

La estética en la era de la globalización

Pedro Alzuru

A muchos puede parecer una provocación considerar la contemporaneidad como una época estética, no obstante, si pensamos en la actividad generada por la disciplina: publicaciones de libros y revistas de importancia, asociaciones, eventos nacionales e internacionales, creación de cátedras y de postgrados, tendremos que reconocer cierta efervescencia. Pero, ¿se tratará de una verdadera riqueza especulativa o estamos sobrevalorando estos logros precisamente por formar parte de nuestro presente?

Ya en la primera mitad del siglo XX, la estética pretendió ser mucho más que la teoría filosófica de la belleza y del buen gusto: por un lado, estableció y mantuvo cierta complicidad con la literatura y las bellas artes sin temer las riesgosas innovaciones vanguardistas; por otro lado, se involucró en la gestión institucional, exposición, organización y comunicación de productos artísticos y culturales; abordó los problemas de la vida individual y colectiva, interrogándose sobre el sentido de la existencia, promoviendo utopías y vinculándose con los asuntos de la vida cotidiana (Perniola 2011:9). Además, examinó cuestiones religiosas y teológicas; sus afinidades y divergencias con la moral y la economía; estableció relaciones con todas las otras disciplinas filosóficas, con las ciencias humanas y hasta con las ciencias naturales, la física y la matemática. No bastándole con esto, ha estimulado a pensadores no occidentales a crear teorías que modernizan el modo de pensar sus tradiciones sin romper con ellas, evitando a la vez el colonialismo euroamericano y el peso de sus herencias históricas. Ante la globalización, la estética se ha acercado más bien a ser una filosofía de la cultura.

Según Perniola (op.cit.), esta multiforme actividad tiene sus raíces en cuatro campos conceptuales, las nociones de vida, forma, conocimiento y acción que, obviamente no la agotan. Las dos primeras son sustancialmente un desarrollo de la *Crítica del juicio* de Kant (1790), y las dos últimas, un desarrollo de la *Estética* de Hegel (1815-1818). Estas cuatro áreas florecen en la primera mitad del s. XX, pero a partir de los años '60 sufren un giro producto de la aplicación del aparato conceptual ya elaborado en nuevos contextos y condiciones: la estética de la vida se centra en la política, la estética de la forma se aplica a los medios, la estética cognoscitiva se hace escéptica y la estética pragmática gira a la comunicación. Esta disciplina está también presente, más o menos veladamente, en muchos otros campos como la biopolítica y la epistemología.

Fuera de estos cuatro campos hay otros dos, el sentir y la cultura. Del primero deriva el nombre de la estética, la sensibilidad, la afectividad, la emocionalidad, y las contribuciones más importantes en este sentido no han provenido de la estética sino de la psicología, el psicoanálisis, las teorías del lenguaje y de la literatura, las filosofías de las religiones y de la sexualidad. Esto es así porque el sentir no se limita a un ámbito conciliado y pacificado como el de la estética, el horizonte abierto por Kant y Hegel ha debido ampliarse con Nietzsche y los nietzscheanos.

El abordaje estético de la cultura fue iniciado por el escritor alemán Friedrich Schiller y por el historiador suizo Carl Jacob Burckhardt, éste vislumbró lúcidamente el declinar de la cultura estética occidental. Hoy es desarrollado también por pensadores no occidentales que le oponen a la colonización una modernización de las experiencias estéticas y de las costumbres de sus países tratando de pensar formas de modernidad distintas a la occidental. En Occidente, salvo excepciones, se continúa pensando en tener el monopolio de la modernidad y se manifiesta además, una tendencia autodestructiva de la propia cultura que se expresa tanto en la primacía del interés económico como en el extremismo ideológico-político, ambos opuestos a la experiencia estética.

1. Vida

Fue tan común en la cultura del s. XX considerar que la experiencia estética constituye una intensificación de la vida que no es fácil darle un específico significado filosófico, la misma noción de vida es muy general, la expresión “filosofía de la vida” ha sido usada para criticar las orientaciones filosóficas que se subordinan a la dimensión empírica de la existencia, negando la autonomía del hacer filosófico; si lo que cuenta es la riqueza de la pulsión vital, la experiencia estética aparece como secundaria, ni los críticos del “vitalismo” ni los apologetas del vivir logran precisar el nexo vida-estética.

Pero ese nexo existe, si la palabra “vida” significa algo más que el hecho biológico es porque tiene un fin, por esto el pensamiento filosófico se interroga sobre el “significado de la vida”, ya sea del individuo, de un grupo o de la humanidad entera. Esta pregunta teleológica le da a la noción de “vida” un carácter provocador, se opone a la orientación mecanicista de la ciencia moderna a partir de Descartes y Galileo, la cual excluye el finalismo del conocimiento de la naturaleza y lo reduce a las leyes físicas y químicas.

La pregunta sobre el “fin de la existencia” parece más de interés de la metafísica, de la ética o de la filosofía de la historia que de la estética, no obstante la reflexión estética sobre la vida, ya sea para negar o afirmar el sentido de la existencia, aborda también este desafío. El iniciador de esta apropiación fue Immanuel Kant (1724-1804), cuando en la *Crítica del juicio* (1790), reduce a una sola facultad, precisamente la del juicio, tanto a la estética como a la teleología, esta facultad consiste en pensar lo particular como contenido en lo universal, nos da una idea coherente del todo, ya sea un objeto bello o un organismo natural. En ambos casos el ser humano se complace al reducir entidades empíricas a un único principio, este no es la finalidad ni la experiencia. El juicio no procede mediante conceptos sino mediante el sentimiento de placer, al descubrir que elementos dispares sean reducibles a una unidad. El sentido de la vida no puede ser objeto de una demostración científica, no puede ser un objetivo consciente, se relaciona con el placer y el displacer. Proponernos ser “hombres morales” y actuar conforme a la razón no quiere decir que la vida, la naturaleza o el mundo tengan un “sentido”.

Durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, entre los autores más significativos que afirman el nexo entre la experiencia estética y el sentido de la vida, tenemos a Wilhelm Dilthey (1833-1911), en cuya obra la reflexión sobre el fin de la humanidad se configura como teoría de un saber histórico opuesto en su método y su objeto a las ciencias naturales, exaltando la experiencia vivida. Georges Santayana (1863-1952), piensa que lo esencial en la experiencia estética es la objetivación, el ejercicio de valorar, aprobar o desaprobado algo, por esto en su reflexión sobre la misma no está en primer plano la oposición entre vida y muerte sino entre la vida y los objetos, lo animado y lo inanimado, lo orgánico y lo inorgánico. Henri Bergson (1859-1941), en su análisis del sentimiento estético plantea una metafísica de la vida muy influyente en la primera mitad del s XX, la experiencia estética se convierte en una experiencia integral muy sugestiva en la cual desarrolla con originalidad el juicio estético kantiano, aquí lo que importa es la experiencia, esta se afirma con autonomía de las obras y del hacer artístico, por esto la suya es una teoría de la experiencia y no del hacer artístico; además de la experiencia metafísica de la duración, Bergson delinea los caracteres de una experiencia estética “menor”, la comicidad. Cuando la vida se olvida de sí y cae en la rutina pierde su plasticidad, la risa sería el remedio de este olvido. De aquí que opone “sociedad cerrada”, fundada en el hábito y la obediencia, y “sociedad abierta”, capaz de continuar el impulso creador de la vida. El humorismo nos introduce en la experiencia de una vida *desnuda*, despojada de ilusiones y de máscaras, reducida a su árida y natural crudeza. También para Luigi Pirandello (1867-1936), la vida y la risa están estrechamente relacionadas, pero no considera el humorismo (1960) una experiencia

menor sino un sentimiento que permite una dimensión del vivir más profunda que la habitual. Nuestra identidad psíquica, cultural y social es una máscara que esconde una realidad contradictoria. El humorismo precisamente muestra esta realidad, es el sentimiento que no solo advierte la contradicción entre ser y deber ser sino que se adhiere a ambos simultáneamente. La experiencia humorística es estética pero más allá del arte, que sigue siendo ideal e ilusoria, es como la vida que compone y descompone, introduce elementos disonantes. El arte trata de dar un sentido a la vida pero este es ilusorio. Como el juicio el humorismo es sin concepto, es próximo al ingenio que desarregla y trastorna, nos introduce en la experiencia de la vida *desnuda*, despojada de ilusiones y de máscaras, en su cruda realidad, no se centra en el *bíos* (la vida en sentido ético) sino en la *zoé* (la vida en sentido natural que junta animales, vegetales y humanos), fuerza vertiginosa que solo podemos acoger con la risa. La vida para Pirandello no es la vida “vestida” con la historia y la cultura sino la vida “desnuda” de la contrariedad y la violencia, cambio continuo y contradicción sin solución.

En la obra de George Simmel (1858-1918), es visible la influencia de Schopenhauer, éste sostiene que el finalismo pertenece al mundo fenoménico, entendido como representación, no al *nouménico*, entendido como ciega voluntad de vivir, sin motivaciones y sin fines; pensó la experiencia estética en dos modos, en relación con las artes figurativas se determina como contemplación de las formas, en relación con la música es manifestación directa de la voluntad. Simmel radicaliza las ideas estéticas de Schopenhauer, la forma y la vida devienen dos principios antitéticos y atribuye a la vida un rol más esencial y original que a la forma, le da un significado epocal -como lo tuvo el concepto de Dios en el Medioevo, el de naturaleza en el Renacimiento y el de sociedad en el s XIX- donde confluyen metafísica y psicología, moral y estética. Para Simmel la vida se revela contra sus propias objetivaciones y trata de liberarse de las constricciones de la forma, asume un carácter destructor y aniquilador de la forma en general que pretende bloquear su devenir indetenible, esta se sustrae incluso al concepto, vivir es destruir. Simmel constituiría la variante sobreexcitada y frenética del pesimismo, del cual Schopenhauer sería la variante resignada y quietista. En su último libro (1918), se propone superar la oposición entre vida y forma, subrayando la tendencia de la vida a ir más allá de cualquier límite, ya no como destrucción sino como acto que desplaza continuamente los confines de la experiencia.

Este último planteamiento se acerca cada vez más a la idea de vida como trascendencia. Encuentros entre estética y religión bajo la égida de la vida se dan en las obras de Henry Bremond (1865-1933) y de Miguel de Unamuno (1864-1936). El primero sostiene (1926) la sustancial afinidad entre los

estados místicos y la inspiración poética; Baudelaire, Mallarmé y Valéry serían los continuadores de la tradición mística de los siglos XVI y XVII, les es común una experiencia intensa en la cual el sujeto es desposeído de sí mismo en un éxtasis de los actos vitales, oración y poesía marcan el ingreso a una dimensión de la vida profunda y a la vez pobre y desnuda. Pero Bremond es hostil tanto a la institución religiosa como a la institución literaria.

Si la espiritualidad de Bremond se puede caracterizar como una serenidad subversiva la de Unamuno (1913) es un ansia que sólo se satisface en la literatura, se trata de un cristianismo inquieto en el cual religión y estética se confunden, un grito de revuelta contra la muerte percibida como una realidad insoportable. La razón, incapaz de encontrar en la vida una verdadera finalidad, entra en conflicto con la dimensión emocional y afectiva que aspira a la inmortalidad, este conflicto genera *el sentimiento trágico de la vida*, el sentido de la vida no es otro que el desafío que el individuo dirige al mundo, Don Quijote es el símbolo de esta lucha.

El nexo entre sentido de la vida y experiencia estética corre el riesgo de romperse en las reflexiones de Karl Jaspers (1883-1969) y de José Ortega y Gasset (1883-1955), en ambos la vida es portadora de exigencias que el arte no siempre satisface, por ello el sentido de la vida adquiere una dimensión ética, la cual tiene una tonalidad religiosa en Jaspers y socio-política en Ortega. En Jaspers las nociones de *existencia* y de *situación* son centrales para definir la vida, en Ortega son las nociones de *circunstancia* y *ejecución*.

Para Jaspers el arte es signo de la trascendencia simbólica en la existencia, para Ortega el arte es irrealización, el arte desrealiza la realidad y la sustituye con su transposición sentimental. Ambos se dan cuenta que en el s XX el estatus del arte cambia profundamente, el primero define este cambio como una *degeneración*, el segundo como una *deshumanización* (1925), desvitalizándose el arte habría pasado a la periferia de la experiencia vital, se ha aproximado al juego y al deporte y con él Occidente parece haber entrado en una fase de puerilidad.

Desde el inicio de la segunda mitad del s XX, lo que avizoraron tan tempranamente Jaspers y Ortega se hace patente, una parte importante de la estética de la vida, prolongando las intuiciones de Kant y Schiller ven en lo lúdico la manifestación por excelencia de la finalidad sin representación de un fin que sería la esencia de la experiencia estética.

Con Herbert Marcuse (1898-1979), esto se inserta en una trama de nociones que desplazan el eje de la estética de la vida de la metafísica a la política. Marcuse (1955) toma su inspiración de Marx y de Freud. Para Marx (1867), lo opuesto a la vida no es la muerte sino la mercancía, ese “fetiche” que conjuga los caracteres opuestos de la abstracción y de la corporeidad. Para Freud (1930), lo opuesto a la vida parece ser la *realidad*, esto se manifiesta en el antagonismo entre pulsiones de vida, ancladas en el inconsciente, esencialmente orientado hacia la satisfacción del placer y las restricciones que le imponen la cultura cuando no están de acuerdo con el mundo externo. A partir de estas premisas es posible ver en la vida la fuerza revolucionaria que combate contra el capitalismo y contra la opresión de las pulsiones sexuales; conjugando lucha contra el capitalismo y lucha contra la represión sexual, llegar a un vitalismo que considera la liberación de la energía biopsíquica como condición de la salud y de la felicidad (Reich 1945).

Pero con estas simplificaciones la relación entre vida y experiencia se pierde, la estrategia teórica de Marcuse es más refinada, antes que nada rompe el nexo entre principio de realidad y capitalismo. La pretensión de la sociedad burguesa de presentarse como la única realidad, confinando en el sueño, la imaginación y la utopía toda manifestación de las pulsiones vitales es arbitraria, implica una “represión adicional” que no deriva de la necesidad de la lucha por la existencia sino de la organización social capitalista. Marcuse rechaza la identidad entre cultura y represión y afirma la posibilidad de un “nuevo orden libidinal”, basado en la armonía entre pulsiones vitales y razón, entre libertad y moral civil, este nuevo orden es esencialmente estético, es una “finalidad sin la representación de un fin” y una “legalidad sin ley”, es decir una unión de belleza y libertad.

Así, Marcuse tumba los límites que Kant había puesto a la experiencia estética y le atribuye un rol como guía del conocimiento y la moral, deseando y a la vez promoviendo, por un lado, las condiciones para que el desarrollo científico-tecnológico y el desarrollo de las fuerzas productivas pierdan su carácter represivo y se pongan al servicio de las aspiraciones individuales y, por el otro, la progresiva desaparición de los mecanismos psíquicos que suscitan en el sujeto el sentido de culpa y constituyen la causa fundamental de su malestar y sus neurosis. Marcuse enriquece el “sentido de la vida” con nuevas acepciones: la experiencia estética no solo garantiza una vida rica con un valor intrínseco ya que tiene su fin en sí misma; consciente una nueva aproximación a lo sensorial y a lo sexual; redescubre el significado original de la palabra “estética”, conocimiento sensible, incluyendo el placer que implica el ejercicio de los sentidos; distingue, sin embargo, “sensualidad” y “sexualidad”, transformando esta última en *Eros*, un proceso de sublimación no represiva con el cual

las pulsiones sexuales, desplazadas hacia una meta no sensual, permiten actividades y relaciones sociales duraderas que intensifican y amplifican la satisfacción individual.

Marcuse mostró la posibilidad real de una vida alternativa al mundo mercantil y a la sociedad represiva, la suya no es una teoría utópica sino una teoría que señala “el fin de la utopía” (1967). Confirmó el significado político de la experiencia estética: un modo de sentir y de pensar alternativo a la cotidianidad sojuzgada por el dinero y el poder burocrático, por esto el arte puede ser considerado una manifestación presente, aquí y ahora, de una vida libre y autónoma.

El nexo estética-vida se presenta en Michel Foucault (1926-1984) de una forma inédita. Opone la edad clásica, siglos XVII y XVIII, a la edad moderna, siglos XIX y XX (1966), la primera se caracteriza por la continuidad, horizontalidad y sincronidad de su cultura, por la transparencia de su saber, analiza y recompone los objetos y los desarrolla en la representación, como en un cuadro; su saber es ordinario y positivo, transparente y fluido, no plantea dicotomías radicales, piensa el mundo como un cosmos donde el hombre no ocupa un lugar privilegiado. El final del s XVIII marca el ocaso de la edad clásica, con el s XIX se inicia la edad moderna, cambian profundamente las prácticas y las teorías del hablar, el lenguaje toma el lugar del discurso, la vida sucede a la historia natural, la producción al cambio; nacen la filología, la biología y la economía política. La filosofía empieza con Kant a referirse a un continente impensado del cual emergen solo fragmentos, puede llamarse cosa en sí, voluntad, *ethos* o ser, pero en el pululan fuerzas e identidades irrepresentables que sumergen la experiencia en una confusión constitutiva.

El lugar de la estética en esta nueva episteme Foucault no lo plantea explícitamente, sería más coherente con la época clásica, armónica y representativa. Pero la lectura más detenida del conjunto de su obra sugiere que la finalidad sin fin que caracteriza, según Kant, la experiencia estética, solo se da en la modernidad, búsqueda infinita de un sentido que continuamente se escapa y se sustrae a toda determinación definitiva. El pensamiento de Nietzsche también inspira a Foucault, pero mientras Marcuse opone vida y poder, Foucault los identifica, ve que las funciones positivas, productivas y dinámicas de la vida son más importantes que las negativas, represivas y estáticas.

Si el poder desborda las instituciones, es como la vida, impersonal, anónimo, omnipresente, omnicompreensivo, algo en la vida misma debería, ya no oponérsele sino, contrarrestarlo, es lo que empieza a configurarse en las últimas obras del autor: en el primer volumen de la *Historia de la*

sexualidad, La voluntad de saber, la hipótesis represiva marcusiana, pero de alguna manera también foucaultiana, da paso progresivamente al estudio de los dispositivos, como el de la sexualidad que instauro la modernidad, no es la prohibición sino la abundancia de discursos, la incitación sistemática, la propaganda. Su vitalismo va más allá de la sexualidad, lo que se evidencia en los volúmenes dos y tres de la *Historia de la sexualidad, El uso de los placeres y La cura de sí*, y aún más en el seminario publicado póstumamente *Hermenéutica del sujeto*; no se puede discernir en su discurso lo específicamente estético porque estética en sentido vitalista es la inspiración fundamental de su pensamiento. Es esta inspiración la que lo lleva a encontrar en su continua investigación, en la Grecia clásica una práctica orientada al dominio de sí, que se expresa en el desarrollo de prescripciones relativas a los ámbitos de la *económica*, la *dietética* y la *erótica*, inspiradas no tanto en un modelo de vida ético cuanto en una exigencia estética, sentida por pocos, es verdad, pero que nada impide en principio sea sentida por muchos. Así, la estética de la vida cierra el s XX con un renovado interés por la vida entendida como *bíos*, como conducta rica en valores y en significados, algo que debemos en buena medida a las últimas investigaciones de Foucault centradas en el legado del pensamiento griego y helenístico en general y estoico en particular, no siendo él un helenista y no siendo tampoco el único que vuelve a estas fuentes de la cultura occidental, en un contexto en el cual Occidente parece querer acabar con ese legado.

Giorgio Agamben, también se interesa en el mundo antiguo (1995), continúa las consideraciones de Foucault sobre la biopolítica, las pretensiones del poder contemporáneo de extenderse sobre la misma vida humana reducida a su dimensión animal, no el *bíos* sino la *zoé*, la vida desnuda, la figura del “homo sacer”, del hombre que según el derecho romano arcaico podía ser asesinado impunemente, una especie de paradigma de la actual situación humana en muchas partes del mundo. El inmenso proyecto de tener juntos en la estética el *bíos* y la *zoé*, el aspecto cultural y el natural del hombre, iniciado por Kant y continuado por los autores que se inscriben en la estética de la vida, parece hoy abandonado, a menos que pensemos que aún con el ocaso de la idea de vida no desaparece el interrogarse sobre el “sentido de la vida” sino que se desplaza a otros ámbitos teóricos.

2. Forma

La palabra “forma” está tan difundida en la cultura estética contemporánea como la palabra “vida”, ambas constituyen una polaridad significativa de la sensibilidad artística actual, tendencias opuestas entre las cuales se mueven los que de alguna manera buscan conciliar una existencia plena e

intensa con la experiencia de una entidad que trascienda el incesante fluir del vivir. En el concepto de “forma” se encuentra implícita la referencia a algo objetivo y estable que parece convenir a la esencia de la obra de arte, la pulsión a superar el carácter efímero de la vida.

