

LA DISOLUCIÓN DE LA OBRA DE ARTE¹

Gustavo Leyva Martínez
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
Departamento de Filosofía

para Miriam

Suele señalarse con insistencia que el arte del siglo xx, especialmente el llamado *arte de vanguardia*,² realizó un cuestionamiento radical del concepto tradicional de arte. En particular, puede decirse que constituyó un desafío a la categoría tradicional de *obra de arte* tal y como ésta había sido entendida. Es entonces que la reflexión estética se vio obligada a ocuparse de fenómenos hasta ese momento inéditos, que ponían en cuestión una comprensión en último término aristotélica de la obra de arte, concebida ésta como un resultado de la actividad humana —en este caso de la del artista— que se constituía al modo de una segunda realidad que se encontraba en una relación mimética con la naturaleza. Al mismo tiempo, el

¹ Este escrito es una versión modificada del trabajo leído en el Simposio Internacional “Tiempo, memoria y escritura”, que tuvo lugar los días 27, 28 y 29 de agosto de 1997 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

² El término “vanguardia” proviene, como se sabe, del lenguaje militar, y designa originalmente aquel pequeño destacamento móvil de un ejército que marcha por delante para penetrar y explorar un terreno desconocido. Hacia los comienzos del siglo xix esta designación se extendió metafóricamente a toda suerte de tendencias políticas, sociales y artísticas que se proponían una transformación radical de las instituciones y prácticas sociales, políticas o artísticas heredadas del pasado. Hacia finales del siglo xix y principios del xx aparece la “vanguardia” en las artes plásticas al igual que en la poesía y en el cine, en direcciones estilísticas por demás variadas: naturalismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo y, en el ámbito de la música, la música atonal y la dodecafónica.

arte moderno se inscribía y se comprendía a sí mismo como una radicalización de aquel vasto proceso de autonomización —iniciado ya desde el Renacimiento— en virtud del cual el arte había comenzado a desligarse de aquel contexto inicialmente sacral y después cortesano en el que había surgido y se había desarrollado. De esa manera se institucionalizó como una esfera independiente de la práctica social. En una suerte de radicalización de este proceso, algunas propuestas del arte moderno asumieron la forma de una reflexión radical del arte sobre sus propios medios y procedimientos, sobre sí mismo al igual que sobre las relaciones entre sus diversos géneros. Otras líneas intentaron articularse al modo de una rebelión en contra del lugar asignado al arte en la sociedad moderna, buscando disolver las fronteras entre el arte y la vida, abogando en ocasiones por una suerte de reconfiguración estética de la vida o aun de la sociedad en su conjunto. En ello se expresaba, entre otras cosas, una tentativa de superación y de disolución de las fronteras entre el arte y la realidad, de ruptura con aquella concepción de las relaciones entre el arte y el mundo —la sociedad y la naturaleza— que había sido predominante por lo menos desde el Renacimiento. Sin embargo, hoy en día se ha advertido que esta fuerza explosiva del arte moderno parece haber llegado a su fin. El arte surgido con posterioridad al arte de vanguardia de la primera mitad de este siglo ha restaurado y ampliado la categoría *de obra de arte*. Hoy en día la reflexión estética se ve así en la necesidad de introducir nuevamente un concepto reformulado y a la vez ampliado no solamente de la obra de arte, sino del fenómeno estético en su conjunto en el que se coloquen, en la diferencia y a la vez en la relación que les es propia, a la producción, a la crítica y a la recepción, a la obra de arte y a la experiencia estética, al arte y al mundo de la vida en su diferencia y, a la vez, en el juego de relaciones en el interior del cual se constituyen como tales.

I. Aunque la autonomía del arte es un fenómeno propio de la Modernidad, lo cierto es que puede encontrarse ya en la Antigüedad, en autores como Horacio, la concepción de acuerdo con la cual el arte posee un valor intrínseco en sí mismo, por lo que no debe ser considerado como un medio en función de un fin externo a él.³ En

³ Véase en torno a esto Horacio, *Ars Poetica* en Horaz, *Sämtliche Werke* (latín y alemán. Según la versión de Kayser, Nordenflycht y Burger. Editado por Hans Färber), München, Ernst Heimeran Verlag, 1960, pp. 9 y ss.

