerga).

¿Por qué esta cuestión se presenta siempre oscura? Por tres tipos de razones, siempre las mismas: a causa de la historia del arte y de su teo-

<sup>23</sup> Cfr. *supra*, cap. II, pág. 78.

<sup>24</sup> Se habrá entendido que no considero como filosofía «del arte» propiamente dicha al conjunto —muy abundante, por cierto— de trabajos recientes, en su mayor parte norteamericanos, cuyo esfuerzo, interesante en sí mismo, consiste —en la línea de Wittgenstein o de Quine—, en buscar en la investigación lógica y semántica la respuesta a las cuestiones de definición y de alcance de los principales conceptos estéticos; comparto la opinión de Dominique Chateau, quien piensa que «lo que la estética analítica nos enseña sobre el arte no lo extrae tanto del arte mismo como de su manera de abordarlo» (*La Question de la question de l'art*, pág. 7), de lo que personalmente deduzco que en lo esencial se trata de una forma (abstracta) de filosofía del lenguaje. Remito al lector interesado en conocer estos trabajos a la Bibliografía del capítulo III, bajo la rúbrica «Definición del arte y filosofía analítica».

ría, a causa de la confianza que estamos dispuestos a depositar en nuestros sentidos y a causa de la confianza no menor que acordamos a lo simbólico. La historia del arte —en sentido estricto, de las artes plásticas— nos ha acostumbrado a la semejanza de las imágenes, lo mismo en Occidente que en otros sitios. La máscara o el taburete africanos, pero también las máscaras de los kwakiutl que Levi-Strauss llamó *eclatéés*<sup>25</sup>, se parecen a seres vivos identificables (incluso en la modalidad de lo compuesto, de lo híbrido monstruoso, de la quimera). En cuanto a la historia —completamente occidental— de la reflexión sobre el arte, durante mucho tiempo se la ha confundido con una suerte de leyenda dorada del progreso de la semejanza (todavía a comienzos del siglo xx). Por cierto, la consideración más amplia de la historia mundial del arte y de su teoría complicaría mucho esta caracterización; si la historia occidental del arte parece lineal es porque —en un breve período histórico de apenas cinco siglos— deja adivinar, por debajo de ella y dándole forma, otra historia más o menos lineal, la del paso progresivo de lo religioso a lo humanista. (En las tradiciones que no han abandonado la religión —musulmana, hinduista, incluso cristiana—, la teoría del arte insiste en la búsqueda de la abstracción espiritual de manera exclusiva, o en pie de igualdad con la búsqueda de la semejanza)<sup>26</sup>. En resumen, en tanto sujetos occidentales aculturados en la pintura representativa, la perspectiva central y a la exactitud fotográfica, nos vemos arrastrados a pensar la imagen con su semejanza.

Naturalmente, si esta educación ha sido tan fácil y exitosa es porque paralelamente hemos adquirido también el hábito de confiar, al menos en un cierto ámbito de experiencias (lo próximo, lo cotidiano, lo ordinario), en el testimonio de nuestros sentidos. En lo que respecta a la producción de imágenes del mundo, creemos en lo que vemos. Estos efectos de creencia son esenciales en toda la discusión de la cuestión de la *mimesis* y de la semejanza, pues, colocados ante un artefacto representativo, uno de esos sustitutos del mundo o de los «símbolos» de los que habla la semiótica, no podemos abstenernos de buscar en ellos el rasgo de semejanza, aun cuando esté escondido. A pesar de todo nuestro saber y de nuestro cabal convencimiento de que, por

<sup>25</sup> Son máscaras de postigos y articulables que, al levantarse unas sobre otras, transforman el significado de la máscara [N. del T.]. C. Lévi-Strauss, «Le Dédoublément de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique», 1944-45 [trad. esp. en *Antropología estructural*, 1992]; *La Voie des masques*, 1979.

<sup>26</sup> Cfr., por ejemplo, A. K. Coomaraswamy, *La Transformation de la nature en art*, 1934, que subraya los puntos de encuentro entre la teoría del arte en India y ciertos aspectos del pensamiento de Meister Eckhart.

ejemplo, la perspectiva sólo es una convención, acogemos las pinturas del cubismo analítico o las fotografías de *Distorsiones* de un Kertész como *deformaciones* de la realidad visible, porque mentalmente esta realidad sigue definida con referencia a la experiencia *del mundo visible*, vivida como experiencia original.

«Nosotros» designa a los occidentales del siglo xx, y las diferencias entre culturas de lo visual son aquí evidentes. Dotados del mismo aparato sensorial, los seres humanos de las diferentes sociedades no tienen trato con el mismo mundo visual, porque éste se construye con algo más que la percepción (con creencias, con la experiencia de lo cotidiano). Pese a lo mal que se realizaron durante tanto tiempo, los estudios etnológicos de campo han mostrado, cuando se interesaron en ello, que, por ejemplo, ningún grupo humano tenía dificultad esencial para percibir correctamente una fotografía (e incluso para comprender con gran rapidez su principio). Si «nosotros» nos distinguimos en algo, no es en términos antropológicos, sino culturales; en efecto, lo que nos define es la confianza en la vista. Es lo que a menudo ha destacado Gombrich, quien ha reconocido que en la pintura representativa hubo muchas convenciones distintas, incluso incompatibles, pero que también ha mostrado que todas esas convenciones tenían su base en un mismo conjunto de fenómenos perceptivos, en el que escogerían diferentes características<sup>27</sup>. En un dibujo que se usa a menudo en las investigaciones sobre la percepción, aquel en que «nosotros» vemos una habitación con una ventana que deja ver un poco de vegetación, los africanos que lo vieron en 1963 (ilustraba un folleto de la Unesco) encontraron, en forma completamente espontánea, que la «ventana» era un bidón de diez litros que una joven llevaba sobre la cabeza. Es cómodo recurrir a las «expectativas» culturales, a las verosimilitudes (entre «nosotros» no se llevan bidones de gasolina sobre la cabeza), pero lo que trasciende el aspecto divertido de esta doble interpretación<sup>28</sup> es una misma confianza: lo que se ve, se ve.

Demos un paso más: no sólo se deposita confianza en lo percibido, sino también en lo nombrado. Uno de los postulados de Goodman y de todos los filósofos analíticos es que la simbolización del

<sup>27</sup> En Gombrich, el problema comienza en el momento en que erige la representación fotográfica, que concibe como más exacta y más completa que cualquier otra, en una suerte de absoluto, sobre el cual se funda el relativismo de las otras convenciones pictóricas.

<sup>28</sup> Citado a menudo por los especialistas de la percepción «transcultural». Véase, por ejemplo, Jan B. Derogowski, «On Seeing a Picture for the First Time», 1976.

mundo a la que el hombre se entrega con su lenguaje, sus imágenes y sus producciones significantes (gestos, maneras de comportarse, palabras) no tiene relación alguna con el mundo mismo; al crear la simbolización, el hombre fabrica mundos<sup>29</sup>. La tarea del filósofo, por tanto, no va a consistir en tratar de hablar del mundo, lo que sería inútil, sino en analizar la estructura de esos mundos fabricados por la simbolización. Se trata de una postura muy antigua de la filosofía occidental, que reactualiza, sin demasiadas transformaciones fuera de las meramente superficiales, el nominalismo y el conceptualismo medievales. En efecto, los filósofos analíticos descienden todos de Guillermo de Occam. Es indiscutible que nuestros lenguajes no nos proporcionan una captación absoluta del mundo real, que seguimos sin comprender, o del que comprendemos sólo una pequeña parte; los violentos cambios de paradigmas científicos que se han producido en el siglo xx han puesto de manifiesto la dificultad, incluso la imposibilidad de pronunciarse sobre la «verdad» de los enunciados de la física<sup>30</sup>. Por lo demás, sería un tanto ingenuo esperar que los simbolismos fuesen transparentes a lo real (Platón se había burlado de esta esperanza en el *Cratilo*). Sin embargo, los lenguajes, los simbolismos en general, dicen algo sobre el mundo, e incluso, a veces, algo verificable o eficiente, en todo caso con la eficiencia suficiente como para alimentar nuestra confianza (a decir verdad, mi enunciado tiene algo de tautológico y sería preferible decir que los simbolismos se definen por esa confianza misma).

Volvamos a la semejanza: comprobar que, mal que nos pese, se impone en las imágenes producidas por el arte en virtud de una triple gravedad —histórica, perceptiva, simbólica— equivale tal vez en el fondo a traducir en otro vocabulario la observación sobre el «animal imitador» y darse cuenta así de la extensión que ha alcanzado. Un tipo de imágenes con la preponderancia social, la raíz cultural y la fortaleza simbólica suficiente como para que se las dotara de una ontología propia<sup>31</sup>, reúne desde hace un siglo todas las razones para que continuemos creyendo en la semejanza en la imagen. La mimesis fotográfica reproduce ciertos esquemas de la visión (no todos: ni el movimiento, ni la binocularidad, ni la estructura del campo visual no enmarcado)<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Goodman, *Maneras de hacer mundos*, 1990.

<sup>30</sup> Véase, por ejemplo, Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques*, 4, 1997.

<sup>31</sup> A. Bazin, «Ontologie de l'image photographique», 1945. [Trad. esp. en *Qué es el cine*, 1990.]

<sup>32</sup> Cfr., por ejemplo, J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, 1979, sobre todo págs. 267-302.

Esta proximidad, casi connivencia, entre ella y la percepción visual, es lo que la ha movido a considerarla «más *natural*» que otras, puesto que provoca equivalencias perceptivas. Por otro lado, la fotografía reproduce la mimesis pictórica al sistematizarla (la perspectiva, en particular, había sido permanentemente reelaborada por los pintores para adaptarla a la búsqueda de efectos particulares)<sup>33</sup>. Por tanto, es comprensible que prácticamente todas las reflexiones —incluidas las históricas— sobre la analogía en las imágenes, desempeñen el papel oscuro, pero fundamental, de equivalente general.

Lo que habría hecho aparecer principalmente la consideración de la imagen fotográfica sería lo siguiente: en la «pulsión imitativa» aristotélica hay dos instintos y no sólo uno: el que lleva a crear un doble mundo (el espejo platónico, que culmina en la ilusión) y el que conduce a la expresión de algo mediante el gesto mimético (el artista imprime su personalidad en las imágenes, a tal punto son el lugar de su pensamiento). Es esto lo que de esta excelente manera ha descrito Bazin en su panorama salvaje y simplificado, pero sugestivo, de la historia de las imágenes occidentales: el hombre se expresa en la imagen, pero también se siente permanente y contradictoriamente tentado de rehacerla como doble del mundo; este conflicto fundamental se traduce en una doble naturaleza de la imagen: ilusionista y expresiva. Al satisfacer a la perfección la primera de estas relaciones, la imagen fotográfica (incluso el cine) ha «liberado» la pintura de su tarea mimética-ilusionista y, en consecuencia, ha incrementado su capacidad expresiva. Como, por otra parte, esta imagen es ontológicamente objetiva, a causa del automatismo de la indicialidad que produce, induce el apreciable beneficio psicológico de la credibilidad absoluta.

La imagen fotográfica es creíble porque es objetiva, pero tanta objetividad se debe únicamente a la notable insistencia de la historia de las imágenes en la realidad del referente: en resumen, esta posición —que no dista mucho de la de otro gran teórico salvaje, Gombrich— encarna un relativismo absoluto, insuperable en su género (y que, en cierto sentido, difunde, mediante la divulgación, las ideas fundamentales de Panofsky en su estudio sobre la perspectiva)<sup>34</sup>. La antigua nece-

<sup>33</sup> La fotografía tiene cierto poder de reelaboración de la perspectiva; las cámaras fotográficas pueden «romperla» o distorsionarla, como se ve comúnmente en las tarjetas postales de interiores de edificios, sobre todo de iglesias, en las que se conserva la fuga de las horizontales, pero en las que se ha logrado anular la fuga de las verticales.

<sup>34</sup> E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, 1924.

sidad, de esencia mágica o religiosa<sup>35</sup>, de un doble del mundo, se ha convertido en un hecho de la historia de las imágenes: a este precio, la semejanza ha conservado su lugar central en la empresa artística.

#### ¿ES FRACCIONABLE LA MÍMESIS?

En consecuencia, hay en torno a la cuestión de la semejanza una suerte de malentendido básico que reina entre lo subjetivo y lo objetivo, o, quizá sea mejor decir, entre la semejanza para mí y la semejanza en sí; o incluso entre una semejanza cuantitativa y una cualitativa: por un lado, una «buena» mimesis (buena porque tranquiliza) que no se discute, sino que se aprecia en función de ciertos criterios métricos; por otro lado, una semejanza incierta, que, como los gustos y los colores, «se discute».

La métrica, y más en general todos los procedimientos automáticos que aseguran la semejanza, no tienen más alcance que el que se les quiere conceder, pero al menos garantizan la posibilidad de verificar una semejanza, incluso en condiciones difíciles. El palafrenero embrujado de Baldung Grien, el Cristo muerto de Mantegna o sus copias cinematográficas (por ejemplo, en Pasolini) nos sorprenden ante todo por la exageración de determinadas proporciones, tanto más quizá si tenemos en cuenta que la técnica es más manual, ya que espontáneamente tendemos a desconfiar más del dibujo que del plano filmico. Pero, dado que estamos acostumbrados a la fuerte convención cultural («simbólica») llamada perspectiva, terminamos por admitir que eso se asemeja al cuerpo de un hombre echado y visto desde los pies. Raramente tenemos ocasión de ver cuerpos reales desde semejante punto de vista, y tal vez sea esa la razón por la que la imagen nos deja perplejos: si la aceptamos como semejante, no es en virtud de una comprobación empírica (experiencia visual por experiencia visual), sino de manera mediata, movilizandolo la existencia de un tercer término simbólico, de una garantía significativa que escapa a toda experiencia.

Por el contrario, si tengo que evaluar semejanzas sintéticas, inmediatas, saber si una persona se asemeja a otra —o, en un juego un poco más complicado, si un paisaje puede producir la semejanza de una per-

sona, en lo que se entretuvieron ciertos géneros de imágenes artísticas, de Arcimboldo a Josse de Momper—, asumo un riesgo, entrego un poco de expresión subjetiva.

AYA: Pero, dime cómo es.

NORIKO: Mi tía dice que se parece a Gary Cooper.

AYA: Ah, entonces no habrá de disgustarte demasiado.

NORIKO: Sí, pero yo encuentro que se parece más a nuestro electricista.

AYA: Y el electricista, ¿se parece a Gary Cooper?

NORIKO: ¡Sí! ¡Mucho!

AYA: Pues entonces el muchacho se parece a Gary Cooper, ¡qué demonios me estás diciendo!<sup>36</sup>.

Si se tratara de una semejanza métrica y verificable, la conclusión de Aya sería inevitable. Probablemente no habría tenido necesidad de enunciarla y este diálogo no habría tenido lugar: las amigas habrían estado de acuerdo de inmediato. Únicamente el novio de Noriko puede asemejarse al electricista que se asemeja a Gary Cooper sin asemejarse también él al actor norteamericano. La semejanza —esta semejanza— no es «transitiva», como dicen los matemáticos. Eso se debe a que no tiene patrón, medida ni garantía: me pertenece (o yo le pertenezco: en el caso de la película de Ozu, esa duda sobre el parecido es también, y sobre todo, una ocasión para que el personaje muestre su humor).

Siempre se puede esperar reconciliar ambas mimesis, la de los géometras, los perspectivistas y el aparato fotográfico, y la de los afectos y las impresiones, por ejemplo al imaginar una semejanza en alguna suerte de escala, mensurable por grados, o una semejanza fraccionaria, comprensible como suma o combinación de índices analógicos. En cierta medida, esto es legítimo y antes de producir un efecto mimético global, o para producirlo, una imagen se asemeja a algo de manera analítica y analizable, por la puesta en juego de similitudes sensoriales parciales. Durante mucho tiempo (y todavía hoy, a pesar de ser más rara) la fotografía en blanco y negro nos ha acostumbrado a encontrar una virtud grandísima, casi insuperable (sobre ella ha construido Bazin su «ontología de la fotografía») en imágenes que carecen en absoluto de una dimensión fundamental de lo visible: el color. Pero si un pintor no respeta las proporciones de un rostro, corremos el riesgo de no reconocer el modelo (es el efecto extraño que producen los retratos de Bach,

<sup>35</sup> Recuérdese que Bazin pone como *exemplum* de imagen fotográfica el famoso «Santo Sudario» de Turín (del que luego se demostró sin apelación posible que se trataba de un fraude).

<sup>36</sup> Ozu, *Printemps tardif* [*Bashun-Primavera tardía*], guión (1949), pág. 44.

tan distintos entre sí que nos parecen contradictorios, a menos que escojamos uno, que de esta suerte reduce de inmediato a los otros a la falsedad). Por tanto, habría factores eminentes de la semejanza, otros que serían menos indispensables, y finalmente los índices miméticos esenciales serían siempre de orden mensurable. Hipótesis tranquilizadora.

Sin embargo, no bastaría para liberarnos del malentendido o de la escisión entre dos relaciones con la mimesis, o dos significaciones que tal vez haya que atribuirle. Hace un instante recordaba que a menudo se ha buscado una relación entre la semejanza y las matemáticas de la semejanza; pero, ¿están las matemáticas en el mundo o son una invención de los hombres, una pura comodidad destinada a desplegar más fácilmente sus especulaciones? ¿Son las matemáticas un mundo de ideas que habría existido aun cuando nunca hubiese habido humanidad, o son por completo resultado de decisiones arbitrarias, cuya explicación no corresponde a la ontología, sino a la antropología y a la historia?<sup>37</sup> Hasta cierto punto, la cuestión de la semejanza es la misma: ¿se agota en la comprobación del parecido por mis ojos, más oídos, o puedo pensar que las cosas se asemejan aun cuando yo no estuviera presente para mirarlas? Es la famosa pregunta: ¿cuál es el color de una naranja cuando no la veo? En otras palabras, la cuestión de la semejanza, rodeo indispensable para describir la operación mimética, nos devuelve, a pesar de todo, a la pregunta inicial de la mimesis: ¿es una operación del mundo, o un procedimiento arbitrario mediante el cual, sometido a la debilidad de mis sentidos, traduzco una operación más elevada?

O, por último, para decirlo en términos más inmediatamente apropiados al cuestionamiento estético: ¿corresponde la mimesis al ámbito de la producción de una verosimilitud, o de lo verdadero? Las estéticas clásicas habrían dictaminado: ambas cosas, pues «sólo lo bello es amable» (Boileau)<sup>38</sup>. Pero en las estéticas de lo artificial se confundía en seguida lo verosímil con lo decente o lo presentable. Por tanto, la pregunta sólo se planteó de verdad después de una «revolución estética». En un breve diálogo en el que impera la mayéutica, Goethe hace discutir a dos amantes del arte<sup>39</sup>, que defienden la verosimilitud y la verdad, respectivamente; a medida que uno (que representa al autor) lle-

va al otro a su terreno, parece que la oposición entre ellos es la que se da entre el sometimiento de la obra de arte a una supuesta «verdad de la naturaleza», y su autonomía en la búsqueda de una verdad artística, identificada con una «verdad de la naturaleza superior» (espiritual). El cuadro verosímil tiene como ideal la ilusión: las uvas de Zeuxis picoteadas por los pájaros; pero, ¿es que el artista se dirige a los pájaros? Por cierto que no; se dirige a los conocedores, cuyo embeleso no reside en la ilusión, sino en la verdad.

La mimesis ilusionista no es la mimesis artística, puesto que ésta posee una verdad interna, nacida de la coherencia de la obra en tanto obra de arte. En el terreno estético, la semejanza no queda asegurada por la multiplicación de las exactitudes ni siquiera de verdades sensoriales: es cuestión de creación y de verdad, pero artística, como lo había sugerido Diderot en su *Paradoxe sur le comédien*, que un siglo después Chesterton puso en escena con humor:

No se podía esperar que un hombre viejo y en mal estado de salud, como mi rival, diera una impresión de debilidad tan grande como un actor joven y en la flor de la edad. Veréis, estaba realmente atacado de parálisis y, dentro de límites tan estrictos, no podía ser un paralítico de tanta fama como lo fui yo<sup>40</sup>.

#### LOS REALISMOS: IDEOLOGÍAS DE LA MÍMESIS

Entre Goethe y Chesterton, la cuestión de lo verdadero y de lo verosímil en las artes miméticas había conocido una suerte de canonización teórica con el surgimiento del realismo. Aparecido en el vocabulario de la filosofía (en 1803 según el diccionario) para designar la creencia en la realidad de las ideas, según una modalidad más o menos platónica (por lo cual luego se ha preferido hablar más de idealismo), este término sirve ante todo para describir la historia de la filosofía medieval, que oponía realistas —los que defendían la tesis de la existencia real de los universales— y nominalistas, para los cuales

en sentido fuerte del término, sólo hay individuos, no a la manera de átomos, sino como todos que cualquier descomposición aniquilaría en tanto tales<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> John D. Barrow, *Pourquoi le monde est-il mathématique?*, 1992.

<sup>38</sup> Boileau, «A veces lo verdadero puede no ser verosímil», *Art poétique*, canto 3, verso 48.

<sup>39</sup> Goethe, «De lo verdadero y de lo verosímil en las obras de arte», 1798.

<sup>40</sup> G. K. Chesterton, *The Man Who Was Thursday. A Nightmare*, 1908, pág. 90. [Trad. esp.: *El hombre que era Jueves*, 1992.]

<sup>41</sup> Émile Bréhier, *La Philosophie du Moyen-âge*, 1937, págs. 119-120.

Luego, la palabra designó toda doctrina para la cual el ser existe con independencia de todo sujeto, en especial en matemáticas, en donde el realismo postula la existencia de las entidades matemáticas con independencia de su invención humana.

Nosotros ya no sentimos en este vocablo, al que nos ha acostumbrado la historia de las artes y sobre todo la literatura, el peso de lo real como independiente del sujeto que lo explora. Sin embargo, esta idea formaba parte de las primeras manifestaciones de lo que se convertiría en la ideología realista, que se ha definido ante todo por la sustitución, en el arte, de los modelos ideales imitados de la Antigüedad por modelos reales<sup>42</sup>, y simultáneamente, por la sustitución de la concepción cristiana de una naturaleza divina por nuestra percepción de la realidad natural. Ahora bien, si somos artistas, la realidad que percibimos expresa, a través de la proyección y en forma indirecta, nuestros propios sentimientos, como dirá Hegel a propósito del paisaje:

Por último, la belleza natural obtiene una relación característica al suscitar en nuestro ser íntimo [*Gemüt*] ciertos estados de alma [*Stimmungen*] con los cuales concuerda. Este tipo de relación es la que obtiene, por ejemplo, el silencio de un claro de luna, la serenidad de un valle en el que serpentea un arroyo, la sublime majestad del mar inmenso y agitado, la tranquila grandeza del cielo estrellado. La significación no compete aquí a los objetos como tales, sino que debe buscarse en el estado del alma que provoca en nuestro ser íntimo<sup>43</sup>.

Pero, al mismo tiempo, la naturaleza se vuelve una realidad física independiente (concepción favorecida por la pérdida de contacto con la naturaleza en la sociedad a medida que se industrializa). Proponer la naturaleza como modelo del arte es sin duda abrir, en sustitución de la naturaleza como esencia abstracta, un campo de descubrimientos en el que el alma humana encuentra un garante, un espejo. Pero este campo no es reductible a lo que en él se proyecta de nuestro psiquismo: existe objetivamente, por sí mismo y fuera de nosotros, y eso es precisamente lo que, al menos en sus inicios, significa la idea de realismo.

<sup>42</sup> «Imitación fiel no de las obras maestras del arte, sino de los originales que nos ofrece la naturaleza, que muy bien podría llamarse realismo, es lo que, según algunas apariencias, sería la literatura dominante en el siglo XIX, la literatura de lo verdadero.» *Mercure français du XIX<sup>ème</sup> siècle*, 1826, citado según J. Bruck, «From Aristotelian Mimesis to Bourgeois "Realism"», 1982, pág. 198.

<sup>43</sup> Hegel, *Cours d'esthétique*, I, cap. 2, A, 3, b-g (vol. 1, pág. 179). [Trad. esp.: *Estética*, 1991.]

Sobre esta base general, hay tantos realismos como se quiera; el «realismo» (en el sentido nocional), que no es más unitario que lo que luego lo serán la modernidad o el vanguardismo, nunca es la totalidad de los «realismos» (en tanto que escuelas o grupos). Es clásico considerar *La Comédie humaine* —de acuerdo con la interpretación marxista, hegemónica durante mucho tiempo— como un gran ciclo realista que describe la sociedad francesa en vísperas de la industrialización o a comienzos de ésta: Balzac muestra allí, a través de personajes tipificados y a la vez singularizados, los orígenes psicológicos de un juego social en el que predominan los movimientos «verticales»; ascenso y éxito fundados en la ambición; por el contrario, caída y fracaso, acompañados de melancolía. No cabe duda de que en estas novelas se puede encontrar todo esto, y en abundancia. Sin embargo, dista mucho de agotar el contenido, que muchas veces abreva en las fuentes de lo fantástico, incluso de lo maravilloso, que a la sazón una fuerte corriente de la literatura inglesa había puesto de moda; y eso roza el contrasentido en términos formales (el estilo de Balzac es fundamentalmente «irrealista», fundado como está en la metáfora a menudo extravagante, en el énfasis, en los procedimientos teóricos más masivos). Balzac realista debe, pues, desdoblarse por lo menos en un Balzac fantástico (que, por otra parte, él mismo reivindicaba en énfasis) y un Balzac retórico.

Entre los escritores y los pintores a los que se bautizó como realistas, o que así se autobautizaron, el acento recae en diversos puntos y no permite una definición universal, ni siquiera tendencial, del realismo. Para Flaubert, el esfuerzo realista estaba expresamente destinado a luchar contra los excesos introspectivos y subjetivos del romanticismo, por una preocupación —fundamentalmente clásica— de coherencia compositiva. Para escribir *Madame Bovary*, decidió olvidarse de sus propias emociones y concentrarse en una realidad imaginaria, por cierto, pero más externa. Se sabe cómo esto llevó al escritor a inventar un estilo «objetivo», exento de todo juego y hasta de todo comentario (es lo que le reprochó la censura); el realismo flaubertiano se define básicamente por su atención a un rasgo paradójico, la banalidad:

¡Qué difícil es el diálogo cuando se quiere que tenga carácter! Pintar por medio del diálogo sin que pierda por ello vivacidad ni precisión y sea siempre distinguido e incluso banal, es monstruoso y no conozco a nadie que lo haya hecho en un libro<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Carta del 30 de septiembre de 1853, citada según Rosen y Zerner, *Romantisme et Réalisme*, págs. 156-157.

Este realismo se prolonga en el siglo siguiente, en muchos de los grandes escritores de las «novelas negras» que han cultivado una sequedad cuasi conductista, o en un Simenon, que combina diversos rasgos del gran realismo del siglo XIX<sup>45</sup> y, por otra parte, teoriza el esfuerzo del «realismo»:

durante veinte años, todo mi esfuerzo, toda mi ambición ha tendido a no emplear otra cosa que *palabras materia*. [...] Palabras, si se quiere, que tengan el peso de la materia, o palabras que tengan tres dimensiones, como una mesa, una casa, un vaso de agua [...]

No me atrevo a hablar del peso de los hombres [...], pero pienso en ello, pienso en ello todo el tiempo, y quisiera, con un gesto, con una crispación de los labios, ofrecer todo el valor de la materia humana, todo el drama del hombre ante la vida<sup>46</sup>.

En el gran movimiento literario y teatral que ha dado en llamarse «naturalismo» se ha tratado de algo completamente distinto, a saber: considerar y describir las sociedades humanas como las ciencias naturales han querido considerar y describir la naturaleza en el momento en que ésta se convirtió en objeto posible de una ciencia (el naturalismo, como movimiento histórico, tiene más que ver con el naturalista que con la naturaleza y lo natural). En Zola, que encarna su versión extremista, el naturalismo no es nada menos que un proyecto científico, que apunta a describir la sociedad humana, a ofrecer un documento de ella, a la vez que una explicación razonada y demostrativa. Curiosamente, el naturalismo aparecerá ligado a una técnica principal, la del detalle representativo, cuya versión maximalista y excesiva recibe el nombre de «Teatro Libre», en el que André Antoine los producía en forma de objetos reales: porciones de pollo verdaderas y verdaderas jarras de cerveza que se servía a los comediantes, paraguas mojado que gotea en el suelo y, naturalmente, los famosos esqueletos de cordero suspendidos en la carnicería que constituía el decorado de la pieza *Les Bouchers* (de Fernand Ices, 1888). Si el detalle representativo es la superficie del proyecto naturalista, su profundidad reside en la postura «científica», es decir, en una toma de partido ideológico-filosófico sobre la realidad. ¿Qué es la realidad? Formulada en el momento históri-

co en el que la naturaleza en tanto marco de vida se ha alejado, en el que la vida se confunde cada vez más con la vida en las ciudades y en seguida exclusivamente en las capitales, en el que la actividad humana ha comenzado a desertar del campo para secundarizarse con la industrialización, esta pregunta recibe en la literatura naturalista su respuesta: realidad es la de las relaciones del hombre en la sociedad urbana. Su relación con la naturaleza se ha vuelto anecdótica (véase la *Partie de campagne*, de Maupassant, o, lo que es lo mismo, la de Renoir); en cuanto a lo real, hay que reinventarlo, pero quienes se consagran a ello son ante todo los poetas.

En pintura, el término *realismo* va ligado ante todo al nombre de Gustave Courbet, que lo reivindica para la exposición paralela de sus obras que organizó en 1885, como consecuencia del rechazo del que lo hizo objeto el Salón oficial. Sus enemigos lo han caracterizado vivamente:

El arte está muy próximo a perderse cuando, abandonando la puras y elevadas regiones de lo bello y las vías tradicionales de los grandes maestros para vivir las enseñanzas de la nueva escuela del realismo, no busca otra cosa que la imitación servil de lo menos poético y menos elevado que ofrece la naturaleza<sup>47</sup>.

Imitación servil, sin introducir en ella la concepción ennoblecedora; imitación de las apariencias más groseras, sin tratar de alcanzar las Ideas: he aquí el viejo y doble reproche platónico y la definición mayoritaria, por la negativa, del realismo pictórico como empresa que se opone a lo Bello y a su idealidad. Naturalmente, la definición positiva sería completamente distinta, implicaría tomar en cuenta la reacción a la fotografía que representa el realismo que defiende Courbet: una reflexión sobre la relación entre la representación automática de las apariencias y la voluntad de representación que es la del pintor. El pintor realista, contrariamente al objetivo fotográfico, registra un trozo de mundo (un trozo de naturaleza) deliberadamente y sumergiéndose (mientras que el objetivo queda siempre fuera del mundo que reproduce en el que define un punto de vista):

en el curso del verano de 1849 en Louveciennes [...], donde Corot estaba de paso, un día, después de almorzar, ambos pintores fueron al bosque para pintar. Corot tuvo dificultades para encontrar su si-

<sup>45</sup> «Simenon = Dostoievski + Balzac» (J.-L. Godard, a propósito de *La Nuit du carrefour*, *Cahiers du cinéma*, núm. 78, 1957); pero, a este respecto, también hay en él cosas de Flaubert y de Maupassant.

<sup>46</sup> G. Simenon, «Le romancier», 1945, págs. 60-61.

<sup>47</sup> Achille Fould (por entonces ministro de Bellas Artes), al dirigirse a los jóvenes artistas en el Salón de 1857. Citado en G. Boudaille, *Gustave Courbet*, 1981, pág. 8.

tio, cuenta Georges Riat, el biógrafo de Courbet; buscaba su motivo, entrecerraba los ojos, inclinaba a veces la cabeza a la izquierda, a veces a la derecha y a veces la dejaba recta. En cuanto a Courbet, se instaló en cualquier sitio. «Me da igual dónde me ponga, declaró luego; siempre están bien con tal de tener la naturaleza ante los ojos»<sup>48</sup>.

Luego hicieron su aparición otros realismos, tanto en literatura como en pintura (una exposición en el Museo de Arte Moderno de París pudo tratar corrientes de la pintura del siglo XX bajo el título *Les Realismes*). Pero el fenómeno más importante es la banalización del proyecto realista, su identificación —que durante mucho tiempo se ha tenido por definitiva— con la ideología dominante de las artes del relato y del espectáculo. El realismo reivindica —es evidente— la construcción de un mundo imaginario que produce un fuerte efecto de realidad; para llegar a eso, el naturalismo ha recurrido a una fórmula, la de la «media de los acontecimientos humanos» (Maupassant)<sup>49</sup>: el relato naturalista no puede proponer como explicación de un acontecimiento otra cosa que un relato al que se ha dado muy acusada verosimilitud. En la mayor parte de sus versiones «fuertes» del siglo XX, el realismo intentará por el contrario escapar a este peso estadístico para recuperar la capacidad de idealidad, para decir algo sobre lo real y no sólo sobre una realidad momentánea. Fue ésta la preocupación particular de todas las teorías marxistas de la novela:

El realismo consiste en reconocer que la creación artística no es un promedio inerte, como piensa el naturalismo, ni un principio individual que se descompone a sí mismo, que se abisma en la nada, es decir el desarrollo, mecánicamente exagerado y amplificado, hasta el límite extremo de lo que es excepcional, único. He aquí la categoría central y el criterio de la concepción realista de la literatura: el tipo, según el carácter y la situación, es una síntesis original que reúne orgánicamente lo universal y lo particular<sup>50</sup>.

Pero el fenómeno más notable, y en vasta escala, es la aparición de una técnica de reproducción de las apariencias, que muy pronto reivindicaría su derecho a que se la reconociera como arte y que parecería apoyarse por entero en ciertos principios del realismo: el cine. Muy pocos movimientos cinematográficos ha habido que hayan buscado otra cosa

que el realismo en el sentido de la definición al siglo XIX (representar en el arte originales que no sean ideales, sino realidades), e incluso los movimientos que se separaron en determinados respectos, como ciertos momentos de las «vanguardias» mudas, han respetado a pesar de todo este programa, al menos en parte. En cierto sentido, casi todo el cine narrativo, aparte de los géneros fuertes y fundados en el irrealismo, ha recogido las técnicas de la novela realista del siglo XIX; de esta suerte, todo el cine, al margen de la fracción «experimental», puede concebirse como un gigantesco relevo del proyecto de investigación «científica» sobre la sociedad de los hombres, como proponía Zola (no hay tanta diferencia entre el proyecto de los *Rougon-Macquart* y los de un cineasta que huía de la sistematización ficcional como de la peste, John Grierson)<sup>51</sup>, a menos que su fuerza realista innata no lo haga aparecer como una máquina temible que modifique la realidad y su ficcionalización:

La vieja experiencia del espectador de cine para quien la calle es una prolongación del espectáculo que acaba de dejar, porque éste tiende a reproducir exactamente el mundo de las percepciones cotidianas, se ha convertido en criterio de producción. Cuanto más consigue, gracias a sus técnicas, ofrecer una reproducción semejante de los objetos de la realidad, más fácil es creer que el mundo exterior es la mera prolongación del que se descubre en el filme. No hace falta poder distinguir entre vida real y filme<sup>52</sup>.

Sin embargo, las cosas se complican mucho a partir del momento en que se trata de especificar esta idea, por ejemplo al definir, en el seno mismo del cine, las corrientes que pertenecen a tal o cual estética realista. No hay duda de que lo más sintomático es la dificultad de una definición —reiterada sin embargo en diversas ocasiones por la crítica— de un cine naturalista. El cine encuentra este proyecto como encuentra en general el proyecto realista: en el registro de lo verosímil y en el registro de la narración. Muchas veces se ha asistido, en cierto modo por defecto, a una asimilación de sus consecuencias o de sus corolarios; por una parte, el recurso al detalle acusado, crudo y groseramente material; por otra, un tipo de relato demostrativo, que tiende a extraer de las situaciones, los acontecimientos y su desarrollo siempre la misma lección: la de que el hombre de la sociedad industrial actúa en función de pasiones elementales que no controla. Pero es una asi-

<sup>48</sup> M. Fried, *Le Réalisme de Courbet*, 1990, pág. 295.

<sup>49</sup> Maupassant, «Essai sur le roman», publicado como prefacio a *Pierre et Jean*, 1887.

<sup>50</sup> Georg Lukács, «Préface» a *Balzac et le réalisme français*, 1951, págs. 8-9.

<sup>51</sup> J. Grierson, *Grierson on Documentary*, 1966.

<sup>52</sup> Horkheimer y Adorno, «La production industrielle de biens culturels», 1944, pág. 135. [Trad. esp. en *La dialéctica de la ilustración*, 1994.]

milación débil: el detalle representativo en el cine es proliferante e indiferenciado y, sobre todo en los cineastas que se acostumbra etiquetar como naturalistas, sólo vale cuando es excesivo y casi caricaturesco. La escena de seducción por el dependiente de la carnicería en *Wedding March* [*La marcha nupcial*] no tiene de auténticamente «naturalista» más que el estudio del comportamiento erótico-vulgar y brutal de un pequeño comerciante; si el cerdo tiene en ello un papel, es más por su valor simbólico que por su peso real. Stroheim es naturalista, pero no a causa de la carnicería ni de la carne; en cuanto a los bueyes degollados en *La huelga*, más sangrantes aún, no son naturalistas en absoluto, porque sólo son metáfora (cosa que Eisenstein le reprochaba enfáticamente).

En cuanto al relato demostrativo, constituye en verdad la materia bruta de los filmes de naturaleza industrial (incluidos los telefilmes, hoy hegemónicos), a riesgo, tantas veces denunciado, de insignificancia:

Mi alma está dividida por estos prestigios.

Ella vive en la tela todopoderosa y con movimiento; participa de las pasiones de los fantasmas que allí se producen. Se impregna de sus maneras: cómo se sonríe, cómo se mata, cómo se reflexiona visiblemente...

Pero el otro efecto de estas imágenes es más extraño. Esta facilidad crítica la vida. ¿Que valor tienen a partir de ahora estas acciones y estas emociones cuyos intercambios presencio, y la monótona diversidad? Ya no tengo deseos de vivir, pues ya no hay nada a qué parecerse. Conozco de memoria el futuro<sup>53</sup>.

A partir de los años cincuenta, el cine se prolongó como arte —fotográfico, inevitablemente, pero dissociado del realismo— en torno a otros proyectos narrativos, con el relato lacunar bressoniano, la disnarración buñueliana o *robbegrilletiana*, y finalmente el agotamiento buscado de toda demostratividad del relato filmico.

#### DESEO DE LO REAL Y DESEO DE LA VERDAD

—¿Dónde estábamos?

—En diferentes clases de verdades.