Pero lo que anima al formalismo en la contemporaneidad occidental no es el simple deseo de vencer la muerte en la contemplación o en la producción de entidades imperecederas, tampoco se satisface con la belleza de la naturaleza ni con la belleza del objeto artístico. A lo largo de la historia de Occidente, la pulsión hacia la trascendencia que sostiene la estética de la forma ha pretendido trascender la misma forma, originando tendencias iconoclastas y hasta vandálicas en nombre de una idea de trascendencia y de eterno privada de forma ya que atribuirle una sería permanecer en una concepción antropomórfica, idolátrica que desconoce su diferencia respecto al mundo y al hombre, con ellas pasamos a un ámbito evidentemente religioso.

La estética de la forma en la actualidad parece ocupar un campo intermedio entre iconofilia e iconoclastia. Esto se debe en parte a que en el concepto de forma confluyen dos nociones que para los antiguos griegos significaban cosas distintas: el *eidos*, *species* en latín, la forma inteligible y la *morphé*, *forma* en latín, la forma sensible. La forma al pretender trascender la vida no logra detenerse, esta forzada a autotranscenderse en un movimiento que no puede dejar de ser formal a menos que el propósito sea pasar a la espiritualidad religiosa.

Como en la estética de la vida, el fundamento teórico de la estética de la forma se encuentra en la *Crítica del juicio* de Kant, concretamente al distinguir lo sublime de lo bello, mientras lo bello implica una forma sensible, adecuada a las facultades humanas, lo sublime no puede ser contenido en una forma sensible, si nos agrada es por su oposición a nuestros sentidos. En lo sublime estaría implícita una trascendencia moral, no estética, superior a toda medida de nuestros sentidos. Pero esta inadecuación solo puede ser representada a través de formas sensibles. Kant toma sus ejemplos de sublime de la naturaleza, la estética de la forma remite, al contrario, a ejemplos de lo sublime en las formas artísticas, que contengan elementos de autotranscendencia, que aspiren a ser “más que formas”. Este problema da lugar a una pluralidad de soluciones que testimonian de la riqueza y de la complejidad de las diferentes sensibilidades y tradiciones de pensamiento que confluyen en la estética de la forma en la contemporaneidad.

Esta búsqueda se inicia con Heinrich Wölfflin (1864-1945), su obra *Renacimiento y barroco* (1888), marca el inicio de la reflexión sobre los límites de la forma. Para él, Renacimiento y barroco son categorías opuestas, con orientaciones formales, culturales y conceptuales que contrastan entre ellas: el primero está asociado al respeto de las normas y de la simetría, el segundo a la búsqueda de lo excepcional y de lo insólito, es decir al intento de ir más allá de la forma, a disolverla conscientemente. El barroco trata de reproducir con medios artísticos el efecto de lo sublime, tiende a lo infinito, lo informe, lo inagotable; la experiencia estética barroca sumerge a quien la experimenta en un abismo en el cual la identidad individual es suspendida. Sin embargo esta tendencia al infinito no puede dejar de recurrir al arte.

La experiencia de la forma barroca no es una liberación espiritual, según Wölfflin, en ella nos sentimos inmersos en una masa pesada y caótica que impide la acción individual, las formas particulares son absorbidas en una materia pastosa que se extiende por todas partes. A la forma clásica no opone otra concepción de la forma sino la materia sin forma, en un movimiento indetenible que devora cosas y personas. En su obra de madurez (1915), considera clásico y barroco las dos formas fundamentales de la representación, la lucha entre forma y materia informe parece ser sustituida por la lucha entre dos tipos de forma correlativas a dos concepciones del mundo, subrayando la inseparabilidad de forma y contenido, las formas de la representación visual devienen condiciones de la experiencia estética, el autor quiere extender a la experiencia estética un uso del término "forma" que Kant había limitado al conocimiento. Para Kant se puede hablar de condiciones *a priori* de la experiencia sólo en el caso del espacio y el tiempo, precisamente formas de la sensibilidad, y de las categorías, formas del intelecto; las "ideas estéticas" no pueden compararse a las formas de la sensibilidad y del intelecto, no se refieren a la objetividad sino a la subjetividad. Para Wölfflin, al contrario, clásico y barroco constituyen casi *a priori* históricos, las formas de la representación visual se imponen a los artistas y condicionan su modo de percibir la realidad.

Una pulsión análoga hacia la trascendencia de la forma se encuentra en Alois Riegl (1858-1905). Pone las bases para una nueva valoración del ornamento (1893), se concentra en los estilos ornamentales, como el geométrico y el arabesco que se caracterizan por la abstracción y lo inorgánico, oponiéndose al arte clásico griego.

Según Riegl, el impulso hacia el arte (1966) no nace de la imitación de la naturaleza sino de una competencia con esta, el hombre percibe la caducidad, la casualidad y la imperfección de la

naturaleza y por eso trata de sustituirla con lo eterno, perfecto e inalterable. El arte se configura así como un perfeccionamiento de la naturaleza, tendencia notable en el arte del antiguo Egipto en el cual priva lo inorgánico sobre lo orgánico. El arte llega a oponerse no solo a la naturaleza viva también a la inorgánica, todas las formas sensibles parecen caducas frente a la perfección de Dios. Esta negación de la forma estaría en relación con el monoteísmo hebreo y su influencia, su iconoclastia, su rechazo de la forma, más importantes para Riegl que la apología de la forma de la Grecia clásica y del Renacimiento, sólo un paréntesis en la historia de la lucha contra la forma. El arte bizantino, el tardoromano y el islámico serían, opuestamente, ejemplos de este conflicto entre arte y forma que continúa hasta el presente.

Para este autor, la *voluntad artística* (1901) se afirma contra el uso, la materia y las técnicas que se asignan al arte, esta voluntad es anterior a la forma. Su noción de voluntad artística se aproxima a la noción kantiana de “forma”, como *a priori* que condiciona el surgir de la obra. Mientras Wolfflin busca el más allá de la forma, el barroco, Riegl busca el más acá, la voluntad artística. La voluntad artística puede orientarse positivamente hacia la fealdad, la inercia y la falta de vivacidad, hacia algo que trasciende la bella apariencia formal y el placer, como en el arte tardoromano, hacia experiencias y sensibilidades que se sustraen de la clasicidad.

Wilhelm Worringer (1881-1965), plantea la oposición entre estética de la vida y estética de la forma con una radicalidad extrema. De un lado estaría la tendencia a la intensificación de la vida, definida como *empatía* o como *naturalismo*; del otro, la tendencia a sustraerse al arbitrio, a la causalidad y a la violencia de los procesos vitales y a ir más allá de la apariencia, definida como *abstracción*, emancipación de la angustia de la subjetividad y del tiempo, o simplemente como *stile*, arte que encuentra su referencia en lo orgánico, en cualquier ley o necesidad externa.

Aunque reconoce ambas tendencias, su orientación es más anticlásica y antirenacentista, sus ejemplos de *stile* inorgánico son el *ornamental*, en el cual la voluntad de trascender la naturaleza es pura y absoluta, en él incluso los motivos vegetales y animales se subordinan a una estilización que busca la esencia de la realidad; y el arte *bizantino*, tendiente a evitar lo orgánico y la tridimensionalidad, optando por la abstracción y lo plano. Pero es en sus consideraciones sobre el arte *gótico* (1911), donde encontramos un paso decisivo en la experiencia de lo inorgánico, éste no sólo es una representación estática, geométrica, de la forma, confiere dinamismo a lo inorgánico, creando una especie de “vida” artificial, una mecánica “viva”, dotada de una intensidad mayor que la

vida natural. Con el gótico la abstracción triunfa, se apropia incluso de la empatía. El gótico nos conduce a una experiencia que diluye la misma noción de forma; si algo de “formal” permanece en esta experiencia no es sólo la trascendencia, común a los fundadores de la estética de la forma, sino más esencialmente, el carácter de “exterioridad”, opuesto a toda subjetividad orgánico-vitalista; en el gótico, la voluntad de arte no pertenece al sujeto, al artista, se le impone. No es el anhelo de una espiritualidad desmaterializada, la experiencia estética no es una experiencia religiosa porque está ligada a la cosa, a la masa.

Una consecuencia de la experiencia estética inorgánica propuesta por Worringer, es una concepción del cuerpo diferente, éste pierde su dimensión de organismo autónomo vivo, tan celebrado en los desnudos del arte clásico. En el gótico el carácter protagónico lo toma el vestido, con una existencia independiente del cuerpo que cubre, el drapeado es una victoria de lo inorgánico sobre lo orgánico.

La teoría de la forma de estos tres historiadores del arte, Wolfflin, Riegl y Worringer, abre el camino de una estética ampliada a la cual muchos otros se han sumado con significativas contribuciones a lo largo del s XX, tanto en Occidente como en Asia, África y América Latina.

Estas tres teorías convergen en la búsqueda de una forma más allá del clasicismo renacentista, sea barroca, tardoromana o gótica, en todo caso excéntrica respecto al canon occidental vigente.

Es el mismo propósito de Pavel Florenskij (1882-1937), cuestiona la concepción renacentista de arte y hace una revaloración filosófica de los íconos de la religión ortodoxa, sin embargo a diferencia de los tres estudiosos antes señalados, tiene una concepción más inmanentista y realista de la experiencia estética. Para él, las dos nociones antiguas de forma, el *eidos* o forma suprasensible y la *morphé*, la forma sensible, coinciden en el ícono, este no necesita remitir a nada trascendente, es en sí mismo el encuentro entre lo visible y lo invisible; es un original, no una imitación. La fuente de su perspectiva no está en Platón, quien consideraba la forma sensible ontológicamente inferior a la suprasensible, sino en Plotino y en la estética bizantina, en los cuales ser y belleza son inseparables (1922a). La imagen no es una simple representación sino una evocación, una “puerta” a través de la cual Dios entra en el mundo sensible. La posición de Florenskij es una metafísica concreta, ve en el ícono la unión de los mundos visible e invisible. Según este autor, sólo la iglesia de Oriente ha sabido conservar esta tradición que se remonta a la pintura de momias en el antiguo Egipto. La

iglesia romana al contrario, ha deformado su espiritualidad con la experiencia renacentista, la mundanidad de sus imágenes ya no tiene relación con lo suprasensible.

Esto se debe a la afirmación de la perspectiva lineal, fundada en un concepto homogéneo del espacio, infinito, ilimitado y por ello indiferenciada e informal, el de la geometría euclidiana, transformado por Kant en condición *a priori* de la experiencia. Para Florenskij (1922b) la perspectiva no es una visión del mundo simple y natural, requiere una reeducación psicofisiológica forzada, funcional a esa determinada concepción del mundo que destruye la forma de lo que representa, convierte el ver en un proceso mecánico que elimina tanto el aspecto psíquico como el fisiológico de la visión, la reduce a una trama unitaria concentrada en el yo del que observa el mundo de un modo inerte y especular.

A la perspectiva Florenskij opone una experiencia estética que comprende visiones sucesivas, síntesis de sensaciones y pensamientos; esta unidad es lo que considera una *forma*, sin importar que en ella se represente lo que no se ve, debe incluir la discontinuidad del espacio, la luz, la forma, la intensidad, todo ello confiere a la obra una vida independiente de la subjetividad del autor y del espectador, convertirla en algo vivo, que actúa.

En Occidente, la noción de *forma viva* es opuesta a la de la tradición oriental. En Erwin Panofsky (1892-1968), la forma inteligible es entendida como representación mental del artista (1924), es por ejemplo la que se observa en el manierismo, Miguel Ángel y Durero tienen concepciones semejantes. Para Panofsky, esta metafísica subjetivista la inicia Cicerone, con su equiparación entre la forma suprasensible y la representación en el intelecto del artista. La idea pierde su existencia respecto a la interioridad del alma tanto como su relación con el mundo sensible. La descrita por Panofsky es una sensibilidad estética opuesta a la descrita por Florenskij: el espiritualismo idealista de Occidente, opuesto a la *filocalia* inmanentista de Oriente, paradigmáticamente presente en los íconos: aquí, la forma esta “viva” en el alma del artista, brilla en la mente del sujeto; allá, en la materia sensible, en la extrañeza de la cosa. Es verdad que no toda la experiencia formal de Occidente puede reducirse al espiritualismo subjetivista pero, en la perspectiva de Panofsky, las formas renacentista y clásica son paréntesis o tránsito a la idea pura que existe solo en el alma del artista.

Si la obra de Marcuse marca el paso de la estética de la vida de la metafísica a la política, la de Marshall McLuhan (1911-1980), marca el paso de la estética de la forma de la filosofía del arte a la filosofía de los medios de comunicación de masas (1964), pasa a pensar los problemas de la forma estética en relación con los *mass media*.

Extiende ingeniosamente las teorías de Wolflin sobre las formas de representación (clásica y barroca), para él también existen dos modos de percepción: uno homogéneo, simple, lineal, visual, jerárquico, explosivo, relacionado con la escritura alfabética, la prensa, la fotografía, la radio, el cine y el automóvil; y otro pluricéntrico, participativo, táctil, instantáneo e implosivo, correspondiente a la electricidad, el telégrafo, el teléfono, la televisión y el computador. El primero caracteriza al medio “caliente”, extiende la vista a una alta definición que limita la participación del espectador, emite datos que implican un consumo uniforme y mecánico. El segundo modo es propio del medio “frio”, a baja definición, implica la intervención activa del espectador, es configurativo, “gestáltico”, totalizante, oral, plurisensorial. Los medios “calientes” condicionaron la edad moderna, un paréntesis entre dos edades frías, la era oral, tribal, primitiva, y la era eléctrica de la actualidad.

Para McLuhan, el desarrollo tecnológico occidental se constituye en antídoto de la linealidad homogénea de la era mecánica a través de un cambio radical que inicia una nueva era esencialmente estética y creativa. Un *medium* es una forma que condiciona la experiencia de una época, una especie de *a priori* histórico en el sentido kantiano, en este sentido el contenido, el mensaje que transmite es subordinado; el poder formativo del medio está en él mismo, “el medio es el mensaje”. El *medium* también es una extensión de nosotros, de nuestros sentidos y facultades de percepción; reproduce tecnológicamente procesos que pertenecen al hombre, alienándolo de ellos; cada extensión es una amputación, ya no soy yo el que siente sino la prótesis; los medios eléctricos situaron fuera de nosotros nuestro sistema nervioso central. Estos medios, por otro lado, no son cerrados, interactúan entre sí creando una trama y una dinámica más eficaz que las formas estéticas tradicionales.

Según McLuhan (1988), el desarrollo de los *media* tendría cuatro fases: el *crecimiento*, intensifica algún aspecto de una situación en la cual se extiende un medio; la *obsolescencia*, la situación pasada se hace impotente y es eliminada; la *recuperación*, algo obsoleto es puesto de nuevo en servicio; la *reversión*, crea una nueva configuración a la vez semejante y distinta a la anterior. Para la estética de la forma, la relevancia de esta teoría es que subraya, una vez más, el nexo entre forma y

trascendencia: las formas no son cerradas, están en un constante movimiento que las sobrepasa, movimiento que, además es multidireccional lo que le da una variedad infinita de configuraciones.

Sin embargo, pocos comparten el entusiasmo de McLuhan por los medios. Frente a ellos reaparece la actitud iconoclasta que considera sospechosa toda forma sensible, en consecuencia reaparece también el interés por lo sublime. Jean Francois Lyotard (1924-1998), ve en el arte de vanguardia la manifestación de lo sublime (1988), sospecha de la bella apariencia de las formas y se propone afirmar la presencia de lo que escapa a la representación. Lyotard sin embargo rechaza las posturas espiritualistas a las cuales conduce la iconoclastia (como hemos visto en Panofsky): aunque reconoce que el destino de lo sublime es acercarnos a lo absoluto a través de la insuficiencia de la forma, no quiere abandonar el terreno de la inmanencia; atribuye por esto al arte de vanguardia el objetivo de manifestar la inmaterialidad de lo sublime a través de la materia. Como Kant, vislumbra a través de lo sensible algo que lo sensible no puede presentar como forma. Esta experiencia estética excede la sensibilidad pero no quiere perderse en la trascendencia.

Entre inmaterialidad y virtualidad solo hay un paso, puede ser que las contemporáneas reflexiones sobre la virtualidad conduzcan a una nueva concepción de la forma pero la impresión es que la estética de la forma, como la estética de la vida, llega a una calle ciega. Esta impresión la da justamente el contraste de las tesis de McLuhan y Lyotard, dos modos opuestos de ver la relación entre los *media* y el arte; donde el primero ve cambio e interacción el segundo ve oposición e incompatibilidad, aunque convergen en el problema central de la estética de la forma, ¿cómo pensar la forma sin embarcarse en el movimiento hacia la trascendencia?, ¿cómo ir más allá en la inmanencia? McLuhan llega en sus investigaciones a un “sensorial unificado” que supera los límites de la experiencia formal fraccionada, la interacción de todos los sentidos llevaría a una experiencia unificada. Lyotard ve en el “entusiasmo” el modo extremo de lo sublime, el fracaso de la representación se revierte en una experiencia energética de lo ilimitado (1986). Esta parece ser la conclusión de la estética de la forma, la apertura de un capítulo que lleva a la estética del sentir.

3. Conocimiento

La estética cognoscitiva es una tendencia de la estética que considera el arte como portador de una verdad y por ello le atribuye un objetivo y un valor esencialmente gnoseológico. Para Kant (1790) esta posibilidad está expresamente excluida, el juicio estético no da ningún conocimiento de su

objeto, ni el juicio sobre la belleza ni el juicio sobre lo sublime pueden tener pretensiones cognoscitivas. Otros filósofos de los siglos XVIII y XIX pensaron distinto, entre ellos Gottlieb Baumgarten (1714-1762), fundador de la estética como disciplina autónoma (1750-58), la considera como la parte de la gnoseología que se ocupa del conocimiento sensible, distinta de la lógica a la cual compete el conocimiento intelectual. Friedrich Schleiermacher (1768-1834), mete la estética dentro de la función cognoscitiva, subrayando el objetivo cumplido por el arte en el conocimiento de lo particular (1819). Para G. W. Friedrich Hegel (1770-1831), el arte es, junto a la religión y la filosofía, un momento del espíritu absoluto, constituye entonces una de las más altas manifestaciones históricas de la verdad (1835-38).

Esta tendencia tiene en el s XX un notable desarrollo. El extraordinario éxito de las ciencias físicas y naturales quita a la filosofía importancia y crédito, muchos filósofos reaccionan, se preguntan -como pensaba Kant- si efectivamente ellas tienen el monopolio del saber. Además, los métodos de las ciencias se extienden a los ámbitos de la tradición humanística: psicología, antropología y semiótica, parecen sustraer a la filosofía y a la estética campos enteros del conocimiento. Varias corrientes filosóficas, el neohegelismo, la fenomenología y la hermenéutica, se constituyen sobre esta base reactiva frente a las ciencias humanas y tratan de reafirmar la primacía gnoseológica de la filosofía; estas corrientes dan a la estética un tratamiento variado que va del mayor relieve a su superación por otras perspectivas que se consideran más propicias que la estética para aprehender el fenómeno artístico, se llega hasta a dejar de lado las ciencias humanas para subrayar la afinidad entre las ciencias físico-naturales y el arte.

Lo común a corrientes tan diversas es atribuir al arte un valor de verdad, debaten sobre el tipo de conocimiento del cual sería portador, pero esto, para los artistas y poetas modernos, no tenía mucha importancia, obedecía más bien a las exigencias de solemnización del arte de algunas corrientes filosóficas. El verdadero interés por la estética cognoscitiva es filosófico, interés semejante al que dio origen a la estética en el s XVIII: elevar lo sensible a la dignidad del saber, situar al interior del sistema filosófico las llamadas facultades "inferiores" y con ello reconquistar, para la filosofía, los campos apropiados por las ciencias humanas. Eso lo lograron, pero no han logrado eliminar la impresión que la celebración teórica del arte es una exigencia más filosófica que artística, la filosofía termina por encontrarse a sí misma en el arte, no hace el esfuerzo de encontrar lo otro. De esto deriva que la verdad del arte no está en ella misma sino en la filosofía que la interpreta, bajo la apariencia de una celebración se pone en evidencia una falta.