forma similar, en el siglo II después de Cristo Luciano consideraba como un “dicho antiguo” el que los poetas y los pintores no serían responsables ante nadie más que ante sí mismos. Sin embargo, será en el Renacimiento cuando comenzará la independización de las “bellas artes”, que gradualmente se separarán de las “artes útiles”. Ello ocurrirá en el interior de un vasto proceso en el que el arte empezará a disociarse gradualmente de las actividades sacras y culturales, preparando así el camino de su propia autonomía.⁴ Se trata de la disociación del arte de las exigencias y leyes planteadas desde otras esferas exteriores a él, como la religión y la moral para comenzar a constituirse gradualmente como un ámbito específico de la práctica social. En efecto, las expresiones y obras artísticas que se encontraban inicialmente integradas en el ámbito sacro —por ejemplo, al modo de ornamento en el interior del culto religioso, de danzas y cantos rituales, de escenificación de textos sagrados o de representación de acontecimientos fundantes de carácter cúltilo— comienzan a independizarse, a autonomizarse, bajo condiciones establecidas en principio por la producción artística cortesana y, posteriormente, en el interior del marco suministrado a la producción artística en la sociedad burguesa. Separado e independizado de la religión y de su carácter sacro, liberado gradualmente de las constricciones de la representación de la sociedad cortesana, el arte empezará a constituirse como un ámbito específico dotado de su propia legalidad, estableciendo su propia normatividad, poniendo así en marcha una dinámica que conduciría posteriormente al establecimiento de la “empresa artística” [*Kunstbetrieb*] que, a su vez, se caracterizará por el surgimiento y la institucionalización de un público propio y de la crítica de arte como una suerte de instancia mediadora entre el productor y el receptor, para llegar finalmente a un punto en el que los procesos y medios de la producción artística habrán de convertirse en temas de la propia actividad artística.⁵ En el marco suminis-

⁴ Algunos autores como Erwin Panofsky insistirán en que esta separación de las artes de sus horizontes de referencia predominantemente eclesiásticos y su reconstitución en el ámbito de una cultura propiamente laica puede ser observada ya en el surgimiento del retrato individual o en las nuevas formas musicales. Cfr. Panofsky, E., *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1933.

⁵ Cfr. Bürger, P., *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1974, pp. 49 y ss. En forma análoga se ha expresado Jürgen Habermas:

trado por la Modernidad se realizaría entonces la emancipación de la experiencia estética, del arte y de la reflexión en torno al arte, en una forma tal que se distanciaría y terminaría por oponerse a aquella metafísica de lo bello cuyos orígenes se cree encontrar en Platón. La culminación de esta ruptura se muestra en forma por demás clara y extrema en Baudelaire, quien se referirá explícitamente a la disolución de la doctrina platónica de la unidad interna de lo bello, lo verdadero y lo bueno, que en el autor de las *Fleurs du Mal* aparece asociada a una estética clásica que la Modernidad posromántica habría cuestionado radicalmente.⁶

El desarrollo del arte moderno mostrará así de qué modo, como ya Max Weber lo había señalado, lo bello del arte se habría disociado de lo verdadero de la ciencia y de lo bueno de la acción práctico-moral, es decir, que “algo puede ser sagrado no solamente aunque no sea bello, sino *porque y en la medida* en que no es bello [...] y que algo puede ser bello no solamente aunque, sino por no ser bueno, [algo que] sabemos”, señala Weber, “desde Nietzsche y se encuentra ya prefigurado con anterioridad en las *Fleurs du Mal*, como Baudelaire tituló su poemario”.⁷ Se trata aquí,

“Este sentido propio de lo estético, es decir, el devenir objetivo de la subjetividad descentrada que se experimenta a sí misma, el desprendimiento de las estructuras de espacio y tiempo de la cotidianidad, la ruptura con las convenciones de la percepción y de la actividad orientada a fines, la dialéctica de descubrimiento y *schock*, pudo aparecer solamente con el gesto del Modernismo [*Modernismus*] como conciencia de la Modernidad [*Moderne*] después de que dos condiciones adicionales fueron satisfechas: por un lado, la institucionalización de una producción artística dependiente del mercado y de un goce artístico mediado por la crítica y libre de finalidad; y, por otro, la autocomprensión esteticista del artista y también de la crítica, que se comprende no tanto como un abogado del público, sino como intérprete que pertenece a la producción artística misma. Es ahora que se puede poner en marcha en la pintura y en la literatura un movimiento que algunos ven ya anticipado en las críticas artísticas de Baudelaire: colores, líneas, sonidos y movimientos cesan de servir primariamente como medios de la representación, y las técnicas de producción avanzan hasta convertirse ellas mismas en objeto estético. Y Adorno puede iniciar su *Teoría Estética* con la frase: ‘Llegó a ser comprensible en sí mismo que nada de lo que concierne al arte es más comprensible en sí mismo’” (Habermas, J., “Die Moderne —ein unvollendetes Projekt” (1980) en *idem.*, *Kleine Politische Schriften* (I-IV), Francfort del Meno, Suhrkamp Verlag, 1981, pp. 456-457. Traducción mía, GL).