—Trataré de demostrarle que la mía es la única válida. ¿Quiere otro ejemplo?<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Paul Valéry, «Cinématographe», 1944.

<sup>54</sup> Simenon, *Les Mémoires de Maigret*, 1950.

El hombre está animado por una pulsión mimética: reproduce tanto su propio comportamiento como las apariencias que lo rodean. Originarios de este opaco hecho antropológico básico, hemos tenido que escindirlos de múltiples maneras al tenor de sistemas y valores filosóficos, pero siempre en torno de la misma línea de quiebra:

- por un lado, el espejo, instrumento o cuasi instrumento estúpido, objeto de las fulminaciones platónicas precisamente a causa de esa estupidez, pero que, a pesar de todo, es el mejor emblema y el mejor desencadenante del problema de la mimesis. Es la primera vía por la que se canaliza nuestro instinto de la reproducción, la vía fácil de la reduplicación de la geometría de las apariencias. La aporía es siempre la misma, sea cual sea la manera de subrayarla:

las imágenes que sólo se toman del exterior son prisioneras de la tierra y por tanto necesariamente inferiores a la imagen original; son incapaces de alcanzar el conocimiento, incapaces de alcanzar la verdad, carecen a la vez de sentido interno y externo, se limitan a permanecer en la superficie<sup>55</sup>.

En otras palabras, semejarse no es mera geometría, sino también pasión e invención; para que la semejanza, la imitación misma de la esfera de lo no humano, tenga oportunidad de conducir a un pensamiento, a un conocimiento, en todo caso a un provecho humano (y no sólo mecánico), debe tomar la vía de la creación, debe pasar por el estadio poético de la semejanza, por la metáfora:

¿Qué poder lleva forzosamente a la imitación? La apropiación de una impresión extraña por medio de metáforas.

[...] la impresión está petrificada: está dominada por los conceptos y marcada con el sello de éstos, luego es asesinada, despojada, momificada y conservada en forma de concepto. Pero lo cierto es que no hay expresión «propia» ni conocimiento propiamente dicho sin metáfora [...]

Conocer es sólo trabajar en las metáforas más convencionales, de modo que es un imitar que no se siente como imitación<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> H. Broch, *La Mort de Virgile*, pág. 302. [Trad. esp.: *La muerte de Virgilio*, 1994.]

<sup>56</sup> Nietzsche, *El libro del filósofo*, § 148 y § 149.

- por tanto, como indica Nietzsche en un texto de juventud dedicado a Schopenhauer «el inmortal», «el simplificador», y todavía plenamente impregnado de la creencia en un encuentro entre voluntad y voluntad, hay una segunda vía, a la vez más instintiva y menos mecánica, para liberar la pulsión mimética: la de la creación expresiva. Ya no se trata de registrar pasiva y objetivamente una apariencia de geometría que llega de fuera, sino, por el contrario, de proyectar en las apariencias, de manera activa, una estructuración, una subjetivación que va a modelarlas y, por tanto, en transformarlas. Es el paisaje en el cual el poeta, el pintor o el filósofo (o usted, o yo) reconoce un «estado del alma»; es, más humildemente pero con la misma expresividad, el electricista del que se reconoce que se parece a Gary Cooper sin parecersele; y más gravemente, el arte de leer en las manchas de las paredes, que preconizó Léonard y sobre el que Alexandre Cozens escribió un tratado<sup>57</sup>. En resumen, es el arte de combinar lo que se comprueba y se reconoce y lo que se inventa y produce.

En la medida de sus posibilidades, la dinámica imitadora aparece como un largo desvío —el desvío del arte— hacia la satisfacción de deseos todavía más radicales: el deseo de lo real y el deseo de la verdad. La historia de la filosofía del arte es la historia del reconocimiento o del rechazo de estos poderes de la empresa artística: negados por la filosofía griega (ya sea que identifique el objetivo de la verdad, pero no acepte el medio, como Platón, ya sea que sustituya este objetivo por una función de integración psicosocial, como Aristóteles con su *catarsis*), esos poderes se van presentando poco a poco en el corazón de la reflexión y de la práctica del arte para quedar brutalmente al desnudo por obra de la rápida sucesión de la invención de la estética, la formalización crítica y el romanticismo, esto es, por el hecho de que el arte se pasa del lado del sujeto y de la psicología. En términos modernos, hay tres estados de la cuestión de la relación del arte (mimético) con el deseo de lo real y de la verdad.

1. *Primer estado (romántico)*: el arte es lo que permite atravesar las apariencias para alcanzar de manera extática la verdad del mundo.

<sup>57</sup> A. Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Composition of Landscape*, 1785, trad. fr. y comentario en Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache*, 1990.

El romántico es siempre un espíritu religioso para el cual la apariencia es engañosa (como para Platón), y la verdad está oculta. El deseo de la verdad no puede satisfacerse si no es mediante un itinerario voluntario que eluda las apariencias o las invierta:

¿Le digo el secreto del mundo entero? Es que sólo hemos conocido su cara posterior. Lo vemos todo desde atrás, y eso parece brutal. Esto no es un árbol, sino la parte posterior de un árbol. Esto no es una nube, sino la parte posterior de una nube. ¿No ve usted que todo se inclina para ocultar una cara? Si pudiéramos rodear las cosas y mirarlas de frente...<sup>58</sup>.

El artista romántico es por definición un médium cuya actividad consiste en elaborar lo semejante para que, en esa elaboración, aparezca lo verdadero. Milagro del arte, milagro de la obra, que sólo encuentra su razón de ser en la comunicación, inefable y supranatural, entre una voluntad de ir hacia el corazón del mundo y una «voluntad» igual por parte del mundo de desvelarse a quien lo busque. A medida que se instala esta concepción del artista-médium —a veces en formas extremas, como esa religión que es el surrealismo—, el mundo termina por no ser imaginado casi de otra manera que como voluntad de desvelamiento que realiza por sí solo todo el trabajo, mientras que al artista sólo le queda esperar, pasivo, meramente receptivo:

No hace falta que salgas de tu casa. Quédate ante tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, sólo espera. Ni siquiera esperes, permanece en silencio y solo. El mundo se te ofrecerá para que lo desenmascares, no puede hacer otra cosa, extasiado, y vendrá a retorcerse ante ti<sup>59</sup>.

Pero esto sólo quiere decir: el sujeto puede ponerse en un estado de espera extática; eso, en sentido estricto, no dice nada del mundo: «vendrá por sí mismo» quiere decir que yo estaré en estado de pensar que me encuentro delante de él. Todo el romanticismo estriba en esta transferencia o en esta transmutación de una realidad (el estado extático) con una creencia (esto me pone en comunicación con el mundo —lo real—, verdaderamente). Que, al fin y al cabo, esto descansa en

<sup>58</sup> G. K. Chesterton, *The Man Who Was Thursday. A Nightmare*, 1908, pág. 170. [Trad. esp.: *El hombre que era Jueves*, 1992.]

<sup>59</sup> Kafka, fragmento de notas, citado por Marthe Richard en el prefacio de *La Tentation au village*.

una creencia resulta evidente en los estados históricos del romanticismo, que han hecho la teoría de esta transmutación en los términos que mejor convenían, los del mito:

a estos hombres primitivos todo debía presentarse como humano, conocido y de comercio fácil; la particularidad más novedosa debía ser evidente a sus ojos, cada una de sus palabras era un verdadero rasgo de la naturaleza y sus representaciones debían de concordar con el mundo que los rodeaba y dar una expresión fiel de éste. Podemos, en consecuencia, pensar que las ideas que nuestros antepasados tenían de las cosas del mundo eran un producto necesario, como un calco del estado de la Naturaleza terrestre en ese momento y, en particular, según ellas, en tanto instrumento más adecuado para la mejor observación del Universo, considerar como ciertos la razón fundamental (*Hauptverhältnis*) de éste, su relación [*Verhältnis*] con sus habitantes de entonces y de sus habitantes con él<sup>60</sup>.

2. *Segundo estado (psicológico)*: la actividad mimética es una cuestión entre yo y yo mismo; no explica más que mi «experiencia» del mundo y no del mundo mismo, que quizá no contenga ninguna verdad y que, en cualquier caso, será incognoscible. Es la otra descendencia del proyecto estético y crítico, que no porque renuncie al arte como magia le concede menor poder: simplemente, el arte no dice nada del hombre y de lo humano; lo real queda fuera de su alcance (como, por otra parte, en la filosofía kantiana queda finalmente fuera del alcance de la «razón pura» y de la ciencia).

Todo espectáculo pierde si se quiere reproducirlo con demasiada fidelidad en una composición musical. «*Sinfonía pastorella*.» Los títulos explicativos son superfluos; incluso quien sólo tenga una vaga idea del campo comprenderá fácilmente el propósito del autor, la descripción es inútil; dedicarse más a la expresión del sentimiento que a la pintura musical<sup>61</sup>.

¿Qué hay, en esa visión del arte, del deseo de verdad? No ha quedado disuelto ni abolido, sino referido a una verdad de otro orden, el de los sentimientos, las emociones, los gustos y los placeres: el arte me habla de mí mismo con veracidad. Es, sin duda, la con-

cepción dominante en el siglo xx, como ha dicho Dewey, con su comprobación de que la estética no puede prescindir de la psicología del arte. A partir de entonces, la teoría del arte ha desarrollado a menudo el tema de la empatía, que Worringer y el expresionismo han propuesto como principio de nuestra relación con las obras; la obra vale por lo que provoca —nuestra adhesión o nuestro rechazo, incluso nuestra repugnancia o nuestro aborrecimiento, mediante una puesta en juego subrayada, a veces con deliberada exageración, de la producción de mimesis: en todos los casos nos informa acerca de nosotros mismos; lo que ha suscitado en nosotros es precisamente el efecto del arte. No es asombroso que tantas veces este enfoque psicológico haya tenido a bien enfrentarse al juego de lo expresivo-porque-feo, al juego de la fealdad:

Nuestro punto de partida ha consistido, con Platón, en asimilar la fealdad al trabajo destructor del tiempo sobre la criatura humana, es decir, al desgaste del hombre o a la escritura voraz del tiempo. Así, lo feo se resume en la corrupción de lo sensible [...] En un primer momento, el tiempo parece vivido como un valor negativo: lo feo fascina y cautiva la atención humana. En un segundo momento, se trata de que el individuo supere esta negatividad, pues la condición extraña de lo feo tiene el poder de desarmar y, por tanto, de cuestionar al hombre. Por tanto, en la representación de la fealdad se afirma bien la expresión sensible más adecuada del tiempo. Singular, desconcertante y al mismo tiempo fascinante, lo feo parece provocar al hombre<sup>62</sup>.

Como todos los movimientos del siglo xx, el expresionismo ha contribuido a reescribir la historia de las artes al descubrirse muchos precursores retrospectivos. A través de su incesante retorno en la pintura, el cine, el teatro e incluso en la música (el *free jazz* ha sido, en su terreno, un grandísimo movimiento expresionista), es la forma más visible de nuestra creencia en el arte como pantomima y re-producción de las experiencias emocionales. (De ahí a la terapia por el arte hay un breve camino, que a menudo se ha adoptado)<sup>63</sup>.

3. *Tercer estado (irónico)*: la actividad imitadora no queda sin resultado, pero carece de consecuencia en lo tocante a una supuesta verdad.

<sup>60</sup> Novalis, *Les disciples à Saïs*, 1979, págs. 43-44. [Trad. esp.: *Los discípulos en Saïs*, 1988.]

<sup>61</sup> Ludwig van Beethoven, *Carnets intimes*, 1936.

<sup>62</sup> Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur*, 1978, pág. 149.

<sup>63</sup> Cfr. Joanna Field, *On Not Being Able To Paint*, 1957. Esclarecedor.

Históricamente es el «giro» nietzscheano, entre 1872 y 1888, entre *El origen de la tragedia* y *El ocaso de los ídolos*: la elaboración de una anti-dialéctica, de una filosofía antiplatónica (Nietzsche la calificó de «platonismo invertido»), que renuncia a la idea de lo verdadero y se da una genealogía definitiva. Platón todavía tuvo el mérito de proponer una filosofía que hiciera accesible el «mundo real», mientras que el kantismo y el positivismo lo decretan inaccesible, indemostrable o desconocido; por tanto, hay que dar el salto:

El «mundo verdadero»: una idea que ya no sirve para nada, que no obliga a nada, una idea que se ha vuelto inútil y superflua; *en consecuencia*, una idea refutada. ¡Eliminémosla!

(Día claro; desayuno; regreso del buen sentido y de la alegría; Platón se ruboriza de vergüenza y los espíritus libres aman un alboroto de todos los demonios)<sup>64</sup>.

Cuanto más mundo-de-ideas, más más-allá (platónico, cristiano, kantiano, lo mismo da): el imitar no podría ya relacionarse con una verdad que ha sido «eliminada».

Dos son, pues, los problemas desde el punto de vista estético: o bien el arte, dominio por excelencia de la pulsión mimética, tiene como finalidad llegar al mundo (el mundo real y no ya el «mundo verdadero»); o bien hay que concebir la mimesis como una actividad desinteresada que tiene su fin en sí misma. La primera proposición aparecerá como la proposición moderna por excelencia: el arte está destinado a reencontrar el mundo como opacidad, como realidad incognoscible por la razón; el arte, desde este punto de vista, es incluso la única manera de tener una oportunidad de encontrar el mundo real, que se rehúsa a la razón. Esta creencia —a veces mitigada por un residuo romántico que la tiñe de religiosidad— se ha manifestado permanentemente en el arte del siglo XX y en su teoría; que la «carne» del mundo se haga visible en la pintura de Cézanne, como extensamente ha explicado Merleau-Ponty, no se debe a la revelación, sino al trabajo; que los zapatos de Van Gogh que comenta Heidegger sean la huella de un trozo de realidad, también, aunque de otra manera, se debe al trabajo del artista (y de su sufrimiento, que es ya una causa menos

material, más «mágica»)<sup>65</sup>. Las artes de la mimesis automática, especialmente el cine, que parecían que debían abolirla casi por construcción misma, la han renovado, como lo hemos visto con Bresson, y como se podría decir también a propósito de Buñuel, Bergman, Tarkowski o el último Godard. Contrariamente a lo que con harta sencillez había tenido en cuenta Eisenstein<sup>66</sup>, la posición creacional «extática» no obliga a producir formas convulsivas: en la modernidad, se define más radicalmente como la aserción renovada del encuentro de lo real (Einsenstein, es verdad, no era moderno).

En cuanto a la segunda proposición, es la consecuencia lógica del «gay saber» nietzscheano, para la cual no es más útil ni más posible buscar en el gesto del arte lo que es imitado, ni describir los medios del arte como miméticos:

El «mundo verdadero». Lo hemos abolido. ¿Qué mundo nos ha quedado?

¿El mundo de las apariencias, tal vez?... ¡Pues, no! ¡*Junto con el mundo verdadero hemos abolido también el mundo de las apariencias!*

(Mediodía; momento de la sombra más corta; fin del error más largo; punto culminante de la humanidad; INCIPIIT ZARATHUSTRA)<sup>67</sup>.

Ya no se espera que el arte conduzca a la esfera de las Ideas, que diga la verdad sobre mi experiencia subjetiva ni que manifieste la estupidez de todo encuentro con lo real. Lo que se espera del arte es que conserve, en forma feliz (en todos los sentidos de la palabra) experiencias y comportamientos con el fin de entregarlos a otras experiencias y a otros comportamientos. Es la definición sintética que propusieron recientemente Deleuze y Guattari: «El arte conserva y es lo único del mundo que se conserva»<sup>68</sup>. Por ejemplo, si se trata de un cuadro en el que se ve un hombre joven que sonríe (es el ejemplo escogido):

<sup>65</sup> Heidegger, «El origen de la obra de arte» (1935-1950), para quien los zapatos son los de un campesino o los de una campesina; sobre la relación entre el pintor, sus sentimientos, su capacidad visionaria y la realidad, véase, a propósito de los mismos zapatos, Schapiro, «L'objet personnel, subject de nature morte» (1968), quien piensa que Van Gogh pinta sus propios zapatos, y Derrida, «La vérité en peinture» (1978), que considera irónicamente ambos juicios sin decantarse por ninguno, con la observación de que ni siquiera se sabe si esos zapatos forman un par y que, en todo caso, la única realidad que se nos da es la de los zapatos en tanto pintados.

<sup>66</sup> S. M. Eisenstein, *La Non-indifférente Nature*, 1940-45.

<sup>67</sup> Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*, op. cit.

<sup>68</sup> G. Deleuze y Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991, pág. 154. [Trad. esp.: *¿Qué es la filosofía?*, 1993.]

<sup>64</sup> Nietzsche, «Comment le «monde vrai» devint enfin une fable», *Le Crépuscule des idoles*, pág. 968. [Trad. esp.: *El ocaso de los ídolos*, 1983.]

Desde el primer momento la cosa se ha hecho independiente de su «modelo», pero también de otros personajes eventuales, ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran aire de pintura. Y no es menos independiente del espectador o del oyente reales, que se limitan a experimentarla con posterioridad, si es que tienen fuerza para hacerlo [...] Es independiente del creador, por la autopoiesis de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos<sup>69</sup>.

Esta posición, que no es moderna (aunque tampoco posmoderna), vuelve a introducir la obra (la «cosa» de arte, como dicen los autores) en un mundo que no es ni el «mundo verdadero», ni el «mundo de las apariencias»: la ironía nietzscheana ha hecho su trabajo. Sin embargo, no se trata de reiterar el credo formalista (con el que nos encontraremos en seguida), de postular una mágica «vida de las formas», que, para florecer, requiere de inmediato un nuevo mundo de Ideas. Se trata, simplemente, de la última forma —provisionalmente, sin duda— que ha adoptado la antigua evidencia del «animal mimético». Como decía Broch hace ya medio siglo, es la comprobación, también ella antigua, de la eufórica desesperación que *hace* el arte:

—la desesperación del arte y su intento desesperado de crear lo impercedero con cosas percederas, con palabras, sonidos, piedras, colores, para que el espacio al que se dé forma perdure más allá de los tiempos<sup>70</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

### *La verdad*

Tres textos filosóficos, de inspiración muy diferente: Clément Rosset, *Le Réel et son double*, París, Gallimard, col. «folio», 1976, 1984, interesante reelaboración del tema platónico y schopenhaueriano de la ilusión del mundo; Piet Mondrian, *Réalité naturelle et réalité abstraite* (1919-20), trad. fr. en Michel Seuphor, *Mondrian* (1956), París, Librairie Séguier, 1987; George Steiner, *Réelles Présences. Les arts du sens* (1989), trad. fr. París, Gallimard, 1991.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> H. Broch, *La mort de Virgile*, pág. 116. [Trad. esp.: *La muerte de Virgilio*, 1994.]

Dos obras que tratan frontalmente la cuestión de la verdad en la imagen y de su eficacia: Mark Roskill y David Carrier, *Truth and Falsehood in Visual Images*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1983; Serge Gruzinski, *La Guerre des images. De Christophe Colomb à «Blade Runner»* (1492-2019), París, Fayard, 1990.

### *Semejanza*

Imagen, semejanza y mimesis

De una literatura voluminosa, citamos solamente un clásico: Ernst H. Gombrich, *Arte, percepción y realidad* (1959), Barcelona, Paidós, 1993 (la tesis general, sobre la convencionalidad —relativa— de la noción de analogía, se ha vuelto banal, pero el libro mantiene su interés gracias a sus comentarios de imágenes, variados y vivos).

Y algunas obras más recientes, cuyos puntos de vista —muy distintos entre sí— son más actuales:

DAMISCH, Hubert, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, París, Ed. du Seuil, 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, París, Macula, 1995.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *De l'imitation dans les beaux-arts* (1982), París, Carré, 1996.

MINAZZOLI, Agnès, *La Première Ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, París, Ed. de Minuit, 1990.

SCHEFER, Jean Louis, *Le Greco ou l'Éveil des ressemblances*, París, Michel de Maule, 1988.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Philosophie des images*, París, PUF, 1997 (la obra más reciente de síntesis de alcance didáctico).

### *La representación*

También sobre esta cuestión, la literatura es vasta; algunas obras recientes, en dominios y según enfoques muy diferentes:

BATESON, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*, Nueva York, Ballantine Books, 1972b (para la primera parte: «Metalogues»). [Trad. esp.: *Una unidad sagrada: pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Barcelona, Gedisa, 1993.]

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, París, Ed. de Minuit, 1985.

FRANCASTEL, Pierre, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, París, Gallimard, 1967.

GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Estrasburgo, Circé, 1997 (en torno a la noción de *identificación* en el teatro).

- MARTIN, Jean-Clet, *L'Image virtuelle. Essai sur la construction du monde*, París, Kimé, 1996.
- SCHEFFER, Jean-Louis, *Scénographie d'un tableau*, París, Éd. du Seuil, 1969.
- *La Lumière et la Table. Dispositifs de la peinture hollandaise*, París, Maeght, 1995.

#### La cuestión de la perspectiva

- DAMISCH, Hubert, *L'Origine de la perspective*, París, Flammarion, col. «champs», 1987.
- HAMOU, Philippe (dir.), *La vision perspective (1435-1740). L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, París, Payot, 1995 (buena antología de textos antiguos importantes).
- PANOFKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1986.

#### Realismo y realismos

- BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, París, Dunod, 1992 (obra didáctica sobre los movimientos literarios del siglo XIX).
- FORSTER, E[dward] M[organ], *Aspects of the Novel (1927)*, Londres, Nueva York, Penguin Books, 1990 [trad. esp.: *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1990] (del novelista preferido de James Ivory; un enfoque ligero, pero muy fino, del conflicto entre verdad y belleza en la novela realista, en sentido muy amplio).
- FRANCASTEL, Pierre, *La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, París, Denoël-Gonthier, 1965 [trad. esp.: *La realidad figurativa*, Barcelona, Paidós, 1988] (marco teórico general sobre la relación entre la imagen representativa y la realidad).
- FRIED, Michael, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, II (1990), trad. fr. París, Gallimard, 1993.

## CAPÍTULO VI

### El mundo del arte. Hacer lo nuevo

Es preciso hacer lo que no se sabe hacer, pues lo que se sabe hacer, se sabe hacer.

#### LA «PULSIÓN INNOVADORA»

El arte es cuestión de instinto mimético, pero el animal de imitación que es el hombre también es animal de invención: otra definición antropológica (que tal vez se confunda en parte con la anterior). O, en los términos de santo Tomás que ya hemos encontrado, animal «actualizador», consagrado a explorar sin fin el dominio de lo inventable.

Pero este dominio, ¿es en verdad un dominio sin fin? Hay siempre algo nuevo bajo el sol, contrariamente a la aserción pesimista del Eclesiastés? ¿Está todo dado de una vez para siempre —sin perjuicio de que sin cesar nos demos cuenta de la falta de solidez de nuestros conocimientos—, o está todo por inventar? Antes de desplegarse, la alternativa así planteada obliga a sacar a la luz un defecto (que puede convertirse en una trampa): la palabra «todo» no tiene exactamente el mismo sentido en ambos casos. Decir que todo está ya allí, que todo existe antes que nosotros, desde siempre y para la eternidad (o una pequeña franja de eternidad, que a nuestros ojos es más o menos lo mismo) es comprobar otra vez la opacidad del misterio de la existencia y, más allá de eso, la dificultad de la cuestión del ser. Nunca habrá nada fundamentalmente nuevo porque Dios, o la Naturaleza, o el mundo, nos han precedido absoluta y definitivamente y contienen todos los posi-

bles; en el mejor de los casos, se podrá esperar descubrir un poco más de ello, se podrá andar, con la ciencia o el arte en la mochila, el camino de la verdad, pero jamás inventar, jamás fabricar. Por el contrario, decir que «todo» está por inventar es pasar por encima de un Todo posible: mejor sería decir que lo que está por inventar es «cualquier cosa», o hablar de una apertura —indefinida por naturaleza— del campo de los posibles, o mejor aún, de la actualización de lo virtual.

[...] en la medida en que lo posible se propone a la «realización», lo posible mismo se concibe como la imagen de lo real, y lo real como la semejanza de lo posible. [...] Ésta es la tara de lo posible, tara que lo denuncia como producido a destiempo, fabricado retroactivamente, a imagen de aquello que se le asemeja. Por el contrario, la actualización de lo virtual se hace siempre por diferencia, divergencia o diferenciación, [...] Jamás los términos actuales se asemejan a la virtualidad que ellos actualizan [...] La actualización, en este sentido, es siempre una verdadera creación<sup>1</sup>.

Cerrado, abierto: el mundo, o, más bien, nuestra relación con el mundo. ¿Estamos destinados al descubrimiento? Entonces debemos sufrir siempre la amenaza del pensamiento de que nuestro itinerario de descubridores está señalado de antemano: Dios es el concepto que los descubridores, incluso los científicos, siempre tienen a mano, como lo hemos visto y lo vemos a diario de Einstein a Stephen Hawking, para quien el *big bang* está muy cerca de ser asimilable a la Creación del mundo. ¿O tenemos libertad para inventar nuestro mundo, en cuyo caso la amenaza es el idealismo subjetivo absoluto, como en el apólogo borgiano de Tlön, donde «la percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas»?<sup>2</sup>. ¿Merece este riesgo la conciencia de no haber faltado a nuestra capacidad de «actuación»?

En teoría del arte, esta cuestión filosófica se ha traducido, y muy literalmente, en formas variadas y plenas de matices. ¿Existe lo nuevo en las obras de arte? Formulada en términos generales, la pregunta se escinde de inmediato. ¿Puede el arte producir lo nuevo? ¿Es posible esperar, a través del ejercicio del arte, el acceso a nuevos aspectos del

mundo, ya sea en el modo romántico del progreso en la verdad, ya en el modo más bien constructivista que enfatiza la capacidad del arte para convertirse en instrumento de pensamiento? Pero también se puede entender de otra manera la pregunta: ¿puede producirse algo nuevo en arte? En este caso se trata de una pregunta interna al arte: ¿ha dado el arte todo lo que podía ya en la primera obra, desde Grecia (o desde Lascaux), o, por el contrario, hay que pensar que se trata de un campo de inventiva indetenible, que lo nuevo es precisamente ley? O, para formular mejor esta última alternativa y dejar bien claro que no se trata de historia acumulativa ni sucesiva, sino de concepto: ¿da el arte todo lo que puede en cada obra (considerada, a partir de entonces, «la primera») o necesitará siempre una segunda obra que venga a completar, confirmar, disconfirmar, contradecir la primera? ¿Es cada obra una mónada, infinitamente nueva, pero infinitamente separada de todas las demás, o es un eslabón en la gran serie de empresas artísticas? ¿Y cuál es la ley subyacente a esta «serie»?

Es fácil presentar respuestas bien dibujadas y familiares a estas preguntas. La obra clásica, para muchos, se caracteriza por obedecer a un canon fijo (lo es por definición), cerrado, dogmático. Es esta una concepción extrema que excluye la novedad o la relega al rango de variante o de matiz; pero es una concepción que nunca se dio en estos términos absolutos. En primer lugar, porque el canon de las épocas clásicas, incluso las más severas, nunca es definitivo, sino que siempre comprende una parte de evolutividad inherente a una inestabilidad esencial ligada a la existencia misma de un imaginario humano (a una definición del hombre —otra— como animal de imaginación); pero el imaginario es sede del olvido y éste, a su vez, de la fantasía, que trabajan indistintamente en la transformación de lo fijo. En segundo lugar, y de un modo más sutil, porque lo clásico, si es lo que obedece a un dogma, en principio sin discutirlo, también se define por ser el que reflexiona sobre lo que hace.

Hay una infinidad de maneras de definir lo clásico, o de creer que se define. Hoy adoptaremos ésta: clásico es el escritor que lleva en sí mismo un crítico y que lo asocia íntimamente a sus trabajos. Había en Racine un Boileau, o una imagen de Boileau<sup>3</sup>.

Ahora bien, reflexionar sobre lo que se hace mientras se lo hace es ejercer una libertad cuya esencia misma se opone a la fuerza limitado-

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, 1968, pág. 273. [Trad. esp.: *Diferencia y repetición*, 1987.]

<sup>2</sup> J. L. Borges, «Tlön Uqbar Orbis Tertius», *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2000.

<sup>3</sup> Paul Valéry, «Situation de Baudelaire», 1924, pág. 604.

ra del dogma: el clásico, paradójicamente, pues, no puede dejar de esforzarse por sustraerse a la norma clásica, de buscar lo nuevo, aunque sea menor y secundario.

A la inversa, es fama que la obra romántica surge por entero del genio creador del artista. Su novedad, o al menos su novedad principal, parece ser total y constitutiva de su valor mismo: si el arte tiene origen en el artista y si éste es único, la obra de arte es necesariamente original, nueva y por último única, como reza, no sin exceso, la fórmula de Adorno sobre la «competencia» mortal entre las obras<sup>4</sup>. Casi podría llegar a creerse que la teoría romántica concibe la obra como un *hapax*, lo que se ha producido y se producirá sólo una vez. Pero al mismo tiempo, ninguna teoría estética ha subrayado lo que en la obra de arte escapa a su creador para revestir un sentido que la precede, la excede y la contiene:

Así como un hombre presa de la fatalidad no hace lo que quiere o lo que tiene intención de hacer, sino aquello a lo cual lo obliga un destino incomprensible a cuya influencia está sometido, así también el artista, por decidido que sea, parece sometido, por el lado objetivo de su creación, a la influencia de un poder que lo aísla de los otros hombres y lo fuerza a proclamar o a representar cosas que él mismo no comprende del todo y cuyo sentido es infinito<sup>5</sup>.

Para el filósofo del arte del primer romanticismo, la actividad del artista da testimonio del encuentro entre lo que él es consciente de inventar, de poner *por sí mismo* —de producir como nuevo—, y aquello de lo cual es inconsciente, pero que a pesar de eso su obra contiene, y que no es antiguo ni nuevo, sino eterno:

Pues si la producción estética surge de la libertad y si para la libertad esta antítesis entre actividades conscientes e inconscientes es absoluta, no hay, en términos rigurosos, más que una obra de arte absoluta, que puede existir en una gran cantidad de ejemplares distintos, pero que es único, aun cuando todavía no deba existir en su forma más original<sup>6</sup>.

De esta suerte, ya sea a través del artista en tanto médium inspirado, pero pasivo, ya sea a través de alguna otra forma de encuentro mi-

<sup>4</sup> Cfr. *supra*, cap. III, pág. 135.

<sup>5</sup> Schelling, *Systeme de l'idéalisme transcendantal*, 1800, pág. 17. [Trad. esp.: *Sistema del idealismo trascendental*, 1988.]

<sup>6</sup> *Idem*, pág. 26.

lagroso, la obra es el matrimonio de la inventiva humana y la disponibilidad previa de un mundo absoluto, eterno (por tanto, divino), del cual la obra no es nunca otra cosa que mero reflejo.

Clasicismo innovador o romanticismo consagrado a la búsqueda de un Mismo trascendente, igual da, los filósofos de la creación artística vienen a decir lo siguiente: la obra de arte es un momento de exploración de un mundo (eventualmente limitado al mundo del arte), pero es también la huella de una invención; por eso es una reserva insondable —tal vez infinita, como dice Schelling— de efectos sobre quien, al final del proceso artístico, es su destinatario y algo así como su productor asociado: el espectador. Lo nuevo, en arte, es también cuestión de contemplación y de recepción, lo que sólo se descubre al precio de atención y trabajo. Y, para terminar, es en consecuencia cuestión de maquinaria, de institución o de dispositivo, que permiten, inhiben, autentifican y a veces suscitan lo nuevo. Lo mismo que ocurre con las otras cualidades y los otros valores del arte, sobre lo nuevo hay muchos puntos de vista.

#### LA INSTITUCIÓN ARTÍSTICA Y LA NOVEDAD

La perspectiva más corriente es por cierto la de la institución, que tiene la tarea de administrar la totalidad del arte en un período determinado. Es también la más fría y, en lo que respecta a lo nuevo, la más evaluativa y cuantificada; la institución trata las obras, sus creadores y sus destinatarios como otras tantas piezas imbricadas; su política y su ideología están determinadas por la preocupación de su propia perennidad en tanto institución, y sólo considera lo nuevo desde el punto de vista de la novedad, de su margen de posibilidad, de su grado de aceptabilidad.

#### *¿Es deseable la novedad?*

El arte del período medieval, cuyas producciones eran puestas, con más funcionalidad que otras, al servicio de una ideología y de un poder, ha dado obras organizadas muchas veces en series, en tipos o en géneros. La Iglesia —poder supremo y el más constante en la mayor parte de las sociedades de la Edad Media—, ha dado lugar a géneros como el icono bizantino, que se apoya en un reducido número de tipos muy estrictos, de los que sólo es posible distinguirse por ciertos de-

talles. El Pantocrátor, que es una de las grandes figuras de Cristo en el icono (la otra es el Salvador «aquiropoiete»), puede estar representado solo o rodeado de santos, de pie, en su trono, o reducido al busto y presentando en la mano izquierda el Libro abierto. Una figura relativamente menor como San Juan Bautista soporta un abanico un poco más extenso de variaciones, desde el retrato en busto a la escena figurada en pie (incluso ya decapitado y con la cabeza sangrante a sus pies), del eremita al ángel (la autorización de alas se debe a su función de «mensajero»); pero también en eso se prescribe ciertos rasgos inmutables: aspecto salvaje de rostro barbudo y cabellos hirsutos, gesto de decisión y a la vez de intercesión con la mano izquierda, mientras la derecha sostiene un rollo con un fragmento del Evangelio, etcétera<sup>7</sup>.

En otros períodos, en que el poder temporal se había transferido ya en gran medida a instancias civiles, el arte religioso occidental mantuvo inalterada la rigidez del tipo. En el paso del siglo XIII al XIV, una ciudad con tanta vitalidad artística como Siena produjo decenas de Vírgenes en majestad que respetaban sin excepción el mismo esquema de origen bizantino: la Virgen, ataviada con un manto azul muy oscuro sobre una túnica roja que sobresale en algunos sitios, tiene sobre las rodillas al Niño, que muestra un gesto de bendición; madre e hijo están sentados en un trono dorado y muy labrado; seis figuras de ángeles arrodillados, tres a la izquierda y tres a la derecha, los contemplan. Esta descripción es adecuada para la *Madonna Rucellai* de Duccio di Buoninsegna (1285), pero no habría nada o casi nada que cambiar para adaptarla a las obras de Guido da Siena, Segna di Bonaventura o incluso pintores a los que se considera ya precursores directos del Renacimiento, como Simone Martini o Pietro Lorenzetti (cuyas obras datan del período 1310-1330).

La cuestión decisiva es la siguiente: una institución que no integra la novedad, la renovación de sus objetivos o de sus valores, no deseará en absoluto que una nueva obra (en el sentido cuantitativo de una obra más) sea una obra nueva (en el sentido cualitativo de inédita). La Iglesia, por definición, tiene ante ella la eternidad y no es sorprendente que su patronato haya llevado a los artistas a explotar fórmulas muy estables (en los siglos XVI y XVII italianos se volverá a encontrar, con un poco menos de rigidez, el mismo fenómeno de las series). Pero a menudo las propias instituciones seculares tienen la misma tentación de

<sup>7</sup> Para un panorama más informado de los tipos de iconos, cfr. Uspensky y Lossky, *The Meaning of Icons*, 1952.

proponerse el tiempo de la eternidad, el tiempo de la ausencia de evolución. La Academia nunca fue conocida por su fuerza innovadora; en cierto modo, el carácter «conservador» forma parte de su definición. Pero en el siglo XX, a pesar de que las instituciones, dominantes en el terreno económico y todopoderosas en cuanto a la definición de lo artístico, parecen, en contrapartida, haberse vuelto más flexibles en sus criterios de apreciación, no es exagerado encontrar que, aunque con formas distintas, sigue operativa la misma lógica de la serie, la lógica de lo Mismo, cuya manifestación más evidente sea tal vez el conformismo de esa rama institucional que es la crítica. El crítico, el individuo que critica la obra y que es un sujeto espectador como cualquier otro, puede ser, a título personal, sensible a cierta originalidad; pero la crítica, el aparato crítico en su conjunto, posee generalmente una gran fuerza de inercia que la lleva a defender lo ya conocido, lo ya existente, lo instalado.

Tomemos el ejemplo sintomático del cine. Los críticos franceses, que fueron los primeros en ver en Chaplin un gran cineasta, requirieron para ello una cierta perspicacia y un deseo firme de colaborar en la evolución de los valores estéticos y artísticos. La obra que Louis Delluc dedica a Chaplin en 1921 no es ni sistemática, ni exhaustiva; pero sus apreciaciones no conocen la ambigüedad: en ella se pone a Chaplin sucesivamente a la par de Molière, Nijinsky, Debureau, Chaliapin, Shakespeare... Después de todo, Delluc no emite juicio de valor frontal, y toda su evaluación se agota en el entusiasmo de las deserciones y los relatos, a veces con sus arrebatos de inspiración:

El mar = fotogenia.

Un barco = fotogenia.

El puente de un barco = fotogenia.

Los aparejos de navegación = fotogenia.

Un marinero = fotogenia (la de todo el mundo y la suya por añadidura).

*Charlot marinero* = UN FILME<sup>8</sup>.

Apenas expuesta en esta forma nudosa y sin réplica, la ecuación entre Chaplin (o Charlot) y el «genio» se convirtió en una verdad de Perogrullo de la crítica francesa, que siguió de cerca los pasos de Delluc con gran unanimidad, pero sin renovar el gesto, sin avanzar lo más mínimo en la comprensión del arte burlesco de Chaplin y contentándose

<sup>8</sup> Louis Delluc, *Charlot*, 1921, pág. 95.

se con reafirmar el valor-arte que representaba entonces. A partir de 1925, Robert Desnos, que era a la sazón crítico regular en el *Journal littéraire* antes de estar en *Soir*, podía lamentar esos nuevos y ya agobiantes clichés críticos:

Es trivial hablar de genio a propósito de Charlie Chaplin: es difícil no hacerlo [...] Basta advertir la magnitud de la revolución realizada a partir de 1914, cuando era de buen tono entre los «intelectuales» despreciar esas «farsas groseras». Por otra parte, es preciso reconocer que el paso del disgusto a la admiración no ha liberado a los susodichos intelectuales de seguir siendo unos pobres desgraciados. En efecto, nos han dado una estética de Charlot, que no es precisamente la menos odiosa de sus invenciones<sup>9</sup>.

Podrían multiplicarse los ejemplos a todo lo largo del «siglo de la crítica» (el XIX) y del siguiente. Tan grande ha llegado a ser el peso de la maquinaria institucional que gravita hoy sobre la crítica, que las opiniones de ésta están en gran medida preformadas; o, mejor dicho, dado que entretanto la institución ha venido a caracterizarse por el eclecticismo, que pre-forma y hasta prescribe opiniones flotantes, blandas, unanimistas, que no por ello entrañan demasiada energía, el discernimiento crítico se ve gravemente disminuido en su capacidad para valorar lo nuevo (si todo es igualmente nuevo e interesante, ya nada lo es). Forma inesperada, pero eficaz, mediante la cual la institución se resiste a lo nuevo.