Al inicio del s XX, la estética cognoscitiva encuentra en Benedetto Croce (1866-1952) una de sus manifestaciones más vigorosas y radicales (1902). Su punto de partida es la afirmación de la identidad entre *intuición* y *expresión*, de la existencia de un nexo inseparable entre una facultad cognoscitiva, la intuición, forma de saber que tiene una relación inmediata con su objeto, y un principio activo, la expresión, la manifestación externa de algo. Esta identificación implica forzar los significados tradicionales de tales términos: la intuición pierde su aspecto contemplativo y adquiere uno activo, mientras la expresión deja de ser la manifestación de algo interno independiente de su aparecer externo; la imagen intuitiva no existe antes de su expresión y ésta no es la traducción de la expresión; una no existe sin la otra, una intuición sin expresión no es concebible. Así Croce excluye a la vez toda concepción espiritualista que considere la intuición como algo sublime e irrepresentable y toda concepción meramente técnica o naturalista del arte, la experiencia estética no tiene nada que ver con la exteriorización, la reproducción ni la comunicación, es una actividad teórica. En consecuencia no hay belleza natural porque la belleza no es una cosa, es una actividad del hombre, una energía espiritual.

Mientras Kant distinguía tres facultades, teórica, práctica y estética, Croce las reduce a dos: teórica, que comprende la estética y la lógica, y práctica, que comprende la economía y la ética. La estética pues no tiene que ver con la práctica, que cambia las cosas, es teórica, produce conocimiento. Defiende además la libertad del arte de toda pretensión moral, la imagen no es en sí misma ni elogiada ni reprobada. La independencia del conocimiento es distinta, el conocimiento intelectual es realista, el conocimiento intuitivo no se preocupa si la imagen es real o no, verdadera o falsa. El arte es conocimiento de lo particular pero pretende la universalidad porque, además de intuición y expresión, es sentimiento; un sentimiento que trasciende y transfigura la particularidad emocional y afectiva del individuo. Ahora, si el sentimiento alcanza una dimensión cósmica, si la obra representa el universo, es porque el arte implica una distancia de las pasiones y el alcance de un estado teórico, lo que los antiguos conocían como “catarsis” y los modernos como la “impersonalidad” del arte, el sentimiento es un mirar el mundo *sub specie intuitionis*, es decir libre del placer y del dolor, del deseo y del temor.

A diferencia de Hegel, Croce afirma enérgicamente la independencia del arte respecto a la filosofía; es más, el concepto no es sin la expresión y la economía y la moral suponen la forma teórica, así la estética es la única forma del espíritu que puede prescindir de las otras. En pocos autores la estética

juega un rol histórico y social tan importante. Otro aspecto novedoso de la estética de Croce es la identidad que establece entre genio y gusto, entre la actividad productiva del artista y la reproductora del “*fruitore*” de la obra, ambos participan de la misma intuición lírica y eso es lo esencial. La estética crociana es orgánica respecto a una cultura artístico-literaria que asigna a la filosofía el objetivo de legitimar sus propios fundamentos, es una experiencia teórica independiente de la ciencia y la moral, logró así darle relevancia social y autonomía a la experiencia estética atribuyéndole a la vez un carácter omnipresente y propedéutico en relación a toda actividad humana.

Una experiencia cognoscitiva que prescindiera de la distinción entre verdadero y falso, la intuición estética según Edmund Husserl (1859-1938), no solo es posible, constituye la característica esencial del conocimiento filosófico. La filosofía se constituye justamente a través de una “*epoché* fenomenológica” que prescinde de la existencia de las cosas del mundo y del mismo mundo. Alcanzamos la esencia de las cosas sólo mediante la “intuición eidética”.

Esta teoría husserliana del conocimiento coincide con toda una tradición del pensamiento: el “desinterés” que Kant atribuye al juicio estético, la contemplación estética de Schopenhauer. Él mismo reconoció esta concordancia entre método fenomenológico e intuición estética: ambas requieren una posición divergente de la “natural”, la actividad del artista es similar a la del fenomenólogo, para el arte como para la filosofía, la realidad del mundo es indiferente, la diferencia es que mientras el filósofo aprehende la esencia del fenómeno mediante conceptos el artista lo hace mediante intuiciones.

Para Roman Ingarden (1893-1970), las “esencias” devienen las “cualidades metafísicas” de la experiencia y solo el arte puede darnos su serena contemplación, en el arte las cualidades metafísicas se nos revelan. Pero la verdad del arte no es una verdad de facto ni ilustrativa ni una coherencia objetiva, consiste en la “concatenación esencial llevada a autorepresentación intuitiva” (1931), el arte no es una entidad ontológicamente autónoma, es heterónimo e intencional, su estatus es intermedio entre realidad e idealidad. Ingarden considera así el arte separado del dato naturalista y psicologista y sin embargo anclado a fenómenos aparentemente externos y extrínsecos que impiden trasponerlo a contextos puramente ideales y no intencionales.

Nicolai Hartmann (1882-1953), reafirma estos dos aspectos, y a la pregunta sobre el carácter cognoscitivo de la estética responde que este es exclusivo de la estética como ciencia filosófica de la

belleza no del productor ni del “*usuario*” de la obra de arte, excluye así que la experiencia artística sea en sí misma un modo de conocimiento, el arte no es una ciencia es el objeto de una ciencia, la estética. Esta ciencia es intencional y no debe confundirse con su objeto (1953). Por otro lado, Hartmann se opone al idealismo estético, invita a confrontarse con el aspecto sensible, concreto del objeto artístico, “una visión de primer orden” como la visión cotidiana de las cosas del mundo, el dato real es imprescindible para la experiencia estética y la diferencia de la filosofía. Sin embargo, a esta primera visión se agrega una “visión de segundo orden”, de carácter suprasensible, distinta de la percepción cotidiana; el fondo de la obra de arte es tan objetivo como el dato real pero no es real; la belleza tiene una duplicidad esencial, es a la vez real e irreal, este es su “enigma”.

La estética fenomenológica llega así a una suerte de ontología de la obra de arte que piensa la experiencia estética como “aparición”, entre real y posible, pero no por esto trascendente o supramundana. Reivindica una libertad y un aislamiento para el arte semejante al que reivindica para la filosofía.

La identificación más radical del arte con el conocimiento filosófico la hace Hans-George Gadamer (1900-2002), cuya obra es una crítica a la estética kantiana y una identificación de la estética con la hermenéutica (1960). Según Gadamer, Kant ha restringido el concepto de conocimiento al uso teórico y práctico de la razón, desconociendo el carácter cognoscitivo de la cultura humanística, ha considerado como racional solo el método de las ciencias naturales y el imperativo categórico moral, relegando en el ámbito de la subjetividad y el sentir la experiencia del arte y del gusto crítico. Como Croce, Gadamer rechaza la pretensión kantiana de fundar la estética fuera de la tutela del pensamiento especulativo, pero mientras Croce preserva la autonomía del arte del concepto, Gadamer reinserta el arte bajo el dominio de la especulación. Considera la estética de la vida y la estética de la forma infelices productos del kantismo; la primera es consecuencia de la exagerada importancia adquirida en la estética por el sujeto y la consecuente exaltación de la vida, la segunda es cuestionada por su sujeción a las metáforas orgánicas, mientras el símbolo se entienda como una “forma viva” no se sale del vitalismo estético.

Para Gadamer la experiencia del arte no puede reducirse a la “conciencia estética”, al darle al arte un rango ideal, separado de la realidad, definido como “puro” o como “aparente”, se desconoce la valencia ontológica de la obra de arte, su copertenencia al ser y a la verdad.

En su influyente teoría estética, Gadamer retorna a la noción de juego pero, despojándolo de subjetivismo, lo define como una entidad impersonal que impone sus reglas a los jugadores, los libera de iniciativas meramente subjetivas, sin embargo, en el juego hay una elección, se juega siempre a algo. El juego es pues la primera determinación ontológica del arte, luego tenemos la representación, una forma que implica un espectador; por esto las artes performativas, que implican una ejecución (música, teatro) son el modelo a través del cual ve todas las otras artes (las artes figurativas, la arquitectura, la literatura).

Gadamer subraya los aspectos mediados de la actividad artística y descarta la espontaneidad y la creatividad sin supuestos, que el vitalismo le ha atribuido, hace valer la importancia de la tradición humanista, sus conceptos guía, la cultura, el sentido común, el buen gusto; rehabilita contra el Iluminismo, las nociones de transmisión histórica, de autoridad y hasta de prejuicio. Sólo así puede reducir la experiencia artística a un caso particular de interpretación de textos, la hermenéutica. Sostiene que la estética debe dejar su puesto a la hermenéutica, no sólo toda fruición del arte es interpretación de textos, todo hacer arte es ya una interpretación, representar algo dado. Por esto, la dimensión teórica pertenece esencialmente al arte y por eso tiene una relación intrínseca con la verdad. No es el filósofo, *a posteriori*, sino el artista quien ya en su hacer es hermeneuta, y esta no es una acción privada del individuo sino su insertarse en el proceso de transmisión histórica.

Alejándose de Hegel, estima que el poeatar parece mantener con el interpretar una relación más íntima y profunda que con el filosofar. Pero la interpretación no se resuelve en completa transparencia, como piensa hacerlo la ciencia, es consciente de la distancia con su objeto, la clarificación de la situación en la cual estamos no concluye nunca. El disolverse de la estética en la hermenéutica no implica la identificación del hermeneuta con el filósofo, si el conocimiento se desplaza de la filosofía no es hacia la ciencia sino hacia la poesía y el arte. Con Gadamer parece que la filosofía reafirme su primacía a través de la solemnización ontológica del arte, sin que éste lo solicite, esto marca su pensamiento de una tensión entre hermenéutica y ontología del arte, su filosofía se abandona a la exterioridad con la seguridad de encontrarse siempre a sí misma y así afirma su diferencia respecto al arte.

Afirmar la legitimidad del abordaje filosófico del arte, del lenguaje, el mito y la religión, sin romper el nexo entre filosofía y ciencias de la naturaleza ha sido el propósito de Ernst Cassirer (1874-1945). A diferencia de Croce, Husserl y Gadamer, sostiene que la atribución de un valor teórico al arte no

contradice el valor cognoscitivo de la ciencia. Coincide con los otros padres de la estética cognoscitiva en la primacía de la filosofía y en el rechazo del vitalismo. Deplora el subjetivismo de Bergson, poner al centro de todos los problemas el concepto de vida (1923-29), alcanzado con la pura intuición, en una originariedad sin mediaciones y sin exteriorización. Este paraíso es ilusorio y nada tiene que ver con la experiencia estética (1944).

El arte y la ciencia, el lenguaje, el mito y la religión se remiten a una noción común, la *forma simbólica*. Estos, en su diversidad, tienen un fin común, la transformación del mundo de impresiones pasivas en expresiones espirituales. Esta noción, tanto en su uso estético como en su uso científico, no quiere decir reflejo de una realidad externa sino construcción simbólica, externa a la subjetividad humana.

En polémica con Husserl, Cassirer sostiene que en la percepción ya está presente el orden de los significados en la cual éste se inscribe, los fenómenos están ya colocados en un orden simbólico, no son separables de la trama de conexiones intelectuales que consienten y condicionan su aparecer. Entre las actividades simbólicas, la artística alcanza la máxima objetivación, no crea un mundo de vagas sensaciones sino de precisas figuras, melodías y ritmos (1942), el arte es sobre todo conocimiento de las formas, por eso nos permite acceder a aspectos profundos de la realidad. Mientras la ciencia abrevia y empobrece la realidad en su representación abstracta, el arte la concretiza y la intensifica.

También para Cassirer, como para el neoidealismo, la fenomenología y la hermenéutica, la filosofía tiene la última palabra, es la única actividad capaz de capturar la unidad del mundo humano, su tejido de mediaciones culturales; las ciencias humanas no logran dominar y organizar los datos empíricos de los cuales permanecen prisioneras. Pero esta "última palabra de la filosofía" en Cassirer parece metafilosófica, la búsqueda de las condiciones del conocimiento se resuelve en discurso sobre la actividad que desarrolla tal búsqueda, en autoreferencia filosófica y estética que habla más de sí misma que del arte.

El rechazo del vitalismo subjetivista y la atribución a la estética o al arte de una dimensión cognoscitiva son principios compartidos por Carl Gustav Jung (1875-1961) y al menos el primero por Gaston Bachelard (1884-1962); sin embargo, ambos dejan de reconocer a la filosofía un valor cognoscitivo, sostienen que es la ciencia la que detenta la llave del conocimiento.

Jung diferencia dos tipos de obras de arte: las que se caracterizan por afirmar al autor, sus intenciones y sus objetivos conscientes, y las que parecen tener una dinámica autónoma e independiente del sujeto (1922), en éstas la fuerza creativa parece una potencia extraña que se impone despóticamente al autor. Es a este segundo tipo de obras que se dedica la atención de Jung, caracterizadas por una alteridad radical respecto a la consciencia del autor, dotadas de una valencia simbólica influyente y duradera, su relación no es tanto con el inconsciente personal del autor sino con el patrimonio de imágenes primordiales, de símbolos míticos que constituyen el “inconsciente colectivo” de la humanidad. Éste no es objeto de la terapia analítica, no está reprimido ni olvidado, es una cualidad innata que se actualiza cuando la energía creativa se ejerce libremente. Este es el arte simbólico, quizá la única puerta que nos permite conocer el mundo ignoto, numinoso y primigenio de los arquetipos.

Además de la importancia que atribuye a la función cognoscitiva del arte, el pensamiento de Jung tiene un carácter estético por su tendencia a buscar soluciones conciliadoras de los conflictos psíquicos.

Bachelard produjo dos series de obras, una dedicada a la epistemología y otra al imaginario. Como los otros autores de la estética cognoscitiva, rechaza el naturalismo vitalista pero no en nombre de la filosofía sino de la ciencia. El espíritu científico habría nacido de la lucha contra la naturaleza y el rechazo de las metáforas animistas, la razón se realiza sólo desde el momento en que rompe los nexos con la experiencia vivida y crea un mundo distinto al natural. Éste es caótico e impuro, mientras el mundo creado por la cultura técnico-científica es ordenado, artificial, puro y fuente de la felicidad humana. La batalla del conocimiento científico, según Bachelard, ha sido no solo contra la experiencia ingenua, sino también contra la filosofía puesta al servicio de la vida, cómplice del caos natural, de las necesidades del cuerpo, de la subjetividad; por esto se propone un psicoanálisis de la ciencia que la libere de los condicionamientos derivados de los componentes biológico-naturales del ser humano.

Su apología del conocimiento científico es tal que se aproxima más a una retórica de la ciencia que a la epistemología; pero, por otro lado, considera la ciencia una “estética de la inteligencia” (1938), el objeto de su ideal estético de pureza.

Otros textos suyos (1938 y 1939), marcan el tránsito de una valoración negativa a una valoración positiva de la imaginación, considerada como *reverie*, ensoñación, dotada de una autónoma pureza e integridad. El fuego se presta para ser el punto de partida de esta reflexión sobre lo imaginario, en su imagen confluyen múltiples pulsiones que surgen de las profundidades de nuestra constitución biopsíquica; el fuego es también símbolo de pureza, abre la vía a otro reino emancipado como la ciencia de la naturaleza y el mundo de la vida: el de la ensoñación, entre el sueño y la contemplación.

En su libro sobre *Lautréamont*, la imaginación es rescatada del vitalismo, el poeta del músculo y del grito, de la rebelión y la crueldad, se revierte, como en la *enantiodromía* junguiana, en su opuesto, lo virtual y abstracto. Violencia y literatura se excluyen porque la verdadera violencia es muda, prisionera del silencio animal, incapaz de alcanzar la paz del imaginario.

Se abre así la vía a un estudio más sistemático de la estructura de la ensoñación en una trilogía dedicada por Bachelard al agua, el aire y la tierra. Aquí relega la intuición a un ámbito irreal cuya justificación no es cognoscitiva sino eudemonística, para Bachelard el único verdadero saber sigue siendo el científico. La ensoñación tiene su fin en sí misma en la alegría y en la felicidad de quien se abandona a ella; el mundo al que garantiza el acceso es otro, irreal. Su itinerario intelectual fue una permanente búsqueda de la “alteridad” de lo real, primero la encuentra en la ciencia y luego en la ensoñación, en principio un camino opuesto a la autoreferencialidad que caracteriza al neoidealismo y a la fenomenología, pero en uno de sus últimos libros, *Poética de la ensoñación*, vemos operar el dispositivo autoreferencial, un *cogito* del sonador. Bachelard entra así en el destino de la estética cognoscitiva, ver en la autoconsciencia la forma por excelencia del saber.

La estética cognoscitiva también pasa por un cambio significativo en la segunda mitad del s XX, podemos llamarlo el giro escéptico. La versión escéptica del neohegelismo está representada por Theodor Adorno (1903-1969), no se trata de un escepticismo relativista sino de una redefinición de las ambiciones de la razón, la cual ya no puede tener la pretensión de agotar en sí misma todo lo existente. Según Adorno, la filosofía de Hegel constituye el máximo esfuerzo por comprender lo otro respecto al pensamiento, lo *negativo*. Se propone entonces radicalizar este propósito en su “dialéctica negativa”, considera lo *aconceptual* el motor de la historia y trata de pensarlo con conceptos que no violenten su heterogeneidad (1966). Abandona así la posibilidad de una fundación

filosófica de la realidad, de un sistema constituido por las formas del espíritu que determinan la realidad.

No obstante, Adorno sostiene que la filosofía, no la ciencia, mantiene una relación esencial con el conocimiento de la verdad, aunque ésta ya no sea fija e inalterable; la verdad, como la filosofía, es frágil, está sometida a la transformación de las cosas en su opuesto, a la *enantiodromía*, percibida ya por Hegel, Nietzsche, Jung. La búsqueda de la verdad sigue siendo un objetivo ineludible, la filosofía no debe desaparecer ni abandonar su función de pensamiento crítico de la sociedad.

También para este autor el arte es conocimiento: critica las estéticas hedonistas y vitalistas interesadas antes que nada en el placer y el gusto; no por ello acepta que la estética se convierta en asilo de la ontología, como ocurre con la fenomenología y la hermenéutica; igual que para la filosofía, para el arte es esencial la relación con su opuesto, con lo heterogéneo. Se equivocan, para Adorno, los que tienen una idea edulcorada y sublimada de la experiencia artística, la verdad de la obra de arte es su esencia, con frecuencia impura, escandalosa y hasta incomprensible; aspectos que no se superan en una visión armónica y pacificada; es a la vez fetiche y aparición, cosa entre las cosas e inmaterialidad, inmóvil y dinámica.

Ahora, no considera fetiche como sinónimo de falsedad, sería permanecer prisionero de una lógica de la identidad, excluido de una consideración dialéctica de la realidad. La reificación no es sólo sometimiento de los hombres a la lógica del capitalismo, es también sustraerse a la confrontación con lo real, como ocurre con el subjetivismo idealista. La calidad y la verdad de la obra de arte dependen de su grado de fetichismo, eso garantiza que no sea solo entretenimiento, garantiza su “seriedad”, le da un estatuto especial entre las mercancías que la relaciona con los objetos mágicos, así como la producción artística no es equivalente al trabajo económicamente útil.

Opuesta a la reificación y propia del arte es lo que Adorno califica como *aparición*, también estrechamente conectada con la verdad del arte, la irrupción de algo imprevisto e impensado en la realidad, este evento implica una espiritualización de la obra, su no reducción a la materialidad. Otra noción con la cual trata de calificar el arte es la de *enigma*, éste a diferencia del secreto no se resuelve en la interpretación y mucho menos en la intención del artista, por ejemplo Poe y Baudelaire se opusieron a la modernidad radicalizando su punto de vista, se “identificaron” con el punto de vista del adversario, de otra manera habrían derivado hacia una postura edificante.

De esta paradoja el artista con frecuencia no es consciente, el arte no es transparente a sí mismo, por esto es conveniente la intervención de la filosofía, en particular cuando la crítica termina identificándose con su objeto, perdiendo su objetivo. De aquí que, para Adorno, la interrogación si es el arte o la filosofía el que mantiene una relación más estrecha con la verdad, permanece indecisa.

El giro escéptico de la fenomenología, equipara la filosofía al arte, es lo que hace Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), en su obra centrada en la *percepción* (1945), el momento inicial del conocimiento, no para aproximarse al neoidealismo crociano sino redimensionando, como Adorno, las pretensiones de la razón filosófica, el arte es considerada portadora de una verdad equivalente a la de la filosofía.

Mantiene una actitud crítica frente a la ciencia, le cuestiona su eficacia pragmática, sin interés por la experiencia humana individual y colectiva. Sin embargo, no cree en una filosofía entendida como ciencia rigurosa, la filosofía no puede ser, para él, sino ejercicio crítico ajeno a todo dogmatismo, consciente del carácter parcial y provisional de su verdad. Con todo, en relación a la corporeidad, al sentir, a lo que precede al concepto, la filosofía entra en concurrencia con el arte y deja de lado a la estética, se dirige a la cosa, a la experiencia. Esta es la causa de la exigüidad del trabajo de Merleau-Ponty expresamente dedicado a la estética, se siente una dificultad de esta cuando al arte y a la filosofía se le asigna el mismo fin, interrogar directamente la cosa, la obra misma.