⁶ Cfr. Baudelaire, Théophile Gautier en *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, 1950, pp. 103 y ss.

⁷ Weber, M., “Wissenschaft als Beruf” en *idem.*, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübinga, J. Winckelmann y J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) (eds.), 1922 (séptima edición, 1988), pp. 603-604.

como Weber mismo dirá más adelante, “de los casos más elementales de esta lucha de los dioses de los órdenes y valores singulares [...] Y sobre estos Dioses y su lucha no reina ninguna ‘ciencia’ sino solamente el destino” [*Schicksal*].⁸ En pasajes como éste, Max Weber parece estar remitiendo a aquel vasto proceso de autonomización del arte al que ya nos hemos referido anteriormente en el interior del cual éste empieza a desligarse gradualmente de aquel plexo sacro y posteriormente cortesano para constituirse como un ámbito específico de la práctica social sometido a sus propias reglas de producción, reproducción y consumo. Es precisamente a partir de este proceso que podrán entenderse propuestas estéticas que surgirán posteriormente y que caracterizarán a ciertas vertientes del arte moderno. En este sentido no cabría más que pensar en aquella de *l’art pour l’art* y su énfasis en la exigencia — planteada por vez primera por Cousin y Gauthier— en favor de un arte liberado de toda finalidad ajena a él articulada ocasionalmente con una tentativa de rebelión en contra de la comprensión tradicional del arte, de la moral establecida y, en casos extremos, en contra de lo existente en general.⁹ Análogamente, podría pensarse también en las propuestas en favor de una reconfiguración estética de la vida y, en ocasiones, de la sociedad en su conjunto al igual que en las tentativas de una reflexión radical del arte sobre sus propios medios y procedimientos, sobre sí mismo y sobre las relaciones entre las diversas artes y los diversos géneros artísticos entre sí.¹⁰ En el

⁸ *Ibid.*

⁹ En este sentido no se necesita más que pensar en la figura del poeta como genio y como líder que se sitúa más allá de lo verdadero y de lo falso, del bien y del mal, transgrediendo en ocasiones las normas fundamentales de la sociedad establecida. En esta comprensión de la figura del artista, especialmente del poeta, se le asigna a éste una violencia visionaria al igual que el derecho y la fuerza requeridos para romper toda regla, sea en el ámbito estrictamente estético o aún en el moral o en el social.

¹⁰ Respecto a ello ya Hugo Friedrich ha subrayado que ya en los *Salons* (1759-1781) de Diderot encontramos una dignificación de la pintura al igual que el lado de la insistencia en la relación entre ésta y la literatura. Diderot realizaría así una comparación entre la relación del tono y el verso en la *poesía* y la relación del color y la imagen en la *pintura*. A estos rasgos en común los designaría como una *magia rítmica* que abarcaría a la vez el oído, la vista y la fantasía (cfr. especialmente el *Salon* de 1765 en Diderot, D., *Oeuvres Complètes*, París, intr. de R. Lewinter, 15 vols., Club Français du Livre, 1969-1973). Este entrelazamiento entre poesía, reflexión sobre la poesía y sobre las relaciones entre ésta y otros géneros artísticos —en este caso la pintura— reaparecerá nuevamente en Baudelaire y se encontrará una y otra vez en algunos de los exponentes más destacados de la poesía moderna (cfr. Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburgo, Rowohlt, 1956, pp. 26 y ss.).