### ¿Es posible la novedad?

A pesar de la ausencia de deseo de la institución respecto de la novedad, ¿puede darse al menos la existencia de ésta, desde su punto de vista? ¿Es solamente posible? Todo depende de lo que se entienda exactamente por «novedad»: ¿se trata del carácter de lo que es nuevo, de la novedad, o se trata más bien de aislar una obra, un objeto, un producto, que tendrá ese carácter y al que será legítimo denominar una novedad? La novedad, o lo nuevo en lo que es nuevo, es por cierto lo que toda institución teme y lo que, inconscientemente o conscientemente, trata de apartar de sí o de eliminar. En cambio, para muchas instituciones una novedad es aceptable debido a un rasgo común a la

mayor parte de ellas: a las instituciones les interesan más los objetos del arte que el arte.

Esto es perfectamente claro a finales del siglo XX, en que las grandes instituciones, sin excepción, son más o menos directamente de naturaleza mercantil y no tienen que disimular ni disfrazar su gusto por la *novedad* del producto cuyo anuncio, promoción, exposición y venta podrá hacerse precisamente en función de este argumento. Cuando se trata de producciones que se han tenido por artísticas en los diez o veinte últimos años, esto es tanto más claro cuanto que diversas instituciones trabajan en «sinergia» (como se dice en la jerga de los «comunicantes»: museo, galerías y mercado del arte (si se trata de artes plásticas o de sus apéndices contemporáneos, como la instalación), circuitos de distribución-difusión (para el cine y la televisión) y crítica. Es inconcebible una exposición en grandes complejos como la *Dokumenta* de Cassel o, en ámbito más local, el Centro Georges Pompidou en París, pero tampoco en museos más pequeños de provincia, sin una argumentación de tipo publicitario que será difundida por el servicio de prensa del museo entre los periodistas especializados que tomarán el relevo unos de otros; casi siempre, uno de los puntos capitales de la argumentación es la novedad: exhibición de una pieza rara en torno a la cual se construye la exposición; reunión de obras entorno a una etiqueta grupal inédita; y en los museos más intelectuales, propuesta de un «concepto»<sup>10</sup>.

Es bastante fácil atacar la complicidad de instituciones artísticas, mercado del arte y publicidad, complicidad que, por otra parte, ha sido teorizada en la institución (cfr. la exposición *Art & Pub*, en el Centro Pompidou en 1955). En el fondo, no es más que uno de los aspectos, menos terrible de lo que puede llegar a ser en otros dominios (la salud, el medio ambiente), del sometimiento incontrovertible de absolutamente todos los sectores de la vida social a la ley del beneficio. El gusto por la *novedad* se ha visto exacerbado por la invención del capitalismo, como lo ha expuesto la literatura realista y naturalista del último siglo (véase *Au bonheur des dames*); luego, sin duda, la mundialización del capital y de las finanzas lo han llevado a sus extremos; sin embargo, no es del todo nuevo, aun cuando su relación con la esfera del arte haya sido en otras épocas más distante que en la actualidad. Los Grandes Descubrimientos

<sup>10</sup> Como se sabe, este término del vocabulario básico de la filosofía ha pasado igualmente de contrabando al campo de los publicistas. El *concepto* sobre el que descansa la mayor parte de las exposiciones museísticas debe entenderse en este sentido debilitado: es preciso que los medios de comunicación puedan darle repercusión de manera fácil, libre, agradable y abundante; es decir, que tiene que asemejarse a todo, salvo a... un concepto.

<sup>9</sup> R. Desnos, «Charlot» (1925), *Les Rayons et les Ombres*, 1992, págs. 75-76.

son resultado eminentemente fortuito de viajes emprendidos por la atracción de la riqueza, pero también de la novedad (las especias); desde antes del reino de la mercancía, la obra de arte es apreciada como objeto nuevo por la institución que la alberga, sea cual fuere.

Para volver al siglo xx, la relación que con el arte y sus obras tienen las instituciones que las administran, las conservan y también las provocan, es una relación fundada en una creencia que caracteriza el siglo: la creencia en la historia. Aclaremos: la historia en cuestión no es la historia «revolucionada» que describe la prácticas, intenta comprender la racionalidad de las formaciones discursivas y se afana justamente en descubrir el surgimiento de lo nuevo en el pasado humano; se trata más bien de una concepción tradicional, también ella unánimista —por tanto, bastante infecunda—, al uso de las versiones trivializadas de la «historia del arte». Las instituciones han puesto lo histórico entre sus valores, aunque tal vez sería mejor decir que la historia-del-arte se ha convertido en una suerte de institución sin maquinaria propia, que, en su versión simplificada y corriente, responde a una necesidad de legitimación y al mismo tiempo al gusto de las historias (las que se cuenta). Suerte de historia piadosa, reconduce un tesoro a la composición por lo demás flexible y, puesto que se asemeja a una leyenda, a una «ficción legendaria», como decía Malraux<sup>11</sup>, se articula alrededor de los nombres propios; es el relato de una serie de obras señaladas, pero de las que no siempre resulta evidente la razón *por la cual* se las ha señalado.

Sin duda, todo esto es coherente, y, de la misma manera que el capitalismo en expansión, también el poscapitalismo (el estadio de la mundialización, integración y hegemonía de lo financiero, estadio de lo «posmoderno» de la economía política) necesita relatos, grandes o menos grandes, así como instituciones dueñas de su juego y permeables a las leyes del mercado. La historia-del-arte, la exposición y la crítica son las formas dominantes de la institución artística: en las tres se acoge de buen grado la novedad. Pero difícilmente conocen lo nuevo.

## EL ESPECTADOR Y LA ORIGINALIDAD

Hablar de «espectador» no es lo mismo que adoptar el punto de vista institucional; el espectador es un cliente, un miembro del conjunto de los consumidores o de una comunidad ideológica en torno

al arte: es quien aprecia la obra tal como le es presentada. Su relación con lo nuevo está regulada por la institución. Pero si se han de tomar en serio las repetidas afirmaciones del privilegio del individuo en su relación con el arte —gracias al arte siente (Baumgarten, Burke), ejerce el juicio de gusto (Kant), mide su dinámica y su verdad con las del mundo (Schopenhauer), se encuentra con la vida (Nietzsche)— hay que plantearse de otra manera la cuestión. Lo que me interesa en calidad de individuo que desea frecuentar una obra es saber si tiene poder de innovación, no en términos de mercado (o, lo que hasta cierto punto corre en paralelo, en términos de historia), sino en términos de experiencia. Y aquello de lo que el sujeto tiene experiencia es la originalidad.

Reducida al plano psicológico, la cuestión es muy sencilla. La relación de los individuos con las obras, incluido el momento en que se trata de decidir sobre su originalidad, depende de tal cantidad de factores, de tantas y tan imprevisibles determinaciones y causalidades, que no queda prácticamente nada que decir fuera de las evidencias estériles de lo «indiscutible». Para no salir de lo más objetivable de estos factores, el juicio de originalidad depende estrechamente de la cultura previa del sujeto que lo emite; el juicio del crítico, el del conocedor, el del aficionado y el del gran público se apoyan en argumentos de distinta índole. Por otra parte, se juzgará de acuerdo con criterios muy distintos la originalidad de una obra reciente y la de una obra antigua, «clásica»<sup>12</sup> o no; para la mayor parte de los oyentes, la profunda originalidad de ciertas sinfonías de Beethoven, para tomar uno de los ejemplos clásicos más indiscutibles del arte de la música en Occidente, queda desdibujada, cuando no del todo anulada, por la familiaridad precoz que mantenemos con esas obras (y que la industria cultural se encarga de alentar: véase el tratamiento de la Sexta en *Fantasia* [de la fábrica Disney], la adaptación de la Quinta como cancioncilla durante los años cincuenta<sup>13</sup>, de la Novena a la publicidad de una salsa, etc.); hasta existe todo un público para el cual dichas obras forman parte de un fondo cultural indistinto del que no surge nada.

Paradójicamente, la cuestión de la originalidad, individual por excelencia, es aprehensible sobre todo en un estado relativamente abs-

<sup>12</sup> Esta vez, en el sentido de lo que se estudia en clase, lo consagrado por la historia y la crítica.

<sup>13</sup> *La Pince à linge*, letra de Francis Blanche (interpretada sobre todo por los Quatre Barbus). «Comme c'est loin ça!» (Alphonse Allais, *Le Capitain Cap, passim*).

<sup>11</sup> Malraux, *Les Voix du silence*, pág. 618.

tracto e impersonal en el que se convierte en la regla, la razón de ser o la fuente de una estética (en el sentido de una ideología de la creación artística). Estética de la originalidad: muchas veces se ha recogido esta fórmula, ya para agitarla bien alto como estandarte, ya para usarla como discreta divisa; «originalidad» ha podido ser la mala palabra con que los académicos burgueses del siglo XIX estigmatizaran el romanticismo o el impresionismo, así como la secreta reivindicación de distinción de los simbolistas. Las estéticas de la originalidad obligan al artista a hacer algo nuevo cada vez, a sorprender, inventar, ser original. Por tanto, únicamente se distinguen por el marco en cuyos límites autorizan a desplazarse para crear esas sorpresas. El momento manierista y el momento barroco en la pintura europea han pertenecido a este tipo de estética de lo distinguible, de lo que atrapa la mirada, del suplemento del espectáculo; el registro de los temas, los géneros, los sujetos, en resumen, el marco ideológico, es casi el mismo en ambos casos, y es precisamente en ese marco donde hay que colocar con astucia la pequeña variación personal; por lo demás, el manierismo se limita al espacio de la tela. ¿Qué le queda a la pintura para sorprenderme? En lo esencial, el color y el juego con la perspectiva. En la *Visitación* de Pontormo (1528-29), las cuatro mujeres son traídas a primerísimo plano, enlazadas en una suerte de danza monumental y a la vez suave, mientras que en el borde izquierdo se representan dos hombres minúsculos, en un efecto precursor de la «focal corta»; a la inversa, *Moisés rompiendo las tablas de la Ley*, de Beccafumi (1537), coloca a Moisés en el plano del fondo, pero tan grande como las figuras del primer plano, mientras que el becerro de oro, en el centro del cuadro, es pequeñísimo; el *Descendimiento* de Rosso Fiorentino (1521) es ante todo un rompecabezas cromático, como lo ha demostrado su parodia en *La Ricotta* de Pasolini... A eso agrega el barroco otro registro, el de lo dispositivo, en el que, en diversas formas, impeará lo *composto*, el estilo de lo compuesto, que las capillas de Bernini ejemplifican a la perfección<sup>14</sup>. Es lo que —si se da crédito a este tipo de comparaciones forzosamente defectuosas— la crítica de cine ha puesto paralelamente en evidencia bajo las mismas etiquetas: manierista es quien parte del canon clásico y lo deforma ligeramente a fin de imprimir su estilo, su «manera» en la obra (por ejemplo, Von Trier, Lynch), mientras que el barroco sigue otro canon, basado en la proliferación de las formas, en su enmascaramiento, en los efectos de espejo, de duplicación, de explosión (Ruiz, Welles en cierto sentido). Dejémoslo.

<sup>14</sup> Giovanni Careri, *Envols d'amour*, 1990.

Otro principio que alimenta las estéticas de la originalidad y la sorpresa es la improvisación. Sería muy fácil trazar en la historia de la música una línea que fuera de la cantilena (literalmente soporífera) que el Orfeo de Monteverdi «improvisa» ante Caronte, al arte de «preludiar» al clave en época de Couperin, Froberger o Forqueray<sup>15</sup>, después a Beethoven, a quienes todos sus allegados describen como un genio de la improvisación y, por fin, a la gran tradición liszteana de la interpretación-traición-improvisación. En el fondo, es la tradición de compositores instrumentistas, razón por la cual Chopin, e incluso Brahms (que en una época se ganó la vida como pianista, es decir, como improvisador, en un café de marineros de Sankt-Pauli), por clásicos que hayan sido, no han hecho en su obra publicada otra cosa que fijar un estado de su improvisación permanente. La rigidez de la música culta es reciente, pues apenas si tiene un poco más de un siglo, si es que lo tiene; en pleno reinado del microsurco, el legendario Hollywood Quartet, entre dos músicas de películas, grababa obras de Brahms o Beethoven, con respeto... y amplitud de improvisación. Sería interesante seguir la misma curva en el jazz, la misma relación híbrida entre, por un lado, la improvisación en el music-hall y en los cafés, y por otro lado, la versión *ne varietur* que el disco imponía cada vez más. O en las músicas de países de tradición oral (por ejemplo, las sublimes músicas de voz cuchicheada de Burundi). En todas estos casos, que nuestra audición ecléctica encadena sin hiato, se desvela la misma relación entre un texto, común a todos, y una praxis en que el intérprete, por el contrario, quiere brillar solo. No hay improvisación sin originalidad, aun cuando, en la mayor parte de estas músicas (jazz, músicas árabes y orientales...) no se tiende tanto a la invención de figuras musicales nuevas como a la inserción justa, conmovedora, incesante, de entradas vocales o instrumentales en un fragmento de un género muy codificado<sup>16</sup>.

Finalmente, la estética de la originalidad puede producir un último efecto, el más violento, y convertirse en verdadera estética de la ruptura. El término, sin duda, con lo que supone de marcos de referencia, resulta especialmente apropiado al juicio del historiador del arte (vol-

<sup>15</sup> Tres compositores «reinterpretados» por la musicología de la época barroca desde hace treinta años, en particular en lo concerniente a la famosa cuestión de las notas desiguales —fundamento del juego barroco, como, más tarde, del *rubato* de Chopin y, de nuevo, de la práctica instrumental en el jazz.

<sup>16</sup> Por eso se puede considerar no pertinente la crítica de Adorno respecto del jazz (cfr. *infra*, cap. VII, pág. 295): esta forma de música no tiene por finalidad renovar en general el lenguaje musical, sino tan sólo producir esos acontecimientos.

veremos a hablar de ello); pero también supone la violencia, que concierne directamente al espectador, a su reacción emocional, que se quiere fuerte y en vista de la cual se acentúa la originalidad de la obra de ruptura, violenta, visible, subrayada, fácilmente exagerada. En consecuencia, la ruptura (desde el punto de vista psicológico en el que por ahora me coloco y en el que campea lo imaginario) tiene lugar a partir del momento en que esa violencia se constituye. A menudo basta para ello con un rasgo, uno solo, o, mejor explicado aún: la obra vivida como obra de ruptura es la que consigue imponerme la noción por una distinción viva, que es mejor percibida si afecta únicamente uno de sus aspectos o uno de sus momentos, sea cual fuere, rasgos de forma, de material, de escenificación, de tema, de dispositivo...

¿Cuál es para su espectador la obra de ruptura? La que lo traumatiza, lo irrita y más raramente lo seduce en exceso, la que se enfrenta a sus seguridades perceptivas y mentales, la que lo obliga a repensar el arte, y a veces más aún. Para mucha gente de mi edad, *À bout de souffle* [*Al final de la escapada*], de Jean-Luc Godard, 1959, ha sido exactamente lo que se acaba de decir: una película ante todo desagradable, que chocaba con el sentido de lo bien hecho y contradecía la idea misma de modernidad que defendía la escuela a la que estaba ligado el arte; su notable desenfado podía sentirse como agresión dolorosa o como seducción placentera; en todos los casos, estaba claro que no nos hallábamos ante una variación manierista en el marco clásico del cine negro, sino ante una conmoción profunda del contrato entre el cine narrativo y su espectador. Tal vez otras personas de la misma generación hayan experimentado un choque estético comparable ante los amontonamientos de cajas de Brillo que propuso Warhol, o ante las esponjas azules de Yves Klein, las esculturas blandas y gigantescas de Claes Oldenburg, o quizá —¿quién sabe?— ante un Vasarely (no es necesario que la obra sea históricamente importante para experimentarla como ruptura de mis hábitos).

Siempre ha habido obras de ruptura (*La Belle Noiseuse* fue una de ellas, y famosa, por los personajes de Balzac). Aun cuando sepamos bastante poco de los espectadores, podemos suponer que sus reacciones se han asemejado siempre a las de sus contemporáneos: la obra «de ruptura» es la que afecta principalmente nuestra *memoria del arte* y que lo hace al menos de dos maneras. En primer lugar, porque el trauma que ha representado queda indefinidamente activo, como lo demuestran los numerosos casos de críticos que quedan como «enganchados» a una obra, una vez elegida por su capacidad de innovación (véase Arthur Danto y su fetichización de las cajas de Brillo; Thierry De Duve, para quien —de manera más distanciada porque no ha conocido esta

obra en el momento de su aparición— la *Fontaine* [*Urinario*] de Duchamp se ha convertido en el verdadero manantial de cualquier reflexión sobre el arte; o Éric Rohmer, que construyó prácticamente toda su reflexión a partir de la conmoción que experimentó ante *Stromboli*, etc.)<sup>17</sup>. La obra que ha producido semejante conmoción nunca volverá a ser una obra como cualquier otra, no se verá sustancialmente modificada por mis experiencias posteriores. Muy por el contrario, será ella la que para mí, redefinido, remodele el pasado, transforme sus precedentes y, a veces, incluso los fabrique por completo:

En primer lugar hizo pasar la grabación entera de *El martillo sin dueño*, de Boulez, que en aquella época yo no conocía bien. También mi audición se dispuso con naturalidad al tipo de audición difusa, sin ilación, que música tan novedosa exigía. Luego, sin advertírmelo, pasó ininterrumpidamente a *El mar*, de Debussy. ¡Fui incapaz de reconocer este clásico de la escritura impresionista! El poema sinfónico de Debussy provoca habitualmente asociaciones realistas: rugido de las olas, el viento... En esa ocasión, y por primera vez, oí en esta obra una variación constante y una mezcla tan sutil y fugaz de timbres que me hundí en un eterno presente, como me había ocurrido con la música de Boulez<sup>18</sup>.

«Eterno presente»: esta realización del sueño fáustico es sin duda el efecto más poderoso que se pueda esperar de la obra de arte, así como una de sus utopías. La estética de la sorpresa, la de la improvisación o de la ruptura, todas tienden a procurárnoslo, y no cabe duda de que es esa la razón profunda de nuestra búsqueda en la obra lo que en ella hay para nosotros de original.

#### EL ARTISTA Y SU ARBITRARIEDAD: INVENCION Y DESCUBRIMIENTO

Cuando Frenhofer, agotado por su pasión, cae en un ensueño profundo y se queda con los ojos fijos mientras juega mecánicamente con su cuchillo», Porbus dice al joven Poussin: «¡Helo ahí conversando con su espíritu!»<sup>19</sup>. El viejo maestro, cuyos cuadros de juventud eran ya

<sup>17</sup> A. Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, 1996; T. De Duve, *Résonances du ready-made*, 1989; E. Rohmer, *Le Goût de la beauté*, 1984.

<sup>18</sup> Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, 1967, págs. 112-113.

<sup>19</sup> Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831, pág. 56. [Trad. esp.: *La obra maestra desconocida*, 1972.]

tan perfectos que se los confundía con los de Giorgione, es presentado por Balzac al principiante prometido a la gloria como el artista espiritual, el genio impregnado de espiritualidad. «Así, para el entusiasta Poussin, ese anciano, por una transfiguración repentina, se había convertido en el Arte mismo, el arte con sus secretos, sus impetuosidades y sus ensueños»<sup>20</sup>. Más tarde, cuando se haya aceptado el mercado (Catherine Lescault contra Gillette), Frenhofer aparecerá más abiertamente aún como el demiurgo que es, como el dios creador, y su tela como su criatura:

¡Cómo! —exclamó por fin dolorosamente— ¡mostrar mi criatura, mi esposa! (...) Tiene un alma, el alma de la que la he dotado. Se sonrojaría si otros ojos que los míos se detuvieran en ella. (...) ¡Mi pintura no es una pintura, es un sentimiento, una pasión! Nacida en mi estudio, debe permanecer allí virgen y sólo vestida puede salir<sup>21</sup>.

Se sabe a qué se asemeja esta mujer ideal, esta esposa virgen, esta criatura perfecta —que, a estos tres respectos, ha trascendido literalmente el modelo, cualquier modelo: tiene la perfección y virginidad ideales de la *pura* pintura, de la pintura mental, de la que no es más que *idea* y no ha conservado nada, o casi nada, sólo un pie, de la «naturaleza» del modelo<sup>22</sup>.

*La Belle Noiseuse*, el cuadro de Frenhofer, es, por varias razones, un absoluto de la pintura. En primer lugar, porque, como se ha señalado a menudo, la fábula balzaciana ha reconocido una característica fundamental de toda pintura moderna, se ha anticipado a ella: es una pintura del color y no de la línea; en este sentido se podría decir que Deca-froix, y luego Cézanne, son los herederos de Frenhofer<sup>23</sup>. Pero también, y de manera más radical, porque el pintor loco de Balzac (verdaderamente loco: en la última escena, la del desvelamiento, alucina) es presentado de modo insuperable como el único origen de su cuadro. En *La Belle Noiseuse* no queda prácticamente nada de la natu-

raleza, casi nada de las contingencias del modelo, casi nada que remita a la apariencia sensible, a no ser una «muralla de pintura», el puro color de pintura, que ha salido completamente armada de la fantasía del artista, por loca que fuese. En este sentido, Frenhofer es el antepasado de Kandinsky, no tanto a título superficial de la abstracción como a título de la necesidad interior. Su pintura es totalmente original, porque él es su origen único e indiscutido.

La cuestión de lo nuevo y de lo original son también, y en lo fundamental, cuestiones creacionales. Lo original es lo que la institución valora como inédito, prometedor de sensaciones nuevas, y lo que el espectador aprecia según los mismos valores, pero también a causa de su asignación a una originalidad artística individual, a un individuo creador y prácticamente como sinónimo de la autenticidad. Lo original, lo nuevo, pertenece en última instancia al artista, a quien tanto la institución como el espectador se lo atribuyen de manera fantasmática. Pero si, al fin y al cabo, la responsabilidad de lo nuevo es confiada al artista, ¿cómo se hace para producirla? y ¿a qué intención obedece el hacerlo?

El grado cero (o uno) de la producción artística de lo nuevo es la intención de añadir al mundo algo que no contiene: el artista creador, capaz de hacer lo que ni siquiera el Creador había hecho. Es una de las fuentes (involuntarias, tal vez) de la fábula de Frenhofer, cuya obra maestra no se asemeja a ninguna mujer del mundo. Pero no es fácil inventar lo nuevo, lo absolutamente nuevo. Campos enteros de las artes, antiguas o recientes, se han dedicado a ello, sobre todo en torno a la idea de un arte «de imaginación» (que a menudo y de manera simplista se entiende como antítesis del arte convencionalmente realista). Todo un siglo, e incluso más, de 1780 a 1900, ha acariciado lo «fantástico» en la literatura y en la pintura, del *Château d'Otrante* a *Frankestein* y de Füssli a Redon, Moreau o Bresdin. Pero estas obras, por muy imaginativas que sean, ¿han añadido verdaderamente objetos nuevos al mundo? Es posible dudarlo. El famoso incubo de Füssli y la representación de la pesadilla en fuga son imágenes impresionantes, pero ni la expresión de cólera o de terror, ni las formas por sí mismas, ni la idea, son exactamente nuevas. En efecto, en la versión de Francfort de *La pesadilla*, la expresión del caballo es la de una escultura que se hubiera inspirado en los catálogos de las pasiones humanas de Le Brun; los incubos o súcubos sentados reproducen las gárgolas góticas; la concepción de lo demoníaco en la obra es completamente medieval (Goethe, de otra manera, la lleva en el *Fausto* a una culminación impresionante).

<sup>20</sup> *Ídem*, pág. 57.

<sup>21</sup> *Ídem*, pág. 64.

<sup>22</sup> En ruso se llama *naturchtchik* al «modelo» del pintor.

<sup>23</sup> «Unos ven esta famosa belleza en la línea serpenteante y otros en la línea recta, pero todos se han obstinado en ver exclusivamente en las líneas. Estoy ante mi ventana y veo el bellissimo paisaje: no me viene a la mente la idea de una línea» (Delacroix, *Journal*, 15 de julio de 1849); en cuanto a la identificación de Cézanne con Frenhofer, fue cosa del propio maestro de Aix (cfr. Gasquet, *Conversations avec Cézanne*; cfr. también Dore Ashton, 1980, *passim*).

También las sirenas de Gustave Moreau, los paisajes de rocas y de árboles temibles de Bresdin tienen sus antecedentes. Cuando se trata de forjar objetos nuevos, nuevas formas de lo vivo, nuestra imaginación parece pobre; las formas populares del arte («de masa», que han preservado en el siglo xx la moda de lo «fantástico» y de la «ciencia-ficción», han producido obras a veces muy logradas, pero que no descansan, casi ninguna, en la invención de seres nuevos. Por el contrario, han puesto de manifiesto una lección semiparadójica: el mayor efecto de invención, de novedad en materias de seres del mundo, se ha alcanzado en relatos que, en sentido estricto, no inventaban nada de eso. El origen de *Los pájaros* —la novela de Daphne Du Maurier y del filme de Hitchcock— es precisamente esa invención: los seres más triviales —gorriones, gaviotas o grajos— pueden convertirse en otro ser, asiento de un espíritu maligno, verdadero demonio colectivo. Al fin y al cabo, todo el efecto de terror que se consigue en la versión filmada reside —más allá de ese arte de la dosificación que se llama *suspense* y que el cineasta manejaba de maravilla— en la sorpresa que provoca la aparición de un *daimon* nuevo allí donde no se esperaba otra cosa que una animalidad vagamente doméstica. De la misma manera, una de las invenciones mayores de 2001, la película de Stanley Kubrick (1968), consistió en representar a los extraterrestres, no como humanoides que sólo se distinguen por algunos detalles (más miembros, otro color, otra forma, incluso otra sustancia —como ocurre casi siempre—), sino como invisibles, accesibles únicamente a nuestro oído, bajo la forma de cuchicheos ininterpretables. En el mismo registro y sobre un tema en parte afin, lo que ha constituido la fuerza de las tres versiones filmadas de los *Body Snatchers*, los «acaparadores de cuerpos», es la invención de una existencia del extraterrestre perfectamente accesible a todos nuestros sentidos, pero al precio del robo, de la piratería de los cuerpos humanos, que son apartados y transformados, pero que para mi percepción permanecen tal cual.

A falta de producción de temas nuevos, o de imaginación de modelos nuevos, lo más frecuente es que el arte hiciera recaer la novedad en sus medios propios, en sus métodos, en sus prácticas. Frenhofer innova absolutamente al inventar la pintura abstracta, y su gesto es emblemático de toda invención en el arte que quiere agregar al mundo algo que éste jamás había conocido: lo consigue tanto mejor cuanto más orienta la invención a la raíz misma del arte. La novedad del arte «abstracto» es radical, porque se opone radicalmente a esa característica de la pintura que es la mimesis. En el mismo principio se funda la invención de Kubrick, más local y de mucho menor alcance, de extra-

terrestres invisibles: la oposición a la naturaleza visual del arte cinematográfico, al hacernos ver, con los apoyos convenientes y de modo demostrativo, que no vemos (la secuencia del astronauta en la «cámara» se articula en torno a ajustes de mirada). En todos estos casos, para añadir posibles al mundo, el artista ha puesto en juego las posibilidades mismas de su arte. Ha practicado una invención que a menudo se bautizará como «invención formal», pero que es —¿la única?— productora de algo nuevo.

A causa de la incidencia cada vez mayor que la historia del arte y la conciencia de la historicidad tienen sobre el arte, no ha habido casi artista del siglo xx que no haya reivindicado la novedad de su práctica, y al mismo tiempo, la novedad de las ideas que sus obras traducen (producen).

Todo lo que hasta ahora ha saciado a los pintores nos parece juego de niños; por esta razón lanzamos nuestras miradas por detrás de los muros y buscamos algo nuevo. ¿Es un sueño, es una visión? Otrora, a los artistas les encantaba soñar: su alma edulcorada se dormía al claro de luna, al lamento de la flauta, junto a un mujer de seno perfumado. Ahora, todo eso ha desaparecido. Sin embargo, las visiones nos obsesionan el espíritu: están encadenadas a bases eternas<sup>24</sup>.

Esta posición, tan perentoria como paradójica, es la de muchos vanguardistas: el arte nuevo no puede nacer más que de la exigencia de nuevas ideas que piden ser expresadas; pero estas nuevas ideas son ideas *del arte* y nada más que del arte. Para Schönberg, uno de los defensores sistemáticos de una y otra de estas dos posiciones, la idea musical no es aislable como fenómeno local: «la totalidad de un pasaje es lo que constituye una idea, la idea que su autor quiere sacar a la luz»<sup>25</sup>, pero una idea que consiste exclusivamente en dar solución de un problema, una tensión intelectual y emocional propia del arte. Para Schönberg, lo mismo que para Chirico y para muchos otros inventores de arte, la idea está «encadenada a bases eternas»; contrariamente a los estilos que no dejan de cambiar, la idea «nunca puede morir»<sup>26</sup>, de la misma manera que una herramienta superada por herramientas más

<sup>24</sup> Giorgio De Chirico, «Méditations d'un peintre», 1913, pág. 93.

<sup>25</sup> A. Schönberg, «La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée», 1946, pág. 101.

<sup>26</sup> *Idem*, pág. 102.

eficaces puede ser abandonada sin que por ello desaparezca la idea que naciera de su uso.

Chirico se reivindicaba metafísico, Schönberg era creyente: tal vez no asombre el platonismo identificable bajo estas búsquedas de ideas inmortales. Se pensará que he escogido dos ejemplos demasiado particulares. Sin embargo, esta asimilación del «gran arte» a un arte de idea, a la producción original, por un artista demiurgo, de una obra de cualidades únicas, al nacimiento, en el mundo inmaterial y misterioso del arte, de una nueva idea que ninguna obra posterior abolirá, subyace a una gran parte de la filosofía y de la crítica artísticas de comienzos del siglo xx. No es causal que, en el vocabulario de las artes de la imagen, «original» se oponga a «copia»: el original es la obra tal como la produce originariamente quien la firma: el pintor, el fotógrafo. Luego vienen sus copias, más tarde sus reproducciones, y lo que en ese proceso se pierde, como ha propuesto Walter Benjamin en un famoso análisis, es un valor fantasmático, pero ideal, el *aura* (que Benjamin atribuye unívocamente al arte y que, a su juicio, lo define):

Definimos esta última como única aparición de algo lejano, por próxima que se encuentre. Seguir, en una siesta de verano y en reposo, la línea de las montañas en el horizonte o de una rama que proyecta su sombra sobre el que descansa, es respirar el aura de esas montañas o de esa rama<sup>27</sup>.

La cuestión del original, la de lo nuevo que de él depende, remiten finalmente a la cuestión del *origem*<sup>28</sup>, es decir, del lugar ideal en donde el arte encuentra a la vez su fuente y su fin. Benjamin escribe en un momento en que es muy evidente el paso de esta concepción originaria del arte a prácticas que imponen cada vez más, *de facto*, la multiplicidad y la reproducción de las obras. La continuación de su texto, como se sabe, es un amargo lamento por la desaparición precipitada del carácter «aurático» del arte:

Esta descripción permite discernir fácilmente las condiciones sociales de la declinación actual del aura. (...) Hacer que las cosas estén espacial y humanamente «más cerca» es, para las masas contemporá-

<sup>27</sup> Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», 1934, páginas 145-146. [Trad. esp.: «La obra de arte en la época de su reproducción mecánica», 1992.]

<sup>28</sup> El texto de Benjamin es contemporáneo, con diferencia de un año, más o menos, de la primera versión de «El origen de la obra de arte», de Heidegger.

neas, un deseo tan apasionado como su tendencia a sobrepasar la unicidad de todo dato por la recepción de su reproducción<sup>29</sup>.

Lo que Benjamin objeta a las artes nuevas del siglo xx, fundadas en la reproducción en masa, es la renuncia que imponen a esta doble cualidad de alejamiento y de unicidad: el laicismo y la banalización que imponen al arte. Esta comprobación se agrega a muchas otras, que van de Adorno —que execra la industria cultural en nombre de un ideal bastante obsoleto de la obra maestra— a Cornelius Castoriadis, que se pregunta qué artista del siglo xx podría él colocar a la misma altura que los genios del pasado<sup>30</sup>. Se puede estar de acuerdo con esta nostalgia de una concepción del «gran arte» que (como bien lo sabían los tres autores citados) también ha sido un medio poderoso de segregación social. Pero, después de que movimientos como el *pop* o el *arte povera*, el cine experimental o el videoarte, demostraran que la reproducción (incluso con medios «de masa») no es forzosamente antinómica respecto de la invención de ideas, y hasta de ideas duraderas, y una vez que fue posible separar de estas observaciones no excesivamente desilusionadas lo que había en ellas de melancolía de toda una época, dejan asomar una concepción positiva que es siempre la nuestra: al fin y al cabo, es del artista de quien esperamos lo nuevo.

#### ¿EN QUÉ SENTIDO SE MUEVE LA HISTORIA?

Una última observación, que atraviesa todas las anteriores: lo nuevo, por definición o por esencia, supone el tiempo, como con toda exactitud lo ha observado Borges:

decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaura la noción que el sujeto quiere destruir [...] Por lo demás, tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje que es muy posible que no haya en estas hojas una sentencia que de algún modo no lo exija o lo invoque<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Benjamin, *op. cit.*, pág. 146. A partir de entonces se ha acentuado la tendencia a la reproducción; se ha multiplicado y se ha perfeccionado en todos los dominios, hasta la reciente invención de técnicas miméticas que convierten la reproducción en un *clon*, es decir en otro, pero *idéntico* a lo reproducido, del que resulta imposible distinguirlo.

<sup>30</sup> Castoriadis, *Transformation sociale et création culturelle*, 1975, pág. 37.

<sup>31</sup> J. L. Borges, «Nueva refutación del tiempo» (Nota preliminar), en *Otras inquietudes*, 1952.

De allí a considerar que la aparición de novedades sucesivas coincide con la historia del arte no hay nada más que un paso. ¿Lo nuevo hace la historia? A menos que se prefiera formular la pregunta en el otro sentido: ¿basta la historia para hacer lo nuevo? O, de manera sin duda más actual: ¿se mueve la historia en el sentido de lo nuevo?

El siglo XIX, tan embarazoso en este terreno como en tantos otros, nos ha legado una respuesta de aspecto engañoso: lo que viene después está forzosamente en relación con lo que le ha precedido. Esta respuesta se desdobra de inmediato según se aprecie esta relación como decadencia o, por el contrario, como mejora. Doble ideología, cuyas dos vertientes nos son igualmente conocidas:

- por un lado, la tristeza hegeliana, vulgarizada hasta nuestros días como «muerte del arte», y que ha alimentado una enorme cantidad de diagnósticos de fracaso, de futilidad o, mejor, de debilidad de los modernos<sup>32</sup> (ya nos hemos encontrado con este estribillo)<sup>33</sup>. Afin, aunque infinitamente más sutil, es el tema de la «intelectualización del gran arte», del que Nietzsche hace uno de los fragmentos de *Humano, demasiado humano*. Nietzsche es anterior al fin del mito griego, de modo que todavía se hace del arte griego una idea tomada del absoluto; en consecuencia, nuestras artes se ven forzadas a leer en referencia a Grecia; ahora bien, esta confrontación hace aparecer que

todos nuestros sentidos, precisamente porque su primera exigencia es el significado, y en consecuencia no «lo que una cosa es», sino «lo que quiere decir», están un poco embotados<sup>34</sup>.

Consecuencia: «nosotros» somos capaces de apreciar un arte cada vez más complejo, pero de manera cada vez más inmaterial, cerebral, simbólica. Así, el mundo al cual nos da acceso el arte es «más bello que antes», pero su acceso resulta también cada vez más restringido a la elite intelectual culta, mientras que el gran público lo comprende cada vez menos y sólo percibe su superficie (cada vez más fea)

<sup>32</sup> Por ahora, esta palabra se utiliza con su sentido puramente cronológico, el que oponía a los modernos y a los antiguos por el mero hecho de que, en la sucesión de las fechas, aquéllos venían después que éstos (cfr. la «Querrela de los antiguos y los modernos» en Francia).

<sup>33</sup> Cfr. *supra*, cap. I, págs. 48-49.

<sup>34</sup> Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 1878-79, § 217.

y así, por este camino, llegamos a la barbarie con tanta seguridad como por cualquier otro<sup>35</sup>.

(Volveremos a encontrarnos con este diagnóstico de extraordinaria lucidez en dos puntos: 1) el material del arte es cada vez más feo a medida que su finalidad se refina intelectualmente; 2) el gran arte tiene tendencia a divorciarse cada vez más del gran público. Por ahora, sólo señalo de eso que el filósofo ve la historia contemporánea como un descenso, tal vez como una caída.)

- por otro lado, la creencia, más divulgada todavía en el siglo XIX en un progreso indefinido de las actividades intelectuales y artísticas, a imagen de la incuestionada creencia en un progreso técnico. Hemos abandonado un poco esta creencia tras ciertas grandes catástrofes del siglo XX que nos han forzado a hacerlo. Sin embargo, es indudable que aún queda algo de ello, por lo menos en nuestra ideología de la preservación y del museo:

Una de las cosas más sorprendentes de este Musée d'Orsay que se acaba de abrir es que este siglo, su arte y su discurso, están retratados en la duración de su fantasma: la apoteosis industrial de la nación. El arte, por tanto, tiene la función de ilustrar, de dar cuerpo al fantasma del progreso industrial universal (que no tendrá excepción: mejor locomoción, mejor bienestar, mejor anatomía, mejor perspectiva, mejor luz, etc. Es que la democracia industrial no admite excepciones en su ordenamiento. Nos asombra sin duda la cantidad de horrores irremediables que este museo del siglo XX nos restituye concienzudamente<sup>36</sup>.

A pesar de que una y otra hayan permitido por igual a sus sostenedores dejar escapar casi todo lo que se ha producido de importante en el arte del siglo XIX<sup>37</sup>, estas ideologías no son iguales ni exactamente comparables: sus puntos ciegos son de distinta naturaleza. La ideología del progreso indefinido, apoyada en un culto firme de lo Antiguo (se considera que el progreso en pintura mejora a los griegos, pero en su propio terreno), no puede más que pasar por alto lo esencial del si-

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Jean Louis Schefer, «Le Testament d'Orphée», 1986, pág. 57.