Común a sus pares de la estética cognoscitiva, es su crítica del vitalismo y del subjetivismo. Desde su perspectiva, la experiencia artística evita toda efusividad y nos hace extraños a nosotros mismos; la emoción artística es el extrañamiento de la vida empírica, el estupor por la existencia que siempre recomienza. Sostiene que el pintor hace visible aquello que para la visión común es invisible, nos introduce en una forma de ver que se aproxima al tocar y al ser tocado, entre nuestro cuerpo y el mundo se establece una continuidad, sensación y pensamiento se unifican en una experiencia que va al corazón de las cosas. Adopta, como otros autores que hemos visto, el término “enigma” para definir el arte, éste rompe la superficialidad de la forma y nos lleva a la experiencia de la “exterioridad”, pintar es ofrecerse al milagro del nacimiento de un sentir siempre emergente, nuevo, flagrante.

Tampoco Merleau-Ponty logra sustraerse de la autoreferencialidad a la cual permanece sujeta la estética cognoscitiva. Pero la filosofía tiene sobre el arte, gracias a la autoreferencialidad, la ventaja de hacer conscientes y comunicables experiencias que de cualquier otra forma permanecerían mudas.

En la hermenéutica el giro escéptico lo cumplen Hans Robert Jauss (1921-1997) y Gianni Vattimo (1936). Ambos atenúan el énfasis puesto por Gadamer en la verdad intrínseca del arte y en su carácter teórico.

En Jauss es notable la revalorización de la estética, sometida a la crítica radical de Gadamer; reivindica el placer estético sin volver al vitalismo sensualista. Para él el placer estético es conocimiento, es un “goce pensante”. La experiencia del arte se articula en tres momentos, cada uno de los cuales supone un saber: la *poiesis*, la producción, el saber técnico del hacer; la *aisthesis*, una percepción distinta a la utilitaria e instrumental; y la *katharsis*, la identificación con el personaje, compartir socialmente un juicio, lo que implica la comunicabilidad de la experiencia subjetiva (1972).

Fundamental en la hermenéutica de Jauss es la importancia de la recepción de la obra de arte, una obra no se comprende si se ignora el efecto que ha generado, la historia de su recepción es esencial a la obra misma. Es implícita en este desplazar la atención de la verdad intrínseca a la obra al evento de su recepción, una deriva escéptica.

Vattimo subraya la preponderancia del interés estético sobre todos los otros: la obra de arte es el modelo del acaecer de la verdad. A esta acentuación del aspecto estético no corresponde sin embargo una profundización del significado teórico del arte, el valor cognoscitivo del arte parece limitarse a una forma de sabiduría sobre la vida y el destino. A diferencia de Merleau-Ponty, excluye que poetas y artistas contemporáneos estén comprometidos en una experiencia cognoscitiva autónoma: el arte pierde sustancialidad tanto al aislarse en la alta cultura como cuando se confunde con los *mass-media*. De forma cortés pero resuelta Vattimo quiere cerrar el capítulo abierto por Croce de la estética como actividad cognoscitiva.

Resume la enseñanza fundamental de la hermenéutica en la lapidaria frase nietzscheana “no hay hechos, solo interpretaciones”. En la negación de toda evidencia cognitiva inmediata, a la cual se asocia la fenomenología, le hermenéutica descubre su propia vocación nihilista: el rechazo de toda

concepción metafísica y la afirmación del carácter histórico de toda manifestación del ser. No debemos confundir, no obstante, su nihilismo hermenéutico con el relativismo historicista, el nihilismo -para Vattimo- no es una interpretación como las otras, es el destino histórico de Occidente, en el confluyen el dominio tecno-científico del mundo, la frivolidad de las artes, el devenir histórico del cristianismo y el desencanto ético. Esta filosofía de la historia, el secularismo nihilista de Vattimo, no puede fundarse sino en el ya señalado principio de autoreferencialidad: todas las interpretaciones del mundo terminan en el dogmatismo, sólo el nihilismo es consciente de su propia historicidad.

En la estética de este autor arte y religión se encuentran en una “religión sensible”, en ella el arte renuncia a todo valor cognoscitivo y la religión abandona toda pretensión dogmática y disciplinaria. Como en Lyotard, su discurso se desplaza de la estética cognoscitiva y de la hermenéutica, hacia un horizonte en el cual la experiencia estética finalmente se diferencia del saber, la “estética del sentir”.

Todas las tendencias de la estética cognoscitiva han sido afectadas por el giro escéptico, pero esta ha afectado también a la ciencia, de tal manera que cuanto menor es el valor de verdad que se le asigna a la ciencia, tanto mayor es el que se le reconoce al arte.

Algunas tendencias acentúan el carácter abstracto de la experiencia estética: Langer (1953), desarrollando las ideas de Cassirer sobre el arte, indicando no obstante la valencia virtual, no real del arte, definida como creación de formas simbólicas del sentimiento. Aquí la introducción del sentir no implica concesión alguna al subjetivismo vitalista, el valor cognoscitivo del arte se funda en su distancia de la emocionalidad, en su representación simbólica.

Para Goodman (1968), arte y ciencia son búsquedas desinteresadas de carácter cognitivo, aunque la primera tiene una relación más estrecha con la emocionalidad. Rechaza también la emocionalidad vitalista, los sentimientos estéticos son oblicuos, opuestos a los de la vida real. Reconoce así la importancia del sentir pero sin ponerlo en conflicto con el conocer, las emociones funcionan de manera cognitiva. No debe haber hiato entre arte y ciencia, su diferencia no depende de la relación con la verdad ya que ésta cuenta poco en la ciencia, la verdad de la ciencia es “adherente”, la verdad del arte es de “adecuación”, ambas trabajan con sistemas simbólicos semejantes, ambas entran en el horizonte cognitivo.

Más escéptico es Feyerabend (1984), para quien no hay diferencia entre la pretensión de “verdad” de los artistas y la pretensión de “verdad” de los científicos, la única diferencia es que la ciencia se desarrolla mediante una pluralidad de “estilos de pensamiento”, mientras para el arte es esencial la relación con la “verdad”. La filosofía sería también un conjunto de “estilos de pensamiento” a los cuales es común la autoreferencialidad (Perniola ,2011).

Podemos dejar de lado la pregunta sobre el carácter cognitivo del arte y concentrarnos en la especificidad de la palabra cotidiana cuando se adopta en un contexto estético (Sibley 1959), notaríamos que el uso estético del lenguaje depende exclusivamente del gusto y de la sensibilidad de quien expresa la valoración. Así la estética cognoscitiva dejaría a un lado las “cosas” estéticas y pasaría a interesarse en las palabras y los discursos de la estética.

De todas formas, ninguna de las respuestas a la pregunta ¿qué es el arte? es verdadera porque no existen criterios necesarios y suficientes que correspondan a sus propiedades definitivas (Weitz 1959), el arte es un “concepto abierto”, esto no quiere decir que es inútil hablar de él sino reconocer que es eternamente variable (Weitz, 1977).

4. Acción

Una larga tradición que se remonta a la antigua Grecia relaciona el arte con el actuar: las empresas de los héroes están en el centro de la mitología, la acción se desarrolla frente a los espectadores en la tragedia, la actividad poética, artística, literaria fue pensada como una acción, eventualmente más eficaz que la acción militar, política o económica. En la modernidad fue Hegel quien pensó con mayor profundidad el nexo arte-acción, en su *Estética*, en el desarrollo del ideal artístico, confiere la mayor importancia al proceso a través del cual el espíritu es obligado a salir de su quietud y se encuentra expuesto al dolor, la infelicidad y el conflicto (Hegel, *Aesthetik*, I, B, II). Cuando exigencias opuestas de naturaleza ideal y universal, luchan al interior del mismo sujeto, nace el *pathos*, el principio mismo de la “acción bella”, el contenido esencial de la racionalidad y de la acción libre que conduce a la decisión y a la acción. Llenos de *pathos* están los personajes de las tragedias griegas, en sus acciones dominan y superan el sufrimiento, afirmando la experiencia universal sobre los intereses individuales, por eso son el modelo de la acción racional que llega con la filosofía, según Hegel, a su máxima expresión.

Una idea muy difundida en la segunda mitad del s XIX es que quien cumple la “acción bella” no es el héroe y menos el filósofo sino el artista. En Wagner y Nietzsche esta idea se asocia con el programa de “retorno a los griegos”, visto como un pueblo que persiguió ideales estéticos más allá del arte, en la totalidad de la experiencia. Se afirma la imagen del artista innovador y genial, incomprendido por la sociedad, por esto el ejercicio del arte es un *agón*, distinto al de la política y al de la guerra, movido por el deseo de reconocimiento. El carácter marcadamente individual de la actividad artística necesita no obstante el reconocimiento. La acción práctica quiere ser efectiva, como en la política, o alcanzar el bien, como en la moral, encuentran en la misma acción su confirmación; la acción artística se encuentra en la situación incómoda de solicitar el reconocimiento y la admiración de aquellos que critica. Es paradójica también la conflictividad de la acción artística y la dimensión conciliadora de la experiencia estética.

León Tolstoi (1898), hace una crítica radical de la estética y de la misma experiencia de la belleza. Intenta romper el nexo entre la belleza y el arte al asignar a esta última una función moral y religiosa, niega la autonomía del arte y la restringe a la razón práctica, considera la acción simplemente “bella” una acción inmoral. Las funciones de la acción son la fuerza, base de la guerra, la política y la economía, o el bien, fundamento de los valores espirituales, sociales y culturales, no existe una tercera opción, más allá del poder y de la fe. Pero ya la realidad de su tiempo desmiente sus tesis sobre el arte “verdadero”, la cultura es contaminada por una sociedad corrupta, por la división entre ricos y pobres, por la propagación del ateísmo.

En consecuencia se impone un arte pervertido, entregado a la búsqueda del placer, cuya apoteosis la representa Wagner; la obra de arte total wagneriana es para Tolstoi un arte falso, que actúa como un opio, que hipnotiza a los espectadores. ¿Cómo este arte, se pregunta Tolstoi, es exitoso, mientras el buen arte, con frecuencia no goza del favor del público? Se debe, responde, a la perversión del sentido moral que impide al buen arte suscitar una conmoción auténtica y sincera.

La radical y simple tesis de Tolstoi es un desafío para la estética pragmática del s XX que trata de distinguir, al contrario, la acción estética de la acción política y de la acción moral. Estos autores tienen una visión total, unitaria y global de la experiencia humana de ascendencia hegeliana, pero no pueden dejar de reivindicar la especificidad de la “acción bella” respecto a la acción económica y ética. En la antigüedad, sin embargo, se tenía una respuesta clara para este problema, consistía en distinguir tres formas de acción: el trabajo, la producción de obras y la acción propiamente dicha.

Pero esta visión que pone al artista en su específica actividad, sin confusión con el trabajo y la política, no es satisfactoria para los modernos porque separa rígidamente las actividades oponiéndose a la dimensión total de la experiencia de la estética pragmática, además obvia el aspecto agónico, el verdadero motor de la estética comprometida socialmente. La “acción bella” es distinta, pero el artista quiere ser percibido como un combatiente, igual que el ideólogo, el moralista o el político.

John Dewey (1859-1952), trata de relacionar estrechamente la experiencia estética y la experiencia ordinaria, critica las teorías que separan el arte de la vida cotidiana, afirma que toda actividad puede ser estética si se lleva a su total realización, la característica de la experiencia estética es el cumplimiento. Lo contrario de una existencia estética es una vida a la deriva, una experiencia que se abandona.

Así Dewey introduce en la acción un elemento independiente del éxito y del fracaso, sin introducir aspectos extraños como la moralidad. Quiebra la identidad kantiana entre razón práctica y moralidad: la acción acabada no es ética sino estética. Por otro lado, la sustrae del ámbito de la acción, la política y la guerra, porque la eficacia no es suficiente para completar una experiencia, el resultado para acabar la acción debe estar en estrecha relación con el proceso. Así el verdadero hombre de acción no es el moralista, ni el político, ni el guerrero, es el artista.

Para que la experiencia adquiriera su dimensión estética es necesaria una lucha que implica dolor y sufrimiento. El placer y el dolor, como las otras emociones, no deben considerarse separadamente sino conectadas con el proceso de la experiencia. La suspensión no es una distancia de la práctica sino la espera, la incerteza del resultado, la tensión hacia la perfección de la experiencia y ésta es una unidad articulada y dinámica, hecha de acciones y pasiones. Justamente una experiencia, no solo una acción estética: ni activismo frenético que no deja tiempo de pensar, ni excesiva receptividad que acumula fantasías e impresiones que hacen perder el contacto con la realidad e impiden una resolución.

La experiencia es verdaderamente completa, estética, cuando se materializa en una obra de arte porque en ese momento se hace transmisible y socialmente relevante. Así Dewey resuelve el conflicto entre la búsqueda individual de la excelencia y la solidaridad social, quien logra comunicarse con los otros y serles útil es quien culmina su experiencia. La obra es un hecho público

y ello no depende de la publicación, exposición o recepción sino de su existencia física que solicita un juicio. La tensión individual-social se resuelve en la copertenencia estético-artística. La diferencias con las otras acciones, científica o filosófica, política o industrial, es que sólo en el arte el proceso es tan importante como el resultado, la *completud* los implica a ambos, cómo se vence y cómo se pierde importa tanto como la victoria y el fracaso.

La reflexión de Ernst Bloch (1885-1977), gira al contrario en torno a la noción de *incompletud*, de no terminado, no determinado. Sólo así las acciones humanas se insertan en la realidad introduciendo elementos nuevos y transformándola. Para que el cambio se dé, es necesaria una tensión utópica que se manifiesta en los sueños, los deseos y sobre todo en las obras de arte. El nexo entre la acción y la lucha asume en Bloch (1959) un significado social en estrecha conexión con el proyecto de emancipación de la humanidad.

El arte entendido como “visible pre-aparecer” de aquello que debería ser pero todavía no es, tiene un carácter contradictorio: aspira a la completud pero implica una ínsita fragmentariedad que le impide cerrarse en una totalidad completa, actúa siempre una tensión hacia algo que está en un más allá inmanente, no trascendente. El arte es inmanente porque se da como algo aquí y ahora y, además, abre un horizonte utópico social, no trascendental. Esta dimensión dinámica y disruptiva de la obra de arte fue desconocida por la estética cognoscitiva, ésta se inicia en el s XVIII con la desvalorización de su objeto, para Baumgarten en efecto, el objeto estético es producto de una facultad inferior del conocimiento. Pero también la iconoclastia moralista, en su lucha contra la apariencia, desconoce el carácter anticipador de la experiencia artística, sus contenidos utópicos.

Pero Bloch no solo señala el carácter utópico de la experiencia estética sino que indica quienes lo encarnan, las figuras de la insaciabilidad, de la superación de los límites, presentes en la literatura europea: Ulises, Don Juan, los “espíritus fuertes” del movimiento libertino, Don Quijote, y sobre todos Fausto, el supremo ejemplo del hombre utópico. Son los hombres de la acción estética, los hijos del Renacimiento, de la edad burguesa y del desarrollo capitalista, de los ilimitados estímulos subjetivos que produjo. Don Juan, la imagen misma del deseo, su aspecto maléfico, su impulso hacia lo incondicionado que lo lleva a preferir la muerte en vez de ceder a la decencia, amo del instante, personificación de la *hybris* dionisiaca, interprete de ese aspecto de la revolución burguesa que contrasta con su componente moralista, la sexualidad sin límites. Pero es Fausto la síntesis de la impaciencia utópica, su insatisfacción con todos los logros alcanzados lo lleva siempre a un paso

más. Tanto en el *Fausto* de Goethe como en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, no hay pasado del que haya que tener nostalgia, lo que importa es la formación de lo nuevo; en *Fausto*, todo gozo es sucedido por un nuevo deseo, todo logro por un nuevo objetivo, pero su insaciabilidad no es el “mal infinito” de Hegel que condena el ser en nombre del “deber ser”, tampoco remite a la trascendencia, es el “verdadero infinito” de la voluntad de transformación del mundo.

Finalmente, Bloch encuentra el hambre de lo incondicionado en la música de Bach, Mozart y Beethoven, no en Wagner, en quien no ve una verdadera acción estética sino una pasión animal y salvaje.

También Antonio Gramsci (1891-1937), criticó el melodrama; para él, la ópera lírica representó la más fuerte forma de acción artística, antes del cine. Pero Gramsci cuestiona la ópera italiana, su única expresión artística verdaderamente popular, que promovió la difusión de un gusto melodramático, agregándose a una tradicional tendencia a la declamación y a la retórica terminó por reforzar una sensibilidad enfática y grandilocuente. El gusto estético se formó de este modo, mediante la exterioridad superficial y vacía de las manifestaciones públicas (tribunales, iglesias, discursos fúnebres, espectáculos). Diletantismo, manía fantasiosa e inconcluyente, falta de sobriedad y de orden intelectual, son para Gramsci, aspectos determinantes del sentir estético-ético de los italianos de su época y contra ellos luchó en favor de una filosofía que creara hombres sobrios y pacientes, lo que resumía en su lema “pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad” (1972, Q III).

Pero Gramsci no se mueve hacia la utopía, como Bloch, sino hacia un horizonte más concreto y realista. Se propuso considerar ese público que se deleita con productos artísticos mediocres, trabajar a partir de ese gusto atrasado y convencional, apoyarse en algo degradado pero sentido en vez de en instituciones culturales nobles pero sin ninguna influencia. Esta acción, además, no puede ser sólo artística, debe ser desarrollada por intelectuales capaces de unir la teoría y la práctica, de mezclarse a las actividades de la vida corriente, organizadores de la cultura. Para él, hay intelectuales que piensan su actividad como una lucha funcional respecto a la afirmación de una determinada clase social, “orgánicos”, e intelectuales que se sienten representantes de un grupo autónomo que goza de una continuidad histórica independiente de las luchas sociales, son “tradicionales”. No piensa por esto que estos dos grupos deben enfrentarse. A los intelectuales tradicionales, literatos y artistas, les da gran importancia en la organización de la sociedad civil, en la

hegemonía que se funda en el consenso, en el prestigio y la confianza, distinta a la del poder político que se funda en el ejercicio de la coerción; esos intelectuales deben ser asimilados no destruidos.

Esto tiene consecuencias para la estética: la relativa autonomía del arte que, aunque vinculada a una determinada situación social, no es propaganda, no se puede pensar en un nuevo arte desde afuera, desde una actitud moralista, didáctica o, peor, represiva; esto es posible solo desde adentro, abriendo nuevos horizontes intelectuales y morales (*Ibíd*em Q XVII). La segunda consecuencia tiene que ver con el futuro de la estética y su superación por la organización cultural, ante el fracaso de la cultura laica como de la cultura católica, para elevar el nivel cultural y moral del pueblo. Su diagnóstico de la decadencia estética es semejante al de Tolstoi pero la solución propuesta es distinta, la creación de un intelectual que sepa ser heredero a la vez de la filosofía alemana y de la literatura popular.

György Lukács (1885-1971), al contrario, no tiene ninguna indulgencia con los productos de la cultura popular y de masas, comparte no obstante con Gramsci la exigencia de un arte consciente de su relación con la realidad social (1963). Se propone, por un lado, anclar el arte al proceso histórico, contra el utopismo y contra el arte evasivo o como mera diversión; por el otro, garantizar al arte plena libertad y autonomía contra toda tentativa de confundirla con la propaganda y la retórica. Es un convencido admirador de la literatura europea, por esto ve innecesario que el arte sea superado en una nueva experiencia histórica o intelectual, éste ya ejerce su acción y es tanto mayor mientras mejor se preserve y desarrolle su especificidad y su autonomía.

La relación arte-realidad no puede ser directa, espontánea, por esto Lukács critica el “naturalismo”, poética que pretende identificar el arte y la realidad; retoma y radicaliza el análisis de Dilthey, ve en las vanguardias del s XX la continuidad del naturalismo, a la cual opone la tradición del “realismo crítico” (de Balzac a Mann), para él, la línea progresiva de la literatura contemporánea (1958). Según este autor, existen tres diferentes “reflejos de la realidad”, el de la vida cotidiana, el científico y el estético. El término “reflejo” no debe entenderse como reproducción fotográfica; ésta permite el rechazo del idealismo y la afirmación de la existencia del mundo independiente del acto de conocer. Pero el reflejo siempre es selectivo, discrimina entre lo que es importante y lo que no es, incluso en el pensamiento de la vida cotidiana.