ámbito específico de la literatura este proceso de autonomización conducirá en ocasiones a una concepción de la poesía para la cual el lenguaje poético no es ni tendría porque ser considerado como una *representación* de la realidad sino que, por el contrario, se disocia radicalmente de ésta. Ello significaría así un rechazo de la categoría de representación en general según la cual los signos tendrían que representar algo existente en el mundo independientemente de ellos mismos. Se insistirá más bien en una concepción de la poesía —y, en general, de la literatura— en la que el lenguaje no aparece remitido ni al mundo ni a la naturaleza ni al sujeto —en este caso al autor—. En lugar de ello se subrayará que la literatura no remite a otra cosa más que al acto de escritura que la constituye y que éste no se designa sino a sí mismo. Es así que el lenguaje poético adquiere el carácter de un *experimento* en el que el poema se genera precisamente mediante el movimiento de las palabras y de sus relaciones entre sí, sin remitir a una intención unitaria de sentido impresa de antemano por su autor. En el interior de este movimiento incesante, las palabras y el lenguaje transmitidos adquieren significados inéditos; el lenguaje deviene así críptico, cifrado, no nombra directamente a los objetos, los sugiere y así los crea, de modo que la ausencia de los objetos exteriores al lenguaje poético se complementa con su presencia mediante una suerte de epifanía de su idea en el marco establecido por la palabra poética.¹¹ Como Hugo Friedrich lo ha señalado ya con respecto a Mallarmé, la poesía quiere ser el lugar en el que puedan encontrarse lo absoluto y el lenguaje. En esta tentativa el lenguaje se verá incesantemente conducido al extremo: al cuerpo, a la carne, al grito, a lo totalmente otro en experiencias límite como lo grotesco, lo horrendo, la locura, lo desconocido, lo no pensado al igual que lo fragmentario y el silencio —en ocasiones una metáfora, sea del origen o de la muerte. Es como si al lenguaje se le asignara ahora aquella tarea de crear la *eternité* en lo *fugitiva* en el sentido en que ya Baudelaire lo había planteado.¹² Lo que acabamos de decir en relación con la literatura o, dicho con más precisión, respecto a la poesía, es válido también, en mayor o menor grado, para el llamado arte moderno en general. La música atonal de Alban

¹¹ En torno a esto no basta sino recordar la obra de Stéphane Mallarmé y su insistencia en la diferencia radical entre el lenguaje cotidiano y el de la poesía, en el primado del lenguaje sobre el sujeto que lo enuncia cediendo así la iniciativa a las palabras, a la palabra tal y como esto se expresa en su tentativa en dirección del *Livre* (cfr. *Quant au livre* al igual que *Igitur* y, por supuesto, *Un coup de dès...* en Mallarmé, St., *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, La Pléiade, 1945).

¹² Véase Baudelaire, Ch., *La peintre de la vie moderne*, *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*

Berg y de Arnold Schönberg, la pintura abstracta de Kandinski, la fragmentación de la forma en el arte cubista de Picasso, la disolución del Yo-Narrador en James Joyce o en Marcel Proust, la ruptura de la unidad en la representación figurativa, de la actitud lírica en el poema lírico, en resumen, la revolución practicada por el arte moderno hacia comienzos de este siglo, han planteado así un desafío radical a la reflexión estética que hasta ese momento había sido predominante.

II. Puede decirse que una de las intuiciones fundamentales de Baudelaire radica en haber visto que la Modernidad crea su propia clasicidad.¹³ Esa incesante transformación de lo moderno y actual en clásico posee, por un lado, una dimensión destructiva, nihilizadora y, al mismo tiempo, por otro lado, una fuerza creadora, constructiva. Esta dimensión destructiva se dirige en contra de una normatividad estética —que se extiende en ocasiones hacia la comprensión de la historia misma— basada en la imitación de los modelos transmitidos desde la Antigüedad. Es por ello que en algunas de sus formas más extremas, la conciencia estética de la Modernidad se articularía en oposición a la historia pasada, al tiempo transmitido, llegando a asumir en ocasiones la forma de una disolución del continuo de la historia, la forma de una búsqueda de lo bárbaro y de lo salvaje, de lo arcaico y de lo radicalmente otro, de lo inmediato, de la verdadera presencia, para exponerse a lo repentino, al *shock*, a lo desconocido. Ello conllevaría una revaloración creadora de lo momentáneo, de lo transitorio, de lo fugaz.¹⁴ Es en este sentido que ya Adorno señalaría que lo explosivo constituye una invariante de la Modernidad: “La energía antitradicionalista se convierte en un torbellino avasallador. En este sentido es la Modernidad [*Moderne*] mito, se dirige contra sí misma; su intemporalidad se convierte en catástrofe del instante que rompe la continuidad temporal”.¹⁵ Es por ello que en algunas de sus variantes más extremas,

¹³ No me queda sino remitir de nuevo al lector, para la comprensión de la “Modernidad” en Baudelaire, al texto canónico de *La peintre de la vie moderne* en *Oeuvres Complètes, op. cit.* Véanse además los interesantes análisis de Hans Robert Jauss respecto a esto en “Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität” en *idem., Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1970, pp. 11-66.

¹⁴ Véase respecto a esto K. H. Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1981.