<sup>37</sup> Con la excepción, eminentemente ambigua, del «caso» Wagner, que la palinodia nietzscheana llevó incluso a denigrar en provecho de... Bizet (tal vez irónicamente, pero, con seguridad, por escrito).

glo, la empresa moderna, fundada justamente en el olvido de los griegos. Hegel y Nietzsche, en cambio, pese a las burlas a que el primero haya podido dar lugar, pese a la debilidad relativa o absoluta de sus gustos personales, han dicho algo esencial al nacimiento del proyecto moderno: el arte piensa, es un ámbito de pensamiento. Y esto, al fin y al cabo, es la única razón para que en una filosofía se lo considere con cierto prejuicio.

Volveré sobre este tema. Por ahora, una palabra más sobre el siglo XIX, que escenifica didácticamente la cuestión de la historia, gracias a ese «caso» insuperable que es, por lo menos en Europa, su burguesía liberada de todo, su ingenuo y vulgar descubrimiento de los primeros efectos de la acumulación capitalista y del saqueo del planeta (su julio-vernismo). En efecto, la ideología del progreso, la de la caída o la muerte se han dado mezcladas en una suerte de mixto puramente cuantitativo, que se podría designar como ideología de la historia por acumulación: hay una historia (del arte), pero no es otra cosa que la incesante acumulación de cosas y acontecimientos. No dejan de sucederse obras en cantidad importante y bien visibles; de pronto pasa a segundo plano el hecho de preguntarse qué es el arte, pues es lo que tiene una historia, lo que tiene *esta* historia. Este círculo vicioso nos es familiar, por supuesto: en sus variantes más chatas (pero frecuentes, tal vez incluso dominantes), la historia del arte no es otra cosa que enumeración cronológica de un cierto repertorio, un catálogo que constituye el arte y donde se mezclan todas las obras, sin preocupación por concepciones que le son autorizadas:

Es usted historiador del arte y precisamente por eso, aun cuando no supiera en absoluto qué es el arte, su historia sólo podría ser para usted acumulativa. A pesar de los cambios, a pesar incluso de las revoluciones que hayan podido producirse en ella, la historia de los estilos, acumulada en la masa de cosas que los hombres han denominado arte a lo largo de los tiempos, se le presenta como un patrimonio [...] Su heterogeneidad manifiesta cede ante su continuidad acumulativa, y ésta se funda en el hecho de que una esencia llamada arte se mantiene inmutable a través de sus avatares sucesivos<sup>38</sup>.

Se trata de una concepción deprimida de la historia, que reduce simplemente lo nuevo a una pastosa sucesión de artículos de novedad, lo que aumenta la extensión de la definición del arte, pero no afecta en

nada a su comprensión: más, pero no mejor. A partir de esta ideología acumulativa se puede, a elección, hacer la historia de tres maneras, todas igualmente execrables: una historia inmóvil, en que las obras se yuxtaponen en un empíreo del arte (concepción de Napoleón III); una historia unívoca, en que las consecuencias se confunden con las consecuencias (*post hoc, ergo propter hoc*); una historia plana en que todos los acontecimientos, importantes o secundarios, tienen la misma resonancia y son aprehendidos de idéntica manera (al punto de que no hay importantes o secundarios). El arte burgués «eterno», que todavía a comienzos del siglo XX reinaba en las clases ricas (véase, realizada por Proust, la gloria olvidada de un Le Sidaner), se ha disuelto y la historia inmóvil ya no tiene más que adeptos de edad muy avanzada. Las otras dos variantes, en cambio, están muy difundidas bajo mil variantes. Un pintor, un movimiento artístico, una escuela, advienen después de tal otro u otra y, «por tanto», de éstos derivan, a menos que se hayan constituido como reacción contra ellos (abecé de incontables historias-del-arte): univocidad absurda. Para que esas escuelas o movimientos se constituyan habrá que descubrir y destacar la menor diferencia, la mínima invención; lo serio carece del sentido de las proporciones.

Un conjunto de trabajos de inspiración sin duda diversa ha permitido sustituir estos restos del siglo XIX por otra concepción de la historia y de su escritura, que lleva a buscar las continuidades y las rupturas en otro nivel que el de los fenómenos superficiales. Véase la «arqueología del saber» que esbozó Foucault, la sociología histórica de Pierre Francastel e incluso —de manera indirecta— nociones groseramente presentadas, pero muy impresionantes, como la de «ruptura ideológica» en el primer Althusser, sin olvidar, naturalmente, la llamada «nueva historia»: es imposible seguir concibiendo la historia de las formas, la historia del arte, la historia de lo nuevo en arte como movimiento (hacia arriba, hacia abajo), no como estancamiento y apilamiento indistinto, sino como producción continuada de acontecimientos.

En el seno de lo que debiera llamarse «historia espontánea del arte», éste es el tipo de novedad al que más sensibles somos hoy en día. A finales del siglo XIX, lo nuevo, tanto para el aficionado al arte como para el crítico, es lo que produce una «ruptura», ya sea débil, ya sea importante. En gran parte vivimos en la idea dramatizada, sobredramatizada a veces, de una historia del arte como historia de rupturas. No cabe duda de que, al igual que las ideologías dominantes del siglo XIX, ésta, que durante tanto tiempo ha dominado el XX, es un velo cómodo que cubre nuestra percepción de las relaciones entre acontecimientos. Como se ha mostrado en muchos trabajos teóricos de los últimos

<sup>38</sup> Thierry De Duve, «L'art était un nom propre» (1985), *Au nom de l'art*, 1989, pág. 14.

veinte años, esta tradición de la ruptura (o «tradición de lo nuevo»)<sup>39</sup> se ha convertido a su vez en un objeto eminentemente paradójico de historia en torno a tres significantes clave: modernidad, vanguardia y contemporáneo (tres nombres de la ruptura).

### *La modernidad*

La palabra «moderno» es antigua en nuestro lenguaje (aparece en el siglo XIV); durante mucho tiempo sirvió para oponer la edad moderna (1453-1789, de la toma de Constantinopla a la de la Bastilla) a la era contemporánea (posbastillana), a la Antigüedad o a la Edad Media, sentido cronológico merced al cual lo moderno y lo nuevo están fundamentalmente ligados y que siempre se sea lo moderno en relación de algo más antiguo:

Nada puede contra esta trivialidad de que, para un hombre del siglo XIII, el gótico era moderno<sup>40</sup>.

¿Cómo dar un sentido estable a un término como éste, que lleva implícitos la diferencia y el cambio? En primer lugar, sin duda, haciendo de él el nombre (el nombre propio, para plagiar a Thierry De Duce) de una tendencia en el arte o de un movimiento artístico; y, en segundo lugar, incluyendo en la definición de esta tendencia la idea misma del cambio.

La modernidad en arte ha sido ante todo una reivindicación de autonomía. Autonomía en su estatus social, por la que tanto trabajó el siglo XVIII; autonomía en su estatus intelectual y filosófico, cuyo momento histórico más visible es el desfase inventado por Hegel, para quien la estética no apunta a lo bello (como en los clásicos), ni al gusto (como en Kant), sino al arte, que se justifica plenamente por sí mismo en tanto lugar de pensamiento autónomo. La modernidad concibe el arte (y el nombre) como una suerte de persona, independiente de otras esferas del espíritu: no está puesto al servicio del bien, ni de lo bello, ni de la verdad (después del episodio romántico). Esta autonomización se da paralelamente a su liberación de la tradición, como lo muestra de manera ejemplar el análisis de Georges Bataille de la mo-

derinidad de Manet<sup>41</sup>. «Es preciso ser de su tiempo y hacer lo que se ve», profesaba el pintor, que pintaba ropas burguesas antes que togas romanas, pero las captaba en su belleza, y no según la indiferencia documental de lo fotográfico. De la misma manera, la modernidad en pintura ha significado el fin de los grandes temas (dice Bataille a propósito de la *Ejecución de Maximiliano* que es el *Tres de Mayo* sin lo que significa) antes de significar la liberación del tema.

La primera cualidad de lo moderno, en términos históricos, es por tanto ésta: el arte moderno «contamina» el arte entero a nuestros ojos: a partir de lo moderno, es posible leer todo el arte como moderno. Aunque cada uno a su manera, lo han dicho Bataille y Malraux: lo moderno en el museo vuelve moderno lo antiguo. El gesto moderno fundamental, la ruptura innovadora, se convierte así a su vez en la base de una tradición, es la situación del arte a comienzos del siglo XX, cuando se inventa la noción de vanguardia. Muchas son las actitudes con las que se puede reescribir el pasado, y el siglo XX ha multiplicado las soluciones. Lo nuevo puede escribirse como tachadura de lo antiguo (a lo que por eso mismo convierte en su par y su contemporáneo): los bigotes que Duchamp pone a la *Gioconda* o (casi el mismo gesto) la *Cena grotesca* de Buñuel en *Viridiana*. Puede convertirse en su palimpsesto y escribir las obras, por así decirlo, unas sobre otras (o debajo de otras), como lo ha practicado abundantemente Godard en la período «del Lemán» (por ejemplo, *Hélas pour moi* es una reescritura de la *Historia del soldado*, pero también del *Orfeo* de Cocteau). Puede convertirse en la crítica, una crítica muy particular porque emplea el mismo material que aquello de lo cual habla: con sus *Visual Essays*, el cineasta Al Ruzhiz realiza una reelaboración, en la pasta filmica misma, de filmes antiguos que no se ven así explicados ni solamente ampliados, sino atravesados<sup>42</sup>; la coreógrafa Pina Bausch aísla motivos del repertorio de la danza para tratarlos mediante la repetición, la depuración y a veces la caricatura. Etcétera.

Lo que se pone de manifiesto en todos estos gestos (y hay muchos otros) es la tendencia de la modernidad artística a transferir el valor aurático que fundaba el «gran arte» en el arte mismo, y no ya a la obra. Para el moderno, todo es moderno (o puede serlo), incluso lo antiguo,

<sup>39</sup> Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, 1962.

<sup>40</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, pág. 63.

<sup>41</sup> G. Bataille, *Manet*, 1955.

<sup>42</sup> Algunos de los títulos de estos *Essays* hablan de sí mismos: *Méliès Catalogue* (1973), *Lumière's Train (Arriving at the Station)* (1979), *Storming the Winter Palace* (1984).

incluso lo clásico; por otra parte, lo que valora es el arte mismo y no una concepción dada del arte, ni un estilo personal, ni una obra en particular. A medida que la empresa moderna, que había comenzado en el siglo XIX, proseguía su curso, se hicieron cada vez más evidentes esta tendencia a la autocaracterización y una tendencia a alimentar lo nuevo con lo nuevo. A todo eso ayudó la crítica: no habría habido expresionismo sin Herwarth Walden, ni lirismo abstracto sin Clement Greenberg, ni «nuevos realistas» sin Pierre Restany. Esta aceleración es lo que ha dado lugar a la idea de lo posmoderno, término adecuado a diversos proyectos histórico-críticos heteróclitos, pero cuya definición fundamental es la de una involución de la modernidad:

Una obra no puede llegar a ser moderna si antes no es posmoderna. Así entendido, el posmodernismo no es el modernismo que se acaba, sino que nace, y este estado es constante<sup>43</sup>.

La ruptura esencial que introduce el arte moderno es en definitiva la siguiente: aquello de lo que habla el arte moderno (o posmoderno, si se prefiere), no es el mundo, sino una versión fundamentalmente opaca del mundo y de lo real. Tal como lo glosa el moderno, el mundo carece literalmente de sentido, a menos que, de tanta opacidad, sea inaccesible a la penetración de los sentidos: en todos los casos, el moderno choca con la imposibilidad de dar una representación del mundo que pueda proponer como adecuada. Esto también ha podido adoptar diferentes formas, de las cuales el juego de citas, con el que a veces ha llegado a confundirse la posmodernidad, es sólo la más superficial; de esta suerte han construido en los años sesenta el cine, y también la literatura —sobre todo en Europa— una modernidad *sui generis* a partir de la gran forma de lo lagunar (que estalló en cien estilos diferentes, de Claude Simon o Robert Pinget a Straub, Godard y Rivette).

También en esto pueden multiplicarse los ejemplos. Se reducen a una racionalidad central, que la filosofía del arte ha delimitado en torno a la noción de «impresentable». Lyotard, que ha explorado el problema, ha convertido lo impresentable en piedra de toque de lo posmoderno en el seno de la modernidad:

<sup>43</sup> Lyotard, «Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne?» (1982), *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, pág. 24. [Trad. esp.: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, 1987.]

He aquí, pues, el conflicto: la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica; permite invocar lo impresentable únicamente como un contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al espectador, gracias a su consistencia reconocible, materia de consolación y de placer [...] Lo posmoderno será lo que en lo moderno justifique lo impresentable en la presentación misma; lo que se niegue a la consolación de las buenas formas, al consenso de un gusto que permita experimentar en común la nostalgia de lo imposible; lo que se indaga en las presentaciones nuevas, no para gozar de ellas, sino para hacer sentir mejor la existencia de lo impresentable<sup>44</sup>.

### *La vanguardia*

Por tanto, será posible escribir una historia de esta paradójica ideología moderna que, al establecer una tradición de la antitradición, parecía haber dado al «fin de la historia» hegeliano uno de sus sentidos concretos posibles. A lo que se ha opuesto la vanguardia es a esta *prosecución* de la historia, concebida como amenaza.

Al parecer, en los discursos de la vanguardia hubo una sola cosa invariante: el tema de la originalidad [...] Más que como rechazo o disolución del pasado, la originalidad vanguardista se concibe como un origen en sentido estricto, un comienzo a partir de nada, un nacimiento. Una noche de 1909, Marinetti, lanzado de su automóvil a las aguas servidas de una fábrica, surge de ellas como de un líquido amniótico para nacer —sin progenitores— futurista. Esta parábola de la autocreación absoluta que figura al comienzo del primer Manifiesto Futurista funciona como modelo de lo que, a comienzos del siglo XX, entiende la vanguardia por originalidad. Pues la originalidad se convierte en una metáfora organicista, refiriéndose menos a la invención formal que a las fuentes de la vida. El yo como origen es preservado de la contaminación de la tradición por una suerte de ingenuidad originaria<sup>45</sup>.

Ya el propio término «vanguardia» es elocuente. Su connotación militar —que quizá se deba a los futuristas, para quienes la guerra, junto con el automóvil, el acero y el vidrio, era una de las grandes formas

<sup>44</sup> *Ídem*, págs. 26-27.

<sup>45</sup> Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde*, 1981, pág. 135-136.

de la modernidad— le otorga vocación de ataque, de destrucción, de conquista:

Ningún arte moderno, cualquiera fuera su época, podía dejar de introducir, evidentemente, el desorden en las normas convencionales de la visión y de la audición. Toda innovación artística lo hace. Pero es posible, ante el advenimiento de nuestro arte moderno, acoger las innovaciones como un enriquecimiento de la tradición existente: no se presentaban como ataques conscientes, radicales, contra el orden consciente y la razón [...] A fuerza de manifiestos vibrantes, nuestro arte moderno ha tratado de barrer todo el arte preexistente negándole toda significación para los tiempos modernos<sup>46</sup>.

Pero siempre la vanguardia precede a grandes batallones que llegan para ocupar el país conquistado y finalmente para organizarlo. Con este criterio militar, muy pocas vanguardias del siglo xx han ganado sus guerras, pues los territorios ocupados fueron casi abandonados de inmediato. Se ha descrito a los cubistas, a los futuristas, a Lissitzky o a Joyce como vanguardistas, pero sus empresas quedaron históricamente terminadas muy pronto (lo que no quiere decir que hayan sido estériles). Los vanguardistas sólo se instalan duraderamente sobre bases generales, congregantes y de poder ofensivo reducido, como en lo que, a partir de los años cincuenta, ha dado en llamarse en Francia el «teatro de vanguardia», en un sentido ya debilitado del término, para designar todo proyecto estético de un teatro sin perspectiva, cuyos límites son los mismos límites de los instrumentos que posee: gestos, palabras, movimientos<sup>47</sup>. En resumidas cuentas, la empresa vanguardista también ha podido, como la modernidad, aparecer como relevo histórico —y plenamente historizable— de la tradición. Es, para tomar las palabras de De Duve, «tradición traicionada y tradición transmitida», es «la prosecución de la tradición»<sup>48</sup>.

### *Lo contemporáneo*

Moderno y vanguardia (a menudo intercambiables) han podido ser valores polémicos alrededor de los cuales se opusieron concepciones pasatistas o progresistas. El último síntoma, en esta carrera de la

historia, es la progresiva desaparición de uno y otro (las «posvanguardias» no mantienen con la vanguardia la misma relación que lo posmoderno con lo moderno) junto con el surgimiento de la categoría de «arte contemporáneo». Pensándolo bien, si esto tiene algún sentido, es cuando menos el de una extraña obviedad: está clarísimo que el arte contemporáneo es el que se hace hoy; pero, en lugar de quedarse en esta comprobación lisa y llana, la locución «arte contemporáneo» designa con predilección las formas más visiblemente nuevas del arte actual; a veces se agrega un matiz institucional, como en el caso de la «música contemporánea», que se opone tanto a la música clásica o barroca como al jazz, el rock o la «música tradicional» (es decir, a las tradiciones musicales populares en sus estados masificados).

En realidad, eso sólo tiene un significado posible: si el arte contemporáneo debe ser designado, pero a distancia y como en una jaula, es porque no se vive como contemporáneo, sino como (peligrosa, agresiva o locamente) vanguardista, como una nueva modernidad más incomprensible e indigesta que todas las precedentes. La existencia de esta categoría, por tanto, sólo obedece a dos factores recientes: la conciencia exacerbada y exagerada de la historia y el divorcio del gusto institucional, como en general del trabajo actual del arte, respecto del gusto dominante de una época. En términos estéticos, «el arte contemporáneo» no existe; tiene en cambio una acusada existencia sociológica, que hace de esta expresión, hoy en día y de manera refleja, un estigma o un insulto: nadie habla tanto de «arte contemporáneo» como sus enemigos, aquellos cuyo «resentimiento —para utilizar las palabras de Georges Didi-Huberman— padece de falta de estética»<sup>49</sup>.

Entonces, ¿tiene sentido la historia? Las respuestas de hoy en día a la vieja cuestión hegeliana adoptarían en su totalidad el aire de bromas: la historia no se mueve en el sentido del sentido; se mueve en todos los sentidos; tiene un sentido, pero hacia atrás; sólo tiene el sentido que *usted* quiera darle. Digámoslo más pausadamente: la historia del arte se rehace sin cesar a partir de re-evaluaciones, de «re-descubrimientos», de re-modelaciones y de re-estratificaciones permanentes que las ideas nuevas imponen en arte; toda la reflexión viva sobre el arte ha colocado precisamente en su principio la prohibición de toda teología. Lo nuevo, sin duda, hará siempre la historia, al menos con el tiempo; ya no es la historia la que hace lo nuevo.

<sup>46</sup> Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, págs. 106-107.

<sup>47</sup> M. Corvin, *Le Théâtre nouveau en France*, 1963, 1965, pág. 10.

<sup>48</sup> De Duve, «L'art était un nom propre», pág. 56.

<sup>49</sup> G. Didi-Huberman, «D'un ressentiment en mal d'esthétique», 1993.

## ¿HAY OTRO ARTE QUE LO NUEVO?

Es hora de recordarlo: lo nuevo, antes de ser un problema del arte, o incluso de la ciencia, es uno de los problemas fundamentales de nuestro espíritu. No nacemos con un saber acabado; nuestro espíritu no es completo, ni perfecto, sino lo contrario, terriblemente lacunar y defectuoso, comparado al menos con lo que tenemos delante, «el mundo». Por lo demás, lo que vemos no lo vemos como es, no comprendemos el mundo en su verdad; no podemos comprender nada si no lo relacionamos con algo que nuestro espíritu conoce porque ya lo ha encontrado antes. En nuestra relación con el mundo, toda novedad —novedad técnica, científica, artística, intelectual— es un acontecimiento sobre todo porque nos pone ante lo incomprensible, porque no la podemos relacionar de inmediato con una regularidad, con un contexto, con una pertinencia, con lo conocido. Todo el trabajo de la ciencia consiste en *reducir* un acontecimiento a regularidades, a sistemas de comprensión, lo que no quiere decir que la ciencia, al final de su progreso, llegaría a comprender lo que existe, sino que se ha logrado un cierto dominio (limitado) en el cálculo de los efectos y la asignación de causas. La tarea del sabio de antaño y del científico de hogaño estriba en inventar dispositivos mentales capaces de acoger y de tratar todos los fenómenos nuevos que suministra la observación. La noción de «paradigma»<sup>50</sup> científico no es más que una de las manifestaciones más directas e importantes de la necesidad, propia del discurso científico, de plantear marcos de coherencia y de pertinencia al margen de los cuales es imposible decir nada nuevo.

La novedad artística es de otro orden: una invención, no un descubrimiento; además, en arte, cada idea material (esto es, cada obra), es singular y está destinada a seguir siéndolo. En un sentido, el arte se resiste por naturaleza a entrar en configuraciones cambiantes, en paradigmas consensuales destinados a reabsorber el valor de novedad y de incomprendibilidad. Si el «arte conserva», según la expresión de Deleuze y Guattari, es sin duda porque, más allá de las formas increíblemente variadas que ha adoptado en la historia humana, tiene capacidad de resistencia a la clasificación, a la reducción, a la tipificación, al consenso. El sistema de las bellas artes, la historia del arte, la teoría del arte, las

empresas críticas, son otros tantos intentos para aclimatar y domesticar esta novedad, con el fin de disminuirla. Pero, lo mismo que cualquier acto de pensamiento, la obra de arte soporta esas disminuciones sin alteraciones esenciales: la escultura griega se ve en el museo, la música clásica no se oye si no es a través de mil filtros aplanadores, y en la entrada de la sala donde se proyecta *La pasión de Juana de Arco* brilla esta señal invisible: «atención, obra maestra». Sin embargo, aquel *kou-rós*, aquella ejecución de la Quinta e incluso la difusión de la película de Dreyer como *arte*, conservan —y en esto Schlegel tenía decididamente razón— la vivacidad, la viva carga virtual propia de las obras del espíritu<sup>51</sup>.

Por tanto, el arte —según la definición tal vez más convincente de todas— es lo que conserva «compuestos de perceptos y de afectos» y que, puesto que los conserva verdaderamente, es decir, que los mantiene en su frescura originaria, preserva también su capacidad para exhalar la novedad de una sensación. El malentendido de lo nuevo comienza cuando a esta novedad esencial del arte se le quiere añadir otra cosa, o se la quiere sustituir por otra cosa: la búsqueda de novedades, la búsqueda expresa, deliberada y voluntaria de formas, sustancias, «experiencias» inéditas, la búsqueda de una nueva idea del arte. En resumen, lo que la modernidad ha puesto maravillosamente en evidencia es la diferencia (el abismo) entre la novedad de una obra y la novedad de la trayectoria artística que la ha producido y que ella compromete a su vez; dicho de otra manera, la distinción, que se ha exacerbado hasta la contradicción, entre la novedad para el destinatario y la novedad para la época.

Nikolaus Harnoncourt ha observado que vivimos en una época en que la música contemporánea no tiene público (o tiene un público ridículamente restringido, incluso en comparación con el público ya minoritario que escucha música culta):

[...] si hoy se prohibiera la música histórica en la salas de concierto para ejecutar exclusivamente obras modernas, las salas quedarían enseguida desiertas, mientras que en la época de Mozart esto habría sucedido en caso de haber privado al público de la música contempo-

<sup>50</sup> No ignoro que también esta expresión ha caído en manos de los comerciantes, por la intervención de los juristas, y que actualmente se reivindica la calidad de obra del espíritu [obra (!) del espíritu (!!)] para la disposición de las piezas de un museo, el guión de un serial televisivo o la concepción de una campaña de publicidad. Por tanto, dejo constancia de que utilizo las palabras en todo su sentido.

<sup>50</sup> Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 1962, 1970.

ránea para ofrecerle sólo música antigua (barroca, por ejemplo). Se advierte, pues, que hoy en día la vida musical se apoya en la música histórica y en particular en la del siglo XIX. Desde el nacimiento de la polifonía, esto nunca había ocurrido<sup>52</sup>.

Observación interesante en más de un aspecto. En primer lugar, porque da testimonio de una cierta ceguera sociológica: Harnoncourt se engaña de principio a fin. Hoy la música contemporánea es taquillera, y en gran escala, sólo que está fuera de la esfera del arte, en el dominio exclusivo de las industrias de la música; una de las dificultades para escribir una historia de la música estibaría, sin duda, en que a partir de la década de 1910 (es decir, de la muerte de Debussy, el escándalo de *La consagración*, la invención del dodecafonismo, la importación del jazz y, por último, los comienzos de la industria de la grabación sonora) y de modo más rápido en el período interbélico, una música, que hasta entonces no había tenido derecho de ciudadanía en el arte, va ocupando progresivamente el primer plano del escenario y se ve a su vez invadida por géneros y formas híbridas; para la mayoría de los habitantes de los países ricos, la música contemporánea es el rock y sus derivados.

Pero es cierto que, por primera vez desde hace siglos, hay un divorcio entre el público culto (aficionado a la música) y su presente; en el siglo XVIII, una obra del pasado no podía ser ejecutada prácticamente sin volver a escribirla para adaptarla al gusto del momento; el aficionado de hoy tiene la «música contemporánea» como un simple género más entre otros, e incluso secundario<sup>53</sup>.

Cuando Carl Philipp Emmanuel Bach, uno de los hijos del gran Juan Sebastián, hizo oír en 1784 la *Misa en si menor*, invirtió mucho tiempo «arreglándola» para que esta obra, que no tenía todavía cincuenta años, fuera aceptable para los oídos de sus contemporáneos; lo mismo ocurrió (pero a un extremo más grave) cuando la redescubrieron los románticos. Nuestra situación es precisamente la inversa: nos cuesta mucho persuadirnos de ir a escuchar creaciones musicales, que rara vez nos satisfacen, pero a la ejecución de una obra del pasa-

do le exigimos la máxima fidelidad posible a las condiciones de la época.

No obstante ciertas apariencias, es comparable el fenómeno que se produce en relación con la pintura. Por cierto que hay en pintura grandes y poderosas instituciones, con los medios suficientes para organizar la exposición del arte más «contemporáneo» y de llevar a ella a públicos que un músico «contemporáneo» consideraría gigantescos. Sin embargo, es una cuestión de proporciones y el público de las exposiciones del Museo de Arte Contemporáneo es escaso en comparación con el de las exposiciones de arte histórico, incluidas las vanguardias del siglo XX.

El arte contemporáneo no suscita, pues, la aprobación intuitiva, espontánea, de la mayoría o, como ha dicho Marcel Duchamp, no refleja su gusto: «el arte de una época no es el gusto de esa época»<sup>54</sup>: lo que en una época determinada se produce de nuevo y de importante (y para Duchamp las dos cosas coinciden), se produce fuera del gusto dominante. Pero este diagnóstico de fracaso es incompleto, o aproximativo. Lo que señala es un desfase entre dos historias, la del gusto y la de las obras, desfase cuya versión canónica ha dado hace un siglo la teoría del arte bajo la forma de dos mitos opuestos, pero cómplices:

- el primero se remonta al siglo XIX, a la época del divorcio entre, por un lado, el arte oficial que acogían los Salones, al que *Le Figaro* dispensaba su favor y que encontramos hoy en la Gare d'Orsay, y, por otro lado, el arte innovador o revolucionario, del que la prensa se burlaba o que vilipendia y cuyos autores se morían de hambre. El artista maldito, rechazado por su época por haber tenido razón demasiado pronto y demasiado solo, es una de las figuras más familiares y más caras a nuestro siglo XX, que a menudo ha visto en él el modelo del artista en general; el arte contemporáneo se beneficia a pesar de todo de ese prejuicio que quiere que el artista, como el Albatros baudelaireano, no sea comprendido de entrada por su época, sino que su aportación sólo se revele más tarde: también el visitante del museo, si no comprende nada, si no siente nada, se consuela pensando que el porvenir comprenderá y tal vez sentirá. (Es el alcance de la observación de Duchamp: el artista se adelanta, no puede dejar de desconcertar a una época cuyo gusto ha sido formado por el de épocas anteriores.)

<sup>52</sup> Harnoncourt, «L'interprétation de la musique historique», págs. 15-16 (la cursiva es de Harnoncourt).

<sup>53</sup> Son esclarecedoras las clasificaciones de las grandes tiendas de discos: lo que entra en relación paradigmática con «música contemporánea» es «ópera», «música antigua» o «música de cámara», con abrumadora mayoría de material para cualquiera de estas últimas categorías respecto de la primera.

<sup>54</sup> Citado por De Duve, «Kant (d')après Duchamp», *Au nom de l'art*, 1989, pág. 78.

- el segundo mito dice lo mismo, pero según la perspectiva inversa: el gusto de una época no se dirige al arte de esa época, pero tan pronto como los movimientos innovadores han hecho su trabajo, tan pronto como son ya *pasados*, se vuelven aceptables (recuperables, si se quiere, a título histórico, que es exactamente la situación actual de las vanguardias de los años diez, veinte y treinta, que reciben precisamente el nombre de «vanguardias históricas»). Como ha dicho Harold Rosenberg con cinismo: «los movimientos de arte en decadencia producen el *design* nuevo»<sup>55</sup>.

El arte de nuestra época está divorciado de su época. Sin embargo, el arte del pasado no es exactamente nuestro arte: por legítimo que sea, por próximo que se encuentre gracias a la universalización y a la igualación de los museos imaginarios, no nos *llega* de la misma manera que el nuevo:

El destino ineluctable de la mayor parte de nuestras obras es el de volverse imperceptibles o extrañas. Los vivos las sienten cada vez menos y se las considera cada vez más como productos ingenuos, inconcebibles o extravagantes de otra especie de hombres.

Poco a poco, quienes los amaban, quienes gustaban de ellos, quienes podían entenderlos, desaparecen. Quienes los aborrecían, quienes los hacían trizas, quienes se burlaban de ellos, también están muertos [...] Otros seres humanos desean o rechazan otros libros. Muy pronto un instrumento de placer o de emoción se convierte en accesorio de escuela; lo que fue verdadero, lo que fue bello, se transmuta en medio de coacción, en objeto de curiosidad, pero de una curiosidad que se esfuerza para ser curiosa [...]

Todo termina en la Sorbona<sup>56</sup>.

Como era habitual en él, Valéry exhibe aquí un cinismo de buena ley, pero no se equivoca cuando observa que lo que puede dirigirse al arte del pasado es más nuestro estudio que nuestro gusto. Pero su análisis simplemente deja de lado el siguiente punto: el estudio, también el estudio, produce adhesión estética y sentimental, interés personal comprometido y eventualmente pasión por el objeto estudiado: seguiremos «deseando o rechazando» a Bach, Poussin o Corneille, con tal de que hayamos sabido atraerlos a *nuestro* mundo, en el que efectiva-

mente no han nacido. Y para eso habrá hecho falta una curiosidad, incluso forzada o, cuando menos, determinada.

«El arte preserva.» Pero no preserva como se preservan los pepinillos o el jamón: para devorar el arte hay que hacerlo presente en nuestra vida. A menudo, la historia del arte y su crítica nos proporcionan comodines que acentúan el divorcio; el estudio aplicado —con la carga de esfuerzo y de ausencia de espontaneidad (pero no forzosamente de inspiración) que este epíteto entraña—, es finalmente un medio más justo para ello, porque no prescinde de ese momento decisivo de nuestra relación con el arte que es la aprehensión de su fuerza innovadora. Lo que nos dice la situación de *nuestro* arte contemporáneo es que todo encuentro con un acontecimiento del arte es de la misma naturaleza: en arte no hay otra cosa que lo nuevo (y es por eso, entre otras cosas, que las vanguardias tienen vida tan corta).

¿HAY NOVEDAD QUE NO SEA FORMAL?

O BIEN: ¿ES NECESARIO HACER DOS VECES LAS COSAS?

Sin embargo, hasta ahora nos hemos ocupado casi exclusivamente de lo que debería llamarse la novedad extrínseca de las obras de arte: la virtud de novedad que les es conferida por su lugar en la historia, por su lugar en nuestra historia y nuestro lugar en la de ellas. Esta novedad tiende siempre a una forma también muy externa, la de la lista: cifrada o no, *box-office* o palmarés; cronología o no, historia del arte oficial o censo crítico consensual. Siempre una suerte de cartabón que mide las obras en términos de innovación, pero de acuerdo con un patrón externo, el mismo para todas, que las deja escapar una a una precisamente en lo que hace de ellas obra de arte.

Por tanto, otra es la cuestión de la novedad intrínseca de las obras de arte. Esta novedad no se cifra, aunque se puede apreciar comparativamente; hay muchas maneras, en número indefinido, de hacer lo nuevo:

- la novedad puede ser visible o, por el contrario, casi invisible (y no sólo con ocasión de su primera aparición). *El gabinete del doctor Caligari* sigue siendo hoy tan visiblemente nueva como cuando fue creada; por el contrario, la novedad de *Pickpocket*, a pesar de que la producción posterior de la obra bressoniana la esclarece con viveza, es todavía hoy una novedad poco visible. (La elección de este grosero ejemplo no pretende sugerir jerarquía al-

<sup>55</sup> Rosenberg, *La Dé-definition de l'art*, 1972, pág. 233.

<sup>56</sup> Paul Valéry, «Oraison funèbre d'une fable», *Oeuvres*, tomo I, 1957, págs. 494-498.

guna entre la novedad visible y la invisible en favor, inevitablemente, de la segunda: por ejemplo, sería imposible disminuir la novedad del cubismo analítico, muy semejante a la del filme de Erich Pommer y Robert Wiene e igualmente visible.

- la novedad puede ser ligera o profunda, una de las oposiciones más constantes entre los críticos y los filósofos del arte desde hace dos siglos (desde que, tras la huella de Hegel, se confiere profundidad al arte). Ejemplo típico es la manera en que Adorno, en su díptico sobre las músicas de comienzos del siglo xx<sup>57</sup>, opone casi término a término y caricaturescamente la ligereza de la renovación neoclásica provocada por Stravinski (digamos, *Oedipus Rex*, 1926, o *Apollon Musagete*, 1928), y la profundidad de la empresa contemporánea<sup>58</sup> de invención del dodecafonismo (digamos, las *Variaciones para orquesta* de Schönberg, 1927, a la que se ha podido calificar de «Clave bien temperado de la música dodecafónica»)<sup>59</sup>. La jerarquización es aquí inevitable, ya se adopte la perspectiva hegeliana, ya la adorniana: pero jerarquizar no es nunca otra cosa que imponer la elección de una axiología y, por tanto, de una pertinencia que la funda: leído de acuerdo con otras pertinencias, lo ligero puede revelarse profundo (ejemplo típico es el de Cocteau, autor del libreto de *Oedipus Rex* y una de las bestias negras de Adorno); pero, sobre todo, se puede descubrir que esta oposición, dialécticamente superada (esto Adorno hubiera podido entenderlo) deja de serlo: en 1952, Zimmermann componía su *Concerto* para oboe, fundado en una sola «serie» dodecafónica y, sin embargo, concebido en homenaje al Stravinski neoclásico...
- la novedad puede ser pequeña o grande. La sinfonía de Haydn conocida como «La Sorpresa» sólo ofrece una novedad muy local y muy pequeña; en cuanto al resto, es una (muy buena) música hartamente previsible. Otra cosa muy diferente ocurre en muchas obras (por ejemplo, las sinfonías) de Beethoven:

<sup>57</sup> T. W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, 1940-48.

<sup>58</sup> Utilizo el epíteto con prudencia (o con un grano de sal), pues Schönberg nunca habría admitido la calificación de contemporáneo de Stravinski. Al final de su *Doctor Fausto* —a cuyo personaje principal, Adrian Leverkühn, se le atribuye la invención de la técnica de los doce tonos—, Thomas Mann se cree obligado a precisar que en realidad dicha invención se debe «al compositor contemporáneo Arnold Schönberg»; el músico, a su vez, refunfunió: «¿Contemporáneo? ¡Habría que ver quién es contemporáneo de quién!»

<sup>59</sup> R. Leibowitz, *Schönberg*, 1969, pág. 110.

[En él] no hay nota inesperada por la sencilla razón de que, en sus momentos de originalidad fulgurante, tampoco hay ninguna nota esperada [...] Cuando innova, lo hace de principio a fin<sup>60</sup>.

- la novedad puede ser muy superficial y reabsorbida rápidamente, o, por el contrario, de amplio y duradero alcance. La novedad de un grupo *punk* (violenta, visible) es efímera; las grandes misas paganas de los Clash o de los Sex Pistols en los años ochenta mobilizaban importantes multitudes, pero la única novedad de estos espectáculos —cuya escenificación y cuyo ritual plagiaban los de los grupos de los años sesenta desde los Who, destructores de guitarras— se hallaba en el registro «político» de las palabras de sus canciones, desdichadamente demasiado bien intencionadas para sobrevivir a la actualidad inmediata (cfr. *White Riot* o *Tommy Gun*). Provocación por provocación, las del accionismo vienés de los años sesenta, que llegaron directamente a un pequeño número de participantes y que se juzgó políticamente ambiguas (o menos) y que, por otra parte, se agotaron en su repetición, tuvieron sin embargo una resonancia incomparablemente mayor (ciertas zonas del cine, el *body art* y la *performance* se refieren a ello como a un momento de iniciación).

Se podría seguir, oponer unas novedades a otras según su importancia —con el riesgo, por cierto, de sobrestimar la capacidad propia del «arte» en la materia (pero el arte, como hemos visto, es lo que uno no sabe definir). El último ejemplo invocado —pese al inconveniente de la oposición que sugiere entre un espectáculo de masas integrado en una rama de las industrias culturales (es decir, desde un cierto punto de vista, lo contrario del arte), y un espectáculo elitista, interesado por el contrario en marcar bien su territorio como artístico (al extremo de haber sido cuasi oficializado desde entonces)— pone bien de relieve que la novedad, si es real, no está en el motivo, en el tema, o sea en el significado. Toda obra que quiere producir una novedad, que quiere, *a fortiori*, producir innovación, debe jugar con todas las técnicas de la espectacularidad o de la seducción, entre otras con la captación del espectador o del destinatario en general; pero no lo hace *en el arte* a menos que esa captación ponga en juego la forma, el dispositivo, la figuración, la escenificación, o sea, el significante. Es la antigua lección del arte por el arte, pero no superada.

<sup>60</sup> Éric Rohmer, *De Mozart en Beethoven*, 1996.

*Educación artística del público.* Si el mismo motivo no es tratado de cien maneras diferentes por diferentes maestros, el público no aprende a elevarse por encima del interés del tema; pero finalmente él mismo captará los matices, las invenciones delicadas y nuevas en la manera de tratar el motivo, y gozará con él cuando lo conozca de larga data por numerosas versiones y ya no sienta la comezón de la novedad, de la espera<sup>61</sup>.