En el pensamiento científico, las categorías de la singularidad y la universalidad son fundamentales; en la experiencia estética es el término intermedio de la “particularidad”, el arte representa lo “típico”, no la simple singularidad aislada. El conocimiento científico no logra determinar lo singular, esto garantiza la autonomía de la creación artística de reglas y leyes generales, imponerlas al arte es destruirlo. Mientras el reflejo científico se caracteriza por su tendencia desantropomorfizante, la obra de arte no puede ser pensada sin la intervención de la subjetividad humana, sin una posición subjetiva frente al mundo y la sociedad. Por esto el arte no pertenece a la dimensión teórica, el objeto del trabajo artístico no es el concepto sino el modo en el cual este se convierte en acción de hombres en situaciones concretas. Esto no tiene que ver con las opiniones morales y política del autor, siempre que permanezcan exteriores a la sustancia de la obra. Aunque la verdad artística es una verdad histórica siempre tiene como objetivo el destino de la humanidad, en este sentido la dimensión estética posee un carácter total o al menos tiene esa intención. A esto lo conmina también su diferencia con la propaganda política, el arte tiene, para Lukács, una función pedagógica compleja que favorece el desarrollo de la autoconsciencia y el crecimiento intelectual y moral, tanto del autor como del intérprete, esta acción es profunda y duradera, interpela directamente al receptor: lo invita a cambiar su vida y a hacerla más rica, más profunda y significativa; lo lleva a una lucha consigo mismo, por esto muchas obras de arte suscitan efectos desagradables, al darse cuenta que no ha sabido percibir lo que la obra muestra, y esta es la función social fundamental del arte, transformar las pasiones en virtudes.

Buena parte del arte moderno y contemporáneo oscila entre el reconocimiento especializado y su práctica propagandista y moralista de efecto directo e inmediato, falso dilema según nuestro autor, que desconoce la especificidad y la fuerza ético-educativa del mensaje artístico, la amplitud y la intensidad con la cual la obra se refiere a la esencia del hombre y a su destino, el arte pues, no es ilusión sino potencia cultural a través de la cual la vida puede mejorar.

Ahora, la función estética está presente no sólo en el arte sino también en actividades extra artísticas y, al contrario, la obra de arte contiene factores no artísticos, con frecuencia más importantes que los artísticos, este es el centro de la investigación de Jan Mukarovsky (1891-1975). Su punto de partida es la reflexión sobre el funcionalismo, es decir, la tendencia que ve el aspecto esencial de una actividad en el logro de su objetivo específico, aspecto imprescindible de la cultura industrial del s XX, no para rechazarlo, aunque es una visión unilateral del actuar que no considera la multilateralidad del ser humano, de la variedad infinita de sus situaciones. Si aceptamos el

funcionalismo hasta sus últimas consecuencias, debemos aceptar que existe una función estética, negación dialéctica de la misma noción de función, porque es transparente, no tiene objetivo particular y remite a una imagen polifuncional del ser humano; además rompe el aislamiento en el que se encuentran las otras funciones y muestra su correlación, la dimensión estética no es una propiedad estática de algunas cosas sino un componente energético en relación con todas las otras actividades humanas. Hay una compenetración entre vida cotidiana y estética, ésta es un elemento catalizador que hace agradable la ejecución de las acciones y favorece así el logro de los mismos objetivos utilitarios.

El arte se encuentra en una condición especular respecto a la estética: se caracteriza por el predominio de la función estética pero cuando esta adquiere una absoluta hegemonía, asistimos paradójicamente a su debilitamiento y hasta a la pérdida completa de su influencia en el público. Así, en la vida cotidiana la intervención de la estética refuerza las acciones extra artísticas, en el arte las funciones extra artísticas favorecen la eficacia artística. Las tesis de este autor introducen dudas en relación a la eficacia del arte en tanto arte (1966,1971).

Michail Bachtin (1895-1975), avanza reservas sobre la acción hegemónica del autor en tanto artista (1979), sus trabajos son una crítica indirecta a la *completud* estética (Dewey) y al *partidismo* del arte Lukács.

En el centro de su reflexión estética está la necesidad de reconocimiento que siente el autor, la experiencia estética no encuentra su conclusión en la realización de la obra de arte. El ser humano necesita la mirada del otro, no llega a ser sí mismo sin la acción del otro. La experiencia estética es por esto esencialmente dialógica: el valor del autor depende del juicio del prójimo. Por esto Bachtin rechaza la teoría de la *empatía*, la experiencia estética como una proyección del yo sobre las cosas; opuestamente, propone el término *exotopía*, la condición de encontrarse fuera de sí mismo. El centro de la experiencia está en el exterior, en la consciencia y el sentir del otro.

En esta perspectiva, la acentuación del aspecto pedagógico del arte (notable en Tolstoi, Gramsci, Lukács) implica el riesgo del *monologismo*, asignar al otro un rol pasivo y subordinado (como en el discurso de sacerdotes, profetas, jueces, jefes, patriarcas). La palabra clave no sería *partidismo* del autor sino *responsabilidad*, en relación con la verdad de los otros. La misma dialéctica de Hegel es víctima del *monologismo*, de la afirmación de una verdad suprema; Dostoievski es el autor que fue

capaz de sustraerse a esta condición, creando una obra polifónica y plural en la cual los personajes adquieren la libertad y la indeterminación que la novela clásica permitía sólo al escritor. Pero dialógico no quiere decir escéptico; el autor está activo y participa pero rechaza todo rol didáctico, edificante. La comprensión creativa no renuncia a sí ni a su cultura pero no acepta ponerla como única y absoluta, la cultura no puede desechar la escucha y el reconocimiento, toda palabra tiene un destinatario, un “superdestinatario”, su atención y su juicio imparcial se ponen más allá de la realidad empírica y asume distintas identidades según las épocas: Dios, la verdad absoluta, la ciencia, el pueblo, el tribunal de la historia.

El pensamiento estético de Sartre (1905-1980) asume un análisis filosófico de la imaginación, la separa de todo objetivo cognoscitivo; la imagen no es una copia de la realidad sino un producto de la libre actividad de la conciencia que niega el mundo (1936). La obra de arte, producto de la imaginación es un conjunto sintético irreal. El goce sensual que nos produce la obra de arte no tiene que ver con la estética cuyo objeto es esencialmente irreal. Entre la realidad y la experiencia estética habría así una distancia insalvable, por esto la realidad nunca es bella y la belleza nunca es real.

Esta teoría estética (1940), parece excluir toda acción estética sobre la realidad, pero Sartre sostiene unos años después (1947) que hablar es actuar, la literatura sería una “acción por desvelamiento”, la acción estética entonces no pertenece a la realidad en sentido estrecho, es decir no es prisionera de la situación en la cual nos encontramos, la excede, nace de un acto de libertad y se dirige a la libertad del lector. La obra de arte existe por la imaginación del autor y del destinatario, es un llamado a los otros. Este llamado excluye una intervención directa en la afectividad del destinatario, no se trata de un discurso o de un sermón. En las pasiones la libertad está alienada, el escritor no se dirige a las pasiones sino a la libertad del prójimo, supone y funda esta libertad.

La alegría que deriva de la experiencia del arte es posible por la presentación imaginaria del mundo, de la cual autor y destinatario se hacen cargo. Por esto el arte es revolucionario, subvierte lo dado y nos libera de la situación efectiva de la cual somos prisioneros. En este sentido no puede haber intelectual “orgánico” (Gramsci) a una clase, a una condición económica o ideológica, se constituye como intelectual a través de un compromiso con el imaginario que supera toda situación inmediata, ser intelectual o artista es por definición estar en oposición a todo gobierno e institución. El arte es una acción contra la sociedad y el tiempo en el cual nace, a favor de una sociedad y un tiempo futuro.

Que el fin de la acción estética consista en suscitar algo más que la aprobación, algo emocionalmente dinámico y sexualmente comprometedor, sobre este aspecto de la experiencia estética que se define como seducción se ha detenido Jean Baudrillard (1929-2007). Se pensó que en el s XX asistimos al eclipse de esta experiencia, según Baudrillard (1979), se trata más bien de una transformación, pierde sus caracteres tradicionales: desafío, complicidad con el mal, rebelión contra la sociedad; y en la edad de la información y de la comunicación se hace lúdica, difusa, indistinguible de la promoción de cualquier mercancía. Así la situación de la seducción en la contemporaneidad se hace paradójica: por un lado, en cuanto afirmación de la apariencia sobre la realidad, entra en relación con la hegemonía actual del orden simbólico sobre el orden de lo real; por otro lado, implica una práctica tan refinada de ilusiones, de evocaciones, que resulta anacrónica respecto a la búsqueda de la “cruda realidad”, a la abolición de todos los velos, a la exacerbación naturalista, que la revolución moderna puso en marcha y que encuentra su coronación en el triunfo de la pornografía y el *trash*.

También en la estética de la acción se dio un giro en las últimas décadas del s XX, problemas antes planteados como estéticos ahora se presentan como relativos a la comunicación. Este giro lo inicia Karl Otto Apel (1922), al constatar que la acción estética resulta anulada por la prevalencia absoluta de cuestiones éticas. Argumentos como *dialogicidad*, compromiso y responsabilidad, propios de la estética y la filosofía todavía en Bachtin y en Sartre, ahora se consideran exclusividad de la “ética de la comunicación” (2002). Apel parte de la crítica del solipsismo metódico, el monologismo de una autoconsciencia crítica que procede sin considerar la comunidad lingüística. Esta autonomía del pensador es ilusoria porque el lenguaje, entendido en su socialidad esencial, constituye la condición del ejercicio de cualquier subjetividad interpretante. Si el esfuerzo de la razón sigue desarrollándose de forma monológica, no podrá evitar caer en el dogmatismo, es necesario que la razón en su proceder y en su interactuar se entienda como momento y representación de una instancia universal, ideal, la *comunidad ilimitada de la comunicación*. La acción importante no es la que ejerce un autor real sobre un destinatario real sino la que ejerce este sujeto ideal, la humanidad entera, sobre el autor real.

Jurgen Habermas (1929), a diferencia de Apel, no le da una absoluta prevalencia a la dimensión ética, sitúa la acción de la comunicación en un cuarto ámbito, más allá de la acción instrumental, de la acción ética y de la acción estética. Lo inicia con una crítica de las tres formas de acción

tradicionales. El primero es el actuar *teleológico*, en el centro de la teoría filosófica de la acción, orientado en la realización de un fin, guiado por máximas de sabiduría práctica, basado en una interpretación de la situación; evoluciona como actuar estratégico, cuando entran en concurrencia otros actores con el mismo objetivo. Este actuar caracterizaría el desarrollo de la sociedad occidental. El segundo es el actuar *regulado por normas*, que pretende la justicia, moral y jurídico, expresa el acuerdo de un grupo social acerca de la conformidad y la desviación del comportamiento de sus miembros. El tercero es el actuar *dramatúrgico*, a través del cual el actor se autorepresenta, se dirige a un público para el cual evoca una imagen de sí en relación con su propia subjetividad: esa imagen no es espontánea supone una estilización de las experiencias vividas en función de la situación espectacular. Esta es para Habermas la acción *estética* en sentido estricto; en ella las nociones claves son *encounter* y *performance*, es una interacción social donde los participantes son el público y se representan recíprocamente algo.

Pero su propósito es definir un cuarto tipo de actuar que define como *comunicativo*, en el cual el lenguaje se practica como un medio de comprensión y acuerdo global. En los tres tipos anteriores el lenguaje se entiende de forma unilateral, solo en el actuar comunicativo los actores se refieren a la vez al mundo objetivo, social y subjetivo, se proponen establecer relaciones humanas inspiradas en la verdad, la justicia y la veracidad. El mismo autor no oculta las dificultades para alcanzar este ideal, advierte el error de confundir actuar con hablar y comunicación con conversación.

Para el artista, el llamado a una comunidad más amplia que su público real, implícito en el actuar comunicativo, es fundamental para el desarrollo de la facultad creativa. Participando en el discurso universal, se libera de las relaciones de vida concretas que lo cierran en lo angosto y tradicional. El actuar comunicativo parece así rehabilitar al intelectual internacional, cuestionado por Gramsci en nombre del intelectual nacional-popular.

Richard Rorty (1931-2007), marca la revancha de la dimensión artística sobre la moral (Apel) y la racional-universalista (Habermas). Critica la pretensión de fundar la acción comunicativa sobre bases filosóficas que remiten a la condición humana en general, o sobre valores metafísicos como la verdad, el bien y la justicia. Estos llamados humanísticos, son incoherentes e ineficaces porque el “nosotros” supone siempre la oposición a un “ellos”, en relación con los cuales la solidaridad no vale. El esfuerzo por fundar una sociedad de la comunicación es inútil, no porque el hombre sea malvado sino porque eso no es atributo de la filosofía, los sermones han devenido impotentes frente a las artes (1989).

La filosofía, estaría atravesada por dos maneras opuestas de entender la relación teoría-realidad: los pensadores *metafísicos* pretenden atrapar la esencia de los fenómenos; los pensadores *irónicos* se limitan a describirlos con premisas historicistas y nominalistas. Entre los primeros estarían Marx, Mill, Dewey, Habermas; entre los segundos, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Derrida. Hegel no habría sido metafísico sino el inventor de la filosofía irónica, el autor de otra versión de la historia intelectual de Occidente, el precursor de la transformación de la filosofía en género literario.

Los irónicos, según Rorty, no son políticos sino privados, no son orgánicos a un ideal político o a una clase social, se proponen un proyecto de perfeccionamiento individual y estético, cambian nuestra percepción de lo posible y de lo importante. Ahora, si los metafísicos son inútiles y los irónicos se privatizan, ¿ya no se puede pensar que la teoría pueda ser acción social, praxis? Apel quiere darle un fundamento trascendental a la sociedad de la comunicación, Habermas un fundamento racional, la argumentación de Rorty está en un plano empírico: lo esencial es garantizar la posibilidad del ejercicio de una discusión libre, los valores emergerán espontáneamente, la filosofía no constituye un punto de vista privilegiado para determinar lo justo pero puede contribuir sobre las condiciones formales del ejercicio de la democracia.

En la lucha contra la crueldad, objetivo fundamental del compromiso político para este autor, son más eficaces la literatura, la etnología y el periodismo porque le dan la palabra a las víctimas y nos hacen sensibles a su dolor. El nexo social no se rige por un orden racional sino por los sentimientos, las emociones. De esta forma, el pensamiento de Rorty se focaliza más sobre los afectos que sobre las acciones; en su perspectiva, la sociedad de la comunicación se delinea como una sociedad del sentir más que de la acción. En la estética pragmática vemos el mismo deslizamiento hacia el sentir que caracteriza a la estética de la vida (con Agamben), la estética de la forma (con Lyotard), la estética cognoscitiva (con Vattimo). El pensamiento de estos autores, como el de Rorty, marca el agotamiento de los cuadros conceptuales trazados por Kant y Hegel (Perniola, 2011: 152).

El paso de la estética de la comunicación a la estética del *emprendimiento* ocurre con Hugh Silverman (1945-2013), al reafirmar la necesidad del actuar respecto al pensar y al sentir, aunque se nutre de las perspectivas fenomenológica y hermenéutica, perspectivas focalizadas en problemas cognoscitivos. Su noción clave es "*textualidad*", configurada no sólo como trabajo interpretativo sino además como un atravesar el espacio entre la teoría y la práctica; por esto atribuye a la filosofía la responsabilidad de ser un puente capaz de conectar ideas, conceptos, puntos de vista, prácticas,

mostrando sus afinidades y diferencias. Así pensamiento y acción no se separan, estilos de pensamiento contemplativo adquieren un dinamismo organizativo y performativo inseparable de la invención filosófica y literaria. En tal sentido, no basta inventar teorías (comunicacionales o irónicas), deben además poder socializarse a un contexto, una discusión, una audiencia, una empresa, un *interés*. Este es un pensamiento inseparable de una dimensión interrelacional no solo dialógica, con ambiciones “postpolíticas”, del actuar en un contexto mundial.

A la comunicación y al emprendimiento, se agregan otras derivas de la estética pragmática. En Harold Bloom (1930), la acción estética se convierte en la influencia que un poeta ejerce sobre otro posterior, por esto, objeto central de su reflexión es la relación de admiración y de dependencia que siente el escritor en relación con los pares que toma como modelos, la experiencia creativa no es inmediata y espontánea, es una relación mediata y compleja con las obras precedentes, esta relación genera entusiasmo y malestar a la vez: *la angustia por la influencia* (1973). La acción estética se enmarca en una trama de relaciones poéticas y literarias que generan, también, una *incomprensión*, más o menos consciente en los sucesores, que hace insegura e ineficaz la transmisión de los mensajes. Bloom lo define como el “revisionismo”, dinámica del proceso cultural en Occidente; todo autor que aspire al canon está obligado a reescribir el pasado y a crear el gusto sobre cuya base quiere ser juzgado. Esta operación implica un aspecto estratégico, disimula un conflicto bajo el código de la cultura y de la paz, desde esta perspectiva la acción estética es fundamentalmente agónica, todo espíritu creativo está en lucha con sus antecesores y no puede obviarlos ya que sus obras preparan la suya.

Erwin Goffman (1922-1982), focaliza su atención en el comportamiento estético al interior de situaciones determinadas, instituciones y colectividades de cualquier tipo. Se propone mostrar que en todo grupo social rigen códigos, reglas, costumbres no formalizadas que lo hacen semejante a un teatro, en el cual cada uno recita su parlamento (1959). Esta idea, que en toda interacción hay un aspecto estético, aunque no sea formal, tiene consecuencias prácticas para cada *actor*, incluso pueden ser determinantes de su destino. La *acción* es aquí una actividad con consecuencias prácticas, es ejecutada como un fin en sí misma (1971), en esta teoría reaparecen categorías estéticas que la modernidad parecía haber dejado de lado, como el honor, el desafío, el orden ceremonial, la caballerosidad, la reputación, y virtudes como el autocontrol, la compostura, la calma.

5. Sentir

Tanto o más que la vida, la forma, el conocimiento y la acción, a la estética deber ser pertinente, si nos atenemos a su etimología (*aísthesis*, sensación), el argumento del sentir. La estética se constituye como disciplina autónoma justamente en el momento en el cual, en el s XVIII, se reconoció la independencia del sentimiento de la razón teórica y de la razón práctica; no obstante todas las tentativas de enmarcar la estética en un contexto metafísico y trascendente, nace como un saber ligado a la experiencia, a la inmanencia, esencialmente terrestre y mundano.

En el s XX vivimos esta paradoja: por un lado, buena parte del pensamiento estético en sentido estricto, estuvo muy poco interesado en el asunto del sentir; por otro lado, aquellos que pusieron el sentir en el centro de su reflexión, no tenían que ver casi nada con la estética.

Esta carencia de la estética para dar una interpretación del sentir contemporáneo se explica por su propia historia: nociones como vida y forma, facultades como conocimiento y voluntad parecen inadecuados para abordar la sensibilidad actual; los instrumentos teóricos provistos por Kant y Hegel, el juicio y la dialéctica, se revelan ineptos para resistir el impacto de una experiencia que no puede ser ya contada ni como inclusión de lo particular en lo universal ni como superación de las contradicciones. En la noción de *estético*, está implícita la tendencia a la conciliación de los opuestos, la prefiguración del fin del conflicto, un momento irénico en el cual dolor y lucha serán suspendidos. Pero el sentir en el s XX se desplazó en una dirección opuesta a la conciliación estética, hacia la experiencia de un conflicto mayor que la contradicción dialéctica, hacia una oposición entre términos que no son simétricos. Este evento filosófico puede remitirse a la noción de *diferencia*, entendida como no identidad, como una desemejanza mayor que la diversidad o la distinción. El ingreso en la experiencia de la diferencia señala el abandono de la lógica de la identidad aristotélica y de la dialéctica hegeliana (Perniola, 2011: 158).

Por esto los pensadores de la *diferencia* no se sitúan en la estética en sentido estricto, nos trasladan a una trama teórico irreductible al kantismo y al hegelismo. El filósofo que da este giro a finales del s XIX es Friedrich Nietzsche (1844-1900), introduciendo en la filosofía las nociones de *dionisiaco* y de *superación* (*Überwindung*) y asignando a estos conceptos un carácter subversivo en relación con toda la tradición filosófica occidental, imprimiendo al pensamiento occidental una vehemencia de carácter artístico que anticipa las vanguardias del s XX.

La ausencia de los pensadores de la *diferencia* de la estética moderna no deriva de un desinterés en relación al sentir; es justamente por el estudio del sentir que dejaron de lado la estética postkantiana y posthegeliana como epigónica y tardía.