¹⁵ Adorno, Th., *Ästhetische Theorie* en *idem., Gesammelte Schriften*, tomo 7 (Rolf Tiedemann y Gretel Adorno eds.), Francfort del Meno, Suhrkamp, 1972, p. 41 (traducción mía, GL).

la conciencia estética de la Modernidad se expresaría a través de la separación de las estructuras temporales y espaciales del mundo transmitido, del orden cotidiano, de la ruptura más o menos radical con las convenciones transmitidas y con las formas de percepción, de pensamiento y de vida predominantes. El arte del siglo xx, especialmente el llamado “arte de vanguardia”, realizaría un cuestionamiento radical del concepto tradicional de arte. En efecto, en diversas propuestas que han definido al arte moderno desde sus inicios, parece predominar la arbitrariedad y el deseo incesante de experimentación que se resisten a toda posibilidad de comprensión. En este punto, las interpretaciones que los propios artistas han ofrecido de su propia obra no parecen suministrar tampoco un acceso a la comprensión de ésta. Los conceptos y las categorías estéticas tradicionales con los que hasta entonces se había entendido el concepto de arte en general se mostraron insuficientes para posibilitar una comprensión adecuada de algunas de las propuestas más radicales del arte moderno. En este sentido podría pensarse en categorías como la de *imitación* o la de *expresión* o, sobre todo, en aquélla que es la que más nos interesa para los propósitos de este trabajo: la categoría de *obra de arte*.

i. La categoría de *imitación* (gr. *μιμησις*, *imitatio* como traducción latina corriente desde Cicerón) devino relevante para la reflexión filosófica sobre el arte por lo menos desde Platón. En efecto, habiendo retomado este término de la estética musical,¹⁶ Platón lo utilizaría especialmente en el Libro X de la *República* en el marco de su crítica a los poetas. De acuerdo con él, todas las artes [*τεχναι*] del hombre podían ser comprendidas al modo de una *imitación* del acontecer de la Naturaleza. De este modo, la poesía, y ello se haría extensivo al resto de las artes, podía ser entendida como una mera imitación de tercer orden de las Ideas, donde la imitación misma se degradaba para ser considerada como una suerte de *negativum* de la *μεθεξις*, por lo que la actividad de los poetas y la propia poesía se consideraban de un tercer orden.¹⁷ La categoría de *mímesis* aparecerá de nuevo en Aristóteles. En este caso la *mímesis* no se confundirá con una mera copia de la naturaleza externa ni con una

¹⁶ Véanse respecto a esto Auerbach, E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern², 1946, 1952 y Koller, H., *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, 1954.

¹⁷ Cfr., Platón, *República*, 597b-598d.

representación de los rasgos individuales de un hombre determinado. Aristóteles parece más bien partidario de la idea de que el hombre posee un impulso natural a la imitación en la que él encuentra una alegría natural. Esta alegría es, a su vez, una alegría en el reconocerse. Este reconocerse en virtud de lo cual el conocimiento que el hombre posee de sí mismo y, con él, su familiaridad con el mundo, se profundiza aún más, es lo que impulsará, de acuerdo con Aristóteles, a todo comportamiento y a toda representación miméticos. Según Aristóteles, este reconocimiento supone la existencia de un horizonte vinculante en el que los hombres se encuentran y se comprenden los unos a los otros. Así entendida en sus líneas más generales, esta dimensión mimética —fuera acompañada de temor o de compasión— aparecería ante todo en el teatro y en las actividades relacionadas con el culto. Los objetos de la mimesis serían los caracteres [*ἡθη*], las experiencias [*παθη*] y las acciones [*πραξις*] de las personas. Los medios que se encontrarían a disposición de la *mimesis* así entendida serían la palabra [*λογος*], la armonía [*αρμονια*] y el ritmo [*ρυθμος*].¹⁸ Concepto de origen antiguo, el de *mimesis* alcanzaría una de sus expresiones más altas en la estética del clasicismo francés del siglo xvii y comienzos del xviii (Boileau) y ejercería una enorme influencia desde entonces en el clasicismo alemán (Gottsched). Es en el interior de este vasto proceso que se le asignaría un lugar privilegiado a la teoría de acuerdo con la cual el arte debía ser comprendido ante todo como imitación de la naturaleza. De acuerdo con ella, en una obra de arte acabada se mostrarían ante el espectador las figuras de la naturaleza en su expresión más pura. El concepto de *mimesis*, en las líneas generales en que ha sido explicado anteriormente, habría de mostrarse, sin embargo, insuficiente e inadecuado para la comprensión de ciertas expresiones características del arte moderno —por citar tan sólo un ejemplo, las de la pintura no-figurativa que, por principio, se había constituido en la forma de un rechazo radical a toda idea de imitación de la naturaleza.