El período moderno, que ha sido testigo de una sucesión de movimientos que buscaban eminentemente lo nuevo —incluso bajo el nombre de vanguardias—, ha abierto las dos grandes vías para asegurarse la atención del destinatario de la obra: la sorpresa, la oscuridad. Tanto para una como para la otra vía se trata de lo mismo: de una teoría del arte como despertar de la atención, y sobre todo de la atención a la forma, es decir, de la percepción. Para los formalistas rusos, que son quienes han dado la versión más sistemática de esta concepción de la obra de arte, el arte es lo que permite escapar a la trivialidad, a la anestesia que deriva del hábito:

para dar la sensación de la vida, para sentir los objetos, para experimentar que la piedra es de piedra, existe lo que se ha dado en llamar arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetos y consiste en oscurecer la forma, aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe prolongarse: *el arte es un medio para experimentar el devenir del objeto, pues en arte no importa lo ya «devenido»*<sup>62</sup>.

Este precepto, hoy famoso, se adecua a innumerables obras anteriores y posteriores a 1900, a Mallarmé, que por encima de todo deseaba que sus poemas no se «tradujeran» en una lengua más clara, o a Henry James, que consideraba que el placer que se experimentaba ante una obra de arte es tanto mayor cuanto más la obra se nos resiste,

cuando sentimos que la superficie de la obra, como el hielo espeso de un lago donde se patina, puede soportar sin romperse la más fuerte presión que seamos capaces de ejercer<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, I, 1878-79, § 167.

<sup>62</sup> Victor Sklovski, «L'art comme procédé», 1917, pág. 83.

<sup>63</sup> H. James, Posfácio a *Les Ailes de la Colombe*, pág. 371. [Trad. esp.: *Las alas de la paloma*, Barcelona, Bruguera, 1981.]

pero también a Eissenstein, que aseguraba que siempre había que «decir dos veces las cosas», una vez para la sorpresa y una segunda vez para la comprensión.

La obra sólo me convencerá de su novedad en razón del trabajo de penetración y de apropiación que me imponga: regla de oro de lo nuevo, que sin embargo no podría superar otra regla de oro, la del envejecimiento y el hábito:

Conservo todavía claramente en mi espíritu el momento en que, hace medio siglo, comenzaba yo a conocer y a amar la música disonante de Brahms [...] Su música producía un sonido ácido, sin cuerpo, que no tenía el acabado de lo finito; la complicación y el amplio despliegue de su polifonía producían un sonido frágil, impotente para sostener el curso firme de la melodía [...] Pero el tiempo ha redondeado las artistas vivas de su música. Hoy en día su melodía ha adquirido una voluptuosa y aterciopelada suavidad, un calor casi erótico que la convierte en una querida casi demasiado rica y dulce (...) Me queda el recuerdo de un sonido que ninguna experiencia podrá reproducir en adelante<sup>64</sup>.

Para que lo nuevo exista hacen falta obras nuevas: hace falta el movimiento del arte, que nunca se detiene.

## BIBLIOGRAFÍA

### *La novedad en arte*

#### La comprensión histórica del arte

HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Discours musical* (1982), trad. fr. París, Gallimard, 1984.

HASKELL, Francis, *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1976.

LEVINSON, Jerrold, *L'Art, la Musique et l'Histoire* (1990), trad. fr. París, Éditions de l'Éclat, 1998.

PÄCHT, Otto, *Historia del arte y metodología* (1977), Madrid, Alianza, 1993.

<sup>64</sup> A. Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, 1967, pág. 109.

## El artista como inventor

A las obras ya citadas al final del capítulo I cabe agregar:

- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual* (1969), Barcelona, Paidós, 1986.  
ORTEGA Y GASSET, José, *Velázquez* (1943), Madrid, Espasa-Calpe, 1983; *Goya* (1954), Madrid, Espasa-Calpe, 1982.  
PRIETO, Luis J., «Le mythe de l'original» (1988), en G. Genette (comp.), *Esthétique et Poétique*, París, Éd. du Seuil, col. «points», 1992.

## La historia del arte

La perspectiva histórica, la «muerte» del arte

- BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?* (1983), trad. fr. Nimes, Jacqueline Chambon, 1989.  
HEGEL, G. W. F., *Estética*, Barcelona, Ed. 62, 1991.  
KUBLER, George, *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988.  
MERLEAU-PONTY, Maurice, «Le langage indirect et les voix du silence», *Signes*, París, Gallimard, 1960.  
PATOCKA, Jan, *L'Art et le Temps* (1942-71), trad. fr. POL, 1990 (retomado en la col. «agora», París, Presses-Pocket).  
RIEGL, Alois, *Grammaire historique des arts plastiques* (1899), trad. fr. París, Kincksieck, 1978.

La modernidad y las vanguardias

- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques* —sobre todo «Morale du joujou» (1853), «Salon de 1859» y «Le peintre de la vie moderne» (1863).  
COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, París, Éd. du Seuil, 1990.  
DE DUVE, Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, París, Ed. de Minuit, 1989.  
KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), trad. fr. París, Macula, 1993.  
LEUTRAT, Jean-Louis, *Le cinéma en perspective: une histoire*, París, Nathan, col. «128», 1992. (Lo que queda del cine una vez pasado «su» siglo.)  
MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité* (1988), París, Gallimard, col. «folio», 1993.  
PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art moderne*, París, Cahiers du Cinéma, 1997.

RODOWICK, David N., *The Crisis of Political Modernism*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1988 (punto de vista retrospectivo sobre la teoría «freudo-marxista» del arte cinematográfico en los años sesenta y setenta).

ROSENBERG, Harold, *La Dé-définition de l'art* (1972), Nimes, Jacqueline Chambon, 1992.

## Lo contemporáneo

- DACHY, Marc y otros, *L'art contemporain en question*, París, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994.  
MICHAUD, Yves, *La Crise de l'art contemporaine*, París, PUF, 1997.  
MILLET, Catherine, *L'art contemporain en France*, París, Flammarion, 1987; y *L'Art contemporain*, París, Flammarion, 1997 (esta última obra, aparecida en la pequeña colección «dominos», es una visión panorámica con fines didácticos).  
ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et Subvention*, París, Gallimard, 1994.

## El mundo del arte como mundo de formas

- BONFAND, Alain, *L'Art abstrait*, París, PUF, col. «que sais-je?», 1994.  
FAURE, Élie, *L'Esprit des formes* (1927), París, Le livre de poche, 2 vols., 1976.  
GRIMALDI, Nicolas, *L'Art ou la Feinte Passion*, París, PUF, 1983 (el arte no representa nada natural, sino que, por el contrario, nos hace percibir mundos de su invención; pero se trata de un juego mediante el cual fingimos rehacer nuestra vida).  
LANGER, Suzanne, *Feeling and Form*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1953.

## El formalismo

- Théorie de la littérature*, textos de los formalistas rusos reunidos, presentados y traducidos por Tsvetan Todorov, París, Éd. du Seuil, 1965.  
EICHENBAUM, Boris (comp.), *Poetika kino* (1927), trad. fr. completada con muchos otros textos de los formalistas sobre el cine, en F. Albéra (comp.), *Les Formalistes russes et le cinéma*, París, Nathan, 1996.

## CAPÍTULO VII

# Migraciones del arte, reconfiguraciones de la estética

Look! No hands! Wittgenstein and  
Woody Woodpecker...

Último capítulo, últimas preguntas. ¿Dónde estamos? ¿Cómo informan acerca del paisaje del arte y de la sensibilidad actual los problemas de la estética, que han ocupado los capítulos precedentes? ¿Ha llegado la estética a nuestro presente? Y en caso afirmativo. ¿En qué estado?

### GEOGRAFÍA. LAS MIGRACIONES DEL ARTE

El mapa de las artes, como hemos visto, fue esbozado aproximadamente al mismo tiempo que el de Tendre, en el siglo XVII. Mapa extraño, muy selectivo en el fondo, en el que no figuraba lo que en la *Poética* de Aristóteles había sido la referencia fundamental, el teatro; las bellas artes, las artes mayores, aparecen representadas como las ramificaciones de dos ríos principales, el de la música y la poesía y el de las artes plásticas. Los retoques posteriores al mapa se han limitado a afinar su racionalidad mediante el agregado de unos cuantos arroyos y algunas colinas. Sólo a comienzos del siglo XX se ha tomado la decisión de ir a ver qué hay en algunas de esas *terrae incognitae*.

El episodio fotográfico había producido ciertas conmociones, y es de recordar la reivindicación de Nadar a finales de la década de los cincuenta del siglo XIX (que he citado *supra*)<sup>1</sup>. La fotografía había terminado por ser aceptada en el Salón de 1859 (en una sala anexa, sin embargo, y con otra entrada); pero eso no acabó con las vacilaciones sobre su estatus. El mismo año se podían leer estas dos opiniones opuestas:

Hasta ahora, el artista ha tenido a su disposición el pincel, el lápiz, el buril, la superficie litográfica; ahora tiene además el objetivo de la cámara oscura. El objetivo es un instrumento como el lápiz o el pincel; la fotografía es un procedimiento como el dibujo y el grabado, pues lo que hace al artista es el sentimiento, no el procedimiento<sup>2</sup>.

Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores fracasados, demasiado mal dotados y demasiado perezosos para terminar sus estudios, este entusiasmo universal no sólo estaba marcado por la ceguera y la imbecilidad, sino que presentaba también el aire de una venganza [...] estoy convencido de que los progresos mal aplicados de la fotografía han contribuido mucho, al igual que todos los procesos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, ya bastante raro<sup>3</sup>.

La oposición fundamental de Baudelaire, como luego la más compleja de Benjamin, no impidió en verdad que se reconociera a la fotografía el estatus de arte, e incluso en muchas ocasiones. Sin embargo, este reconocimiento conservaba la mácula de una permanente sospecha: ¿y si la fotografía, en efecto, no fuera más que el medio o el sucedáneo de la pintura? A tal punto que en ninguna clasificación sistemática de las artes se ve aparecer, para completarla o actualizarla, una categoría denominada «fotografía».

El cuadro cambió por obra de una de las consecuencias lejanas de la fotografía: el cine. A esta empresa —la de hacer del cine un arte— aparece ligado el nombre de aquel a quien Apollinaire llamó «poeta filósofo», Ricciotto Canudo, que desde 1908 (!) y prolongando la exclusión de la fotografía del territorio de las artes, decía lo siguiente:

La cinematografía, por tanto, no es hoy en día un arte. Pero es la primera casa del Arte nuevo, del que será y que apenas podemos concebir<sup>4</sup>.

Canudo vacilará durante un tiempo acerca de la estructura del sistema de las artes, comenzando por dar al cine el número seis y luego —en la famosa conferencia que pronunció el 17 de febrero de 1921 en un café del Boulevard Saint-Michel—, el número siete; pero en todos los casos veía en el cine la «soberbia conciliación de Ritmos del Espacio (las Artes plásticas) y los Ritmos del tiempo (Música y Poesía)<sup>5</sup>. Por lo demás, Canudo, como Delluc o Élie Faure, no dejó de vituperar a los comerciantes que alejaban el cine de su capacidad artística, y su estética «de las siete artes» era consciente de su naturaleza —se esperaba que provisionalmente-utópica; pero no por ello menos sólida, menos decidida: el cine no es sólo el primer añadido a la lista milenaria de las artes, la única que en sentido estricto se haya inventado jamás, sino que, en tanto séptimo arte, es la síntesis de todas las otras, las «concilia»<sup>6</sup>: es el arte del futuro (y para comenzar, el del siglo XX).

En la misma época se discute otra remodelación del sistema de las bellas artes, provocada no ya por añadido alguno ni por una «síntesis», sino por nuevas uniones, por *correspondencias* entre las artes. La idea de que había una comunicación subterránea entre la diversas artes era cualquier cosa excepto nueva, ya que es el fundamento mismo de las estéticas y las poéticas clásicas y posclásicas. De Aristóteles a Batteux (e incluso con posterioridad), las artes descansan en el ejercicio unificador de la pulsión mimética; a partir de los románticos y de Hegel, se concibe al arte como una empresa diversificada, por cierto, pero esencialmente única, y que remite al pensamiento (el arte es la manifestación plástica y sensible del pensamiento, que el lenguaje encarna en su forma abstracta e ideal). También ha habido siempre vínculos e intercambios entre las obras y las prácticas de diversas artes. El *ut pictura poesis* clásico, con toda su rigidez, no era más que una de esas vías de tránsito, pero de un tránsito completamente intelectual, a través del tema de la mimesis, y que, por otra parte, interesaba sobre todo al artista, al presentarse lo posible y lo prescrito. Otra cosa ocurre con las «correspondencias», que se colocan en el plano sensorial y que interesan al aficionado al arte.

<sup>1</sup> Cfr. *supra*, cap. III, págs. 118-119.

<sup>2</sup> Louis Figuiet, «La photographie au salon de 1859», citado en A. Rouillé, *La Photographie en France*, 1989, pág. 323.

<sup>3</sup> Baudelaire, *Salón de 1859*, págs. 770-771.

<sup>4</sup> Canudo, «Lettre d'arte. Trionfo del cinematografo», citado según *L'usine aux images*, 1995, pág. 27.

<sup>5</sup> *Les Entretiens idealistes*, 1991, *ibid.*, pág. 32.

<sup>6</sup> «Manifeste des sept arts», 1922, *ibid.*, pág. 163.

Estas correspondencias tampoco son absolutamente nuevas; pero no han superado su carácter episódico, reducidas a ciertas curiosidades que de inmediato se clasificaba en el rubro de las excentricidades, como el clavicémbalo ocular de Père Castel, objeto de interés de los enciclopedistas<sup>7</sup>. La idea de la correspondencia sensorial de las artes creció durante todo el siglo XIX, de Schlegel y Hoffmann a Baudelaire, pasando por Balzac y Poe, autor de una equivalencia mayor: la de sonidos y colores. Alrededor de 1900, y por lo menos hasta la guerra, encontramos el episodio de las sinestesias, la gloria de los Kandinsky y los Scriabin, con su excepcional capacidad para ver los sonidos u oír los colores, quienes, uno como pintor y el otro como músico, ofrecieron modelos a menudo imitados y nunca superados<sup>8</sup>. Ya en *Exploding Plastic Inevitable*, espectáculo de danza, música y luz realizado bajo la égida de Andy Warhol en los años sesenta, la concomitancia de los estímulos no parecía comprometer sus «correspondencias»; para su *Polytope de Montreal* (1967), Xenákis los disoció por completo y trató por separado las luces coloreadas y los sonidos; en *To Be Sung* (1994), la instalación luminosa de James Turrell sirvió meramente de decorado de fondo para la ópera de Pascal Dusapin. En el ordinario del ritual *disco*, la coexistencia de rayo láser y el altavoz es plana, reducida y cuantitativa: cada vez más sensación luminosa al multiplicar los flashes brevísimos y reflejarlos en espejos; cada vez más sensación sonora, hasta el ensordecimiento (en el género del *clip* es donde determinadas propuestas estéticas se hacen posibles).

No me interesa ocuparme aquí de la realidad de los intercambios de sensaciones, muy variables por lo demás según los individuos y las situaciones (desde Baudelaire, la embriaguez tiene su carta de nobleza, y lo mismo ocurre con la toxicomanía después de Burroughs, por ejemplo). Lo que me interesa particularmente es marcar cómo en estas obras hechas a propósito para sugerir —o hacer sentir— un intercambio, la frontera que en el mapa separaba los territorios de las diversas artes sufre desplazamientos forzados. Sinestesia o no, «correspondencias» o no, el comienzo del siglo XX no ha dejado de provocar migraciones, comparaciones (Duchamp cuando dice a Brancusi en los años diez ante los aviones: «Se acabó la pintura. ¿Quién podría superar esta

hélice? Dime, ¿eres capaz de hacer eso?»)<sup>9</sup>, territorializaciones y, para terminar, una suerte de «nomadismo» de las prácticas artísticas<sup>10</sup>. Ninguna persona se arriesgaría a proponer un sistema de las artes, ni si quiera lábil, variable o interminable, debido a la investigación expresa de una disolución de las fronteras y luego de su abolición concreta, que ha sido una parte importante de las empresas vanguardistas, y debido también (que a veces es lo mismo) a la extensión, acompañada o no de redefinición, del dominio del arte.

Poco después de la época de las correspondencias, inmediatamente después de los primeros *ready-mades* (y la Primera Guerra Mundial), se tuvo la impresión de que una cierta cantidad de prácticas culturales «de masa» podían ser estéticamente tan importantes como las artes establecidas. El cine había abierto la vía a esa empresa de legitimación y no habría de dejar de hacerlo. De ello recojo sólo, en sus comienzos, un ejemplo sintomático, bien conocido, por otra parte: el de las «siete artes vivas» identificadas en 1924 por el crítico norteamericano Gilbert Seldes, que incluía entre ellas las tiras cómicas (*comic strips*), el cine, la comedia musical, la revista musical, la radio, la música popular y la danza (también popular). En esta empresa, la legitimación corría pareja a la vituperación de un «gran arte» que Seldes encontraba invadido por producciones mediocres y vulgares (su bestia negra fue Puccini), y al que, al fin y al cabo, era estéticamente necesario preferir las artes populares, a las que su popularidad misma preservaba de la esterilidad:

no hay oposición entre las grandes artes y las artes vivas.

Unas y otras se oponen en espíritu a las artes medias y a las artes de morondanga [*bogus*].

[...] Excepto en un período en que las artes mayores prosperan con vigor excepcional, las artes vivas tienen todo a su favor para ser los fenómenos más inteligentes de su época<sup>11</sup>.

En la elección de un arte de síntesis (o de un «arte del siglo»), así como en la persecución de las correspondencias, se percibe el deseo, apenas disimulado, de devolver al sistema de las artes una unidad, que, en la dispersión de las obras o de las prácticas (por lo menos a partir de los años diez), la crítica sentía claramente amenazada o disuelta. La

<sup>7</sup> Louis-Bertrand Castel, *La musique en couleurs*, 1720, expone su principio; con posterioridad se construyeron otros instrumentos que mezclan sonido y color, pero su influencia fue muy discreta: cfr. Faber Birren, *Color*, 1963.

<sup>8</sup> Véase *supra*, cap. II, pág. 66.

<sup>9</sup> Citado por Courtois y Morel, *Élie Faure*, 1989, pág. 117.

<sup>10</sup> El término «nomadismo» proviene, sin duda, de *Mille Plateaux* [*Mil mesetas*], de Deleuze y Guattari, aunque estos autores no lo aplican al arte, sino a la ciencia y a la política.

<sup>11</sup> Seldes, *The Seven Lively Arts*, 1924, 1957, pág. 294.

tentación de diseñar un arte del siglo no es nueva, sino que ya la tuvo el Renacimiento (la arquitectura como marco de todas las obras y como soporte de todas las especulaciones, sobre todo perspectivistas, cfr. la *Flagelación*, de Rafael), el romanticismo (la música como fuente primaria, inagotable, de la emoción y de la comunicación con el interior de lo real), y el expresionismo (variante de la precedente, esta vez con la poesía en el corazón). Cuando Canudo o Faure señalan para ese papel al cine —en parte por facilidad de pensamiento y a causa de su naturaleza polisensorial— mientras que Duchamp, con su *Urinario*, recuperaba de manera duradera un lugar de preeminencia para las obras plásticas, intentan el mismo recentramiento. Étiene Souriau, al bosquejar un poco más adelante un panorama pretendidamente metódico de las correspondencias entre las artes y las traducciones de unas en otras, trató más bien de restablecer una esencia: «¿Qué tienen en común una catedral y una sinfonía, un cuadro y un ánfora, una película y un poema?»<sup>12</sup>: evidentemente, el Arte.

Hasta cierto punto, es posible leer por debajo del encumbramiento que Seldes (y otros, hasta Umberto Eco) realiza de numerosas prácticas de masa y populares, el mismo credo de la unidad del Arte en la dispersión de las artes. El arte está en todas partes; lo único que cuenta es la calidad estética: la *break dance* es un arte en potencia, pero también lo es el tenis (como lo juega McEnroe) o el fútbol (como lo juega Pelé); más mapas de lo Sensible, o incluso, un mapa de fronteras móviles, como las de los Estados y sus regímenes políticos tras el fin de los Imperios. Es otra tentación, que confiere el más vivo interés a estos enfoques dispersivos, y no cabe duda de que corresponde más a una de las características principales del arte de fin del siglo xx: lo híbrido (en sus efectos sensoriales), mixto (en sus técnicas), ecléctico (en su inspiración), sincrético (en sus temas).

El arte contemporáneo es fundamentalmente eclecticivo e híbrido. En ello reside su *Kunstwollen*, la razón de su admirable vitalidad y de su gran fragilidad<sup>13</sup>.

Se podría seguir —y sería esclarecedor— la circulación de grandes temas a lo largo de dicho siglo, muy diferentes de su reconsideración como variación en la medida en que había una vigorosa distribución

institucional de prácticas. Los avatares de Fausto, para limitarme al primer ejemplo que me viene a la mente, reuniría tantas actualizaciones, más o menos paródicas, de la pieza de Goethe (en Valéry o René Clair), retornos a las fuentes anteriores del cuento (en el filme de Murnau o la ópera de Busoni) y quintaesenciaciones del tema diabólico (en medio de una comedia musical de Minelli como al comienzo y al final de la novela de Thomas Mann) como, por el contrario, el tema celeste (la Sinfonía «de los Mil»)<sup>14</sup>. El cine, la ópera, el espectáculo de marionetas (Busoni), el teatro, la novela, se cruzan o se ignoran, cada uno de ellos abrevando en el gran tema lo que le parece aprovechable, adaptable. Pero lo mixto y lo ecléctico no sólo tienen necesidad de estos pretextos nobles que son los temas sublimes. Las circulaciones temáticas más limitadas también son eficaces, como la de la música militar en la música culta después de las primeras sinfonías de Mahler (contemporáneas de la invención del cine) hasta el *Concierto campestre* de Francis Poulenc (descripción irónica de sonidos del cuartel vecino), luego a la música de Zimmermann para *Les Soldats...*

Hoy en día es difícil imaginar una obra de arte que no lleve impreso el sello de la mezcla. Un pintor tan obsesivo como Alechinsky, que prolonga sin solución de continuidad una estética bastante tradicional (expresionismo), forjada en el grupo Cobra, ha realizado toda una serie de obras pintadas incluso en antiguos grabados (por ejemplo, mapas del Estado Mayor), y en la mayor parte de sus telas recientes la imagen central está bordeada de *parerga* que evocan la banda dibujada. Esto es más evidente aún en pintores más jóvenes, como Julián Schnabel (platos rotos en ciertas telas) o Sigmar Polke (pinturas sobre tejido de amueblamiento o mantas de lana). Para la imagen en movimiento se puede pensar en la reutilización sistemática, por parte de Gianikian y Ricci-Lucchi, de películas mudas científicas o militares (que superponen su montaje al material tal como se lo ha encontrado). Esto en cuanto al material. La hibridación es más esencial todavía cuando las cosas que se mezclan y se transforman mutuamente son gestos y prácticas, pues el paisaje se convierte en escultura con Richard Long, el cuerpo desnudo u ornado (aunque sea con excrementos) se vuelve «cambiante» (lo que usted quiera), el gesto se vuelve drama o actitud

<sup>14</sup> Referencias respectivas: P. Valéry, *Mon Faust* (pieza teatral, 1940); R. Clair, *La beauté du diable [La belleza del diablo]* (película, 1950); Murnau, *Faust [Fausto]* (película, 1926); Busoni, *Dr. Faust* (ópera, 1925); Minelli, *The Band Wagon [Melodías de Broadway]* (película, 1953); Mann, *El Doctor Fausto* (novela, 1947); Mahler, Octava sinfonía, llamada «de los Mil» (1910).

<sup>12</sup> Souriau, *La Correspondance des arts*, 1947, pág. 7.

<sup>13</sup> Bernard Lafargue, «L'air si las des "prédicateurs de la mort de l'art"», pág. 80.

plástica, etc. En los últimos veinte años, muchas exposiciones han tematizado el hecho mismo de la mezcla, del pasaje, de la permeabilidad de los géneros y de las técnicas<sup>15</sup>. Esto, a decir verdad, es para nosotros lo cotidiano.

## HISTORIA. EL SÍNDROME DE MALRAUX

Los cambios en la historia de las artes comienzan con conmociones de orden geográfico, pues es innegable que el descubrimiento de las artes extraoccidentales ha sido uno de sus primeros motores. Nadie, ni en Francia (ni en ningún otro sitio de Europa) coleccionaba miniaturas persas en el siglo XVIII, cuando Montesquieu imaginó sus célebres viajeros exóticos; por el contrario, a finales del siglo XIX, el entusiasmo por el grabado japonés, sobre todo por el *ukiyo-e*, produjo un gran impacto en los medios intelectuales y artísticos con el vigor rompiente de la *Ola* de Hokusai. Cuando Manet realiza su retrato de Émile Zola (1868, hoy en el Orsay), no olvida, al fondo del decorado, el biombo de seda dorada ni la estampa de Outamaro; Van Gogh, en 1887, imita el gesto, al hacer posar al padre Tanguy ante un verdadero muro de estampas<sup>16</sup>; era ya el final del «japonesismo», pero después de él la curiosidad de los pintores (y de los aficionados a la pintura) no conocerá límite. En las historias del arte se llama especialmente la atención sobre el episodio del «arte negro», porque la moda de las esculturas africanas fue más viva aún y sus consecuencias más sensibles —en Apollinaire, Picasso, Braque, Boccioni e incluso hasta en los surrealistas—<sup>17</sup>, pero no habría razón para no incluir también en esas historias el descubrimiento de las artes precolombinas, oceánicas, de las artes del Asia del sudeste, etc.

Sin embargo, no hay duda de que estas grandes mutaciones inherentes a las artes plásticas occidentales no sólo fueron resultado de descubrimientos multiplicados, primero, con la expansión del colonialismo, por los misioneros, y luego (mucho después) por los etnólogos. Si los artistas y su público han sido sensibles a formas de arte extraocci-

dentales fue porque había en ellas una posibilidad de reencuentro; que el arte de la pintura en Occidente había adquirido una capacidad de recepción de nuevas prácticas, de nuevas formas. Si tanto se ha gustado de la estampa japonesa es porque en la pintura se había producido una suerte de revolución (invisible sobre el momento, naturalmente), con el pasaje al segundo plano de las preocupaciones perspectivas y dramáticas, en beneficio de una sensibilidad a la pintura como superficie, e incluso, como superficie ilimitada:

La gradual desaparición de la perspectiva sugiere que la imagen no es ya una unidad distinta que entraña su centro y su limitación. Puesto que ya no tiene punto de fuga, la imagen puede huir por todos lados: no tiene ya razón para detenerse. Cuando llena el marco hasta colmarlo, deja de tener bordes<sup>18</sup>.

De la misma manera, las consecuencias plásticas del arte negro, en gran parte, han podido percibirse gracias a la reflexión sobre los regímenes ópticos y hápticos en escultura (aun cuando, muy probablemente, ni Picasso ni Braque habían leído a Hildebrand). Y también de la misma manera, la atención, mucho más tardía, a las artes precolombinas de México, se encuentra con una sensibilidad aguzada por el surrealismo, y así sucesivamente. El arte ha ido cambiando el rumbo de su historia mediante extensiones sucesivas —incesantes en el curso del siglo— de su área cultural, pero está claro que se trata de historia: de una revolución permanente en los valores del arte. (Sólo he hablado de las artes plásticas, cuyos episodios todo el mundo conoce, pero se podrían mencionar hechos comparables en música, con el *gamelán* balinés que fascinó a Debussy, la apropiación de tradiciones populares rusas por Stravinski, etc.)

Confirmación: al mismo tiempo —un poco antes o un poco después— que tenía lugar esta apertura a lo extraño, a lo otro que llegaba de las profundidades de los continentes, la sensibilidad media (siempre que tal cosa sea concebible) había acogido o se disponía a acoger también lo extraño y la alteridad que llegaban de la profundidad de los siglos. Ya he evocado la reacción típica de Élie Faure:

Cuando estalla la guerra, la *Historia del Arte* está casi terminada: sólo queda por imprimir el último volumen. Élie Faure ha sido el primero en recorrer el arte universal, sin descuidar África, Oceanía o

<sup>15</sup> Sobre las circulaciones, por ejemplo, entre diferentes regímenes de la imagen, véase los trabajos de Raymond Bellour desde hace unos diez años, sobre todo *L'entre-images* y el catálogo *Passages de l'image*.

<sup>16</sup> Esta obra se encuentra en el Museo Rodin de París. Más en general, véase F. Cahin y B. Welsh-Ovcharov, *Van Gogh à Paris*, 1988.

<sup>17</sup> A. Breton y G. Legrand, *L'art magique*, 1991.

<sup>18</sup> Gaëtan Picon, *1863. Naissance de la peinture moderne*, 1974, pág. 122.

México, que todavía los especialistas en historia del arte excluían y seguirían excluyendo todavía en 1921, con ocasión de su congreso internacional en París, so pretexto de que eso era materia de la etnografía. Se encuentra lejos, pues, del horizonte griego que sus primeros escritos proponían como ideal. La diversidad de las culturas le impedía incluso la noción de ideal: era el fin de la Verdad, el Bien y la Belleza que predicaba en su intransigente juventud. Por tanto, tendrá que corregir *El arte antiguo*, obra que a partir de 1909 juzgaba «completamente equivocada» porque había sido escrita demasiado deprisa, antes del descubrimiento de las artes primitivas o de la catedral gótica<sup>19</sup>.

En la gran historia del arte, la acogida de las prácticas que se tenía por menores (los marfiles esculpidos, la orfebrería), o formas menores de las artes mayores (la miniatura, la iluminación), da testimonio de la misma apertura que permitió el ingreso de la estampa japonesa, los fetiches bambara o las máscaras aztecas. En profundidad, se puede reconocer allí la incidencia de un descubrimiento esencial de finales del siglo XIX: la idea de *Kunstwollen*. Esta poderosa intervención de consideraciones sociológicas e ideológicas en la historia del arte, pese a toda su imprecisión conceptual y su intrínseca variabilidad en el marco mismo de su inventor, ha producido una importante transformación en esa historia. Riegl ha vacilado largamente acerca de la fuente de esa «voluntad de arte», que ha atribuido ya a una obra en particular, ya a un artista, ya a un período histórico, ya a un grupo étnico (lo que entonces se conocía como raza), ya a una nación; en resumen, vaciló entre la intención del arte y el impulso del arte<sup>20</sup>, pero en todo caso demostró que no hay norma estética absoluta y que lo que no corresponde a nuestro gusto tiene una *razón de ser* histórica, una necesidad interna, si se quiere.

Primera consecuencia: si todas las obras que el pasado nos ha legado tienen igual necesidad, es preciso rehacer la historia del arte: y para comenzar, poner entre paréntesis todo lo que sabemos y todo lo que nos aporte la investigación sobre el terreno; luego, establecer nuevas correspondencias, formales esta vez, entre obras separadas a veces por siglos o por océanos. Es el museo «imaginario» al que Malraux ha dejado unido su nombre, primera reacción crítica a estos

descubrimientos. En este sentido procede el movimiento de la crítica durante toda la primera mitad del siglo XX, que lleva a ésta al divorcio respecto de una filosofía del arte que permanece fijada en las actitudes más pasatistas (no deja de asombrar que, en 1924, Cassirer no encuentre ningún creador posterior a Goethe o Schelling para citar en apoyo de su reflexión sobre la influencia de Platón en toda la estética)<sup>21</sup>. Para Malraux, si bien seguimos subyugados por el arte griego, no ponemos en primer plano las mismas obras (nos gusta más el arte arcaico) y no las vemos de la misma manera (*Le Musée imaginaire* —el libro— propone en las reproducciones enfrentadas de la *Victoria* de Samotracia y de un grupo enlazado del templo indio de Jaiuraho).

Segunda reacción: la de los artistas. Ya he hablado del japonésimo, de la moda del arte negro; en sus *Fondements de l'art moderne*, Ozenfant traza una genealogía del purismo (el movimiento que él mismo creara con Le Corbusier y Jeanneret) por la cual éste deriva naturalmente del cubismo, es decir, de la reacción a la expresividad y la articulación de las formas características de la escultura africana; al mismo tiempo, el sistema estético que desarrolló practica con abundancia las más inesperadas aproximaciones formales<sup>22</sup>. En tanto movimiento, el purismo apenas sobrevivió en las historias del arte en sus formas arquitecturales, pero en casi todos los artistas es posible encontrar posiciones teóricas e históricas comparables en ese mismo momento o bien más tarde. A decir verdad, no hay casi ejemplo de artista del siglo XX que no haya sabido que no trabajaba a partir de una norma académica, sino sobre el fondo infinito de la historia universal de las creaciones artísticas.

Tercera reacción: la de los historiadores (y también de los conservadores de museos). Si el museo imaginario ha deshecho la historia tradicional, se impone la tarea de rehistorizar, aunque de otra manera, nuestro enfoque de las obras del pasado. Esta dialéctica nos es familiar y las tres últimas décadas han sido en gran parte décadas del «retorno a las condiciones originales» de las obras de arte: de la restauración, que se abrazó como reautenticación, de la Capilla Brancacci y de la Capilla Sixtina, al movimiento —firmemente sostenido por la industria del disco— del redescubrimiento de la música barroca con instrumentos de época y técnicas de ejecución reconstituidas. Sólo en apariencia es

<sup>19</sup> Martine Courtois y Jean-Paul Morel, *Élie Faure. Biographie*, 1989, pág. 125.

<sup>20</sup> Es el fondo de la crítica que dirige Erwin Panofsky a esta noción: «Le problème du *Kunstwollen*», 1920 [trad. esp. en *La perspectiva como forma simbólica*, 1986].

<sup>21</sup> E. Cassirer, «Eidos et eidolon», 1924.

<sup>22</sup> Amédée Ozenfant, *Fondements de l'art moderne*, 1928.

paradójico sostener que este retorno al pasado sea consecuencia directa de la apertura de la historia: en efecto, era imposible imaginar (de-sear) volver a las condiciones exactas de aparición de la obra mientras se las considerara puramente contingentes y se continuara buscando en ella una esencia y una tradición: ¿para qué esforzarse en tocar Bach con instrumentos del siglo XVIII y con orquestas reducidas tras haber tomado meticoloso conocimiento de todos los tratados de música y de retórica de la época, si, como se pensaba todavía hace un siglo, la esencia de la música de Bach ha pasado a la de Brahms? Todo cambia si uno se percata de que no sólo se puede «jazzificar» a Bach (lo que se ha hecho varias veces, no demasiado bien a mi juicio), sino que se lo comprende de manera completamente distinta y más compleja a la luz de Couperin o del cosmopolitismo de un Froberger, pero también si se «inyecta» en la interpretación de sus obras cierta flexibilidad que sólo nos ha podido dar la frecuentación de músicas no europeas. Para remontarnos un poco más en el tiempo, hoy por hoy no se encuentra casi una interpretación de Monteverdi que no incorpore (lo sepan o no los intérpretes, y muchos lo saben) melismas originarios... de la música árabe. En resumen, el retorno a las condiciones exactas del pasado es a veces (¿a menudo? ¿Siempre?) muy caprichoso y dice más sobre nuestra época y su imaginario que sobre la que se reconstituye. Pero dice con seguridad acerca del gusto de nuestra época para un museo imaginario que habría renovado, limpiado y restaurado todas sus piezas, *con la intención* de llegar lo más cerca posible de su estado original.

En esta historia del arte universal es mayor la linealidad, hay más influencias imaginables siempre que nuestra sensibilidad autorice la comparación válida de las obras más alejadas entre sí. He allí un tesoro inmenso que uno se siente permanentemente tentado de reestructurar en movimientos, estilos y antiguas categorías (clásico, romántico, barroco), pero que los «redescubrimientos» —esto es, las cosas olvidadas que se redescubre y a la vez las transformaciones del gusto, que sacan a la luz otras cosas— nunca dejan de remodelar. La historia del arte está en plena reconfiguración, ya muy avanzada: si nada se da ya de manera lineal, si se desprecia la cronología como vulgar crónica, ¿en qué consiste la historia? Ésta es la pregunta más actual, a la que han dado una gran respuesta historiadores del arte pertenecientes a una generación notablemente posterior a la de los padres fundadores y sus discípulos directos: el objeto de la historia es el pensamiento que el arte produce y no la sucesión de las obras (por allí han pasado la «nueva historia», la «arqueología» de Foucault). Cuando Svetlana Alpers

describe la pintura holandesa del siglo XVII como «arte de describir», cuando Georges Didi-Huberman, a partir de los debates teológicos que informaron la obra de fray Angelico, reinventa una noción de figuración (fundada en el problema de la desemejanza), cuando Daniel Arasse saca a la luz las modalidades de la presencia, en la obra, del sujeto que se encuentra en su origen (artista o mecenas), hacen la historia de los conceptos propios de la pintura, es decir, los conceptos que la pintura misma ha inventado *en acción*, y sus investigaciones, incluida la iconología panofskiana, no dejan de lado nada que pueda informar acerca de las mentalidades, las ideologías, las teorías y los contextos de creación<sup>23</sup>.

La historia que tenemos ante los ojos no carece de contradicciones, o, mejor aún, de grandes fracturas; pero es también el campo en el que esas fracturas, precisamente porque es posible pensarlas, se resuelven. Actualmente, la sensibilidad de los aficionados al arte presenta un gran divorcio entre el arte del pasado y el arte contemporáneo; sin embargo, el contemporáneo se produce en principio en pie de igualdad con el pretérito y nuestros museos imaginarios personales acogen uno y otro. Hay prácticas artísticas que tienen una historia (las más cultas), mientras que otras carecen de historia (todas las artes «populares», a las que sería mejor llamar espontáneas o, según Seldes, vivas); pero todo se ha vuelto «artistizable» y historizable (tras la huella del movimiento de redescubrimiento de la música barroca, los años setenta aportaron innumerables registros de músicas folclóricas europeas, readaptadas por el gusto del momento, al mismo tiempo que se las ponía a una cierta distancia artística mediante elaboradas elecciones de instrumentación, de registro e incluso de repertorio).

El fondo de todas estas fracturas —y de los choques a los que a veces dan lugar— es, pues, el conflicto entre una historia «monumental» y «antiquaria» —para retomar los términos de Nietzsche<sup>24</sup>— y una historia crítica o, en otros términos, entre la tentación de restablecer las obras en la distancia sideral del monumento que se admira desde lejos, porque, merced a todo un aparato exterior, se lo ha devuelto a «su época», y la necesidad de no continuar el trato con esas mismas obras sino en la medida en que nos hablan. Cada una de las artes, cada uno de los

<sup>23</sup> S. Alpers, *L'art de dépeindre*, 1983; G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, 1990; D. Arasse, *Le sujet dans le tableau*, 1997.