Es difícil que pueda considerarse la noción de *diferencia* como un concepto análogo al de *identidad* (lógica de Aristóteles) o al de *contradicción* (dialéctica de Hegel). Su punto de partida no es el horizonte puro de la especulación teórica sino el horizonte impuro del sentir: experiencias insólitas y perturbadoras, irreductibles a la identidad, ambivalentes, excesivas, con las cuales está tejida la existencia de muchos hombres y mujeres en la contemporaneidad. Es precisamente en este tipo de sensibilidad que las artes a partir de las vanguardias han encontrado inspiración. Este es también probablemente la causa del “olvido” del sentir en la estética del s XX, encontrarse con un sentir *diferente* de aquel que constituyó el punto de partida de la disciplina de Kant a Hegel, y ha preferido replegarse en los temas tradicionales de la vida y de la forma, del conocimiento y de la acción. Por esto los pensadores del sentir no se reconocen en la disciplina estética.

Que la experiencia estética introduce una distancia, una suspensión, de la subjetividad consciente, es un hecho que a partir de Kant fue señalado por filósofos y psicólogos; el desinterés y la distancia psíquica han sido reconocidos desde los inicios del s XX como aspectos esenciales de la experiencia estética.

Pero es Sigmund Freud (1856-1939) quien piensa una instancia psíquica tan extraña y *diferente* de la consciencia subjetiva y que establece con ésta relaciones de conflictividad extrema: esta instancia es el inconsciente, y el psicoanálisis puede considerarse la teoría del sentir conflictivo. La psique es el escenario de una lucha que excede con mucho el esquema agonístico, la confrontación de contendientes simétricos. Entre el inconsciente y el sistema preconscious-consciente no se puede establecer ninguna correspondencia porque el primero no aparece nunca en la escena de la confrontación; es el lugar de la *diferencia*. Su oposición al sistema preconscious-consciente no es sólo tópica es también dinámica y económica: en la dinámica de la primera tópica se oponen las pulsiones del yo, de autoconservación, a las pulsiones sexuales que eliminadas por la defensa del yo consciente, permanecen inconscientes; económicamente, como oposición entre la energía vinculada al proceso secundario, mantenida y acumulada y la energía vinculada al proceso primario que tiende a la descarga, el estancamiento de la energía genera displacer, el flujo genera placer.

El panorama de las instancias psíquicas de Freud es bien diferente al de la tradición estética, en la cual sujeto y consciencia juegan un rol imprescindible. Si la esencia de la dimensión estética está en la conciliación, en el retorno a la unidad ser humano-naturaleza (Kant), ser humano-historia (Hegel), el pensamiento de Freud parece moverse en una dirección antiestética, teoriza disidencias al interior del ser humano que evidencian disociación, caos, malestar, fealdad, dolor, abyección, en una afectividad cuyos límites eran el sentimiento de lo sublime y el ideal artístico. Las consecuencias estéticas del pensamiento freudiano ahora es cuando se desarrollan.

Entre inconsciente y consciente se abre un espacio intermedio, caracterizado por las formaciones de compromiso que tratan de satisfacer las exigencias del primero y las defensas del segundo: síntomas neuróticos, sueños, pequeños fenómenos psicopatológicos cotidianos (olvidos, lapsus, descuidos); también las ocurrencias (*Witz*) y las obras poéticas son formaciones de compromiso (1905). El *Witz* designa tanto la ocurrencia como la facultad que lo produce, la argucia; difiere de la comicidad y del humorismo, éstos se mueven en el ámbito preconscious, el conflicto del *Witz* pasa entre el preconscious y el inconsciente. La comicidad nace de una degradación de lo opuesto, es una forma fácil de eludir el conflicto con una diferencia. En el humorismo lo opuesto es asimilado y superado por el sujeto, se elude el conflicto con su neutralización, el Yo se defiende sintiendo que supera y trasciende lo opuesto. La argucia elude el conflicto en el inconsciente con la creación de un compromiso, la ocurrencia (tendenciosa o inocente), el carácter de la argucia está en su forma lingüística, en su literalidad, en su carácter irremplazable; entre la pulsión del Yo que trata de mantener la representación lingüística y la pulsión opuesta que la disuelve, hace emerger de un material verbal semejante un significado opuesto. No sabemos de qué reímos, la argucia conduce a la risa por vías sesgadas, torcidas, excluyendo la representación consciente. La comicidad implica la presencia de dos personas, el que degrada y el degradado; el humorismo se cumple en una persona; la argucia exige la participación de un tercero, el ocurrente, quien es objeto de la ocurrencia -agresión sexual u hostil-, y quien percibe la ocurrencia, sólo éste último ríe, el ocurrente siente placer pero no ríe.

Las obras poéticas, en la perspectiva freudiana, constituyen un sustituto de la satisfacción a la cual el autor ha debido renunciar en la vida real, evitan un conflicto con las represiones y a diferencia de los sueños, están destinadas a otras personas. El arte y el juego (1907), constituyen un reino intermedio entre la fantasía y la realidad. El juego se apoya en objetos tangibles, en el arte símbolos y formaciones sustitutivas suscitan efectos reales. De estos procesos el artista no es consciente, por

esto Freud retoma la antigua imagen del poeta como poseído, como el profeta, la bacante y el amante, en coherencia con la desubjetivación del sentir efectuada por el psicoanálisis.

En la segunda tópica freudiana, en la psique se “confrontan” el Ello (nuevo término para designar el polo pulsional de la psique), el Yo y el Súper-Yo (nuevo término para designar la instancia autocrítica de la psique). Las pulsiones del Yo y las pulsiones sexuales, de autoconservación del individuo y de la especie respectivamente, constituyen las pulsiones de vida. El carácter “opuesto” es asumido por un “más allá del principio del placer”, definido como “pulsión de muerte”, tiende al restablecimiento de la materia inorgánica.

Freud observa que la estética se ocupa de argumentos que corresponden a estados de ánimo positivos, como lo bello y lo sublime: pero el ámbito de sus intereses debería extenderse a aspectos del sentir caracterizados como negativos como lo *perturbador* (1919), un tipo de espantoso que se relaciona con lo que conocemos; algo familiar, doméstico y a la vez oculto, secreto, peligroso; en lo perturbador coinciden opuestos, cosas que deberían permanecer ocultas, escondidas y no obstante afloran. Lo perturbador no es solo un conflicto entre polos asimétricos (uno de los cuales no aparece en escena), también la ambivalencia, la presencia simultánea de una afirmación y una negación sin la posibilidad de su superación dialéctica. La esencia de lo perturbador está, según Freud, en un tipo de repetición particular, una repetición no deseada que define como “compulsión a repetir”, una repetición diferente. Esta es la máxima diferencia, la experiencia más alejada de la identidad, una extrañeza familiar. Así Freud plantea una noción de diferencia inédita: la diferencia no es un compromiso entre opuestos cuya distancia es más grande que la contradicción dialéctica (Hegel) y que la polaridad (Nietzsche), sino una ambivalencia que une identidad y alteridad. Si la estética del s XX es un desarrollo del pensamiento kantiano y hegeliano: solo con la problemática de la diferencia empieza la exploración de una zona desconocida del sentir que es irreductible a la trama conceptual de la filosofía y de la estética precedente (Perniola, 2011: 168).

Si Freud conduce una desubjetivación del sentir, Martin Heidegger (1889-1976), opera una desubjetivación del pensar, en el marco de su recusación de la metafísica occidental, a la cual reprocha haber impuesto una concepción reductora e inadecuada del ser, en la antigüedad pensado como sustancia y en la modernidad como sujeto. En ambos casos el puesto del ser es tomado por el ente y así se olvida la *diferencia* entre ambos, ha prevalecido una visión de la acción y del pensar caracterizada por la afirmación de la *identidad*. Este olvido se manifiesta en el calcular de la ciencia,

en la valorar asegurador del humanismo y en la experiencia vivida de la estética. Al desarrollo del proyecto metafísico, según Heidegger, han contribuido Kant, Hegel y el mismo Nietzsche cuya *voluntad de potencia* es el coronamiento de la identidad, de la sustancia y del sujeto. En la historia de Occidente muy pocos se habrían sustraído a este olvido: en la antigüedad los presocráticos, como Parménides y Heráclito, para quienes la pregunta por el ser era un enigma perturbador, y en la modernidad algunos poetas, como Hölderlin y Rilke, quienes restituyeron la cosa a su cercana lejanía.

También la estética ha considerado la obra de arte bajo el dominio de la metafísica, lo esencial del arte y de la experiencia cae fuera de la estética: en la hegemonía ejercida por el sujeto se manifiesta como atención exclusiva al estado afectivo al que se reduce el estado estético. Wagner representa la extrema expresión de esta reducción.

La desubjetivación del pensar operada por Heidegger se resume como rechazo de dos nociones centrales de la estética subjetivista, la “expresión de la experiencia vivida” y el “estado afectivo” (1934-35). Contraponen a la primera el carácter esencialmente lingüístico de la poesía y de la existencia humana, pero el lenguaje no es la expresión de un sujeto, no somos nosotros los que tenemos el lenguaje es el lenguaje el que nos tiene a nosotros. El lenguaje es el más peligroso de los bienes, con él se presentan el ser y el no ser, la poesía y el chismorreo, es arraigo y destierro, familiar y extraño. Estos contrarios deben permanecer juntos sin ser superados, la esencia del *lógos* no es recoger en unidad sino recoger que mantiene los opuestos. Por esto mientras la experiencia vivida es la afirmación reactiva de una identidad, la poesía es salvación y destrucción.

En cuanto al “estado afectivo”, el sentimiento es implícito a la problemática del sujeto. Heidegger le opone una tonalidad que no se limita a acompañar, revela el mundo y manifiesta tanto al ser como al no ser, no es puesta por el sujeto, la tonalidad porta al sujeto, es una potencia que abraza todo, es alegría y luto ya que el luto proviene de antiguas alegrías, nada que ver con la sentimentalidad y la excitación de la melancolía, esta es la riqueza del poeta, preservar en sí los contrarios.

El sentir de Heidegger es pues inseparable del pensar y del actuar, anterior a la división del ser humano en conocimiento, acción y sentimiento (1946). El carácter originario que le asigna al arte (1936) quiere decir que el arte es origen, este es el carácter que la estética ha negado al arte al concebirlo como traducción y conservación de algo. La noción de origen subraya la discontinuidad

radical del evento artístico con todo lo que lo circunda, lo precede y lo sucede. Heidegger sustrae la obra de todas las relaciones que tiene con lo que ella no es para atribuirle la dimensión más profundamente histórica, la instauración de la historia.

La estética siempre ha pensado que hay algo sobre o más allá de la cosa, que se agrega y constituye la obra de arte, alegoría, símbolo, unión de espiritualidad y materialidad, en una palabra un apéndice de la cosa, mientras ésta permanece no pensada. La metafísica occidental ha pensado la cosa como sustancia, objeto o materia; distintos modos de violentar la *cosidad* de la cosa. Pero a la cosa no se agrega nada, la utilidad y la artísticidad están implícitas en la *cosidad* de la obra, su utilidad es su veracidad, su artísticidad es su presencia.

La desubjetivación del pensar implica obviamente una experiencia de la verdad diferente a la de la metafísica. Para esto Heidegger se remite a la Grecia arcaica en la cual “verdad” se decía *alétheia* que se puede traducir como no oculto, no ocultar. La verdad no es una propiedad del ente ni el carácter de un juicio ni una certeza subjetiva, estas tres opciones nos inducen a pensar que podemos alcanzar la verdad con una vista exacta, una representación correcta, una percepción más fina; en realidad es necesario que la cosa se nos manifieste y que nosotros estemos dispuestos a recibirla en el ámbito donde aparece y se oculta el ser, requiere un abandono a la *diferencia*. Este lugar no es subjetivo ni personal ni psicológico, es histórico, es un evento y se historiza en la obra de arte.

Esta deconstrucción de la metafísica y de la estética en particular, se extiende en el desmontaje de la oposición tradicional *forma-materia*. Heidegger dice *mundo* y *tierra* respectivamente, al tratar de pensar de otra forma la obra de arte. Si la obra se reduce a forma se pierde el historiarse de su verdad, la obra de arte abre un mundo, remite a lo abierto. La noción de tierra igualmente remite a algo inseguro, se retira en su pesadez y rechaza todo intento de disolverla.

De aquí que “habitar poéticamente” sea estar en los sitios en una relación de vecindad y de lejanía, estar atento a todo mostrarse de lo igual y de lo diferente, asumir que erramos, sin meta y sin proyecto. Este andar disuelve tanto el enraizamiento como la alienación, finalmente no es necesario ir lejos para encontrar la *diferencia*, está siempre aquí, donde estamos. Necesitamos toda nuestra capacidad conceptual, filosófica y sensible para intentar esta experiencia que nos solicita entregarle nuestro destino.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951), junto a Freud y a Heidegger, el tercer gran pensador de la diferencia, también rechaza la estética y aborda el nexo familiaridad-extrañeza. Considera que el juicio estético es lógicamente inconsistente y prácticamente inútil (1938). Identifica la estética con la ética en tanto discursos valorativos: las palabras que expresan lo bello y lo bueno se pueden reducir a interiorizaciones de aprobaciones y desaprobaciones; los juicios estéticos entonces no tienen ninguna autonomía y se remiten totalmente al contexto ambiental e histórico en el cual son pronunciados.

Más que el juicio le interesa el sentir, un sentir particular que desborda las nociones de identidad y alteridad: consiste en ver en una entidad inalterada dos cosas diferentes, por ejemplo interpretar el mismo dibujo como un pato o un conejo (1953). Muchas cosas nos dan esta impresión de ambigüedad, las obras de arte en particular pero también en la vida cotidiana con las personas y las cosas. Este fenómeno nos introduce en una dimensión impersonal de la experiencia, la subjetividad es un obstáculo que desnaturaliza, a través de la integración conceptual, la simplicidad del sentir. Es más, este sentir puede no pertenecer a nadie, a algún sujeto del sentir. Entre lenguaje y sentir se establece así un hiato: las teorías espiritualistas, subjetivistas y mentalistas, para las cuales el sentir es reducible a representaciones y formaciones mentales, son insuficientes para explicar la experiencia de la diferencia; pero las teorías positivistas y de la conducta que eliminan toda referencia a la consciencia y niegan validez a toda introspección, reducen el sentir a lo observable desde afuera, también son insuficientes. La desubjetivación del sentir abre así inquietantes interrogaciones.

Se cree que para entender los hechos es necesario integrarlos a través de mediaciones interpretativas (1980): se trataría de “ver como”, remitir a un parangón, a una trama conceptual y esto garantizaría la inteligibilidad, la filosofía consiste en gran parte en esta actividad de familiarización, esta mezcla de ver y pensar. A este “ver como” Wittgenstein opone un “ver así”, esta ocurrencia, esta instantánea, nos deja sorprendidos, esta forma de ver es semejante a la intuición intelectual y creativa que Kant atribuye a Dios. Una alternativa, más cercana a nosotros es ver una cosa como una cosa (1953), la diferencia no es la absoluta alteridad sino una repetición diferente, una extraña y vacilante estructura que no se puede atrapar en su identidad.

Interesado también en delinear los caracteres de la nueva sensibilidad Walter Benjamin (1892-1940), tiene como objetos privilegiados el barroco y Baudelaire. A partir de estos delinea los rasgos esenciales de un sentir centrado en la muerte, la mercancía y el sexo, se ocupa de estos tres aspectos de la existencia que la estética había descuidado y los pone en relación, confiriendo dimensión teórica a una experiencia alternativa al vitalismo que se puede definir con su expresión “el sex-appeal de lo inorgánico”: mezcla de la dimensión humana y la dimensión “cosal”, en esta experiencia la sensibilidad humana se reifica y las cosas parecen dotadas de sensibilidad. Se trata de un fenómeno ya abordado (Freud, Wittgenstein), pero en Benjamin adquiere un significado esencial para la interpretación de la cultura barroca y de la sociedad capitalista del estado en la época de Baudelaire, constituye una clave de lectura sumamente fecunda del s XX. Lo inorgánico es lo mineral, lo cadavérico, lo momificado, lo químico, lo mercantilizado, el fetiche; así se desmaterializa, deviene abstracto e incorpóreo sin transformarse en algo imaginario o irreal, al contrario, el paradigma de todo esto es sumamente real y efectivo, el dinero. La diferencia puede ser la realidad psíquica primaria (Freud), el ser en la vastedad de sus manifestaciones (Heidegger), el uso lingüístico (Wittgenstein), pero en Benjamin asume la determinación más inquietante, envolviendo en un nexo inextricable sexualidad, filosofía y economía.

Le génesis teórica del “sex-appeal de lo inorgánico” puede individuarse en una disolución de la identidad, acompañada de un trauma, de una emoción fuerte, de un shock. Benjamin encuentra en la ética estoica y en la invitación a hacerse nadie y nada la premisa del sentir barroco, que implica un total alejamiento de lo natural, un rechazo de la expresión subjetiva (1971); estas son condiciones para participar en el juego del mundo, del personaje barroco después de la catástrofe, de la capacidad de moverse entre escandalosas contradicciones, una vertiginosa experiencia de cambios e inversiones. De la misma forma en Baudelaire el *spleen* es el estado de ánimo que corresponde a la catástrofe permanente.

Junto a la identidad se diluye la unidad, todo se descompone y se fragmenta en infinitas partes. En la alegoría barroca, todo personaje, cualquier cosa, no importa qué situación puede significar cualquier otra, como en el mercado, todo se cambia por todo. Los *passages* (galerías, anuncio de los centros comerciales o *malls*) parisinos del s XX, son para Benjamin la representación arquitectónica del tránsito permanente que disuelve lo interno y lo externo, lo próximo y lo lejano.

Con la categoría de *exterioridad*, muerte, mercancía y sexo se encuentran y se refuerzan. El barroco es, para Benjamin, una visión del mundo secularizada y mundana, donde no hay lugar para la

trascendencia: figuras de la exterioridad son el *dandy*, su pasión por lo extremo, su gusto por el desafío, su juntar los contrarios y mantenerlos en la diferencia; el *flaneur*, para quien el ocio tiene más importancia que el trabajo; la exaltación de la caducidad, la magnificación de la belleza femenina, seriedad y frivolidad, vanidad y muerte.

El tránsito de la obra de arte tradicional, caracterizada por su singularidad e irrepetibilidad, a la forma moderna de expresión artística, como la fotografía y el cine, disuelven la obra en una multiplicidad de copias sin original. Benjamin describe este fenómeno como la pérdida del *aura* y del valor cultural de la obra, su sustitución por el valor expositivo y espectacular; esto no puede ocurrir sin una transformación de la percepción y del sentir, nace un sentir artificial donde próximo y lejano se intercambian, la realidad se hace ilusoria y supernatural a la vez. Este autor invita a sus contemporáneos a no dejarse sorprender por la amplitud y la radicalidad de los cambios y que, aun sin ilusión por la nueva era, deben pronunciarse sin reservas por ella (1936).

George Bataille (1897-1962), considera que Hegel subordinó lo negativo a una positividad histórica que trascendiéndolo lo eliminó; por ello reivindica un negativo autónomo, sin empleo, irreductible y soberano que se manifiesta en la casualidad del nacimiento y de la muerte, en la risa, el erotismo, la poesía, el arte. Estas experiencias sacan al hombre de sí mismo y lo sustraen del servilismo del trabajo y del saber.

Entre la poesía y lo negativo hay una profunda relación, la obra poética, la obra de arte en general, se constituye en el rechazo del lenguaje servil y positivo de la economía y de la lógica; es libre de intenciones utilitarias y proyectuales, de alguna manera es “perversión” y “sacrificio” de la palabra. La poesía destruye las cosas que nombra y permite el ingreso en lo desconocido, es afín a situaciones de marginalidad, tiene nexos con las manifestaciones de lo negativo lógico (el sin sentido, la antinomia), moral (el mal), económico (la pérdida, el derroche), jurídico (el crimen), psicológico (la infancia, la locura), físico (la muerte, La enfermedad), está bajo el signo de la transgresión (1957a).

Más radical que la poesía y el arte en la búsqueda de lo negativo es el erotismo, la verdadera experiencia de la *soberanía* para Bataille (1957b). Es distinto a la mera sexualidad, es una actividad psíquica conexas a la experiencia de lo negativo y de la violación. Marca el paso de la animalidad a la humanidad, del instinto al aprendizaje, es la experiencia contradictoria de la prohibición y de su

transgresión: suspende la prohibición pero no la suprime del todo, no puede llegar a ser un retorno a la naturaleza ni una reconstitución total de la positividad.