El concepto de *expresión*, por su parte, surgiría en principio en contra del de *imitación*, imponiéndose a éste en el curso del siglo xviii, especialmente en el ámbito de la estética musical. Mediante este concepto se buscaría comprender a la obra de arte como una manifestación sensible, material de procesos internos —psíquicos o espirituales—, como objetivación de vivencias, de experiencias del artista que tendrían que ser interpretadas y legitimadas a partir de la fuerza expresiva de éste últi-

¹⁸ Véase para todo esto Aristóteles, *Poética*, 1447a22-1449b26.

mo.¹⁹ De esta manera, pues, una reflexión estética basada en las categorías tradicionales de imitación o de expresión habría de verse enfrentada a problemas y dificultades insuperables tan pronto asumiera el desafío planteado por el arte moderno. En efecto, como ya se ha dicho anteriormente, el arte moderno ha llevado a cabo, entre otras cosas, una disolución, una fragmentación de la forma y de la unidad de la obra de arte poniéndose así radicalmente en cuestión aquellas propuestas estéticas que conciben al arte como *representación* de la naturaleza o como *expresión* de una interioridad que se manifiesta precisamente a través de la obra.²⁰ Ello indica, además, la manera en que otras categorías y conceptos centrales de la estética han sido radicalmente cuestionados por la revolución practicada por el arte moderno. Entre ellos hay una categoría que es de especial importancia: la categoría de *obra de arte*.

ii. Se ha insistido, a mi entender con razón, en remitir la categoría de *obra de arte* a una concepción en último término específicamente aristotélica. En efecto, Aristóteles había realizado una distinción entre el ámbito de objetos de las ciencias apodícticas, en el que todo se “comporta de una cierta manera y no de otra” y aquella otra esfera de objetos que se pueden “comportar así y también de otro modo”. Es en esta última esfera en la que habrían de situarse la *poiesis* [ποίησις] y la *praxis* [πραξις].²¹ *Producción* [ποιεσις] y *acción* [πραξις] se distinguen, de acuerdo con Aristóteles, en la medida en que la primera es un comportamiento productor que se desarrolla a partir de una planeación y de un cálculo [εξις μετα λογου αληθουζ ποιητικη], mientras que la *acción* es un comportamiento *práctico* a partir de una *reflexión correcta* [εξις μετα λογου αλετθουζ [...] πρακτικη] en torno a los bienes humanos en la conducción de la vida. Mientras que la *acción* [πραξις] tiene que ver con la esfera de la *virtud*, la *producción* [ποιεσις] suministraría, por su parte, el marco en el que se sitúa el *arte* [gr. τεκνη, lat. αρσ]. Considerado como producción, el arte se distinguiría por el hecho de que deja como resultado de su actividad un producto —

¹⁹ Me parece que en esta dirección se desarrollan, ya en este siglo, reflexiones como las R. G. Collingwood y B. Croce. Véanse respecto a esto Croce, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1902 y Collingwood, R. G. *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1938.

²⁰ Cfr. Gadamer, H. G., “Kunst und Nachahmung” (1967) en *idem.*, *Gesammelte Werke*, tomo 8, *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*, Tübinga, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, pp. 25 y ss.

²¹ Cfr., Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1139b20 y ss.

por ejemplo, el pintor deja como resultado de su actividad un óleo o el escultor una es-cultura—. La producción, la capacidad de producir, las indicaciones técnicas necesarias para la producción así entendida y la obra que se produce en esta actividad como su resultado suministran el marco en el que se articula la comprensión aristotélica del arte.²²

De acuerdo con una línea que remite directa o indirectamente a la comprensión aristotélica expuesta arriba en forma sumamente general, la *obra de arte* (gr. *εργον*, lat. *artificium*, *opus*) se entenderá como algo producido técnicamente, como una suerte de segunda realidad en la que se imita la naturaleza o primera realidad. Una concepción de esta clase ha caracterizado buena parte de la reflexión sobre el arte que se ha desarrollado en la tradición occidental. Es así que en muchas de las reflexiones medievales sobre el arte encontraremos una concepción que remite tanto a la comprensión aristotélica como a la teología de la creación en clave cristiana. En particular, podría señalarse el modo en que en el Antiguo Testamento se considera al hombre en su relación con Dios como creador, ante el cual aquél debe obediencia. El hombre es concebido como una imagen de Dios (Génesis, 1, 27) y, en un cierto sentido, como Señor del resto de la creación (Génesis, 1, 26; *Ps.*, 8,7 y ss.). El relato de la creación expresa ciertamente la inevitabilidad de la relación que el hombre mantiene con Dios. No obstante, al mismo tiempo, en él se habla también de la manera en que el hombre, considerado a imagen y semejanza de Dios, se halla investido de una serie de capacidades y atributos que son también característicos de éste. Es en este sentido que se destacarán las caracterizaciones de Dios como voluntad consciente, todopoderosa e independiente. Semejantes atribuciones reaparecerían en su criatura. El hombre entonces sería caracterizado también por poseer una voluntad libre que le permitiría, por ejemplo, resistir a las tentaciones del pecado en el ámbito del comportamiento moral o en forma análoga a la de Dios —y esto es importante para el problema que ahora nos ocupa—, sería también capaz de producir una suerte de “segunda” realidad mediante su propia actividad. En el interior de este marco de carácter teológico se puede comprender cómo se colocan en una relación paralela aquella relación que mantiene el intelecto divino con sus ideas y con el mundo por él creado con la relación que el espíritu del artista mantiene tanto con sus representaciones internas como con sus obras externas.