<sup>24</sup> Nietzsche, «De la utilidad y de la inconveniencia de la historia para la vida» (1874), en *Consideraciones intempestivas*, II.

grandes museos, se enfrentan a este dilema: ¿es menester sobre todo conservar, o sobre todo mostrar?<sup>25</sup> Y si además hay que restaurar, ¿ha de proponerse la restauración una mejor conservación (restauración prudente que carga el acento en la durabilidad, en la solidez material, y evita tomar partido estético), o una mayor mostración (restauración agresiva, tipo Sixtina, en que se privilegia el espectáculo y el gusto del día)? Para tomar sólo un ejemplo del cine —decisivo, teniendo en cuenta la brevedad de la vida de los filmes—, los grandes archivos reproducen, en la variedad de partidos que han tomado, toda la paleta de las disposiciones del historiador: re-historización y fabricación de copias «tal como se las hubiera podido ver en su época», o, por el contrario, con interés en la comprensión, el acceso fácil, la posibilidad de pasar el filme por televisión (hay restauraciones que, por su parte, conjugan ambas disposiciones, y de manera interesante, gracias a un gusto contemporáneo por la historia...).

La estética es definitivamente asimilada a lo histórico.

#### SOCIOLOGÍA. TODO ES ARTE

Más allá de la comprobación de un divorcio, ya muchas veces señalado, y más allá de los argumentos de gusto o de autoridad, una polémica reciente (y repetida) sobre el «arte contemporáneo»<sup>26</sup> ha recordado, aunque sólo fuera para vituperarla, esta característica del estado actual del arte: el arte está por doquier, su centro no está en ningún sitio y su periferia es indecisa. El artista de vanguardia anterior a la guerra, fuera cual fuese la repercusión —incluso periodística— de su trabajo, destinaba éste de manera prioritaria a los aficionados y a los conocedores; en cuanto a la institución, concebía de manera unánime su vocación como la preservación del arte en tanto «gran arte» —expresión vaga, pero ennoblecida por una tradición filosófica de la que ni el propio Nietzsche había renegado, y menos aún sus sucesores. Ahora, por el contrario, es casi imposible distinguir quién es el artista, a partir de qué práctica, de qué grados de reconocimiento público, de qué tipo de teorización se hace artista; los museos acogen cada vez más géneros, formas, dispositivos y prácticas, como si se tratara de abolir o de trans-

gredir sistemáticamente la mayor cantidad posible de fronteras (suerte legítima, normal, de las fronteras; como había dicho Hegel a propósito de Kant: establecer una frontera es transgredirla).

El museo, y más en general la institución (de la que el museo sólo es su parte de difusión pública, pero que incluye el mercado del arte, la crítica y también en parte las industrias culturales), ha extendido y extiende cada vez más la lista de lo masificable, o más exactamente de lo que la institución puede reconocer y reivindicar como arte. La multiplicación de los museos (con vocación etnográfica, antropológica, ecológica, industrial, etcétera) también tiene como consecuencia la multiplicación de los puntos de contacto entre el arte y lo que lo imita, lo combate o lo ignora. La mesología está a la orden del día en el París de fines del siglo XX, en que uno se pregunta si es necesario construir un museo de las artes «primitivas»<sup>27</sup>, si podrá o no acoplarse al museo del hombre, qué ha de incluir un museo del patrimonio, y para poner la guinda al pastel, si, de una vez por todas, el cine merece un museo. Al «todo termina en la Sorbona», de Valéry, sería fácil responder en eco que «todo termina en el museo», no sólo en el sentido en que el arte de vanguardia termina siempre por ser arte consagrado, sino también porque el museo parece haberse dotado de una capacidad de absorción verdaderamente digna de una ameba.

Dos motores, del orden de la voluntad de arte, que afectan precisamente la esencia del arte como gran arte (o por lo menos a su *connotación*<sup>28</sup> como gran arte), han sido singularmente activos en el último medio siglo. Ante todo, se trata de la incorporación en el arte de las artes de masa, o de grandes porciones de ellas. La fotografía, que Benjamin había convertido en su piedra de toque, tiene museos y galerías; los conciertos de música «seria» pueden incluir, y con frecuencia incluyen, fragmentos de música popular o industrial (la admirable Cathy Berberian había convertido en una especialidad suya recitales que mezclaban canciones armenias, canciones de Kurt Weil, canciones de The Beatles y madrigales monteverdianos); los antiguos mercados de abasto de París han sido desmontados y nuevamente montados tal cual eran, como un nuevo tipo de objetos culturales (no exactamente artísticos, pero casi); etc. Por otra parte, nos encontramos con la recuperación del *amateurismo*, objetivamente parte del programa de los surrea-

<sup>25</sup> Dominique Païni, *Conserver, Montrer*, 1992.

<sup>26</sup> En *L'art contemporain en question*, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994, se encontrará una recopilación de argumentos «a favor» (y las referencias a algunos episódicos valedores de la posición «contra»).

<sup>27</sup> Véase *supra*, capítulo I, págs. 15 y ss.

<sup>28</sup> «Cuando decimos “arte” connotamos por lo menos “gran arte”», Jean-Luc Nancy, «Le vestige de l'art», *L'art contemporain en question*, *op. cit.*, pág. 25.

listas, del dadaísmo, de varios movimientos cinematográficos y de muchos fotógrafos. Toda la obra de Robert Frank —sin duda una de las más importantes de la historia de la foto— es obra de un aficionado que a menudo se reivindica como tal; cineastas como Cocteau, Rouch o Mekas han expresado muchas veces su amor al gesto y la técnica «de aficionado»; la propia pintura, de Dubuffet a Boltanski, ha tenido sus no profesionales, por lo menos «en espíritu».

Paralelamente, la técnica, cuyo lugar en nuestra vida cotidiana es cada vez más destacado (este simple libro ha sido escrito y editado, con medios acerca de los cuales hace quince años no se tenía idea, por un individuo que, al igual que sus vecinos, pasa la mayor parte de su tiempo junto a instrumentos electrónicos), sugiere, y a veces impone, nexos transversales, hibridaciones o mestizajes. El desarrollo del vídeo en los últimos treinta años ha permitido tanto el surgimiento de un arte videográfico (con sus lugares, sus museos, sus regímenes sensoriales y estéticos, su medio, su público) como la renovación el cine «directo»; ha transformado radicalmente la práctica del rodaje de filmes «pesados» (el vídeo sirve de borrador o de imagen testimonial) y mucho más aún la relación de cada aficionado al cine con los grandes filmes (y los pequeños) del museo imaginario, que se puede «poseer» reproducidos en casa; ha convulsionado la mirada a la pintura mediante la multiplicación casi explosiva de «películas sobre arte» (léase: realizaciones ideográficas sobre obras de pintura), y por encima de todo ha participado de la revolución en nuestro imaginario social (hoy sabemos que podemos ser observados por una cámara todo el tiempo y casi por doquier). Resultado: la inclusión en el arte del vídeo —esto es, en el arte—, de obras tan dispares como las de Vito Acconci (cercana a la *performance*), Thierry Kuntzel (cercanas a la pintura), Bill Viola (cercanas al diario íntimo) o Michael Klier (cercanas a la *televigilancia*)<sup>29</sup>.

Llegamos finalmente al último aspecto de la porosidad de las demarcaciones: el eclecticismo que, como se ha observado, caracteriza nuestra época, pero esta vez del lado de los comportamientos individuales. Son muchos los factores de igualación del tiempo (el ritmo de los días es escandido rígidamente por el de los telediarios) y en este tiempo sin relieves, las noches son todas iguales, ya se dediquen al teatro, ya a la discoteca; otro tanto ocurre con las tardes (si se tiene tiempo libre), que pueden llevar al museo o al cine. Desde el punto de vis-

<sup>29</sup> Omíto muchos; para un panorama útil, véase R. Ellour y A.M. Duguet (comp.), *Vidéo*, 1988.

ta del sujeto que llena una tras otra esas casillas de su tiempo, el continente predomina sobre el contenido: las prácticas, por distintas e incomparables que sean, se perciben y se comprenden como intercambiables. De repente, y en cierto modo por retroacción, todas las prácticas «culturales», pertenezcan o no a lo que se *connota* como gran arte, resultan susceptibles de ser tratadas indiferentemente por la crítica, los medios de comunicación o un amplio sector de la institución.

Es lo que en profundidad habría que llamar *democratización* del gusto: todo el mundo tiene ahora capacidad y autoridad para emitir un juicio sobre las obras, sobre todas las obras y especialmente si corresponden a las artes públicas, espontáneas o vivas. Es, por ejemplo, el caso de la famosa broma de François Truffaut: «en Francia, todo el mundo tiene dos oficios, el propio y la crítica de cine»; pero también el de los juicios que provoca la televisión cuando interroga a los viandantes que descubren las esculturas que se exponen en la calle. Contrapartida inevitable: ese gusto es cada vez menos cortante, cada vez más benévolo, benévolo, neutro, previsible:

Se considera poco democrático decir que la obra de un artista es más lograda, más profunda, más innovadora —poco importan los términos que se escoja— que la de otro artista [...] Es raro que el trabajo de un artista sea seriamente evaluado en términos cualitativos: muy bueno, bueno, regular, malo, espantoso, inexistente [...] Nadie se atreve a decir de un artista que es de segundo orden, o que a largo plazo no está tan mal<sup>30</sup>.

Sin duda es imposible trazar en unas pocas líneas un retrato riguroso de la sociología del arte y, menos aún, de la sociología salvaje que cada uno de nosotros produce con sus reacciones a las conmociones del paisaje del arte, de su situación, de sus formas sociales y de su historia. Sin embargo, es posible mencionar dos rasgos, porque desde hace tres o cuatro décadas se mantienen constantes:

Por una parte, el arte está o parece estar cada vez más presente. Desde este punto de vista, la utopía directora del fin del siglo podría ser el eslogan eufórico de John Cage: «¡Que todo se convierta en arte!» Hay dos formas de convertirse-en-arte-universal que me asombran: la invasión del espacio y la atribución según la percepción. Es evidente que el *land art* constituye la forma suprema de la invasión; provisionalmente,

<sup>30</sup> Donald Judd, «Un long essai, qui ne traite pas des chefs-d'oeuvre, mais des raisons qu'il font qu'il en existe si peu», *Écrits*, 1991, págs. 118 y 143.

todo un paisaje (término inadecuado que conservo sólo en aras de la brevedad) se convierte en obra de arte; el embalaje del Pont Neuf que realizó Christo en 1985 ofreció a centenares de miles de visitantes una obra de arte interesante (y gratuita), pero también se impuso a quienes no la querían o a quienes, indiferentes, sólo deseaban cruzar el Sena. En otra escala, hay otras manifestaciones de la misma tendencia: la instalación, permanente o no, de esculturas en jardines y en plazas no es nueva, pero su carácter ha sufrido una transformación: los Maillol de las Tullerías son un verdadero museo al aire libre, así como las instalaciones provisionales (Botero en los Campos Eliseos en 1995, Di Suvero en 1997) equivalen a una exposición; no hay nada, incluso la manera de ocupar los espacios interiores de los museos, que no abunde en el mismo sentido, con obras chorreantes (ya en sentido estricto, como los fieltros de Robert Morris o los plásticos de César), obras en expansión (véase Richard Long o Carl Andre), piezas que bloquean el espacio, etcétera<sup>31</sup>. Correlativamente, el espectador (o el contemplador) se ve cada vez más obligado a mirar, no ya desde un punto de vista dado, sino según un recorrido dado, en general más o menos laberíntico (cosa que se advierte al final del recorrido) o de acuerdo con un dispositivo dado, en general más o menos obstaculizante (no se puede ver todo, o no todo a la vez). En resumen, en el momento de su contemplación y de su recorrido, la obra de arte —y sobre todo si es arte espacial (escultura, arquitectura, proyección, *performance* corporal, organización del paisaje, etc.)— sustituye a lo que en otro tiempo era la naturaleza.

Por otra parte, y en proporción a esta difusión del arte, a esta sustitución de lo natural por lo artístico, el arte, y el artista, gozan de un aura, también ella difusa, puesto que ya no hay «gran» arte, pero constante. Tal vez nuestra sociedad se haya divorciado de su arte contemporáneo, pero le profesa el mayor respeto, aunque por razones contradictorias. Una parte del prestigio del arte es tradicional, pura herencia de su aura pretérita, y nuestra época parece descubrir la predicción de Nietzsche:

Muy pronto el artista pasará por ser un magnífico legado del pasado y, cual extraño maravilloso cuya fuerza y belleza hacían la felicidad de los tiempos antiguos, se le rendirán honores tales como los que no acordamos fácilmente a nuestros semejantes<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Véase, por ejemplo, Rosalind Krauss, «La sculpture dans le champ elargi» (1979), en *L'originalité de l'avant-garde*.

<sup>32</sup> Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, I, § 223,

Pero, por cierto, ha habido herencia, ya esa herencia ha beneficiado a los artistas vivos, aun cuando su trabajo sea mal conocido, desconocido o rechazado. La sociología del arte, que traduce en forma racional y sistemática ciertos credos de la sociedad, tiende cada vez más a tener en cuenta el carácter particular de las actitudes ante la obra de arte y a tomar en consideración en sus estudios «esa idea de que el artista representa una de las formas de actividad fundamentales del espíritu»<sup>33</sup>. Desde los años sesenta (época de los primeros trabajos de Pierre Bourdieu y de Raymonde Moulin), todas las escuelas sociológicas, fuera cual fuese la tesis particular que defendieran, han puesto de manifiesto ese mundo del arte, que fascina e inspira reverencia incluso en el aborrecimiento. La única diferencia es de magnitud: si bien se glorifica al artista, no es sin embargo a él a quien se pide directamente la razón de su arte, sino a la institución:

Fuera de los casos dudosos respecto de los cuales es irrealizable un mínimo de consenso, la sociología del arte, ante la pluralidad de los universos artísticos, no puede más que adoptar, en el seno de cada uno de ellos, la jerarquía establecida por los expertos especializados<sup>34</sup>.

¿Cuál es entonces el lugar del arte? ¿Cuál es su acción? Aristóteles había considerado que el teatro era útil a la sociedad porque creaba las condiciones para que quien participaba en la representación fuera objeto de un proceso benéfico: la *catarsis*. Sin duda, es casi imposible saber con exactitud qué quiso decir con ello: ¿que el teatro «purga» nuestras emociones de lo que tendrían de malsano?, ¿que las «depura» mediante la mimesis?, ¿que las educa mediante la purificación?<sup>35</sup>. El único punto seguro parece ser la acción positiva del arte de imitación, que «esponja» el exceso de emoción y de entusiasmo del que dan testimonio ciertos sujetos y, en consecuencia, los deja en mejores condiciones para el juego social e interpersonal<sup>36</sup>. No cabe duda de que, a partir del fin de los clasicismos, este punto —el beneficio psicológico

<sup>33</sup> Pierre Francastel, «Pour une sociologie de l'art», 1969, págs. 141-15.

<sup>34</sup> Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, 1967, pág. 18.

<sup>35</sup> Retomo una de las síntesis recientes de este problema, la de Barbara Gernez en anexo a su traducción, *Les Belles Lettres*, 1997. Todas las ediciones de la *Poética* conllevan una reflexión sobre la *catarsis*.

<sup>36</sup> Todos los comentaristas destacan que esto es lo que se desprende de la única mención de la *catarsis* que se encuentra en Aristóteles fuera de la *Poética*, que se refiere a la música y se da en la *Política*, libro VIII, 7.

que puede procurarnos la frecuentación del arte— se ha ido poco a poco poniendo en duda para ser luego discutido y finalmente destruido. En los márgenes de la modernidad, nos encontramos una vez más con Nietzsche:

*Viejas dudas sobre la acción del arte* – [...] Respecto de ciertos hechos físicos, como por ejemplo el goce amoroso, es verdad que la satisfacción de una necesidad produce un efecto sedante y un apaciguamiento momentáneo del instinto. Pero el temor y la piedad no son en estos sentidos necesidades de órganos determinados que requieran alivio. Y a largo plazo todo instinto se ve reforzado por el ejercicio de su satisfacción, no obstante los periódicos efectos sedantes. Sería posible que el temor y la piedad se suavizaran y se purgaran por obra de la tragedia en cada caso particular; sin embargo, en general podían resultar fortalecidos por la influencia trágica, en cuyo caso Platón, a pesar de todo, tendría razón en pensar que, en conjunto, la tragedia vuelve más inquieto y más impresionable al sujeto<sup>37</sup>.

En relación con estas perplejidades ilustres, no hemos avanzado prácticamente nada. La sospecha nietzscheana —¿son en el fondo corruptoras las artes de la mimesis?— se ha generalizado; el discurso ordinario sobre el efecto del arte, el discurso de los medios de comunicación, de los políticos, de las conversaciones de café, se centra en una concepción negativa de este efecto. Todos los sectores miméticos del arte son, uno tras otro, objeto del mismo e interminable debate: ¿pervierte el cine a la juventud? (respuesta preferida: sí, por supuesto); ¿puede una canción incitar a la violencia? (respuesta: varios «rapistas» condenados en unos cuantos años). Allí donde se atribuye al arte una acción posible (pues, por otra parte, desde el fin del zhdanovismo, ya nadie desconfía de la pintura abstracta), se ve esta acción como algo negativo, peligroso, turbio.

La respuesta a estas acusaciones o a estas sospechas también es, a mi juicio, cada vez más unánime: ante la eventualidad de una acción social destructiva o corruptora, el arte se ha descubierto una nueva función en la ciudad: es el lugar, o uno de los lugares, de la nueva didáctica. Es infinitamente poco probable que las artes contemporáneas nos purguen o nos purifiquen demasiado. Pero todas, sin excepción, pretenden hacernos reflexionar, incluso instruirnos. Un ejemplo —el primero que se me ocurre— en el periódico del día en que escribo estas líneas:

<sup>37</sup> Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, I, § 212.

Mi trabajo es una reflexión acerca de la imagen [...] quiero que el espectador sea consciente de que mira una fotografía y no un sujeto [...] Trato de mostrar la imposibilidad de hacer un retrato<sup>38</sup>.

Estos juicios de Thomas Ruff, intercambiables con un millón de otros *ejusdem farinae*, son tanto más sintomáticos cuanto que la fotografía, precisamente, propone obras totalmente despojadas de significación aparente, así como de todo signo exterior de naturaleza artística (salvo su exhibición en museos), vacías de expresión, cuasi anónimas en su factura. Y es que todo arte, todo gesto o todo producto del arte tiene capacidad de movilizar mi reflexión. Para ello basta con que se inserte en el buen dispositivo, que permitirá el ejercicio de esta función y no, por error, de otra (privadas de soporte institucional —museo, crítica—, estas fotografías carecen casi por completo de existencia artística). La institución, por otra parte, vela por sí misma, y las exposiciones de obras de arte, cuando no tienen una finalidad expresamente pedagógica (en 1976, «Face à l'histoire», en el Centro Pompidou), conllevan por lo menos abundantes didascalías<sup>39</sup> que retienen la atención tanto como las obras cuando no más. Todo es arte: pero al arte se une a su vez otro todo: el del saber.

#### ONTOLOGÍA. ESENCIALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA

De «todo es arte» a «ya no hay arte», la distancia es paradójicamente mínima. Las formas contemporáneas (que la institución nos empuja a seguir connotando como gran arte) son engañosas y no es asombroso que tantos críticos, incluso competentes, hayan emitido un diagnóstico negativo, nostálgico, melancólico a veces, y hayan retomado la fórmula hegeliana de la muerte del gran arte, aunque sin la filosofía histórica, sin la «fenomenología del espíritu» que era su sustrato. Por otro lado, tal es el modo en que el arte se extiende en prácticas de las que tan sólo ayer lo separaba un abismo, que la universalización del arte puede sugerir efectivamente su empobrecimiento, puede sugerir que, bien visto (y teniendo todo en cuenta) los valores del arte no son tan «elevados», tan «grandes» ni tan sublimes como estamos acostumbrados a pensar: el gran arte ha seguido el movimiento de depreciación

<sup>38</sup> Thomas Ruff, Entrevista, *Le Monde*, 20 de septiembre de 1997.

<sup>39</sup> Del griego *didaskalia*, enseñanza.

de los «grandes» hombres. Tanto en un caso como en otro ha desaparecido algo correspondiente a la adhesión inmediata, a la creencia, en resumen, a la religión.

Una tontería de la estética nostálgica es invocar la rareza, la sutileza y la extrema sofisticación de los valores estéticos y de las experiencias que nos proporcionan [...] No hay que confundir la circunstancia de que los valores estéticos sean objeto de elaboraciones muy complicadas y artificiosas con una supuesta sublimidad de principio. Lo que felizmente el arte del siglo xx nos obliga a ver y a tomar en consideración es que cualquier cosa —hasta la más tenue, la menos agraciada o la más vil— puede cumplir una función y asumir un valor estético justamente por medio de mecanismos de valorización y de apreciación a veces extremadamente sofisticados y otras veces muy poco<sup>40</sup>.

Sin duda, la forma más asombrosa de esta nostalgia del gran arte —porque no ha retrocedido ante ninguna violencia— es la que encarna la famosa fórmula de Adorno: «Toda cultura posterior a Auschwitz, incluida su crítica urgente, no es más que un cubo de basura»<sup>41</sup>. Fórmula extrema: antes y después de /Auschwitz/<sup>42</sup> ha habido otras catástrofes en la historia del mundo, algunas de amplitud comparable. La guerra de 1914-18, sobre todo, había marcado de manera duradera a toda una generación, interviniera o no directamente en los combates, a causa de las formas particularmente inhumanas que adoptó la lucha de trincheras (epidemias, desnutrición, utilización de gases tóxicos); el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, no habrían sido lo que fueron sin la experiencia traumatizante del horror. Por tanto, Adorno habla de otra cosa, y su tesis pretende ser la comprobación de una mutación en la naturaleza misma de la empresa artística: un *momento* de la historia humana (no hay que olvidar qué significa esta expresión para un descendiente de Hegel) no puede haber producido al mismo tiempo /Auschwitz/ y gran arte, porque eso sería contrario a las posibilidades del espíritu.

Por tanto, esta tesis, que supone que la historia tiene sentido, es controvertible en sí misma más allá de su resonancia moral, que sigue

<sup>40</sup> Yves Michaud, «Accès de fièvre nostalgique», en *L'art contemporain en question*, *op. cit.*, pág. 16.

<sup>41</sup> T. W. Adorno, *Dialectique négative* (1966), pág. 287. [Trad. esp.: *Dialéctica negativa*, 1992.]

<sup>42</sup> Es evidente que este nombre de lugar se toma como metonimia de la política nazi de exterminación sistemática del pueblo judío (y de otros) y, más allá, «para muchos otros ejemplos de lo insostenible» (Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, pág. 26).

siendo muy fuerte, y que lo ha sido más todavía antes de la guerra. Es infinitamente probable que sea sobre todo testimonio de la imposibilidad en que se encontraba el filósofo de admitir que el arte ya no coincidía con el gran arte y que prolongaba una reflexión sobre el período interbélico, imposibilidad que lo llevó a estimar que los movimientos artísticos de ese período pertenecieron al arte más por su proyecto que por sus obras:

Hay un aspecto de los istmos que sólo hoy adquiere actualidad. El contenido de verdad de muchos movimientos artísticos no culmina del todo en las grandes obras de arte; Benjamin lo ha mostrado a propósito del drama barroco alemán. No cabe duda de que lo mismo vale para el expresionismo alemán y el surrealismo francés, que no han cuestionado en absoluto el concepto de arte, factor que, a partir de entonces, se mantuvo como parte integrante de todo auténtico arte nuevo. Pero puesto que en cualquier caso ha seguido siendo arte, habrá que buscar, como nudo de esta provocación, la preponderancia del arte respecto de la obra de arte. Se encarna en los istmos<sup>43</sup>.

Pero es indudablemente difícil connotar como gran arte producciones que sólo se justifican en referencia a un proyecto, por trascendental que pueda parecer, puesto que el «gran» arte se ha definido tradicionalmente por una doble característica humanista: 1.º) representa el hombre por el hombre, y 2.º), lleva la huella indeleble de un trabajo humano. Sólo muy raramente los «istmos», que Adorno convoca irónicamente, representan el hombre (pero entonces no se puede decir en verdad que lo representen por el hombre mismo, cfr., la fotografía surrealista en su conjunto); la huella del trabajo es allí cada vez menos perceptible o cada vez más rudimentaria (obsesión del filósofo, que lo lleva, por ejemplo, a rechazar todo el jazz<sup>44</sup>: el arte es exigente, requiere un alto nivel de competencia y de cultura y no podría avenirse a la *fórmula*).

El fin del gran arte, por tanto, no data de ayer, sino al menos de anteayer. Apocalipsis por apocalipsis<sup>45</sup>, el de las trincheras ya había producido su ola de destrucciones. A partir de ese momento, el fin del arte

<sup>43</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1970, págs. 44-45. [Trad. esp.: *Teoría estética*, 1992.]

<sup>44</sup> Adorno, «Mode intemporelle. A propos du jazz» (1953) y «Réponse à une critique de «Mode intemporelle»» (1953), en *Prismas*. [Trad. esp.: *Prismas*, 1962.]

<sup>45</sup> Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, 1976.

se convirtió en un rito (interior al arte). El 15 de febrero de 1979, en la pequeña sala del Centro Pompidou, Hervé Fischer, en el curso de una *performance*, corta una cuerda y declara: «Simple artista, el más joven de esta cronología asmática, en este día del año 1979, compruebo y declaro que la Historia del arte se ha acabado. El instante en que corté el cordón fue el último acontecimiento de la historia del arte»<sup>46</sup>. No era el primero, ni el último, y además de estas declaraciones performativas, el fin del gran arte había sido elaborado en muchísimas obras de comienzos del siglo xx, en particular bajo el signo de la ironía. Habría, por ejemplo, una historia de la cita irónica, que atravesaría todas las artes, mayores y menores, de los años diez, veinte y treinta, desde la cita de la canción *Ell' avait un' jamb' de bois* en *Petruchka* (Stravinski, 1911) hasta la Gioconda con bigotes, pasando por los periódicos pegados sobre tela de los cubistas. Pero, ¿cómo no advertir de inmediato que estas citas no hacen otra cosa que prolongar otros gestos idénticos a lo largo del siglo xix, de *Frère Jacques* en la primera sinfonía de Mahler (1888) a la irreverente cita de un grabado de Raimondi en *El almuerzo sobre la hierba* de Manet, 1863)? Es la modernidad la que, si bien no la inventó, propagó la ironía: la pérdida del gran arte se ha venido preparando, quizá de manera subrepticia, desde hace mucho tiempo.

En el sentimiento (o el fantasma) de la pérdida del gran arte como pérdida del arte hay otro factor que ha tenido un papel: el alejamiento del cuerpo —el del artista y simétricamente el del espectador—, que técnicas cada vez más «desrealizadoras» han tendido a ausentar. El cine, tomado en bloque, ha sido también una gran máquina de *organizar* la desaparición del cuerpo, y si bien es cierto que muchas veces se ha interrogado uno sobre la impresión de realidad que transmite el espectáculo cinematográfico, no es menos conocido que provoca también el sentimiento de su irrealidad y que la proyección, no obstante ser muchas veces invisible, equivale en cierto modo a la materialización de ectoplasmas. El sentimiento de lo irreal se ve entonces acentuado en las imágenes «virtuales», de pequeño tamaño, que constantemente parecen al alcance de la manipulación, sin que por ello se inscriba allí ninguna realidad corporal (es el ejemplo de los filmes sobre pintura que hemos mencionado en el capítulo I). Sólo en la música el papel del cuerpo del instrumentista ha pasado en parte al instrumento mismo: el sintetizador, en cierto sentido, encarna el mismo ideal de un instrumento que lo hace todo, como el órgano barro-

co; pero este último dejaba permanentemente oír un soplo y ruidos mecánicos mientras traducía en sonidos el toque del intérprete, mientras que el sintetizador produce los mismos efectos mediante algoritmos desencarnados.

La violencia de la Historia y el invento de técnicas que ausentan el cuerpo: he aquí dos determinaciones de lo que no se puede escribir de otra manera que como un «retorno de lo [corporal] reprimido» en el arte. Cuerpo del pintor, apenas terminada la guerra, en los *drippings* y en general en la *action painting*; en esta técnica en que se pone la tela en el suelo, en que la pintura viene de arriba, el pintor no imprime, no proyecta, no aplica sus ideas sobre la tela, sino que las vierte, las derrama como si salieran de su cuerpo<sup>47</sup>. Desde entonces, la pintura, incluso la figurativa, ha conservado esa preocupación por expresar de manera directa el cuerpo del pintor en la obra. El «truco» repetitivo y agotador de Georg Baselitz, consistente en pintar figuras humanas con la cabeza abajo tiene por lo menos el valor de dar un testimonio lo bastante material de la dificultad cuasi física que tiene el cuerpo para representarse; en otro universo —que a veces se ha agregado al mundo del arte—, el *tagging* no es nada más que gesto que pertenece más a la gimnasia o a la danza que a la producción de una obra pictórica; el *tag* terminado suele tener muy débil valor estético propio, pues no es otra cosa que la copia de clichés de cómics o, mejor aún, un trazo «expresivo»: pero lo es precisamente en proporción a lo que desvela de gesto, de cuerpo.

Y lo mismo ocurre con el cuerpo del músico, que retoma directamente por su cuenta, en una suerte de danza o de gimnasia, lo que los instrumentos sofisticados y programados que utiliza le arrebataron. El movimiento *punk* (más en la periferia del arte, sin duda) ha exacerbado —e incorporado a los hábitos— una gesticulación constituida esencialmente por fragmentos, estallidos, lanzamientos, carreras, saltos; en resumen, todo un vocabulario corporal expansivo y explosivo. Pero, en el extremo opuesto, del lado de lo que querría subsistir del gran arte, el músico «contemporáneo» también debe tener un cuerpo entrenado si quiere, por ejemplo para tocar Cage o Busotti, hundirse durante la ejecución en el vientre de su piano «preparado» o, en el caso de las diversas *Sequenze* de Berio, inventar nuevas posturas y nuevas aptitudes a fin de hacer retroceder un poco los límites de su instrumento.

<sup>47</sup> Como ha observado Pierre Alechinsky en la película que a él ha consagrado Pierre Dumaet en 1996.

<sup>46</sup> Citado según Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, págs. 11-12.

Y finalmente tenemos el cuerpo del «performista», que entra en acción de la manera más directa y manifiesta y, en general, violenta. Es probable que el accionismo en los años sesenta, el arte corporal en los setenta y las prácticas teatrales extremas como las de Grotowski o el Living Theatre en la misma época, hayan marcado el punto culminante de una pasión por la autodestrucción, la automutilación, la confrontación de los cuerpos en su desnudez con toda clase de instrumentos, de materias, de situaciones de agresión<sup>48</sup>. Desde hace quince años, estas *performances* a veces dolorosas (como las de Michel Journiac, Denis Oppenheim o Gina Pane) han cedido mucho espacio a su simbolización o a su representación (el cine ha tomado en ellas su lugar con la explosión del *gore*). El cuerpo *se expone* menos que ayer, o en estados menos extremos. La naturaleza del arte, sin embargo, ha sufrido una transformación, y duradera.

#### PSICOLOGÍA. PLACER DEL SABER

Geografía, historia, sociología, ontología: hasta ahora se han observado los movimientos del arte desde el punto de vista de los artistas o desde el punto de vista de las instituciones que los reúnen, los acreditan e incluso los definen (si uno se adhiere a la versión fuerte de la definición institucional), en resumen, desde el punto de vista del medio o del «mundo» del arte, para retomar el término un poco excesivo de ciertos críticos<sup>49</sup>. Queda por recordar que la revolución estética ha consistido precisamente en agregar un término al mundo del arte: el aficionado, el espectador, el contemplador, o más simplemente, el sujeto que siente.

Es fácil comprobar el desplazamiento en la materia: si el sujeto de la estética naciente aspiraba ante todo a gustar de la obra, es decir, a hacer de ella el objeto de un placer específico, el sujeto de lo que yo no llamaría pos-estética<sup>50</sup> desearía ardientemente comprenderla. Es como si el placer sen-

<sup>48</sup> Cómodo panorama en V. Legrand y P. Vergne, *L'art au corp*, catálogo de exposición, Musées de Marseille et RMN, 1996.

<sup>49</sup> Excesivo si se usa para calificar de *mundo* del arte, como hace por ejemplo Arthur Danto, lo que no es otra cosa que el medio social de las críticas de arte. El «mundo del arte» existe: es el mundo de las sensaciones y de las ideas inventadas por el arte.

<sup>50</sup> El inconveniente, en efecto, de términos como «posmoderno», al que ya nos hemos referido, o «poshistórico», propuesto por Arthur Danto («en un futuro indefinido, el arte será actividad artística poshistórica», *L'Assujettissement philosophique de l'art*, pág. 260), reside en que obligan a considerar agotadas ciertas líneas de la historia de las ideas y, lo que es más grave, ciertos conceptos, lo que a mi juicio no tiene prácticamente sentido (Lyotard explica que lo posmoderno no es más que la continuación de lo moderno con otros medios).

social fuese cada vez menos inmediato ante las producciones del arte, y pocos aficionados, sin duda, encontrarían fácil aplicar a la pintura de finales del siglo XX el consejo de Paul Klee que recomendaba «pacer» el cuadro: su apetito es caprichoso; querían estar seguros, por otra parte, de que lo que se les ofrece es realmente hierba y no moqueta verde y de que no contiene excesivos pesticidas, o por lo menos no encontrarse con que el defoliante esparcido ha quemado por completo los pastos verdes; más fundamentalmente, no llegan a creer —como todavía incitaba a hacer la fenomenología— que nuestro ojo pueda trasmutarse con provecho en ojo de vaca. Hoy en día, el enfoque de las artes *comienza* por el conocimiento: la intelectualización del gran arte, que Nietzsche tanto lamentaba, ha proseguido, se ha ampliado y se ha impuesto al arte a secas, grande, pequeño o «medio». Ya no es cuestión de olfatear una obra de arte para saber si nos agrada: debemos conocer su pedigrí, es decir, sus orígenes (su génesis) y al mismo tiempo su afiliación (su reconocimiento oficial).

Sólo entonces podremos abordarla, pero también en esto se ha acrecentado la intelectualización, de modo que abordar la obra es ante todo comprenderla. En la estética contemporánea, si es que la hay, o en todo caso en el arte contemporáneo, la psicología del espectador, del contemplador, del oyente —que la estética clásica limitaba a una función de reconocimiento (de conformidad al canon), la romántica atraía a la empatía y los «ismos» posteriores vieron más bien como una exacerbación de la percepción que desemboca en un sentimiento de coparticipación con el mundo— se funda en la comprensión. Pero comprender, casi por definición, no es una actividad simple; por el contrario, requiere varias etapas.

La primera es la etapa del saber minucioso, que no teme los detalles y que indaga al mismo tiempo la fabricación de la obra y su lugar en el mundo del arte. Raramente se presenta hoy una obra de pintura sin una información más o menos completa sobre su producción material (soporte, pigmentos, pinceles...); si se trata de una obra del pasado, dicha información es provista por una multiplicación de películas de divulgación. Un cuadro tan enigmático y complejo como *La flagelación*, de Rafael, es estudiado en sus detalles, dominado por completo, y para dar prueba de ello, se nos demuestra que el universo imaginario que representa, su *diégesis* [narración, relato] puede transportarse exactamente en tres dimensiones —con la misma exactitud con que la imagen (virtual) en movimiento puede permitirnos penetrar en ella<sup>51</sup>. Una obra de puro ensueño

<sup>51</sup> Alain Jaubert, *Le rêve de la diagonale*, ediciones videográficas del Museo del Louvre, col. «Palettes».

como *El geómetra*, de Vermeer, que hace medio siglo habría dado lugar a una literatura llena de epítetos, ha pasado por la misma criba, de la que también ella sale provista de sus sabios apéndices. Pero si se trata de una obra actual, esto resulta más manifiesto aún, pues en realidad el comentario y la información preceden casi siempre a la obra (forman parte de su promoción y, por tanto, son indispensables para su existencia social); en la inmensa mayoría de los casos, cuando vamos a ver una obra de arte contemporánea llevamos una guía (lo que en inglés se conoce con el nombre más terrible y más certero de *prescriptions for use*, en el bolsillo, e incluso en la cabeza).

El saber, la información que así se nos ofrece, se refiere a todos los aspectos anteriores y exteriores a nuestra confrontación con la obra: su fabricación material, las intenciones que han presidido su realización, su lugar en el mundo de las artes, el medio intelectual y artístico en el que es menester considerarla, la concepción del arte a la que pertenece, etc. Pero todo esto no es más que una etapa preliminar, que aún no ha comprometido nada de nosotros, que no nos ha hecho trabajar, no nos ha obligado a tomar ninguna decisión ni a asumir ningún riesgo. Todavía nos queda, provistos de ese saber o deseos de ignorarlo (aunque nos es imposible ignorarlo del todo), el acceso a la relación plena con la obra de la única manera en que hoy puede definirse esa relación, esto es, el acceso a la comprensión de lo que tenemos delante. Por otra parte, comprender es varias cosas diferentes, pero la finalidad no cambia, no abandona, dígame lo que se diga, el terreno de la estética, puesto que, en última instancia y al final del recorrido de la comprensión, se trata siempre de ejercer el juicio de gusto y de experimentar placer.

Estamos siempre en ese viejo terreno de la subjetividad estética que nos ha inventado el siglo XVIII: pero si la relación con las obras de arte se ha transformado es porque se ha vuelto más compleja y más prolongada. Se ha hecho impensable abordar una obra cualquiera —pintura, filme, música, poesía— sin haber recorrido antes el desvío, a veces rico en meandros, de un proceso de orden hermenéutico. ¿Por qué? Esencialmente, porque, a partir del romanticismo, el significado de una obra ha dejado por completo de ser unívoco, pues la confianza que se deposita en la capacidad mediúmnica del artista implica que éste *saca a la luz sentido*, no que *fabrica un sentido*.

El artista parece haber representado en su obra, como por instinto y más allá de lo que en ella ha puesto de manera marcadamente intencional, una infinidad que ninguna inteligencia finita es capaz de desarrollar integralmente [...] Así ocurre con toda obra de arte au-

téntica, pues cada una, que lleva en cierto modo consigo una infinidad de intenciones, es susceptible de ser interpretada de manera infinita, sin poder nunca decidir si esta infinidad tiene su asiento en el artista o si reside tan sólo en la obra de arte<sup>52</sup>.

En este texto publicado en 1800 está ya presente toda la hermenéutica moderna: lo que la obra me da a percibir, a comprender y a gustar es, por una parte, el juego de una intencionalidad con la que me interesa comunicarme en profundidad, porque es ella la que hace de una obra un objeto artístico vivo que me transmitirá algo de su vida; y, por otra parte, una infinidad o, digamos más razonablemente, una indefinición de sentido, en que tendré que circular implicándome personalmente (comprometiendo en ello mi propio pensamiento, mi propia inventiva, mi propia vida).