Para Maurice Blanchot (1907-2003), no es lo negativo sino lo neutro lo que caracteriza la experiencia-limite: irreductible a la unidad y a la dualidad, a la presencia y a la ausencia, su espacio es el intermedio, no puede ser atribuida a un individuo o a una consciencia porque implica la disolución de ambos, es la experiencia del acceso del yo-que-muere al espacio en el cual muriendo no muere como "Yo", es el espacio de la escritura literaria (1955), el espacio de lo neutro porque es el único lenguaje que poniéndose en juego crea una relación, de diferencia (1969), que no se agota en la alternativa identidad-alteridad, no afirma ni niega, crea un ámbito neutro, independiente del autor y del lector.

La *repetición diferente* es el problema de Pierre Klossowski (1905-2001), a él debemos la elaboración filosófica de la noción de simulacro, éste es irreductible a la realidad y a la apariencia. Las cosas serían en esencia copia de un modelo que nunca ha existido; la experiencia es repetición, *eterno retorno* que disuelve la identidad de lo real y elimina de la historia todo significado y dirección (1963), frente a esto solo nos queda el *amor fati* (1969): no es la interiorización de una identidad ciega y desconocida, es la pérdida de identidad y la máxima exteriorización que nos conduce a decidimos en favor de la existencia de un universo que no tiene otro objetivo que ser lo que es.

Luigi Pareyson (1918-1991), pone también el problema del mal en el centro de sus meditaciones (1995): el conflicto, la duplicidad, la diferencia. Invierte la oposición clásica entre "espíritus fuertes", ateos y libertinos y "bellas almas", pías y devotas: la sociedad contemporánea nos ofrece ejemplos de un nihilismo pacificado en su tranquila y modesta alegría, las nuevas "bellas almas" son ateos, nihilistas conciliados con la vida, afables y sociables, llevan una vida dulce y confortable, opuesta al desafío y al riesgo, a la filosofía. La realidad, para Pareyson, no es conceptualizable, es independiente del pensamiento; lo existente impone su presencia y suscita un asombro, un *estupor de la razón*. Este estado de ánimo, con afinidades con la escucha del ser (Heidegger) o la experiencia-limite (Blanchot), se carga en Pareyson con una enorme importancia atribuida al sufrimiento. El dolor y el mal son tan abismales que no pueden ser contenidos en una visión de serena aceptación y de religiosa piedad. Rechaza así, la identificación metafísica entre Dios, el bien y el ser, en Dios permanece la presencia del mal y puede siempre activarse. Este temerario discurso teológico se acompaña de un discurso antropológico igualmente temerario, remite a la copresencia

en la experiencia humana de dolor y de placer, sufrimiento y voluptuosidad, tormento y gozo; nos introduce así en un sentir excesivo, abriendo horizontes en los cuales frialdad y teatralidad, denegación y espera, sumisión y revancha, humillación y renacimiento son inseparables.

Jacques Lacan (1901-1981), transfiere la problemática filosófica de la diferencia al estudio de la sexualidad. Entre el sentir sexual masculino, caracterizado por el goce fálico, y el femenino, existe una radical disimetría (1973). Por esto es errado imaginarse la relación sexual como el logro de la unidad, el placer masculino, pensado como actividad, y el placer femenino, pensado como apertura hacia algo totalmente Otro, no se consuma nunca.

Por esto Lacan hace una relectura del amor cortés medieval (1986), que se configura como un modo refinado de suplir la ausencia de relación sexual, simulando que es la pareja quien lo obstaculiza. Son igualmente interesantes sus reflexiones sobre la belleza, al poner en evidencia su naturaleza ambigua que a la vez prohíbe el deseo y solicita el ultraje (*ídem*).

Tampoco para Luce Irigaray (1932) existe simetría entre masculino y femenino. La sexualidad femenina es irreductible a la identidad, por esto no puede ser pensada mientras la filosofía sea prisionera de categorías metafísicas. Estas categorías suponen una estructura de pensamiento falocrática que no piensa la mujer en su autonomía sino en su subordinación al hombre (1974). De aquí que propone un sentir de la diferencia propio de la experiencia tanto de los hombres como de las mujeres: consiste en la admiración frente a lo incognoscible, a lo otro que difiere sexualmente. Este es el aspecto de la sexualidad más próximo al arte y a la estética; nos sustrae de la lógica de la posesión y del reduccionismo metafísico, la admiración respeta y exalta la diferencia, mantiene entre masculino y femenino un espacio libre y atractivo, un espacio neutro, dispuesto a recibir la llegada de la diferencia.

Roland Barthes (1915-1980) también establece una estrecha relación entre placer y obra literaria, hace pasar tanto el placer como la obra, de la lógica de la identidad a la experiencia de la diferencia. Más allá del placer encuentra el goce; más allá de la obra encuentra el texto. El goce es un sentir que desborda la distinción entre placer y dolor (1973).

Jacques Derrida (1930-2004), reprocha a la tradición filosófica occidental haber pensado la escritura de manera subordinada al discurso, al *lógos*, visto como origen de la verdad. Respecto a la voz, a la

phoné, la escritura aparece como una caída en la exterioridad del signo: el texto, entendido como tejido de signos, es siempre secundario porque es precedido de una verdad, de un significado, constituido ya en el *lógos*. La “gramatología” es pues una reivindicación de la anterioridad de la escritura contra el logocentrismo de la filosofía occidental: pero no se trata de invertir el orden de la dependencia sino de radicalizar la alternativa a la lógica de la identidad iniciada por Freud y Heidegger.

Este intento se despliega en una incansable actividad de *deconstrucción* de la filosofía y de la estética. Derrida somete a examen, por ejemplo, la noción kantiana de gusto. Kant admite la posibilidad de algunos placeres negativos, lo sublime concretamente, que se opone a los intereses de los sentidos. Pero lo sublime es idealizado en una experiencia en la cual lo negativo se sublimiza; ocurre lo mismo con la representación del mal cuando es sublimada por el arte. Una sola dimensión parece a Kant inasimilable por la estética, lo *repugnante*. Este no es un valor negativo redimido por el arte, es irrepresentable, innombrable, completamente diferente, fuera del sistema. Sólo el vómito alivia el efecto de lo repugnante. Para salir de esta lógica de la identidad y de la lógica de la contradicción dialéctica parece necesario pasar de la estética a la antropología, de una consideración *a priori* y formal del sentir a una consideración empírica. Entre los sentidos, es con el olfato que podemos encontrar algo más repugnante que el vómito, algo sobre lo cual la autoridad jerarquizante del logocentrismo no puede ejercerse, una experiencia más repugnante que lo repugnante. Podemos alcanzar lo diferente, no a través de lo opuesto, sino a través de la duplicación, de la repetición, del simulacro, solo la repetición de la máxima oposición puede alcanzar la diferencia. Recientes investigaciones en este línea hacen propuestas semejantes: más allá de lo repugnante estaría lo abyecto (Kristeva 1980), o la ira (Sloterdik 2006), como clave para entender la actual situación psicopolítica.

Con Irigaray y Derrida, asistimos a un deslizamiento de lo psíquico y fenomenológico a lo empírico y fisiológico: lo femenino y lo repugnante, son nociones a las cuales no podemos llegar a través del pensar y el actuar, exigen un *sentir*, pero un sentir que no permanezca (como el sentimiento kantiano, el *pathos* hegeliano, el impulso vital bergsoniano, la voluntad de arte de Riegl, la intuición crociana) en el plano de una espiritualidad idealizante. Requiere un sentir perturbador y diferente, no reductible a la suave armonía de las bellas almas de la estética, todo ello permanece en el plano psíquico y fenomenológico. Estos autores nos describen, al contrario, un sentir que se inscribe en la exterioridad del espíritu, en los pliegues del sexo femenino, en las cavidades pulmonares, en una

escritura impronunciable o en una prótesis, una sustancia, una ritualidad, es decir en “cosas que sienten”, hacen por ello que el sentir de un giro fisiológico. Este se agrega a los otros cuatro (político, mediático, escéptico y comunicativo) y nos dirige hacia algo que todavía no conocemos y sobre esto se investiga en la estética contemporánea en su sentido más amplio (Perniola 2011:190).

Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992) son autores de una vasta obra, 1972, 1980, que podemos considerar una *summa* de las perspectivas estéticas del s XX. En el cuadro delineado por la oposición fundamental entre la *paranoia* (ligada a la lógica del capitalismo y a la afirmación de la identidad) y la *esquizofrenia* (relacionada con el movimiento de emancipación y con el emerger de la multiplicidad), son repensadas las cuatro líneas maestras de la estética: vida, forma, conocimiento y acción. De igual forma se implican con los cuatro giros que han marcado a estas cuatro líneas en la segunda mitad del s XX: política, mediática, escéptica y comunicativa.

El aspecto más importante de su reflexión tiene que ver, sin embargo con la quinta línea, el sentir. Su desubjetivación es buscada y promovida en todos los ámbitos. Esto no conduce a sus autores a propuestas disolutivas y caóticas, someten el problema de la relación entre el sentir y el arte a análisis con claridad y perspicacia. Distinguen la dimensión subjetiva y personal del sentir, que se manifiesta en percepciones y afecciones, de la desubjetivada e impersonal, que se agrupa en *perceptos* y *afecta*. Éstos exceden al sujeto y al objeto y solo se alcanzan como entidades autónomas y autosuficientes que no deben ya nada a aquellos que las han sentido: son el devenir-no-humano del ser humano, abren zonas de indiscernibilidad sensible y afectiva entre cosas, bestias y personas, zonas ecuatoriales y glaciales que se sustraen a la determinación de géneros, sexos, órdenes y reinos. Las obras de arte juegan un rol fundamental en la estabilización y mantenimiento de estas entidades: son justamente *bloques* de sensaciones que desafían la caducidad del vivir y se transmiten como monumentos a las generaciones futuras. El arte debe ser distinto a la filosofía y a la ciencia, pero estos tres planos encuentran su conjunción en el cerebro, también ellos esbozan el desplazamiento de lo psíquico y de lo fenomenológico a lo fisiológico (Deleuze y Guattari 1991)

6. Cultura

Existe todavía una sexta corriente de la estética contemporánea que no se reconoce en las anteriores (de la forma y de la vida, Kant; del conocimiento y de la práctica, Hegel; del sentir postestético, Nietzsche) porque su objeto es sobre todo la cultura. La identificación cultura- estética

encuentra su formulación más coherente en Friedrich Schiller (1759-1805), en particular en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). Desde su perspectiva, sólo a través de la estética nos encaminamos hacia la libertad política, evitando los peligros opuestos del estado de naturaleza, en el cual la violencia es soberana, y de la barbarie, en la cual abstractos principios intelectuales se imponen como leyes del estado. La cultura debe sustraerse tanto de la tosquedad y de la aspereza como de la idolatría de lo útil y del trabajo. Schiller inaugura una estrategia que será seguida por muchos pensadores del s XX: la salida del despotismo del *Ancien Régime* y la modernización no se obtienen por medio de un gran salto hacia adelante hacia un futuro desconocido e imprevisible, sino mediante un paso hacia atrás, hacia el redescubrimiento de las fuentes de la cultura de lo cual provenimos.

Después de Schiller, la identificación cultura-estética es retomada por Carl Jacob Burckhardt (1818-1897), el cual ha allanado el camino para una expansión del horizonte estético, incluyendo todas las manifestaciones de la existencia privada y colectiva a través de la adopción de un punto de vista distanciado y desinteresado en relación a la historia de Occidente. En el fondo Burckhardt aplica a la consideración de la historia las características que Kant precisó como aspectos esenciales del juicio estético: desinterés, ausencia de preconceptos, independencia en relación al alcance de un objetivo y emancipación de la particularidad del individuo.

Burckhardt se pregunta: ¿qué ocurrió verdaderamente importante en la historia de Occidente?, ¿cuáles han sido los grandes hombres?, ¿con qué criterio se puede decir que algo es logrado o fallido? Estas preguntas pertenecen más a la filosofía de la historia que a la estética pero si son encaradas con la actitud que caracteriza a la estética, liberan todo el horizonte histórico del dominio de las pasiones y de los fantasmas que obstaculizan su conocimiento (1905).

Como para Schiller y Nietzsche, para Burckhardt son los antiguos Griegos el pueblo en el cual el horizonte estético tuvo la máxima expansión, pero Burckhardt no idealiza el mundo griego antiguo. El estudio de las fuentes es esencial, pero la originalidad de Occidente ha sido su dinamismo que le ha permitido modernizarse radicalmente primero con el imperio romano y luego con el Renacimiento (1898-1902), sin romper no obstante, la relación con la herencia cultural griega. Para este autor las verdaderas crisis históricas son más bien raras, la Reforma hubiera podido evitarse, la Revolución francesa ha podido mitigarse. La toma de posición estética se manifiesta en este ver las cosas desde lejos, que actualiza eventos remotos y minimiza la actualidad; así se puede ver que la continuidad

prevalece. Naturalmente todo tiene su final: esto ocurre cuando prevalece la idea de cambio, que el pasado debe ser olvidado y destruido. Para Burckhardt, esta es la situación en que se encuentra Occidente: asistimos a una total devastación del espíritu causada por el periodismo y una red de comunicaciones que entonetece completamente a la población; la excesiva especialización crea científicos muy preparados en aspectos particulares pero toscos e ignorantes en general. Respecto al éxito o al fracaso histórico, los determina el embarazoso juicio de la opinión pública, enemigo mortal de la consciencia histórica.

Burckhard no sólo avizó el ocaso de Occidente, reconoció la multiplicidad de las culturas y que el declinar de una cultura particular no es el fin del mundo, por todo esto puede considerarse el precursor de una estética global. Considera la cultura una de las tres grandes potencias, junto al estado y a la religión, éstas tienden a serle hostiles porque en ella se manifiesta la libertad y el cambio, de lo no universal. La cultura es la suma compleja de las manifestaciones del espíritu que suceden espontáneamente y no reivindican validez universal ni coercitiva, por esto tiene una función disgregadora frente al estado y la religión. Burckhard además inventó un método de emancipación del colonialismo occidental que será retomado por los fundadores de las estéticas extraeuropeas, japoneses, chinos, islámicos, brasileños coreanos, etc. Consiste en quebrar la relación entre modernización y occidentalización y repensar en nuevos términos su propia tradición cultural, como los occidentales hicieron en el Renacimiento. La modernización cultural así no ocurre de forma colonialista como adopción acrítica y pasiva de la mentalidad occidental, sino mediante un paso hacia atrás, hacia su propio pasado que permite presentarlo de una forma nueva capaz de regir la relación con Occidente. Las interpretaciones tradicionales del pensamiento oriental no capturan el aspecto fundamental de este proceso que ocurre por vez primera en Japón en 1868 con la renovación Meiji (Maruyama, 1969).

En este sentido se puede plantear la confrontación de dos posiciones opuestas: la modernización oriental contra el orientalismo colonizador, en esta perspectiva el texto de Edward Said (1935-2003), *Orientalismo* (1978) constituye un giro epocal: la cultura occidental ha tenido en su relación con las culturas orientales, una actitud dirigida a impedir todo proceso de modernización autónoma, acentuando y hasta exaltando los aspectos más retrógrados de estas culturas. El orientalismo, por su lado, se manifiesta en los estereotipos negativos sobre el Oriente, tendría un estilo de pensamiento impreciso e ilógico, el rechazo del progreso, la tendencia al despotismo. Defectos a los

que sólo la intervención comercial, política, cultural y militar occidental, puede remediar, llevando a estos pueblos a la democracia, al respeto del individuo, a la tolerancia, a la cultura en una palabra.

Esta visión racista se complementa con otra, aparentemente opuesta, fanáticamente filo-oriental, se opone al racionalismo occidental, reniega de la herencia cultural de la cual proviene, exalta y se apropia de aspectos estéticos y religiosos de Oriente, ignorando la complejidad, tensiones y conflictos que atraviesan sus culturas. Muchas veces los mismos pensadores orientales promueven esta visión acrítica y reaccionaria de su propia cultura, con la expectativa del reconocimiento que la visión racista bloquea. Así, contemporáneamente al colonialismo de rapiña y saqueo se desarrolla un antioccidentalismo, un estilo estético-religioso orientalizante que sabe bien poco tanto de Oriente como de Occidente. Oponer artificiosamente el materialismo economicista occidental al espiritualismo estético oriental perjudica a ambos, contribuye con estereotipos falsos sobre el uno y el otro, como si en Occidente no hubiera una gran tradición espiritual y en Oriente un refinado conocimiento técnico. El orientalismo es el triunfo de prejuicios y de ignorancia más o menos ocultados.

Un tercer obstáculo de los procesos de modernización autónoma de las sociedades tradicionales deriva del universalismo sincretista, según el cual existirían modelos ideales y arquetipos comunes a las culturas de todo el mundo, oponiendo la tradición portadora de ideales y de verdades universales y la modernidad, que disgrega la comunidad y corrompe toda forma de moralidad.

A partir del s XIX parece clara la meta de los países no occidentales, no así su realización: su modernización es absolutamente necesaria para evitar ser colonizados por los euroamericanos, no siguiendo acríticamente sus modelos, sino inventando nuevas formas de modernización, que manteniendo la relación con su pasado tenga la habilidad de regir la relación con Occidente.

Mientras muchas culturas extraeuropeas producen una reflexión estética moderna, autónoma respecto a la tradición occidental, en Occidente en la década de los '60, ocurren en cada una de las cinco problemáticas de la estética (vida, forma, conocimiento, práctica, sentir) otros tantos virajes (político, mediático, escéptico, comunicativo, deconstructivo) que alteran profundamente su naturaleza originaria.

Lo mismo ocurre en la estética de la cultura con consecuencias relevantes desde el punto de vista social. Aquí el viraje no es solo filosófico sino que trastorna las relaciones de consonancia entre la sociedad y los intérpretes de su modo de sentir y de disfrutar la experiencia estética y artística. Lo que está en juego es la continuidad y el desarrollo del proceso civilizatorio, de educación estética y de progreso cultural que se inició en el s XVIII y se prolongó en el s XIX, como si en el siglo XX este proceso se hubiera interrumpido debido a la catástrofe de las Primera (1914-1918) y Segunda (1939-1945) guerras mundiales.

Uno de los problemas fundamentales de la crisis de la modernidad occidental es el localizarse en el énfasis utopista implícito al Iluminismo: si la emancipación del absolutismo hubiera puesto más atención a los problemas concretos en vez de en los proyectos de perfección, quizá la experiencia de la modernidad no hubiera terminado en la crisis político-social del s XX (Koselleck 1959).

Cuando las heridas de la Segunda guerra mundial cicatrizaron, si es que lo hicieron, nos encontramos en un mundo en el cual resultaba imposible retomar el hilo interrumpido de la modernización y del progreso civil. Ya no había lugar para la estética, no como disciplina filosófica, sino como modo de vida colectivo. Se había creado un abismo entre la población, cada vez más víctima de la industria cultural, de los *mass-media* privados y públicos, de la lógica de la ganancia por cualquier medio, de la ilusión de un bienestar dispensado por la técnica y los herederos del proyecto de modernización estética.

De esta fractura pocos se dieron cuenta, entre ellos Thomas Stearns Eliot (1888-1965) y Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980). Al primero parece claro (1948) que el conflicto establecido por Burckhardt entre cultura y religión ya no tenía razón de ser, ambas estaban siendo arrolladas por los cambios sociales. El nuestro es un periodo de decadencia y no hay signos de inversión de tendencia, los que tienen interés en la cultura lo que deben es mejorar la que tienen porque otra no podemos imaginarla. De todas formas, ninguna cultura ha estado completamente separada de la religión, su alianza da significado a la vida, protege del tedio y la desesperación; forma una élite cultural, una sensibilidad estética y religiosa que no es solo de interés de la clase en cuestión sino de la nación entera.

El segundo aspecto del análisis de Burckhardt, la relación cultura-estado, también sería trastocado a la luz de la instrumentalización de las ideologías políticas en la primera mitad del s XX. Parece

necesario encontrar un compromiso entre cultura estética y clases populares. Ampliar la noción de estética conectada al pensamiento de Kant, Hegel y Nietzsche, difícil de comprender por quien no tiene una formación filosófica. Esto lo advierte Tatarkiewicz, al introducir el concepto de *estética implícita* al lado del de *estética explícita*, obra de filósofos y de teóricos. La estética se manifiesta en las ideas de los artistas, en las concepciones dominantes y en la *vox populi*. La mayoría de las categorías estéticas, antes que sus enunciaciones explícitas en las obras de los estudiosos, se manifiestan en el gusto corriente, en las costumbres, en las emociones y en la sensibilidad popular.