²² Cfr. Aristóteles, *Física*, 194a21 y *Poética*, 4.

Así ha representado en realidad la filosofía medieval —dice con razón Panofsky— el proceso de creación artística —no desde luego como si mediante la comparación del artista *deus artifex* o con el *deus pictor* se quisiera honrar al arte sino, más bien, para facilitar mediante ello la comprensión de la esencia y el efecto del espíritu divino o, en casos más raros, para posibilitar la solución de otras cuestiones teológicas.²³

Diversos factores conducirían a una nueva comprensión del arte en la que la obra del artista no será concebida al modo de una mera imitación de la naturaleza, sino más bien a la manera de una suerte de segunda creación del mundo. Es en este sentido que podría mencionarse a Giovanni Pico della Mirandola, quien en su *De hominis dignitate* (1486) expondría la idea de acuerdo con la cual Dios había concedido al hombre la posibilidad de una autodeterminación plena y libre. De acuerdo con Pico della Mirandola, mientras que el resto de las criaturas se caracterizarían por portar en sí mismas una ley divina y comportarse conforme a ella, el hombre sería la única criatura sin ley que, en razón de ello, podría convertirse en creadora de sí misma.²⁴ En el plano del arte ello llevaría a una concepción del artista según la cual éste se hallaría dotado de la capacidad de realizar a partir de sí mismo una suerte de síntesis de lo objetivamente dado y, de esta manera, de transfigurar la realidad para convertirla en idea. Ello requeriría no una serie de reglas, fueran éstas *a priori* o empíricas, como tampoco los testimonios de la autoridad de los escritores antiguos. El artista poseería más bien el derecho e incluso el deber de adquirir por su propio esfuerzo la “*perfetta cognizione dell’obietto intelligibile*”.²⁵ Es en este mismo sentido que encontraremos más tarde en Giordano Bruno una concepción análoga según la cual, única y exclusivamente el artista sería el creador de las reglas, de modo que solamente habría reglas verdaderas en el arte en la medida en que hubiera verdaderos

²³ Panofsky, E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, séptima reimpresión no modificada de la segunda edición (Princeton, 1959), Berlin, Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1993, p. 20.

²⁴ Cfr., Pico della Mirandola, G., *De hominis dignitate*, edición bilingüe (latín-alemán), traducción de Norbert Baumgarten, edición e introducción de August Buck, Hamburgo, Felix Meiner, pp. 4 y ss.

²⁵ Cfr., Panofsky, 1959: 23 y ss.

artistas.²⁶ Es así comprensible que el artista en el Renacimiento sea considerado como una suerte de *alter Deus*²⁷ en el interior de una concepción que influiría decisivamente la poética del Renacimiento y cuyos efectos habrían de llegar hasta el siglo XVIII —y es en este horizonte que podrá ser comprendido el marco en el que posteriormente surgirá y se desarrollará el concepto de *genio*.²⁸

Será en la filosofía alemana del siglo XIX donde encontraremos la concepción según la cual en el arte se expresa la exigencia de adecuación completa de la *idea* y su configuración como *realidad concreta* [*konkrete Wirklichkeit*]. En este sentido debe ser mencionada la propuesta de Hegel. De acuerdo con Hegel, en el arte se expresa una mediación [*Vermittlung*] de la interioridad [*Innen*] y de la exterioridad [*Außen*], una reconciliación de contradicciones operada por el espíritu. El arte sería “arte verdadero (*wahrhafte Kunst*) y realizaría su tarea *suprema* [*höchste Aufgabe*] colocándose en el círculo común con la religión y la filosofía, siendo solamente un modo de expresar y llevar a la conciencia lo *divino* (*das Göttliche*), los intereses más profundos del hombre, las verdades más amplias del espíritu”.²⁹ Es así que Hegel expresará su convicción central según la cual en las obras de arte “se representa lo supremo en forma sensible [*das Höchste sinnlich dargestellt*]”, se expresa en forma más accesible a los sentidos y a las sensaciones. En efecto, la obra de arte es siempre individual, singular y, en esa medida, finita. El arte, la obra de arte, realiza en la exterioridad, en forma *intuitiva*, aquella mediación entre lo exterior y lo interior,