En el siglo XX, la interpretación de las obras ha ilustrado (en el sentido fuerte de esta palabra: con lustre) una y otra de estas actitudes. De la primera, no conozco ejemplo más puro que el libro de Richard Wollheim sobre el arte de la pintura<sup>53</sup>: para él, pintar es un proceso incesante de tematización, que lleva de un estadio primitivo en el que sólo existirá la materia de la pintura (los pigmentos sobre la tela), a una elaboración cada vez más apurada que deriva de la intención del pintor de crear motivos visuales y de crearlos de tal manera que, al ofrecernos imágenes, procuren un cierto tipo de experiencia visual. Para Wollheim, esta intención es con toda exactitud lo que el sujeto que contempla el cuadro debe buscar, porque, con todos sus límites, es lo que la obra contiene de verdaderamente vivo, lo que le ha dado existencia, lo que hace que *se sostenga*. La comprensión de una obra pictórica es la búsqueda de los motivos que el artista ha elaborado mientras trabajaba; el espectador trata de penetrar el secreto del cuadro mediante la percepción, en todas las formas posibles, de las huellas de esa elaboración, que Wollheim llama intencionalidad, pero que otros, con más crudeza, denominan deseo<sup>54</sup>; en el fondo, lo que busca es la empatía, esa relación que tan bien expresa la lengua francesa: *je vous comprend* («lo comprendo») equivale a *je sens comme vous* («siento como usted»), me imagino en su lugar, mi cuerpo sustituye imaginariamente al suyo.

<sup>52</sup> F. W. J. Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal* (1800), citado en Schelling, *Textes esthétiques* 1978, pág. 19. [Trad. esp.: *Sistema del idealismo trascendental*, 1988.]

<sup>53</sup> Richard Wollheim, *Painting as an Art*, 1987.

<sup>54</sup> Hubert Damisch, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, 1997.

Los segundos planos psicológicos varían considerablemente de uno a otro autor, y el freudismo de Hubert Damisch, sin duda, es *a priori* más coherente con la empresa de reconstitución (analítica) de una cadena de significantes en la que se aprehende un sujeto, mientras que el cognitivismo de Wollheim es un marco discreto, mestizado de teoría de la empatía, que, a pesar del bricolaje teórico, también proporciona sugerentes visiones del arte de penetrar la intención en la obra.

Naturalmente, en ninguno de los dos casos la teoría psicológica adoptada entraña técnica alguna de verificación y sólo funciona como fermento heurístico. Lo que caracteriza estos enfoques es, pues, su propio deseo: el de encontrar en la obra algo de la pulsión que mueve a crear obras. La empresa hermenéutica puede así buscar en la obra algo completamente distinto. Puede buscar la idea que encierra, que es su sentido oculto y su justificación, que es el material no seleccionado de muchas críticas de distinto tipo de obras, tanto de películas como de pinturas. El programa de esta empresa se expresa en «¿qué quiere decir esto?», y la empresa misma se confunde con la persecución de metáforas (los artistas surrealistas, de Buñuel a Dalí, han sido objeto de inúmeros intentos de «desciframiento» de este tipo). Programa mínimo, que reduce la obra a jeroglífico o galimatías. Programa triste, que malogra inevitablemente toda la dinámica formal y figural en beneficio de una suerte de traducción que pronto se vuelve automática (los «símbolos fálicos», que, como por casualidad, tanto abundan en ella).

Por tanto, la hermenéutica puede dar (y ha dado) sus resultados más brillantes cuando se acuerda del gesto de apertura que propuso Schelling, es decir, cuando se convence de que los sentidos que se ofrecen en una obra son sentidos *por recorrer*, no por descubrir, o al menos no por descubrir con la misma exactitud con que se los recorre. La interpretación de una obra, desde el momento en que no pretende ni la unicidad ni la veracidad, es un gesto de comprensión rico y productivo, pues interpretar es necesariamente rehacer la obra entera, aunque de otra manera que la que se nos ofrece. Pero no es obligatorio ni imposible que en esta refabricación se encuentre lo intencional, que uno pueda sentir el paso de la sombra de un absoluto por ella. Simplemente, no es lo esencial.

La interpretación no es el único camino que se abre a quien quiere explicar la obra de arte, pero, a diferencia de la explicación genética (que, por lo demás, difícilmente elimina toda carga interpretativa), la explicación hermenéutica implica una relación efectiva entre el intérprete y la obra. El término «intérprete», al que la música escrita ha otor-

gado un sentido tan particular (el intérprete se convierte en el instrumento del discurso de otro, que «traduce» al tiempo que lo manifiesta), se adecua en el fondo muy bien a esta actividad: el pianista no puede pretender ofrecer la verdad de la partitura que tiene ante los ojos, sino sólo una lectura justa, informada, interesante de la misma. Y lo mismo ocurre con el hermeneuta de la obra, ya sea escrita, pintada, filmada o, por qué no, musical. Que se percate de ello o no, que disponga efectivamente o no de los medios pertinentes, el espectador del arte está hoy llamado a ser ese hermeneuta. Malraux, el gran personaje sintomático del siglo xx (en Francia), había establecido su ideal de la *razón de ser* de cada obra en esta fórmula: «juzgar es no comprender; si se comprendiera, no se juzgaría». La estética, al continuar su marcha más allá de la historización de todo el arte universal, ha superado esta fórmula: en adelante, para juzgar es preciso comprender (y comprender sirve, entre otras cosas, para juzgar). El juicio forma parte de la comprensión (lo que equivale a decir que ya no hay juicio categórico, como el que rechazaba Malraux).

Si «comprender» es identificable a «explicar» y a «juzgar», también es menester, para terminar, que tenga alguna relación con «gustar». El rasgo común a diversas reflexiones sobre el arte, por lo demás antinómicas, es que todas abogan por un retorno a la estética como placer, un placer que no sólo no podría ya presentar la menor inocencia, sino que, por el contrario, se apoya en el saber y lo integra. Esto es verdad de manera evidente y eminente respecto del arte del siglo xx, una de cuyas definiciones es la de no ser inocente. Tomemos la obra —cuya apariencia de simplicidad extravía la mirada— de Cy Twombly. Roland Barthes, que la ha comentado en diferentes ocasiones, ha destacado en ella la multiplicidad de gestos de comprensión estratificados que acabo de describir (y que Barthes propone más bien como entrelazamiento):

Por tanto, hay varios sujetos que miran a Twombly (y que lo comentan en voz baja, cada uno en su cabeza).

Tenemos el sujeto de la cultura, el que sabe cómo nació Venus: Poussin o Valéry; se trata de un sujeto elocuente, capaz de hablar en abundancia. Y tenemos también el sujeto de la especialidad, el que conoce bien la historia de la pintura y sabe discurrir acerca del lugar que en ella ocupa Twombly. Tenemos el sujeto del placer, el que goza ante la tela, el que siente una suerte de júbilo al descubrirla [...] Un cuarto sujeto es el de la memoria. En una tela de Twombly, tal o cual mancha se me aparece en un primer momento mal formada, inconsecuente: no la comprendo; pero esa mancha, sin que yo lo

sepa, trabaja en mí; la tela abandonada regresa, se convierte en recuerdo y en recuerdo tenaz; todo ha cambiado, la tela me hace retroactivamente feliz<sup>55</sup>.

Mirar, poner en juego su saber, gozar con la obra, recordarla y, por último, en la exégesis de Barthes (que, lejos de huir de la interpretación, propone diversas obras particulares del pintor), anhelar «pintar a la manera de Twombly», es decir, llevar todavía un poco más lejos la empatía deseada en los análisis al modo de Wollheim; el cuerpo del aficionado, aunque de manera fugaz y torpe, coincidirá verdaderamente con el del artista. Pero sería mejor decir con el de la obra.

Lo mismo es válido para las artes del pasado. He dicho hace un instante que, en relación con su sujeto respectivo, el aparato crítico y pedagógico no dejaba de ser cada vez más rico, más preciso, más interesado en anudar el saber histórico y el saber formal (o técnico-formal). A esta regla no escapa ni siquiera el arte del placer por excelencia, la música. Tomemos el ejemplo más llano que soy capaz de encontrar: el primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven. Ante todo, observo que, desde las interpretaciones de Furtwängler gracias a las cuales la descubrí en mi niñez, esta obra que todo el mundo conoce ha sido interpretada y grabada decenas de veces. La mayor parte de estas actuaciones sólo han agregado un disco más, pero algunas han sabido hacerme oír otra cosa que lo que creía saber de una vez para siempre. Sea, célebre entre celebridades, el comienzo: sol-sol-sol-mi bemol: uno de los iconos más reproducidos del arte mundial, una suerte de Gioconda de la música. Pero estas cuatro simplísimas notas ofrecen una gran cantidad de restituciones posibles: según la velocidad, según el carácter ligado o *staccato* que imprimamos al grupo de notas (la cuarta nota, la caída final, va forzosamente acentuada, pero también se puede acentuar la primera, o la segunda, e incluso, más ligeramente, la tercera); según el equilibrio: entre los timbres (muchos directores no hacen oír los clarinetes, ahogados por las cuerdas); y por último, según el carácter que se dé a ese fenómeno misterioso, difícil de cuantificar y de describir, que es el «ataque»: evidentemente, lo difícil es asegurar un arranque sincrónico, con un desfase de una ínfima fracción de segundo, pero que deje libertad a los instrumentos para entrar en la música como en una respiración profunda (factor decisivo en la entrega del motivo inicial de la sinfonía y, por contagio, de todo el resto). En mi

<sup>55</sup> Roland Barthes, «Sagesse de l'art», 1979, pág. 176 [trad. esp. en *Lo obvio y lo obtuso*, 1992].

descubrimiento continuado de esta obra que conozco de memoria, la serie de grabaciones sólo tiene esta función: sacar a la luz una nueva variante todavía insólita y acrecentar con ello mi conocimiento de las posibilidades de la obra.

Pero además —esto también merced a la multiplicación de registros de obras de música del pasado— puedo, y de inmediato debo, oír este motivo inicial con lo que en el mismo resuena de las repeticiones y de las citas que de él se han hecho, así como de todo aquello que lo ha preparado, ya fuera del propio Beethoven, ya de otros. Al escuchar el último movimiento del tercer cuarteto con piano de Brahms (también en do menor), me resulta imposible no oír la insistencia de una célula de cuatro notas —las tres primeras repetidas y luego una cuarta a un determinado intervalo— que es la célula-madre de la sinfonía de Beethoven. Cita, recuerdo difuso e involuntario, homenaje, poco importa: se ha puesto en relación dos ideas musicales, aun cuando en Brahms la célula no adopte jamás la misma forma que tiene en Beethoven. Si, tras escuchar el trío de Brahms, uno vuelve a la Quinta, este pasaje, debido a las variaciones del motivo, me llamará la atención acerca del hecho de que, ya en la sinfonía, esta célula sufre variaciones, que en multitud de ocasiones aparece diferente de «sí misma». Volviendo a Brahms, podría decirme que esta célula de cuatro notas, que ejecuta en primer lugar el piano, tal vez no sea, en el fondo, un recuerdo de la misma célula beethoveniana en su estado de «Quinta Sinfonía», sino en el de «Sonata *Appassionata*» (compuesta en 1804, cuatro años antes que la sinfonía). Pero puedo no quedarme allí, convocar en la obra de Beethoven todo lo que ha utilizado este motivo<sup>56</sup>, circular en la cronología y en la historia, acrecentando al mismo tiempo mi saber, mi comprensión, mi capacidad para juzgar la obra, volver a encontrar placer en la audición de este «tema de éxito», ya gastado por su celebridad, y volver a encontrar el gusto de preguntarme qué es esa especie de fanfarría melancólica que inaugura una obra musical.

Oímos a Beethoven, pero por su intermedio oímos también a todos los músicos que lo han hecho y tal vez también a algunos de los que él ha marcado. El placer en las obras del pasado incluye el conocimiento que tenemos de todo el pasado: podemos encontrar en ellas placer, es decir, vivirlas como nuestras contemporáneas, como si

<sup>56</sup> Françoise Escal ofrece la lista de sus apariciones en la obra de Beethoven; cfr. *Contrepoints*, pág. 36. Remito también a su esclarecedor intento de descripción de este motivo (*ibid.*, pág. 38).

afectaran nuestra vida, aquí, ahora, a condición de conocer también su lugar en una historia (es decir, de vivirlas paradójicamente como separadas de nosotros por el cristal del museo). Ante el arte consagrado por la historia, como ante el arte nuevo, el conocimiento y la comprensión son condiciones del juicio. Esto significa tan sólo que se subraya menos, que todo pasa como si, tras escuchar la llamada de los formalistas para colocarse ante la obra de arte como ante un extraño, a *extañarse* ante ella, hubiéramos encontrado que el mejor medio es el rodeo sabio que nos restituye la obra, pero ya lejos de ella misma, lejos de su materia física, a distancia activa del intelecto y de la emoción.

#### FILOSOFÍA CRÍTICA: EL ARTE SÓLO EXISTE POR SUS OBRAS

Hoy en día, «hacer estética», lo mismo que «practicar el arte», es también estar informado de qué es la estética, su historia, las genealogías que la entretienen; pero, sobre todo, es conservar en el espíritu la esencia del proyecto estético, a fin de retomarlo sin cesar donde permanece activo: en la raíz. No es deshenebrar, como molino de piedras más o menos académicas, la letanía de los filósofos con la lista de sus obras, sino buscar en qué los conceptos que éstos inventaron y firmaron han alterado y en qué han confirmado ese proyecto.

Así como en el fondo sólo hay arte de las obras, así también sólo hay estética de los conceptos: el arte piensa por obras; la estética, por conceptos. Por eso, hacer estética hoy equivale a enfrentar las primeras con los segundos, y este programa muy simple nos aparta por sí solo de otra concepción, la del esteta del siglo XIX:

Si tenemos el sentimiento del esplendor de nuestra experiencia y de su terrible brevedad, concentraremos todo nuestro ser en un esfuerzo desesperado para ver y para sentir y no tendremos casi tiempo para hacer teorías sobre lo que sentimos y vemos [...] Lo que importa no es el resultado de la experiencia, sino la experiencia misma<sup>57</sup>.

(Estas frases apodícticas impresionaron vivamente al joven Oscar Wilde, que las anotó y las conservó<sup>58</sup>).

Sólo hay arte de las obras, pero éstas —según la concepción de fines del siglo XX— sólo tienen interés y, naturalmente, existencia, para quien gusta de ellas y las explica. El problema estético central sigue siendo el de su nacimiento: ¿qué es lo que provoca nuestro interés?, ¿qué es lo que, en las obras de arte, mantiene nuestra atención, moviliza nuestra inteligencia, funda nuestro gusto y compromete nuestra convivencia y nuestro placer? La respuesta que se ha esbozado poco antes, la de la comprensión informada, define en adelante el lugar, el papel de la empresa estética. En efecto, en última instancia, la estética, con el vigor de sus interrogantes conceptuales, debe contrarrestar el peligro de pensamiento prefabricado siempre latente en el saber, incluso en el histórico, y la atribución a la que empuja. Si lo sé «todo» sobre las circunstancias, la génesis, los objetivos declarados y la recepción de una obra, y si además confío en las clasificaciones y las categorías que las instituciones ya han constituido, seré buenamente incapaz de sentir su existencia (y yo mismo existiré mucho menos).

A lo largo de este libro he defendido suficientemente esta creencia en la inventividad del arte y en un pensamiento para las formas sensibles (las imágenes, las composiciones de música, las coreografías, los movimientos combinados con los sonidos, etc.), como para no tener que seguir insistiendo en ello. La atribución, que es el sueño de todos los academicismos, es siempre, al fin y al cabo, atribución de residencia, encarcelamiento. Confeccionar listas, «panteones», como tan a menudo y de manera tan ridícula lo ha hecho la crítica de cine, nunca es un gesto positivo destinado a destacar el surgimiento de una nueva idea en cine, un nuevo pensamiento del arte (o del mundo), sino a impedir ese surgimiento, sea cual fuere el valor intrínseco de los artistas o de los artesanos cuyos nombres se seleccionan. El academicismo, el gusto «medio» (el que hoy lleva a gustar de Angelopoulos y Hou Hsiao-Hsien como anteaer de Carné y Duvivier) tiende, como otrora los dictados del clasicismo, a congelar el juicio de gusto. Por tanto, es menester conservar los conceptos en ebullición.

En cuanto a la empresa estética por sí misma, también corre el riesgo de presentarse, so pretexto de venir en auxilio de la apreciación de las obras, bajo una forma rígida, fija e igualmente fecunda:

El arte, allí donde se encuentra en estado de excitación, no tiene necesidad de permitir que la estética le prescriba normas, pero sí de apoyar en la estética la fuerza de la reflexión que por sí mismo tendría grandes dificultades en producir. Palabras como material, forma, estructuración, que tan fácilmente acuden a la pluma de los ar-

<sup>57</sup> Walter Pater, *El Renacimiento*, 1873.

<sup>58</sup> Jean Gattégno y Merlin Holland, *Album Wilde*, 1996, págs. 57-58.

tistas contemporáneos, tienen en su uso corriente algo de vacío; curarlas de eso es función artística práctica de la estética. Pero ante todo es necesaria la expansión de las obras. Éstas no son idénticas a sí mismas de manera intemporal, sino que se convierten en lo que son porque su ser es un devenir y así convocan formas del espíritu a través de las cuales se realiza dicho devenir, como el comentario y la crítica. Sin embargo, éstos serán muy débiles en la medida en que no afecten al contenido de verdad de las obras. Y sólo son capaces de hacerlo si se afilan con la piedra aguzadora de la estética. El contenido de verdad de una obra necesita la filosofía<sup>59</sup>.

Pese a toda la admiración y la simpatía que se sintiera por Adorno, sería imposible acompañarlo en esta nostalgia «clasicista» tan extraordinariamente desfasada que lo lleva —en 1970!— a suponer en las obras de arte un «contenido de verdad» que sólo las luces de la filosofía son capaces de desvelar. Adorno quería poner como epígrafe de su tratado póstumo esta sentencia de Schlegel: «En lo que se llama filosofía del arte suele faltar una de estas dos cosas, filosofía o arte»<sup>60</sup>; inspirémonos en esta advertencia más que en su tentación prescriptiva, e imitémosla cuando, por otra parte, analiza y comenta las obras de la «nueva música», o cuando, en el marco mismo de su *Teoría estética*, defiende el carácter «monológico» de las obras y la necesidad de su lectura inmanentista<sup>61</sup>.

En consecuencia, el gesto fundamental del adepto a la estética (no un esteta, por tanto) es hoy en día, para decirlo brevemente, el comentario. En *L'ordre du discours*, Michel Foucault recuerda que en el siglo VI antes de nuestra era tuvo lugar un fenómeno ideológico esencial: el desplazamiento de la verdad de la enunciación al enunciado<sup>62</sup>; ¿y si, al menos en parte, se diera hoy lo contrario? Ya hace veintiséis siglos que ha dejado de definirse el discurso «verdadero», el discurso que cuenta, que tiene peso, como el que pronuncia quien, en el aparato apropiado y las circunstancias adecuadas, tiene derecho a hacerlo, para pasar a definirse en función de lo que el discurso dice. Esta «voluntad de verdad», en la que Foucault ve una de las grandes formas de control y de limitación que se ejerce sobre los discursos, es cada vez más incierta. Las ciencias «duras» tienen muchas dificultades para atenerse a la idea de una verdad que se complacía en expresar (la mecánica cuántica,

como se sabe, ha llegado a hacer dudar sobre el contenido de verdad de una noción como la de la «flecha del tiempo»: en el tratamiento de ciertas cuestiones, el tiempo ya no «fluye» en un sentido predeterminado, sino que se hace elástico y reversible)<sup>63</sup>. Con mayor razón, tampoco las ciencias humanas, y menos aún la crítica, tienen a su disposición verdades constituidas o instituidas que resulten siempre plausibles.

Paradójicamente, en esta situación el comentario se convierte (o vuelve a convertirse) en forma de discurso probatoria, no exactamente «verdadera» en el sentido en que podría serlo el discurso del orador, sino productivo y, tal vez el más productivo en la actualidad. Desde el punto de vista de Foucault, el comentario, que bajo las formas más diversas prolifera desde siempre<sup>64</sup>, desempeña dos papeles solidarios y contradictorios: permite construir discursos nuevos, pero, al mismo tiempo y sean cuales fueren las técnicas que se ponga en acción, carece de otra función que no sea la de decir *por fin* lo que había *allá* silenciosamente articulado<sup>65</sup>. Todo ocurre como si hoy en día la estética, con su prodigiosa reserva de saber, con su permanente cuidado por someter el gusto y el placer a la prueba de la comprensión, con la multiplicación de las «técnicas que se pone en acción», incluido su sentido más material (el cine como la pintura y el teatro, el vídeo como la pintura y el cine, la infografía como todo eso y el resto), se hubiera convertido principal y fundamentalmente en un arte del comentario. Arte que, por un lado, es construcción indefinida de discursos nuevos que no se reducen a la explicación de «textos» que con tanto desprecio menciona Foucault; pero que al mismo tiempo, y de acuerdo con la lógica profunda del comentario, está interesado en decir la verdad, en producir un discurso verídico a partir de la obra, aun cuando, en períodos de duda, lo verídico no pueda ya concebirse como único.

En la economía del comentario, «lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retórn»<sup>66</sup>. Que este retorno constituya un acontecimiento es lo que comprobamos diariamente en una institución artística (y, más en general, estética) que multiplica los retornos de lo mismo y de su variación como otros tantos aconteci-

<sup>59</sup> Véase, por ejemplo, Prigogine y Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, 1988. [Trad. esp.: *Entre el tiempo y la eternidad*, 1994.]

<sup>60</sup> «Una sola y la misma obra literaria puede dar lugar, al mismo tiempo, a tipos muy distintos de discurso: la *Odisea* como texto primitivo se repite, en la misma época, en la traducción de Bérard, en indefinidas explicaciones de textos y en el *Ulises* de Joyce.» *L'ordre du discours*, pág. 26. [Trad. esp.: *El orden del discurso*, 1987.]

<sup>61</sup> *Ídem*, pág. 27.

<sup>62</sup> *Ídem*, pág. 28.

<sup>59</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1970, pág. 507. [Trad. esp.: *Teoría estética*, 1992.]

<sup>60</sup> Según aportación de Gretel Adorno y Rolf Tiederman, «Editorisches Nachwort», en *Ästhetische Theorie*, pág. 544. [Trad. esp.: *Teoría estética*, 1992.]

<sup>61</sup> *Op. cit.*, pág. 268.

<sup>62</sup> Foucault, *L'Ordre du discours*, 1970, págs. 16-17. [Trad. esp.: *El orden del discurso*, 1987.]

mientos. Por lo demás, hay aquí una solidaridad esencial entre el gesto crítico, cada vez más asimilable a la comprensión, la explicación y el comentario, y el gesto artístico, que desde hace cincuenta años se funda cada vez más en la repetición, la imitación, la variación, la cita, el desvío, la apropiación, la falsificación, la ironía y otras actitudes de comentario. Para tomar tan sólo el ejemplo de imágenes en movimiento, sólo consideramos las obras que desde hace aproximadamente veinte años son el comentario de otra obra, el comentario de una propuesta sobre arte o el comentario de una teoría. En *The Politics of Perception*, Kirk Tougas repite hasta el desgaste perceptivo, por contratiempos sucesivos, el trailer de una película de acción carente de interés por sí misma, que deja ver la materia del fotograma del filme como lo que hace de pantalla a la propagación de la luz, y descompone al mismo tiempo la gama rudimentaria de los gestos de los que ese cine de «acción» no es más que montaje indefinido. En su instalación *Twenty Four Hour Psycho* (1993), Douglas Gordon comenta la obra de Hitchcock ralentizándola al extremo<sup>67</sup> (la proyección dura veinticuatro horas, aunque esta vez no tanto para poner de relieve la materia visual como para destacar de manera radical las capacidades expresivas; como lo destacaron los críticos de esta instalación, eso produce también otro discurso sobre la memoria que conservamos de las películas, un discurso que este comentario en acto asume de manera muy diferente que un discurso verbal cualquiera).

El comentario, gesto secundario que toda la tradición de la filosofía del arte, clásica y romántica a la vez, jamás ha dejado de desvalorizar (es el viejo cliché, bastante estúpido, pero tenaz, del crítico como artista fracasado o reprimido), se ha convertido ante nuestros ojos en gesto primario que se da al mismo tiempo que la obra, en ella o a veces antes de ella y que a veces hasta la constituye (las obras «conceptuales» no son otra cosa que comentario y autocomentario). Simultáneamente, las formas se han vuelto en él proliferantes y no es ya absurdo, en el paisaje del arte y de la crítica, imaginar que se tome en serio la propuesta de reescritura de ciertas obras del pasado que, semiirónicamente, había hecho Nietzsche<sup>68</sup> (reescritura, realmente, y no sólo disfraz, como hizo Duchamp con la *Gioconda*). El «poner el procedimien-

<sup>67</sup> Menos «al extremo» que su ralentización de *The Searchers* [*Centauros del desierto*], que estira el filme de Ford a cinco años, o sea la duración de la historia que se cuenta. Sobre estas obras y algunas otras, cfr. Stéphanie Moïsson-Tremblay, «L'image avec sa perte», 1996.

<sup>68</sup> Véase el pasaje de *Humano, demasiado humano* (§ 173) en el que Nietzsche lamenta que no haya habido un músico que terminara la sonata *Hammerklavier*, que Beethoven, a su juicio, sólo había dejado en estado de esbozo, puesto que en realidad es una sinfonía.

to al desnudo», que predicaban los formalistas, se ha convertido en uno de los gestos evidentes y minimales del arte (ya hay muy pocas obras de arte «ingenuas», sin procedimiento); correlativamente, el estudio de esta puesta al desnudo, su comentario, es un gesto básico de la crítica, de la comprensión, de la actividad estética.

Todos los aparatos de [Raymond] Roussel —maquinarias, figuras de teatro, reconstituciones históricas, acrobacias, exhibiciones de prestidigitación, de doma, fuegos artificiales— son, más o menos claramente, con mayor o menor densidad [...] una imagen del procedimiento mismo. Imagen invisiblemente visible, perceptible pero no descifrable, dada en un relámpago y sin lectura posible, presente en una radiación que rechaza la mirada. Está claro que *las máquinas de Roussel son identificables en el procedimiento...*<sup>69</sup>.

La obra de Roussel data del período de vanguardias, y también ella es una obra de vanguardia, pero por una vez, el terreno habrá sido bien conquistado y duraderamente ocupado. En el *Locus Solus* se construía un mundo, laberíntico y perfectamente cerrado en el que todo remitía a todo y, al comentarse a sí mismo, agregaba nuevas dimensiones y nuevos espacios al espacio; un mundo en que el comentario reflejaba infinitamente la obra, como los espejos enfrentados; un mundo, sin embargo, en que la fantasía más imprevisible y más arbitraria jugaba con esos reflejos y esos recorridos y fijaba la atención con las imágenes más extravagantes...<sup>70</sup>. Éste es el rumbo actual del mundo del arte, el mundo de la estética y el de la crítica: a nosotros nos toca ser lo bastante fuertes e inventivos para seguirlo.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Migraciones y mestizajes de las artes*

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, tomo 2, «Le cinéma et les autres arts», París, Éd. du Cerf, 1959. [Trad. esp.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.]

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images. Photo, cinéma, vidéo*, París, Éd. de la Différence, 1990.

<sup>69</sup> M. Foucault, *Raymond Roussel*, 1963, pág. 75.

<sup>70</sup> Cuyo comentario, en *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, fue todavía más extravagante. A propósito de uno de los episodios de *Locus Solus*, véase, por ejemplo, la asociación de ideas «*demoiselle/prétendant*» y «*demoiselle/reître en dents*» [«señorita/prendiente» y «señorita/reitre en dientes»].

KANDINSKY, Wassily, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, trad. fr. París, Hermann, 1974.  
 LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquence*, París, Flammarion, 1989.  
 PAÏNI, Dominique (comp.), *Projections, les transports de l'image*, París, Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997.  
 PRAZ, Mario, *Mnemosyne*, Madrid, Taurus, 1981.  
 QUARESIMA, Leonardo (comp.), *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*, Calliano (Trento), Manfrini, 1994.  
 SCHEFER, Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images*, París, Cahiers du cinéma, 1997.  
 SIMMEL, Georg, *La Tragédie de la culture et autres essais (1895-1914)*, trad. fr. Marsella, Rivages, 1988.  
 SOURIAU, Étienne, *La Correspondance des arts (1947)*, París, Flammarion, col. «Sciences de l'homme», 1969.

#### *El arte como paradigma de la actividad humana*

BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?* (1983), trad. fr. Nimes, Jacqueline Chambon, 1989.  
 FERRY, Luc, *Homo Æstheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, París, Grasset, 1990 (retomado en «livre de poche».)  
 FRANCASTEL, Pierre, *Études de sociologie de l'art*, París, Denoël, col. «médiations», 1970. [Trad. esp.: *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1990.]  
 GADAMER, Hans, Georg, *La actualidad de lo bello (1977)*, Barcelona, Paidós, 1991.  
 KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte (1912)*, Barcelona, Labor, 1991.  
 KUBLER, Georg, *La configuración del tiempo (1962)*, Madrid, Nerea, 1988.  
 MALEVITCH, Casimir, *Le Miror suprématisiste (1913-1928)*, trad. fr. Lausana, L'Âge d'homme, 1977.  
 MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, París, Éd. de Minuit, 1958 (retomado en la col. «médiations»).

#### *El lugar del arte en la sociedad*

ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture (1954-68)*, trad. fr. París, Gallimard, col. «folio», 1972.  
 HEINICH, Nathalie, *Être artiste*, París, Klincksieck, 1996 (obra didáctica, muy clara y precisa, sobre el estatus social del artista).  
 PÉQUIGNOT, Bruno, *Pour une sociologie estbétique*, París, L'Harmattan, 1993.  
 SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, París, Aubier-Montaigne, 1977.

#### *La empresa hermenéutica*

En Francia hay dos vías hermenéuticas importantes, representadas por Roland Barthes (*S/Z* y los ensayos de *L'Obvio et l'Obtus*, París, Ed. du Seuil, 1970

y 1982, respectivamente [trad. esp.: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1992]) y por Paul Ricoeur (*De l'interprétation*, París, Éd. Du Seuil, 1965). A esta empresa es posible agregar otros trabajos de diversa inspiración, como, por ejemplo:

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze (1981, 1992)*, trad. fr. París, Payot-Rivages, 1994.  
 ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, París, Flammarion, 1992.  
 FREUD, Sigmund, *Lecciones introductorias al psicoanálisis (1906-27)*, en *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.  
 MARIN, Louis, *Études sémiologiques*, París, Klincksieck, 1971 (sobre la interpretación cruzada o conjunta de la pintura y la literatura del siglo XVII y temas bíblicos); *Le récit est un piège*, París, Éd. de Minuit, 1978; *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, París, Usher, 1989.  
 PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología (1939)*, Madrid, Visor, 1988.  
 PAREYSON, Luigi, *Conversaciones sobre estética (1966)*, Madrid, Visor, 1988.

## Epílogo

«La pintura tiene una doble ventaja sobre el lenguaje de las palabras. En primer lugar, evoca los objetos con mayor fuerza, los aproxima más. En segundo lugar, abre más ampliamente las puertas a la danza interior del espíritu del pintor. Estas dos propiedades de la pintura la convierten en un instrumento maravilloso para provocar el pensamiento, o, si se quiere, la profecía. La pintura, al utilizar estos dos medios poderosos, es capaz de iluminar el mundo con magníficos descubrimientos.»

## Bibliografía

La lista que sigue no constituye una bibliografía razonada, que ocuparía decenas de páginas. Sólo se encontrarán en ella las referencias a los textos abreviadamente citados en el cuerpo del libro, con la indicación de las páginas correspondientes a las citas. Indico la edición que he consultado (salvo un cortísimo número de textos clásicos que han conocido muchas reediciones), que es a la que remiten las referencias que se encuentran en el texto.

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Philosophie de la nouvelle musique* (1940-48), trad. fr., París, Gallimard, 1962, 30, 144. [Trad. esp.: *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, 1966.]
- *Prismes. Critique de la culture et société* (1955), trad. fr., París, Payot, 1986, 167. [Trad. esp.: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, 1962.]
- *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, 167-68, 173. [Trad. esp.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1992.]
- *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée* (1944-47), trad. fr., París, Payot, 1980, 77. [Trad. esp.: *Mínima moralía*, Madrid, Taurus, 1987.]
- *Dialectique négative* (1966), trad. fr., París, Payot, 1978, 166. [Trad. esp.: *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992.]
- ALAIN, *Système des beaux-arts* (1926), París, Gallimard, coll. «idées», 64.
- ALLAIS, Alphonse, *Le Captain Cap* (1902), París, Jean-Jacques Pauvert, 1962, 137.
- ALPERS, Svetlana, *L'Art de dépeindre* (1983), trad. fr., París, Gallimard, 1990, 161.
- *L'Atelier de Rembrandt* (1988), trad. fr., París, Gallimard, 1991, 15. [Trad. esp.: *El taller de Rembrandt*, Barcelona, Mondadori, 1992.]
- ALTHUSSER, Louis, «Idéologie et appareils idéologiques d'État», *La Pensée*, núm. 151, junio de 1970, 52.

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools* (1913), Paris, Gallimard, 1920, 87. [Trad. esp.: *Alcoboles*, Madrid, Cátedra, 2001.]
- ARASSE, Daniel, *Le Sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1997, 161.
- ARENDDT, Hannah, *Correspondance (avec Mary McCarthy)*, trad. fr., Paris, Stock, 1996, 46, 109, 115.
- ARISTÓTELES, *Problèmes XXX, 1 (L'Homme de génie et la Mélancolie)*, trad. fr., Paris, Rivages, 1988, 19, 96.
- *Politique*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. «tel», 1993, 59, 60, 165. [Trad. esp.: *Política*, Madrid, Alianza, 1994.]
- *Éthique de Nicomaque*, trad. fr., Paris, Garnier, 1965, 59, 110. [Trad. esp.: *Ética a Nicómaco*, Madrid, Alianza, 2001.]
- *Poétique*, trad. fr. (ed. de Michel Magnien), Paris, Le livre de Poche, 1990, 111-112, 165. [Trad. esp.: *Poética*, Madrid, Gredos, 1992.]
- ASHTON, Dore, *A Fable of Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 1980, 139.
- AUERBACH, Erich, *Figura* (1944), trad. fr., Paris, Belin, 1994, 24.
- AUGE, Marc, *Le Dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988, 12.
- BACON, Francis, *L'Art de l'impossible*, trad. fr., Ginebra, Skira, 1976, 1995, 21.
- BALÁZS, Béla, *Der sichtbare Mensch* (1924), *Schriften zum Film*, Bd. I, Budapest, Akadémiai Kiadó & München, Carl Hanser, 1982, 53.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, «Pierres imagées» (1957), en *Aberrations*, Paris, Flammarion, 1983, 71.
- BALZAC, Honoré de, *La Fille aux yeux d'or* (1835), 19. [Trad. esp.: *La muchacha de los ojos de oro*, en *La comedia humana*, vol. II, Madrid, EDAF, 1972.]
- *La Duchesse de Langeais* (1834), 74. [Trad. esp.: *La duquesa de Langeais*, en *La comedia humana*, vol. II, Madrid, EDAF, 1972.]
- *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), Paris, Garnier-Flammarion, 1981, 139. [Trad. esp.: *La obra maestra desconocida*, en *La comedia humana*, vol. IV, Madrid, EDAF, 1972.]
- BARROW, John D., *Pourquoi le monde est-il mathématique?* (1992), trad. fr., Paris, Odile Jacob, 1996, 119.
- BARTHES, Roland, *Barthes par Barthes*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, 147. [Trad. esp.: *Roland Barthes*, Barcelona, Kairós, 1978.]
- *Le Plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, 105.
- «Cette vieille chose, l'art...» (1980), *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, 114. [Trad. esp.: *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992.]
- «Sagesse de l'art» (1979), *ibid.*, 171.
- BATAILLE, Georges, *Manet*, Ginebra, Skira, 1955, 145.
- BATTEUX, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, 49, 63, 89.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1845*, en *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, 16.
- *Salon de 1859*, *ibid.*, 156.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Esthétique* (1750-58), trad. fr., Paris, L'Herne, 1988, 36-39, 49.
- BAXANDALL, Michael, *Formes de l'intention* (1985), trad. fr., Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, 70.
- BAZIN, André, «Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?», *Cahiers du cinéma*, núm. 44, febrero de 1955, 53.
- «Ontologie de l'image photographique» (1945), *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1, Paris, Éd. du Cerf, 1958, 117, 118. [Trad. esp.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.]
- BECQ, Annie, «Les fins de la peinture et l'émergence de l'esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle», en R. Démoris (dir.), *Les Fins de la peinture*, Paris, Desjonquères, 1990, 40, 41.
- BEETHOVEN, Ludwig van, *Carnets intimes*, trad. fr., Paris, Corrèa, 1936, 125.
- BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images*, Paris, Éd. de la Différence, 1990, 159.
- y DUGUET, Anne-Marie (dir.), *Vidéo, Communications*, núm. 48, Paris, Éd. du Seuil, 1988, 163.
- *et al.*, *Passages de l'image*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, 159.
- BELTING, Hans, *L'Histoire de l'art est-elle finie?* (1983), trad. fr., Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, 167.
- BENJAMIN, Walter, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (1936), trad. fr. en *Sur l'art et la photographie*, Paris, Éd. Carré, 1997, 79, 141. [Trad. esp.: «La obra de arte en la época de su reproducción mecánica», en *Discursos interrumpidos*, vol. I, Madrid, Taurus, 1992.]
- BIRREN, Faber, *Color. A Survey in Words and Pictures. From Ancient Mysticism to Modern Science*, Secaucus, NJ, Citadel Press, 1963, 157.
- BLACKING, John, *How Musical Is Man?* Seattle-Londres, University of Washington Press, 1973, 88.
- BOILEAU, Nicolas Despréaux, *L'Art poétique* (1674), 19, 26-27, 119.
- BOIS, Yve-Alain, «Ed Ruscha. La température des mots», Paris, *Cahiers du MNAM*, núm. 50, invierno de 1994, 32.
- BONITZER, Pascal, *Le Champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1982, 21.
- y DANÉY, Serge, «L'écran du fantasme», *Cahiers du cinéma*, Paris, núm. 236-237, marzo-abril de 1972, 110.
- BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, 1984, 27.
- BORGES, Jorge Luis, «Nueva refutación del tiempo» (1946), en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2000, pág. 257.
- «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2000, página 13.
- BOUDAILLE, Georges, *Gustave Courbet*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1981, 121.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1979, 51. [Trad. esp.: *La distinción*, Madrid, Taurus, 1991.]
- BRAKHAGE, Stanley, «Interview with Richard Grossinger», *Io*, 14, 1973, citado en *Brakhage Scrapbook. Collected Writings 1964-1980*, New Paltz (NY), Documentext, 1982, 46.