Pero el verdadero cambio en relación al esquema de Burckhardt ocurre al inicio de la década del '60 con el libro de Raymond Williams (1921-1988), *Cultura y sociedad 1780-1950* (1961). Aquí entra en escena un tercer factor destinado a condicionar la cultura en los países capitalista, más que la religión y el estado, el mercado. Muestra que la revolución industrial reduce el poder de la religión y del estado y se convierte en el verdadero antagonista de la cultura, y que esto no ocurre en la década de los '60 del siglo pasado sino que empieza a gestarse siglo y medio antes. Desde los inicios del s XIX, con factores tales como: el declinar del mecenazgo; la formación de un público de lectores, impersonal e imprevisible, un juez poco confiable; el juicio estético y el reconocimiento cultural se hacen muy aleatorios, se evidencia que la relación sociedad-cultura pasa a través del mercado. Una consecuencia es el desprecio que el artista romántico genera por este juez incompetente. Esto produce una dicotomía: por un lado, la producción cultural pasa a estar sujeta a las condiciones de la producción industrial, por el otro, la educación estética se hace cada vez más elitista y separada de la sociedad. El lector deviene cliente, la persona culta enemiga de la "democracia", lo que cuenta es la opinión de la mayoría, aplastada por la lógica de la utilidad.

La estética trata de experiencias, de modos de sentir, de actuar y de conocer, de estilos de vida, de sensibilidad por el dolor del prójimo que encuentran eco en la opinión pública; pero el compromiso por las "buenas causas" se revela casi siempre instrumental y sectario, funcional a objetivos que con ellas son antitéticos. Tampoco es pensable que la modernidad estética pueda restablecer compromisos con las potencias que Buckhardt consideró sus enemigas, el estado y la religión. Estas han perdido todo nexo con la cultura. El estado puede ignorar totalmente las ideologías que antes lo conminaban a cierta coherencia (Bell, 1960). La religión engaveta su aparato teórico, así atrae un mayor número de iletrados, supersticiosos e ignorantes (Roy, 2008).

Ciertamente, la autodestrucción de la cultura estética occidental toma a partir de la década de los '60 una aceleración impresionante. Los cambios que hemos visto dieron en esta década las diversas corrientes estéticas, son aspectos de la crisis de la cultura occidental que resulta incomprensible para quien ve sólo el progreso de la tecnología y el mejoramiento de las condiciones de vida de los euroamericanos.

La devastación de la cultura estética no excluye el arte, Arthur Danto (1924-2013), entre otros, advirtió en la misma década (1964) que con el evento del Pop Art, el estatuto de la obra de arte cambiaba profundamente; para definir un objeto como obra de arte, debe estar inmerso en la atmósfera de una teoría artística, en un contexto histórico-social que define como “el mundo del arte” (*artworld*). Una obra de arte es un artefacto al cual una o dos personas, que trabajan para ciertas instituciones, confieren el estatus de candidata para una valoración.

George Dickie (1926) retoma esta problemática (1971). La estética tradicional comete el error de atribuir a la expresión “obra de arte” un significado inmediatamente positivo, excluyendo la posibilidad que exista una obra de arte fea. El ingreso en “el mundo del arte” no implica en sí mismo una valoración, quiere decir sólo que algo es presentado como “candidato a la valoración”. El que hace la propuesta puede ser sólo el artista, lo importante es que alguno bautice la cosa como obra de arte, asumiendo la responsabilidad de funcionario del mundo del arte. Todo depende del marco institucional en el cual se expone, por esto la propuesta de Dickie es conocida como “teoría institucional del arte”.

Este autor además manifiesta su deseo de que las instituciones del mundo del arte no pasen de ser informales a legales, como la universidad o la prefectura, para entrar en las cuales algunas condiciones aplican, esto le quitaría frescura y exuberancia al arte.

Danto (1986) retoma el tema hegeliano de la muerte del arte, dándole otro significado. Para Hegel el fin del arte comienza con el cristianismo, el arte es superada por la filosofía porque la nueva religión rompe el equilibrio entre forma y contenido que constituía la grandeza del arte clásico. Para Danto, la muerte del arte es recientísima, ocurre en la década de los '80 del siglo pasado, como consecuencia del Pop Art. A partir del momento en el que el mercado internacional del arte se hace hegemónico, la idea de que exista una historia del arte constituye un obstáculo para la arbitrariedad total a la cual aspira. No hay movimientos que interpreten el espíritu del tiempo. Las personas seguirán pintando,

esculpiendo, haciendo instalaciones, etc., pero sus obras entrarán en un contexto post-histórico, que las confina en un hedonismo efímero, sin el sustrato teórico que la filosofía les confería, aunque fuera ambiguo y tendencioso.

La filosofía ha sido desde Platón hostil al arte, sostiene Danto; el filósofo griego le reprochaba ser doblemente falsa, esta opinión se transmitió a través de los siglos y aún aquellos que en la modernidad le atribuyeron alguna función, no le reconocieron un valor cognoscitivo. El arte no es pues, para Danto, portador de algún conocimiento y menos puede ejercer alguna acción sobre la sociedad. El hecho de que haya sido objeto de censura es paradójico, si no dice nada verdadero y no tiene ninguna influencia. Una respuesta podría ser su misma inutilidad e ineficacia, en un mundo dominado por los intereses del poder y de la economía, el arte nos introduciría precisamente en una experiencia desinteresada y ajena a las necesidades. Danto rechaza esta respuesta que retrae el arte a la estética cuando en verdad se ha convertido al mercado. Es en este desencanto y en esta degradación de su potencia que está su *destitución*. No solo no sirve para nada, su inutilidad no tiene ninguna ventaja indirecta, su identificación con el enemigo es total.

El último intento para evitar la autodestrucción de la cultura estética occidental lo ha cumplido Pierre Bourdieu (1930-2002), a través de una transformación y ampliación del concepto de *desinterés estético* (1994,1997).

Si para Burckhardt el estado y la religión eran los enemigos de la cultura, Bourdieu considera que el primero es el garante del *capital cultural*. La cultura estética en sentido estricto es la transformación de una actitud frente a la vida de la sociedad premoderna, la cual atribuía al honor y al desinterés una importancia perentoria. Esta actitud en la edad moderna ha llevado a la formación de *campos*, en los cuales el desinterés y la generosidad constituyen las bases de la economía de los bienes simbólicos, al interior de la cual el dinero y el poder tienen un rol subordinado. La noción kantiana de desinterés estético adquiere una amplitud inusitada, comprende todos los campos de la producción cultural (literario, artístico, moral, científico, religioso...), también el jurídico y el burocrático. Ya el estado y la iglesia no son los enemigos para Bourdieu, al contrario constituyen baluartes contra el utilitarismo que lo reduce todo a dinero y poder.

La adquisición de esta actitud desinteresada implica, no obstante un *habitus*, un modo de ser que evidencia al individuo como iniciado en la lógica de la economía de los bienes simbólicos: este es

producto de la educación familiar y escolar. El *campo* no es ni una comunidad ni una clase, es el espacio de un juego, hecho de conflictos, alianzas y compromisos, al interior del cual se sitúan aquellos que han asimilado las reglas y las estrategias. Se constituye sobre una *ilusión*, una creencia compartida que implica expectativas, intereses, inversiones emocionales, oportunidades objetivas pero sobre todo solicitud de reconocimiento. La *ilusión* no es una fantasía, cada campo tiene sus reglas, incomprensibles para quien está afuera o en otro campo. El campo no es estático, en el juego las posiciones y los valores cambian continuamente. La sociedad contemporánea, para Bourdieu, no marca el fin de las ilusiones, al contrario, ha multiplicado el número de campos y por ello el de las ilusiones y oportunidades.

Sin estas ilusiones la vida es insignificante, las personas tienen necesidad de distinción, la cual es garantizada por la posesión de un capital simbólico que se manifiesta en todos los aspectos de la vida social.

En el plano científico y artístico solo el estado tiene los medios para imponer e inculcar principios, es el lugar de la concentración y del ejercicio del poder simbólico. Por esto Bourdieu es crítico del populismo estético, el populismo no hace sino consolidar el *statu quo*: denuncia las condiciones inhumanas de la existencia de millones de indigentes y al mismo tiempo pretende atribuirles “gratuitamente” las disposiciones relacionadas con la cultura estética.

Es de fundamental importancia, para este autor, salvar la autonomía de los campos, esta autonomía está amenazada no sólo por los medios de comunicación de masas y por la puerilización de la sociedad occidental, también por los *tycoons* que tratan de marginar y anular incluso el campo político.

Bibliografía

- Mario Perniola 2011, *Estetica contemporanea: una visione globale*, Il Mulino, Bologna.
- Immanuel Kant 1790, *Kritik der Urteilskraft*, in *Werkausgabe*, Franckfurt, 1968, vol.X. Taschenbuch, 1986.
- Georg W. F. Hegel 1835-1838, *Aesthetik*, Frankfurt, 2004.
1837, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, Leipzig, 1944.
- Wilhelm Dilthey 1892, *Die drei Epochen der Modernen Aesthetik und ihre heutige Aufgabe*, in *Gesammelte Schriften*, vol. VI.
1906, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Göttingen, 1970.
1910, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in der Geisteswissenschaften*, in *Gesammelte Schriften*, vol. VII.
- George Santayana 1896, *The Sense of Beauty*, New York, 1955.
1905, *Reason in Art*, New York, 1955.
- Henri Bergson 1889, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, in *Oeuvres*, Paris, 1959.
1903, *Introduction a la métaphysique*, in *Oeuvres*, Paris, 1959.
1907, *L'évolution créatrice*, in *Oeuvres*, Paris, 1959.
1940, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris.
- Luigi Pirandello 1908-1920, *L'umorismo*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, 1960.
- Georg Simmel 1918a, *Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag*, München-Leipzig.
1923, *Zum Problem des Naturalismus*, in *Fragment und Aufsätze*, München.
1918b, *Lebensschauung. Vier metaphysische Kapitel*.
- Henry Bremond 1926a, *La poésie pure*, Paris.
1926b, *Prière et poésie*, Paris.
- Miguel de Unamuno 1913, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid.
- Karl Jaspers 1932, *Philosophie*, Berlin.
- José Ortega y Gasset 1910, *Adán en el Paraíso*, in *Obras Completas*, Madrid 1932-83.
1914, *Ensayo de estética a manera de prólogo*.
1925, *La deshumanización del arte*, Madrid.
1932, *Pidiendo un Goethe desde dentro*, Madrid.
- Karl Jaspers 1953, *Lionardo als Philosoph*, Bern.
- Herbert Marcuse 1955, *Eros and Civilization. A philosophical Inquiry into Freud*, Boston.
1977, *The Aesthetic Dimension*, München-Wien.
- Karl Marx 1867, *Das Kapital, I*, Berlin 2006.
- Sigmund Freud 1930, *Das Unbehagen in der Kultur*, Stuttgart, 2010.
- Wilhelm Reich 1945, *The Sexual Revolution*, Garden City, 1981.
- Michel Foucault 1966, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris.
1976, *La volonté de savoir*, Paris.
1984, *L'usage des plaisirs*, Paris
1984, *Le souci de soi*, Paris.
2000, *L'hermeneutique du sujet*, Paris
- Giorgio Agamben 1995, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino.
- Heinrich Wölfflin 1888, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Umstehung des Barockstils in Italien*, München.
1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Dresden 1983.
- Alois Riegl 1893, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Wien.
1897-98-99, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz-Köln, 1966.
1901, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien.
- Wilhelm Worringer 1908, *Abstraktion und Einfühlung*, München.
1911, *Formprobleme der Gotik*, München.
- Pavel Florenskij 1922a, *Ikonostas*, Moskva, 1994.
1922b, *Obratnaja perspektiva*, in *Trudy po znakovym sistemam*, III, 1967.
- Erwin Panofsky 1924, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin.
- Marshall McLuhan 1964, *Understanding Media*, New York.
y E. McLuhan 1988, *Laws of Media. The New Science*, Toronto.
- Jean-Francois Lyotard 1988, *Après le sublime, état de l'esthétique*, in *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris.
1993, *Anima minima*, in *Moralités postmodernes*, Paris.

- 1986, L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire, Paris
- Alexander G. Baumgarten, *Aesthetica 1750-58*, Theoretische Ästhetik. Lateinisch-Deutsch, Hamburg, 1988.
- Friedrich D. E. Schleiermacher 1819, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlin.
- Benedetto Croce 1902, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano, 1990.
- 1909, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Napoli, 2003.
- 1920, *Nuovi saggi di estetica*, Bari, 1969.
- 1936, *La poesia*, Milano, 1994.
- Edmund Husserl 1913, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, tr.es. *Ideas Relativas a una Fenomenologia Pura y a una Filosofia Fenomenológica*, FCE, México, 2013.
- Roman Ingarden 1931, *Das literarische Kunstwerk*, Halle.
- Nicolai Hartmann 1953, *Aesthetik*, Berlin.
- Hans-Georg Gadamer 1960, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen.
- 1986-93, *Wahrheit und Methode. Ergänzungen*, Tübingen.
- 1967, *Dichten und Deuten*, in *Kleine Schriften II*, Tübingen.
- Ernst Cassirer 1923-1929, *Philosophie der Symbolischen Formen, I-IV*, Berlin.
- 1944, *An Essay on Man. An Introduction to Philosophy of Human Culture*, New Haven.
- 1942, *Language and Art. I and II*, in *Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures*, New York, 1979.
- Carl G. Jung 1922, *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*, in *Gesammelte Werke*, 18 voll, Zürich 1958-81.
- Gaston Bachelard 1938a, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris.
- 1953, *Le matérialisme rationnel*.
- 1938b, *La psychanalyse du feu*, Paris.
- 1939, *Lautréamont*, Paris.
- 1942, *L'eau et les rêves*, Paris.
- 1943, *L'air et les songes*, Paris.
- 1948, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris.
- 1948, *La terre et les rêveries du repos*, Paris.
- 1957, *La poétique de l'espace*, Paris.
- 1960, *La poétique de la rêverie*, Paris
- Theodor Adorno 1970, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt.
- 1966, *Negative Dialektik*, Frankfurt.
- 1973, *Philosophische Terminologie*, Frankfurt.
- Maurice Merleau-Ponty 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris.
- 1953, *Éloge de la philosophie*, Paris.
- 1948, *La doute de Cézanne*, in *Sens et non-sens*, Paris.
- 1964a, *L'oeil et l'esprit*, Paris.
- 1964b, *Le visible et l'invisible*, Paris.
- Hans Robert Jauss 1972, *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung*, Konstanz.
- 1977-1982, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, vol.I, München, 1977; vol.II y III, Frankfurt, 1982.
- 1967, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz.
- Gianni Vattimo 1994, *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Roma-Bari.
- 1967, *Poesia e ontologia*, Milano.
- 1980, *Le aventure dell differenza*, Milano.
- 1985, *La fine della modernità*, Milano.
- Suzanne Langer 1953, *Feeling and Form. A theory of Art development from "Philosophy in a New Key"*, New York.
- Nelson Goodman 1968, *Languages of Art*, New York.
- Paul K. Feyerabend 1984, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt.
- Frank Sibley 1959, *Aesthetic concepts*, in *Approach to Aesthetics*, Oxford, 2001.
- Morris Weitz 1959, *The Role of Theory in Aesthetics*, in *Problems in Aesthetics*, New York.
- 1977, *The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts*, Chicago.
- Ley Tolstoj 1898, *Čto takoe iskusstvo?*, Moskva.

- John Dewey 1934, *Art as Experience*, New York, 1980.
- Ernst Bloch 1959, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt.
 1961-62, *Das Faust-Motiv in der Phänomenologie des Geistes*, in *Tübinger Einleitung in der Philosophie*, Frankfurt.
 1923, *Geist der Utopie*, Berlin.
- Antonio Gramsci 1972, *Quaderni del carcere*, Torino, Q III y Q XVII.
- György Lukács, 1963, *Aesthetik I. Die Eigenart des Aesthetischen*, Neuwied.
 1958, *Widen der missverstandenen Realismus*, Hamburg.
 1954-56, *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, Neuwied-Berlin.
- Jan Mukarovsky 1966, *Studie z estetiki*, Praha.
 1971, *Cestami poetiky a estetiki*. Praha.
- Michail Bachtin 1979, *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moskva.
- Jean-Paul Sartre 1936, *L'imagination*, Paris.
 1940, *Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris.
 1947, *Qu'est que la littérature?*, in *Situations II*, Paris 1948.
- Jean Baudrillard 1979, *De la séduction*, Paris.
- Karl-Otto Apel 1973, *Transformation der Philosophie*, Frankfurt.
 2002, *Diskursethik und Diskursanthropologie. Aechener Vorlesungen*, Freiburg, 2002.
- Jürgen Habermas 1981, *Theorie des kommunikativen Handelns*, I y II, Frankfurt.
- Richard Rorty 1989, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge.
- Hugh Silverman 1994, *Textualities. Between Hermeneutics and Deconstruction*, New York-London.
- Harold Bloom 1973, *The Anxiety of Influence*, Oxford.
 1985, *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford.
- Erwin Goffman 1959, *The presentation of Self in Everyday Life*, New York.
 1971, *Interaction Ritual*, Garden City.
- Friedrich Nietzsche 1885, *Also sprach Zarathustra*, in *Sämliche Werke*, Kritische Studienausgabe, München-New York.
- Sigmund Freud 1905, *Der Witz und Seine Beziehung zum Umbewussten*, in *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1960-68, vol. VI.
 1927, *Der Humor*, in *GW*, vol. XIV.
 1925, *Selbstdarstellung*, in *GW*, vol. XIV.
 1907, *Der Dichter und das Phantasieren*, in *GW*, vol. VII.
 1919, *Das Unheimliche*, in *GW*, vol. XII.
- Martin Heidegger 1961, *Nietzsche*, Pfullingen, vol. I *Der Wille zur Macht als Kunst (1936-37)*, Frankfurt.
 1980, *Hölderlin Hymnen "Germanien" und "Der Rhein" (1934-35)*, Frankfurt.
 1946, *Brief über den "Humanismus"*, in *Wegmarken*, Frankfurt, 1976.
 1936, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holswege*, Frankfurt, 1950.
 1959, *Die Gelassenheit*, Pfullingen.
 1954, *"...dichterisch wohnt der Mensch"*, in *Vorträge und Ausätze*, Pfullingen.
 1959, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen.
- Ludwig Wittgenstein 1938, *Lectures on Aesthetics*, in *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, 1966.
 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford.
 1980, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Oxford.
- Walter Benjamin 1982, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt.
 1928, *Ursprung des deutschen Traverspiels*, Berlin.
 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt.
- George Bataille 1957a, *L littérature et le mal*, in *Oeuvres Complètes*, Paris 1970-88, vol. IX.
 1957b, *L'erotisme*, in *OC*, vol. X.
- Maurice Blanchot 1955, *L'espace littéraire*, Paris.
 1969, *L'entretien infini*, Paris.
- Pierre Klossowski 1963, *Un si funeste désir*, Paris.
 1969, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris.
 1970, *La monnaie vivante*, Paris.
- Luigi Pareyson 1954, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino.
 1995, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino.
- Jacques Lacan 1975, *Le séminaire. Livre XX. Encore (1972-73)*, Paris.

- 1986, *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-60)*.
- Luce Irigaray 1974, *Speculum*, Paris.
- 1985, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris.
- Roland Barthes 1973, *Le plaisir du texte*, Paris.
- Jacques Derrida 1967, *De la grammatologie*, Paris.
- 1975, *Economimesis*, in AA.VV., *Mimesis des articulations*, Paris.
- Julia Kristeva 1980, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris.
- Peter Sloterdijk 2006, *Zorn und Zeit*, Frankfurt.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari 1972, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris.
- 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris.
- 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris.
- Friedrich Schiller 1975, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart, 2000.
- Carl J. Burckhardt 1905, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Stuttgart, 1978.
- 1898-1902, *Griechische Kulturgeschichte*, München-Basel, 2002.
- 1860, *Die Kultur der Renaissance in Italien, Ein Versuch*, Stuttgart. 1985.
- Edward W. Said 1978, *Orientalism*, New York.
- Massao Maruyama 1969, *Thought and Behaviour in Modern Japanese Politics*, London.
- Reinhart Koselleck 1959, *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg-München.
- Thomas S. Eliot 1948, *Notes towards the Definition of Culture*, London.
- Wladimir Tatarkiewicz 1960-67, *Historia estetyki*, Wrocław-Kraków.
- 1975, *Dzieje szesciu pojec*. Warszawa.
- Raymond Williams 1961, *Culture and Society 1780-1950*, London.
- Daniel Bell 1960, *The End of Ideology*, New York.
- Olivier Roy 2008, *La sainte ignorance. Le temps de la religion sans culture*, Paris.
- Arthur Danto 1964, *The Artworld*, in "Journal of Philosophy", ano 61, numero 19.
- 1986, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York.
- George Dickie 1971, *Aesthetics. An Introduction*, Indianapolis.
- Pierre Bourdieu 1994, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris.
- 1997, *Meditations pascaliennes*, Paris.