BRÉHIER, Émile, *La Philosophie du Moyen-âge* (1937), Paris, Albin Michel, 1971, 120.

BRENEZ, Nicole, «*Shadows*», *étude critique*, Paris, Nathan, coll. «Synopsis», 1995, 42.

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, 25, 30-31. [Trad. esp.: *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora, 1997.]

BRETON, André y LEGRAND, Gérard, *L'Art magique*, Paris, Adam Biro, 1991, 159.

BROCH, Hermann, *La Mort de Virgile* (1945), trad. fr., Paris, Gallimard, 1955, 87, 101, 123, 127. [Trad. esp.: *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza, 1994.]

BRUCK, Jan, «From Aristotelian Mimesis to Bourgeois "Realism"», *Poetics* 11 (1982), 120.

BUREN, Daniel, «Sur les institutions du système de l'art», Paris, *Points de vue*, catalogue d'exposition, ARC-MAMVP, 1983, 68.

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1990, 44, 95-96. [Trad. esp.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987.]

CACHIN, Françoise y WELSH-OVCHAROV, B., *Van Gogh à Paris*, Paris, Musée d'Orsay, 1988, 159.

CAILLOIS, Roger, «Esthétique généralisée» (1962), en *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, coll. «idées», s. f., 40.

— *L'Écriture des pierres*, Ginebra, Skira, 1970, 71.

CANUDO, Ricciotto, *L'Usine aux images*, Paris, Nouvelles éditions Séguier & arte, 1995, 64, 156.

CARERI, Giovanni, *Envols d'amour. Le Bernin: montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, 1990, 137.

CARTIER-BRESSON, Henri, «L'instant décisif» (1952), Paris, *Cahiers de la photographie*, núm. 18, s. f (1986), 24.

CARUS, Carl Gustav, «Neuf Lettres sur la peinture de paysage» (1822), trad. fr. en C. D. Friedrich y C. G. Carus, *De la peinture de paysage*, Paris, Klincksieck, 1988, 28. [Trad. esp.: *Cartas y anotaciones sobre pintura de paisaje*, Madrid, Visor, 1992.]

CASSIRER, Ernst, *La Philosophie des Lumières* (1932), trad. fr., Paris, Fayard, 1966, 63. [Trad. esp.: *Filosofía de la Ilustración*, Madrid, FCE, 1993.]

— «Eidos et Eidolon» (1924), *Écrits sur l'art. Œuvres XII*, trad. fr., Paris, Éd. du Cerf, 1995, 59, 89, 160.

CASTORIADIS, Cornelius, *Transformation sociale et création culturelle*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, 142.

CENNINI, Cennino, *Il libro dell'arte* (v. 1400-1430), Florencia, Le Monnier, trad. fr., Paris, Verger-Levrault, 1991, 16.

CHATEAU, Dominique, *La Question de la question de l'art*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, 115.

CHESTERTON, Gilbert K., *The Man Who Was Thursday. A Nightmare* (1908), Penguin Books, s. f., 119, 124. [Trad. esp.: *El hombre que era Jueves*, Madrid, Alianza, 1992.]

CHIRICO, Giorgio De, *L'Art métaphysique* (1911-1919), trad. fr., Paris, L'Échoppe, 1994, 141. [Trad. esp.: *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Murcia, Colegio de Aparejadores, 1990.]

CLAIR, Jean, *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une œuvre*, Paris, Chêne, 1977; 24, 30, 63.

— *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983, 24, 78.

CLAY, Jean, *Le Romantisme*, Paris, Hachette, 1980, 17.

COOMARASWAMY, Ananda K., *La Transformation de la nature en art. Les théories de l'art en Inde, en Chine et dans l'Europe médiévale* (1934), trad. fr., Lausana, L'Âge d'Homme, 1994, 116.

CORVIN, Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1963, 1995, 146.

COURTOIS, Martine y MOREL Jean-Paul, *Élie Faure. Biographie*, Paris, Librairie Séguier, 1989, 70, 157, 160.

CROCE, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, Milán-Palermo-Nápoles, Éd. Remo Sandron, 1902, 1904, 48, 65.

CROUSAZ, Jean-Pierre de, *Traité du beau* (1715), Paris, Fayard, 1985, 40.

DAMASIO, Antonio R., *El error de Descartes*, Barcelona, Crítica, 1996.

DAMISCH, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, 21, 63.

— *Le Jugement de Paris. Iconologie analytique 1*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, 170.

— *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, 170.

DANTO, Arthur, *L'Assujettissement philosophique de l'art* (1986), trad. fr., Paris, Éd. du Seuil, 1993, 138, 169.

DE BRUYNE, Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, Brujas, De Tempel, 1946 (reimpresión, Paris, Albin Michel, 1998), 90.

DE DUVE, Thierry, *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, 138.

— *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, 143, 146, 149.

— «Michel Snow: Les déictiques de l'expérience et au-delà», Paris, *Cahiers du MNAM*, núm. 50, invierno de 1994, 78, 97.

DELACROIX, Eugène, *Journal*, 139.

DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, 132. [Trad. esp.: *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar, 1987.]

— *Logique de la sensation*, Paris, Éd. de la Différence, s. d. [1981], 21. [Trad. esp.: *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1989.]

— *L'Image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, 108. [Trad. esp.: *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1987.]

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980, 157. [Trad. esp.: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1994.]

— *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éd. de Minuit, 1991, 127. [Trad. esp.: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.]

- DELLUC, Louis, *Charlot* (1921), *Écrits cinématographiques, I*, Paris, Cinémathèque française, s. f. [1985], 135.
- *Cinéma et Cie. (Confidences d'un spectateur)* (1917-19), *Écrits cinématographiques, II*, Paris, Cinémathèque Française, 1986; 41.
- DÉMORIS, René, *Chardin, la Chair et l'Objet*, Paris, Adam Biro, 1991, 67.
- DEREGOWSKY, Jan B., «On Seeing A Picture for the First Time», *Leonardo*, vol. 9, 1976, 116.
- DERRIDA, Jacques, «Restitutions – de la vérité en peinture», *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. «champs», 1978, 126.
- DESNOS, Robert, *Les Rayons et les Ombres. Cinéma*, Paris, Gallimard, 1992, 41, 135.
- DEWEY, John, *Art as Experience* (1934), Nueva York, Putnam's Sons, «Perigee Books», 1980, 38, 78, 102.
- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1769), 39.
- *Salon de 1763, Œuvres complètes*, vol. 5, Paris, Club français du livre, 1970, 43.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Paris, Flammarion, 1990, 161.
- *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, 21.
- «D'un ressentiment en mal d'esthétique» (1993), en *L'Art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994, 147.
- DUBOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), Paris, énsba, 1993, 41, 44.
- DUBUFFET, Jean, «Asphyxiante culture», *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, 99. [Trad. esp.: *El hombre de la calle ante la obra de arte*, Madrid, Debate, 1992.]
- DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, 101.
- DVORÁK, Max, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (1924), trad. ingl. *The History of Art as the History of Ideas*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984, 74, 65.
- EHRENZWEIG, Anton, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* (1967), trad. fr., Paris, Gallimard, 1974, 139, 146, 152.
- EISENSTEIN, Sergei M., *La Non-indifférente Nature* (1940-45), trad., fr., Paris, UGE, coll. «10/18», 1976 y 1978, 126.
- EPSTEIN, Jean, *Bonjour cinéma* (1921), en *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, Paris, Seigners, 1974, 22.
- ESCAL, Françoise, *Contrepoint. Musique et littérature*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1990, 172.
- FAURE, Élie, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Paris, Denoël-Gonthier, s. f., 53.
- *Histoire de l'art*, Paris, Livre de Poche, 1976, 70. [Trad. esp.: *Historia del arte*, Madrid, Alianza, 1990.]
- FIELD, Joanna (pseud. Marion Milner), *On Not Being Able To Paint*, Lon Angeles, Tarcher, 1957, 126.
- FOCILLON, Henri, *Éloge de la main*, Paris, PUF, 1947, 17. [Trad. esp.: *Vida de las formas y elogios de la mano*, Madrid, Xarait, 1983.]
- FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963, 175.
- *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, 1986; 114. [Trad. esp.: *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1993.]
- *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, 174. [Trad. esp.: *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1987.]
- FRANCASTEL, Pierre, «Pour une sociologie de l'art: Méthode ou problématique?» (1969), *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980, 164. [Trad. esp.: *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1990.]
- FREUD, Sigmund, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité* (1914), trad. fr., Paris, Gallimard, coll. «idées», 1962, 84. [Trad. esp.: *Tres ensayos para una teoría sexual*, en *O.C.*, vol. 2, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, págs. 1169-1237.]
- *Malaise dans la civilisation* (1929), trad. fr., Paris, PUF, 1971, 84. [Trad. esp.: *El Malestar en la cultura*, en *O.C.*, vol. 3, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, págs. 3.017-3.067.]
- *Moïse et le Monothéisme* (1939), trad. fr., Paris, Gallimard, coll. «idées», 32. [Trad. esp.: *Moisés y la religión monoteísta*, en *O.C.*, vol. 3, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, págs. 3.241-3.324.]
- *Totem et Tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* (1912), trad. fr., Paris, Payot, s. f., 12. [Trad. esp.: *Totem y Tabú*, en *O.C.*, vol. 2, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, págs. 1.745-1850.]
- «L'inquiétante étrangeté» (1919), trad. fr., *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. «idées», 103. [Trad. esp.: «Lo siniestro», en *O.C.*, vol. 3, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, págs. 2.483-2.505.]
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting & Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, 1980, 42.
- *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne, II* (1990), trad. fr., Paris, Gallimard, 1993, 122.
- FÜSSL, Johann Heinrich, *Conférences sur la peinture* (1801-1823), trad. fr., Paris, énsba, 1994, 63.
- *Aphorismes, principalement relatifs aux beaux-arts* (1831), trad. fr., Toulouse, Ombres, 1996, 94.
- GADAMER, Hans Georg, *L'Actualité du beau* (1977), trad. fr. parcial, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, 75. [Trad. esp.: *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1991.]
- GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur. La main et le temps*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1978, 125.
- GALASSI, Peter, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1981, 44.
- *Corot en Italie*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1991, 44.
- GASQUET, Joaquim, *Cézanne* (1921), Paris, Cynara, 1988, 45.
- GATTÉGNO, Jean y HOLLAND, Lerlin, *Album Wilde*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, 173.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, 112.
- GENET, Jean, «Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes», Paris, *Tel Quel*, núm. 29, primavera de 1967, 100.

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, 112. [Trad. esp.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.]
- *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, 112. [Trad. esp.: *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.]
- GIBSON, J. J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton-Mifflin, 1979, 117.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Farbenlehre* (1810), trad. fr., *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1986, 40. [Trad. esp.: *Teoría de los colores*, Murcia, Colegio de Aparejadores, 1992.]
- «Du vrai et du vraisemblable dans les œuvres d'art. Un entretien» (1798), trad. fr., *Écrits sur l'art*, Paris, Klincksieck, 1983, 119.
- GOMBRICH, Ernst H., «Tradition and Expression in Western Still Life» (1959), *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, Phaidon, 1963, 5.
- *The Sense of Order*, Oxford, Phaidon, 1979, 1984, 13.
- GOODMAN, Nelson, *Languages of Art*, 2.<sup>a</sup> ed. revisada, Indianapolis, Hackett, 1976, 114. [Trad. esp.: *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.]
- *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978, 116. [Trad. esp.: *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.]
- GREGORY, Richard L., «Recovery from early blindness: a case study», s. f., en *Concepts and Mechanisms of Perception*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1974, 39.
- GRIERSON, John, *Grierson on Documentary*, Londres y Boston, Faber and Faber, 1966, 22.
- HARDING, James, *Les Peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1980, 16, 79, 80.
- HARNONCOURT, Nikolaus, «L'interprétation de la musique historique», s. f., en *Le Discours musical*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1984, 148.
- HASKELL, Francis, *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press, 1976, 52, 68.
- HEGEL, G. W. F., *Cours d'Esthétique* (1820-19), trad. fr. (de J. P. Lefebvre y V. von Schenck), Paris, Aubier, 1995-97, 29, 61, 120. [Trad. esp.: *Estética*, Barcelona, Éd. 62, 1991.]
- HEIDEGGER, Martin, «L'origine de l'œuvre d'art» (1935-1950), *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1962, 45, 126, 141. [Trad. esp.: «El origen de la obra de arte», en *Camino de bosque*, Madrid, Alianza, 1995.]
- HILDEBRAND, Adolf, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893). [Trad. esp.: *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Visor, 1989.]
- HOGARTH, William, *Analyse de la Beauté, destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût* (1753), trad. fr., Paris, énsb-a, 1991, 88.
- HORACIO, *Épître aux Pisons. Art poétique* (~ 13), 27. [Trad. esp.: *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Cátedra, 2000.]
- HORKHEIMER, Max, y ADORNO, Theodor W., «La production industrielle de biens culturels», *Dialectique de la raison* (1944-47), trad. fr., Paris, Gallimard, 1974, 52, 122. [Trad. esp.: *La dialéctica de la Ilustración: preguntas filosóficas*, Madrid, Trotta, 1994.]
- HUGO, Victor, «Préface» de *Cromwell* (1827), *Œuvres complètes*, ed. de Jean Massin, vol. 3, Paris, Club Français du Livre, 1967, 74.
- HUME, David, *Enquête sur l'entendement humain* (1748), trad. fr., Paris, Aubier-Montaigne, 1947, reed. Paris, GF-Flammarion, 1983, 37. [Trad. esp.: *Investigación sobre el conocimiento humano*, Madrid, Alianza, 1994.]
- *Traité de la nature humaine* (1739), trad. fr., Paris, Aubier-Montaigne, 1973, 37. [Trad. esp.: *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Tecnos, 1988.]
- HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913/1930), trad. fr., Paris, Gallimard, 1950, 30. [Trad. esp.: *Invitación a la fenomenología*, Barcelona, Paidós, Ibérica, 1992.]
- IVINS, William M. Jr., *Art & Geometry. A Study In Space Intuitions* (1946), Nueva York, Dover, 1964, 20.
- JDANOV, Andréï, *Sur la littérature, la philosophie et la musique* (1934-48), trad. fr., Paris, Norman Béthune, 1970, 26.
- JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, Paris, Galerie Lelong, 1991, 164.
- JUNOD, Philippe, *Transparence et Opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausana, L'Âge d'Homme, s. f. [1976], 45.
- KANDINSKY, Vassili, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912), trad. fr., Paris, Denoël/Gonthier, 1969, 24. [Trad. esp.: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1991.]
- KANT, Immanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), trad. fr., Paris, Vrin, 1992, 51. [Trad. esp.: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid, Alianza, 1990.]
- *Prolegomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science* (1783), trad. fr., *Œuvres philosophiques*, vol. 2, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1985, 37, 50. [Trad. esp.: *Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*, Madrid, Aguilar, 1959.]
- *Première Introduction à la Critique de la faculté de juger* (1789), trad. fr., Paris, *ibid.*, 71. [Trad. esp.: *Primera introducción a la crítica del juicio*, Madrid, Visor, 1987.]
- *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. fr. de J. R. Ladamir, M. de Launay y J. M. Vaysse, *ibid.*, 50, 51, 64, 72, 76, 91-92, 96, 112. [Trad. esp.: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.]
- KLEIN, Robert, «L'éclipse de l'«œuvre d'art»» (1967), en *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, 77. [Trad. esp.: *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1982.]
- KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), trad. fr., Paris, Macula, 1993, 146, 164.
- KUBLER, Georges, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses* (1962), trad. fr., Paris, Champ Libre, 1973, 65. [Trad. esp.: *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988.]
- KUHN, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, 2.<sup>a</sup> ed. ampliada, University of Chicago Press, 1970, 147. [Trad. esp.: *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, FCE, 1990.]
- LACAN, Jacques, «La chose freudienne» (1955), *Écrits*, Paris, Éd. du Seuil, 1967, 110. [Trad. esp.: *Escritos*, México, Siglo XXI, 1984.]

- *Séminaire, livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Éd. du Seuil, 1973, 28. [Trad. esp.: *El seminario*, Barcelona, Paidós, 1981.]
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois, 1991, 109.
- y NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, 77.
- LAFARGUE, Bernard, «L'air si las des "prédicateurs de la mort de l'art"», Paris, *artpress*, 225, junio de 1997, 158.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *De l'imitation dans les beaux-arts* (1982), Paris, Carré, 1996, 113.
- *L'Art de la tache: introduction à la «Nouvelle méthode» d'Alexander Cozens*, Paris, Éd. du Limon, 1990, 124.
- LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis. Humanisme et Théorie de la peinture. xvème-xviiième siècles* (1967), trad. fr., Paris, Macula, 1991, 62. [Trad. esp.: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra.]
- LEGRAND, Véronique y VERGNE, Philippe, *L'Art au corps*, Paris, Musées de Marseille et RMN, 1996, 168.
- LEIBOWITZ, René, *Schönberg*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Solfèges», 1969, 151.
- LESSING, Gotthold-Ephraim, *Laocoön, ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1766), trad. fr. parcial, Paris, Hermann, 1990, 44, 63. [Trad. esp.: *Laocoonte*, Madrid, Tecnos, 1989.]
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Des traces qui nous ressemblent*, Paris, Seyssel, Comp'Act, 1990, 108.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, «Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique» (1944-45), en *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, 115. [Trad. esp.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1992.]
- *La Voie des masques*, Paris, Plon, 1979, 115.
- *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, 43. [Trad. esp.: *Lo crudo y lo cocido*, México, FCE, 1968.]
- L'HERBIER, Marcel (dir.), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrêa, 1946, 53.
- LHOTE, André, *Traité du paysage et traité de la figure*, Paris, Grasset, 1958, 89.
- LONGINO, *Du sublime [De lo sublime]*, trad. fr., Paris, Rivages, 1991, 92-93, 94.
- LUKÁCS, Georg, *Balzac et le réalisme français* (1951), trad. fr., Paris, François Maspéro, 1967, 52, 122.
- LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, 97, 145. [Trad. esp.: *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987.]
- MALDINEY, Henri, «Le faux dilemme de la peinture: abstraction ou réalité» (1953), en *Regard Parole Espace*, Lausana, L'Âge d'homme, 1973, 66.
- «L'esthétique des rythmes» (1967), *ibid.*, 45.
- MALÉVITCH, Kazimir, *Le Miroir suprématisiste* (1916-28), trad. fr., Lausana, L'Âge d'homme, 1977, 24.
- MALRAUX, André, *La Condition humaine* (1933), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1952, 32. [Trad. esp.: *La condición humana*, Barcelona, Edhasa, 1988.]
- *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, 1965, 144.
- MANN, Thomas, *La Mort à Venise* (1913), trad. fr., Paris, Fayard, 1971, 84. [Trad. esp.: *La muerte en Venecia*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992.]
- *Le Docteur Faustus* (1947), trad. fr., Paris, Albin Michel, 1950, 19, 151, 158. [Trad. esp.: *Doctor Faustus*, Barcelona, Plaza y Janés, 1991.]
- MARKER, Chris., «Les statues meurent aussi», *Commentaires*, Paris, Éd. du Seuil, 1961, 13.
- MARX, Karl, *Contribution à la critique de l'économie politique* (1858), trad. fr., Paris, Éd. Sociales, 1957, 99. [Trad. esp.: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, 3 vols., Madrid, Siglo XXI, 1976.]
- MAUPASSANT, Guy de, «Essai sur le roman», préface à *Pierre et Jean* (1888), Paris, 122. [Trad. esp.: *Pierre y Jean*, Barcelona, Juventud, 1993.]
- MÉREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, 22.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, 45, 66. [Trad. esp.: *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986.]
- MICHAUD, Yves, «Accès de fièvre nostalgique», en *L'Art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 1994, 166.
- MICHEL, Régis, *Le Beau idéal ou l'art du concept*, Paris, RMN, 1989 (catálogo de la exposición en el Louvre), 89.
- MOISDON-TREMBLAY, Stéphanie, «L'image avec sa perte», *Cinémaèque*, numéro 10, Paris, otoño de 1996, 175.
- MOULIN, Raymonde, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Éd. de Minuit, 1967, 165.
- MUNCH, Marc-Matthieu, *Le pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature*, Metz, Faculté des Lettres, 1991, 26.
- MUNRO, Thomas, *Les Arts et leurs Relations mutuelles*, trad. fr., Paris, P.U.F., 1954, 58, 76.
- NANCY, Jean-Luc, «Le vestige de l'art», en *L'Art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 1994, 75, 163, 166.
- Prefacio a *Du Sublime*, Paris, Belin, 1988, 97.
- NEWMAN, Barnett, «The Sublime Is Now» (1948), en Ch. Harrison y P. Wood, *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, 1992, 97.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (1872), trad. fr., Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1993, 59. [Trad. esp.: *El Nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1994.]
- *Le Livre du philosophe. Études théorétiques* (1872-75), texto original y trad. fr., Paris, Aubier-Flammarion, 1969, 124. [Trad. esp.: *El libro del filósofo*, Madrid, Taurus, 1974.]
- *Considérations inactuelles* (1873-76), trad. fr., Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1993, 162. [Trad. esp.: *Consideraciones intempestivas*, Madrid, Alianza, 1988.]

- *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres* (1878-79), trad. fr., Paris, *ibid.*, 100, 142, 151, 164, 165, 175. [Trad. esp.: *Humano, demasiado humano*, Madrid, Edaf, 1980.]
- *Le Crépuscule des idoles ou Comment on philosophe au marteau* (1888), trad. fr., *ibid.*, 126. [Trad. esp.: *El ocaso de los ídolos*, Barcelona, Tusquets, 1983.]
- NOVALIS, *Hymnes à la nuit* (1800), Paris, Aubier-Montaigne, 1943, 73. [Trad. esp.: *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Madrid, Cátedra, 1991.]
- *Les Disciples à Saïs* (1797), Paris, Aubier-Montaigne, s. f. [1947], 125. [Trad. esp.: *Los discípulos en Saïs*, Madrid, Hiperión, 1988.]
- OZENFANT, Amédée, *Fondements de l'art moderne* (1928) citado por la edición aumentada, *Foundations of Modern Art*, Nueva York, Dover, 1952, 160.
- OZU, Yasujiro, *Printemps tardif [Bashun, Primavera tardía]* (guión, 1949), trad. fr., Paris, Publications Orientalistes de France, 1986, 118.
- PAÏNI, Dominique, *Conserver, Montrer*, Paris, Crisnée, Yellow Now, s. f. [1992], 162.
- PANOFKY, Erwin, «Le problème du *Kunstwollen*» (1920), trad. fr., en *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éd. de Minuit, 1975, 21, 117, 160. [Trad. esp.: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1986.]
- *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1924), trad. fr., Paris, Gallimard, 1983, 89. [Trad. esp.: *Idea*, Madrid, Cátedra, 1989.]
- PATER, Walter, *Études d'histoire de la Renaissance* (1873), trad. fr., Paris, Klincksieck, 1985, 173. [Trad. esp.: *El Renacimiento*, Barcelona, Icaria, 1982.]
- PAULHAN, Jean, *La Peinture cubiste* (1953-59), *Œuvres*, tomo 5, Paris, Cercle du livre précieux, 1970, 29.
- PICON, Gaëtan, *1863. Naissance de la peinture moderne*, Ginebra, Skira, 1974, 159.
- PIGEAUD, Jackie, *La Maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 19.
- «Prólogo» a Aristóteles, *Problèmes XXX* (cfr. *supra*), 96.
- PLATON, *La République*, 59, 109. [Trad. esp.: *La República*, Madrid, Alianza, 1995.]
- *Phèdre*, 59, 85, 87. [Trad. esp.: *Fedro*, Madrid, Gredos, 1988.]
- *Lysis*, 87. [Trad. esp.: *Lisis*, Madrid, Gredos, 1981.]
- *Le Banquet*, 87. [Trad. esp.: *El banquete*, Madrid, Alianza, 1988.]
- *Hippias*, 91. [Trad. esp.: *Hippias*, Madrid, Gredos, 1981.]
- *Le Sophiste*, 109. [Trad. esp.: *Sofista*, Madrid, Gredos, 1988.]
- *Cratyle*, 117. [Trad. esp.: *Crátilo*, Madrid, Gredos, 1983.]
- PONGE, Francis, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, 84.
- PONTÉVIA, Jean-Marie, *Tout a peut-être commencé par la beauté. Écrits sur l'art et pensées détachées*, vol. II, Burdeos, William Blake & Co, 1985, 1995, 78, 87.
- POUSSIN, Nicolas, *Lettres et Propos sur l'art* (1629-1665), Paris, Hermann, 1964, 1989, 41.
- PRIETO, Luis, J., «Le mythe de l'original» (1988), en Gérard Genette (dir.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, 79.
- PRIGOGINE, Ilya y STENGERS, Isabelle, *Entre le temps et l'éternité* (1988), Paris, Flammarion, coll. «champs», 1992, 174. [Trad. esp.: *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid, Alianza, 1994.]
- READ, Herbert, *The Meaning of Art* (1934, 1968), Londres, Faber & Faber, 1972, 86.
- RECHT, Roland, *La Lettre de Humboldt*, Paris, Christian Bourgois, 1989, 46.
- REINACH, Adolphe, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne (Recueil Milliet)* (1921), Paris, Macula, 1985, 16.
- REVAULT D'ALLONNES, Olivier, *Plaisir à Beethoven*, Paris, Christian Bourgois, 1982, 43.
- REYNOLDS, Joshua, *Discours sur la peinture* (1769-90), trad. fr., Paris, énsb-a, 1991, 51-56.
- RICHARD, Lionel, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, UGE, coll. «10/18», 1976, 167.
- RIEGL, Alois, *Grammaire historique des arts plastiques* (1899), trad. fr., Paris, Klincksieck, 1978, 31.
- RILKE, Rainer Maria, *Duineser Elegien* (1912-23), Paris, Aubier (Éditions Montaigne), 1943, 95. [Trad. esp.: *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 4.ª ed., 2000.]
- *Briefe über Cézanne*, Frankfurt am Main, Insel Vlg., 1952, 45. [Trad. esp.: *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1991.]
- RODIN, Auguste, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell* (1911), Paris, Grasset, 1986, 21, 61.
- ROHMER, Éric, *Le Goût de la beauté*, Paris, Éd. de l'Étoile-Cahiers du cinéma, s. f. [1984], 86, 138.
- *De Mozart en Beethoven*, Arles, Actes Sud, 1996, 43, 151
- ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, *Romanisme et Réalisme. Mythes de l'art du XIXème siècle* (1984), trad. fr., Paris, Albin Michel, 1986, 68, 121.
- ROSENBERG, Harold, *La tradition du nouveau*, trad. fr., Paris, Éd. de Minuit, 1962, 114.
- *La Dé-définition de l'art* (1972), trad. fr., Paris, Jacqueline Chambon, 1992, 71, 149.
- ROUILLE, André, *La Photographie en France. Textes et Controverses: une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, 68, 156.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, artículos de *Encyclopédie* (1748), 18, 112.
- *Essai sur l'origine des langues* (1761, 1781), Paris, Gallimard, coll. «folio», 1990, 102. [Trad. esp.: *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal, 1980.]
- ROUSSEL, Raymond, *Locus Solus* (1914), Lausana, Rencontre, 1962, 175.
- *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1931-33), Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, 175. [Trad. esp.: *Cómo escribí algunos libros míos*, Barcelona, Tusquets, 1973.]
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire* (1940), Paris, Gallimard, coll. «folio», 113. [Trad. esp.: *La imaginación*, Barcelona, Edhasa, 1980.]
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1915), Paris, Payot, 1977, 25. [Trad. esp.: *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1994.]
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, 25. [Trad. esp.: *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990.]
- *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, 75.
- *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, 58.

- SCHAPIRO, Meyer, «L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh» (1968), trad. fr. en *Style et Société*, Paris, Gallimard, 1982, 126. [Trad. esp.: *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.]
- SCHEFER, Jean Louis, «Le Testament d'Orphée», *artpress*, núm. 109, Paris, diciembre de 1986, 143.
- «L'art paléolithique. Préliminaires critiques», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, núm. 59, Paris, primavera de 1997, 12.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Système de l'idéalisme transcendantal* (1800), trad. fr. en *Textes esthétiques*, Paris, Klincksieck, 1978, 133, 170. [Trad. esp.: *Sistema del idealismo trascendental*, Madrid, Anthropos, 1988.]
- SCHÖNBERG, Arnold, «La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée» (1946), trad. fr., *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet-Chastel, 1977, 141.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et représentation* (1818), trad. fr., Paris, PUF, 1966, 76, 109. [Trad. esp.: *El mundo como voluntad y representación*, Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1942.]
- SELDES, Gilbert, *The Seven Lively Arts*, Nueva York, Barnes, 1924, 1957, 157.
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, conde de, «Idée ou raisonnement du tableau historique du Jugement d'Hercule suivant Prodicus» (1711-12), en Jean-Paul Larthomas, *De Shaftesbury à Kant*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 1985, 76.
- SHERRINGHAM, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot, coll. «Petite Bibliothèque Payot», 1992, 95, 111.
- SIGNAC, Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impresionisme* (1899), Paris, Hermann, 1978, 42.
- SIMENON, Georges, «Le romancier» (1945), *L'Âge du roman*, Bruselas, Complexe, 1988, 121.
- *Les Mémoires de Maigret* (1950), Paris, Presses de la Cité, 1976, 123.
- SKLOVSKI, Victor, «L'art comme procédé» (1917), en T. Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 1965, 152.
- SORLIN, Pierre, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, 1992, 47, 48, 52.
- SOURIAU, Étienne, *La Correspondance des arts* (1947), Paris, Flammarion, coll. «Sciences de l'homme», 1969, 158.
- STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie* (1817), Paris, Éd. du Seuil/L'École des loisirs, 1994, 38. [Trad. esp.: *Historia de la Pintura en Italia. La belleza ideal en la antigüedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.]
- STENGERS, Isabelle, *Cosmopolitiques, 4. Mécanique quantique, la fin du rêve*, Paris, La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, 1997, 117.
- TEÓFILO, /*De diversis artibus*/, trad. ingl. Nueva York, Dover, 1979, 16.
- THÉVOZ, Michel, *Le miroir infidèle*, Paris, Éd. de Minuit, 1996, 84.
- TYNIANOV, Iury, *Le Vers lui-même. Problème de la langue du vers* (1924), trad. fr., Paris, UGE, coll. «10/18», 1977, 27.
- *et al.*, *Poétique du cinéma* (1927), trad. fr., Paris, Nathan, 1996, 27.
- USPENSKY, Leonid y LOSSKY, Vladimir, *The Meaning of Icons* (1952), trad. ingl., Nueva York, St. Vladimir's Seminary Press, 1982, 134.
- VALÉRY, Paul, «Cinématographe» (1944), en Marcel L'Herbier (dir.), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrèa, 1946, 123.
- «Situation de Baudelaire» (1924), *Variété*, en *Œuvres*, tomo I, Paris, Gallimard, coll. «Pléiade», 1957, 133.
- «Oraison funèbre d'une fable», *ibid.*, 150.
- *Mon Faust* (1940), en *Œuvres*, tomo II, Paris, Gallimard, col. «Pléiade», 1960, 158. [Trad. esp.: *Mi Fausto*, Barcelona, Icaria, 1987.]
- VERNANT, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985, 13. [Trad. esp.: *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 1986.]
- VEYNE, Paul, «Foucault révolutionne l'histoire» (1978), en *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «points», 111. [Trad. esp.: *Cómo se escribe la historia: Foucault revoluciona la historia*, Madrid, Alianza, 1994.]
- VINCI, Leonardo da, *Traité de la peinture*, 23. [Trad. esp.: *Tratado de la Pintura*, Madrid, Akal, 1986.]
- WHISTLER, James Mc Neil, *Le Procès contre Ruskin* (1890), trad. fr., Paris, Nouvelles Éditions Ségquier, 1995, 15.
- WILTON, Andrew, *Turner and the Sublime*, University of Chicago Press, 1980, 97.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), trad. fr., Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, 65. [Trad. esp.: *Reflexiones sobre imitación del arte griego en pintura y escultura*, Barcelona, Ed. 62, 1987.]
- WITTKOWER, Rudolf, *Sculpture*, Nueva York, etc., Harper & Row, 1977. [Trad. esp.: *La escultura: Procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1994.]
- y WITTKOWER, Margot, *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, Nueva York, Random, 1963. [Trad. esp.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1988.]
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1911), trad. fr., Paris, Plon, 1952, 65.
- WOLLHEIM, Richard, *Painting as an Art*, Londres, Thames & Hudson, 1987, 170.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style* (1911), trad. fr., Paris, Klincksieck, 1978, 13, 65. [Trad. esp.: *Abstracción y Naturaleza*, Madrid, FCE, 1997.]
- YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, Nueva York, Dutton, 1970, 39.
- YOURCENAR, Marguerite, *La Couronne et la Lyre. Poèmes traduits du grec*, Paris, Gallimard, 1979, 59.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE LAS CITAS

- Preliudio: Franz Grillparzer, *Ständchen (Serenata)*, música de Franz Schubert, D. 920 (1827).
- Capítulo 1: Henry James, Postface aux *Ailes de la colombe* (1902), trad. fr., Paris, Gallimard, coll. «folio», pág. 362. [Trad. esp.: *Las alas de la paloma*, Barcelona, Bruguera, 1981.]

- Capítulo 2: Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe. Études théorétiques* (1872-75), trad. fr., París, Aubier-Flammarion, 1962, pág. 111. [Trad. esp.: *El libro del filósofo*, Madrid, Taurus, 1974.]
- Capítulo 3: Johann Wolfgang von Goethe, *Faust* (Prólogo sur le théâtre) (1828), trad. fr. de Gérard de Nerval, París, Garnier, s. f. [1956], págs. 28-29. [Trad. esp.: *Fausto*, 7.ª ed., Madrid, Cátedra, 1999.]
- Capítulo 4: Béroalde de Villiers, citado en Albert-Marie Schmidt, «Voyage de l'alchimiste Béroalde» (1959), *Études sur le xvième siècle*, París, Albin Michel, 1967, pág. 240.
- Capítulo 5: Bertolt Brecht, *Me-Ti ou Le livre des retournements* (ca. 1934-37), trad. fr., París, L'Arche, 1968, pág. 48. [Trad. esp.: *Me-ti/libro de los cambios*, en *Narrativa completa*, vol. 3, Madrid, Alianza.]
- Capítulo 6: Jean-Luc Godard, «L'art de (dé)montrer» (entrevista), *Cahiers du cinéma*, núm. 403, París, enero de 1988, pág. 53.
- Capítulo 7: Stephen Heath, «Le Père Noël», *October*, núm. 26, otoño de 1983, pág. 112.
- Epílogo: Jean Dubuffet, «Positions anticulturelles» (1951), *L'Homme du commun à l'ouvrage*, París, Gallimard, coll. «folio», 1973. [Trad. esp.: *El hombre de la calle ante la obra de arte*, Madrid, Debate, 1992.]

## Índice

PRELUDIO .....	7
CAPÍTULO PRIMERO. Poética y <i>poïética</i> . La mano y la intención .....	15
Una visita al museo (imaginario) de las Artes Primitivas .....	15
Tres visiones del hacer .....	20
El ojo, la mano y el espíritu .....	31
¿Qué es un modelo? .....	40
Las reglas del hacer: el arte como producción, la poética .....	43
El hacer como creación: la expresión de sí mismo .....	46
Bibliografía .....	55
CAPÍTULO II. La estética. De la sensación al gusto .....	59
El nacimiento de la estética: la <i>aisthesis</i> .....	59
Primera consecuencia: el placer estético .....	67
Segunda consecuencia: la sensación como vía de acceso al mundo ...	75
Tercera consecuencia: el «juicio de gusto» como intuición .....	80
El gusto como hecho social .....	88
Bibliografía .....	94
CAPÍTULO III. ¿Es el arte el objeto de la estética? .....	97
Una dificultad aduanera en el siglo xx, o la dificultad de entenderse acerca del arte .....	97
El arte en la ciudad .....	100
Las bellas artes como sistema .....	104
Definiciones del arte: la fuerza de la institución .....	114
La fuerza del concepto: definir el arte al margen de la institu- ción .....	121

Definición estética y teoría especulativa del arte .....	127	Psicología. Placer del saber .....	298
La obra de arte, la obra de arte .....	132	Filosofía crítica. El arte sólo existe por sus obras .....	306
Lo auténtico y lo falso .....	138	Bibliografía .....	311
Bibliografía .....	140		
CAPÍTULO IV. La idea de lo bello, el valor del placer .....	145	EPÍLOGO .....	315
Inactualidad de lo bello .....	145	BIBLIOGRAFÍA .....	317
La belleza: concepto clásico .....	150		
La empresa crítica .....	157		
Lo sublime de grandeza .....	161		
Lo sublime de terror .....	164		
Lo sublime crítico .....	168		
El plural de lo bello y el fin de la belleza .....	172		
¿Qué queda de la belleza? El placer .....	176		
Bibliografía .....	186		
CAPÍTULO V. La potencia mimética. Realismo y verdad .....	189		
La pregunta por la verdad .....	189		
El hombre es un animal mimético .....	194		
¿Qué es la semejanza? .....	198		
¿Qué lugar tiene la mimesis en las imágenes? .....	203		
¿Es fraccionable la mimesis? .....	208		
Los realismos: ideologías de la mimesis .....	211		
Deseo de lo real y deseo de la verdad .....	218		
Bibliografía .....	226		
CAPÍTULO VI. El mundo del arte. Hacer lo nuevo .....	229		
La «pulsión innovadora» .....	229		
La institución artística y la novedad .....	233		
El espectador y la originalidad .....	238		
El artista y su arbitrariedad: invención y descubrimiento .....	243		
¿En qué sentido se mueve la historia? .....	249		
¿Hay otro arte que lo nuevo? .....	260		
¿Hay novedad que no sea-formal? O bien: ¿es necesario hacer dos veces las cosas? .....	265		
Bibliografía .....	269		
CAPÍTULO VII. Migraciones del arte, reconfiguraciones de la estética .	273		
Geografía. Las migraciones del arte .....	273		
Historia. El síndrome de Malraux .....	280		
Sociología. Todo es arte .....	286		
Ontología. Esencialización de la violencia .....	293		