²⁶ Véase Giordano Bruno, *Eroici Furori*, I,1. Este énfasis en la genialidad artística que encontramos en este pasaje de Giordano Bruno se enmarca en una determinada concepción de lo que él denomina el *Ideal*. Éste, a su vez, expresa una disolución de la contradicción entre el genio y la regla o entre el genio y la naturaleza. En efecto, Panofsky recuerda que el cambio de significación en el concepto de “Idea” que se realiza en esta época reconcilia las oposiciones arriba señaladas, de modo que la libertad del espíritu del artista y la naturaleza ante la cual él se comporta en su actividad creadora en forma no solamente imitativa sino a la vez mejorando aquéllo que imita, pueden ser pensadas en su complementariedad. Véase Panofsky, *ibid.*, pp. 25 y ss.

²⁷ Así por ejemplo Scaligero consideraría al poeta como un *alter deus* creador de una *natura altera*.

²⁸ Cfr. Blumenberg, H., “‘Nachahmung der Natur’-Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen” en *idem.*, *Wirklichkeit in der wir leben*, Stuttgart, Reclam, 1981.

²⁹ Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, tomo 3, en *idem.*, *Werke* (nueva edición con base en las obras de 1832-1845. Redacción de Eva Moldenauer y Karl Markus Michel), Francfort del Meno, Suhrkamp, vol. I, p. 21.

entre la forma y la materia, entre la realidad y el concepto, entre el sujeto y el objeto, que solamente la filosofía desarrollará y explicará *conceptualmente*. A diferencia de Hegel, Schelling asignaría al arte la tarea de expresar de nuevo aquella verdad que se sitúa más allá de las pretensiones de las ciencias de la naturaleza, posibilitando así un acceso estéticamente mediado a una naturaleza que en razón del giro hacia la filosofía de la subjetividad, característico de la Modernidad, había perdido significación. Es así que Schelling, en oposición a Hegel, otorgaría al arte un predominio sobre el pensamiento conceptual en relación con la respuesta a la pregunta respecto de cómo podría apprehenderse el absoluto. Como se sabe, en su llamada *Identitätsphilosophie* Schelling había intentado reconducir a la naturaleza y al espíritu a un origen común que abarcaría ambas esferas y permanecería a la vez idéntico a sí mismo en relación con su diferencia. Una unidad semejante entre naturaleza y espíritu se mostraría, de acuerdo con Schelling, precisamente en la obra de arte. En el “mundo estético [ästhetische Welt]”, en el “mundo ideal del arte [idealischen Welt der Kunst]”, dirá Schelling, se “testimonia lo que la filosofía no puede representar exteriormente, a saber: lo inconsciente en la acción y en la producción y su identidad originaria con lo consciente”.³⁰ Es así que el arte se convierte en un “Organon” y “Dokument” de la Filosofía.³¹

Aunque con diferencias importantes, este énfasis en la categoría de *obra de arte* aparecerá nuevamente en algunas de las reflexiones estéticas más sugerentes en el siglo xx. Es así que Heidegger, por ejemplo, señalará que la esencia (*das Wesen*) del arte reside en un “ponerse-en-obra de la verdad de lo existente [Sich-ins-Werksetzen der Wahrheit des Seienden]”.³² La esencia del arte no es comprendida entonces mediante el recurso a categorías como la de “apariencia [Schein]”. Se concibe más bien como un “acontecer de verdad” [Wahrheitsgeschehen] en el que la “verdad” se entiende no como algo subjetivo u objetivo, sino más bien como un acontecer fundamental al que se somete todo lo existente y que se caracteriza como un juego entre el desocultamiento y el ocultamiento. En la obra de arte se expresaría así, en forma inmediata, la verdad no prepensada de una copertenencia entre desoculta-

³⁰ Schelling, F. W. J., *System des transcendentalen Idealismus* (1800), en *idem.*, *Sämtliche Werke* editado por K. F. A. Schelling (1856-1861), vol. 3, p. 627.

³¹ *Ibid.*, pp. 349 y 627.

³² Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *idem.*, *Gesamtausgabe*, I. Abteilung: Veröffentlichung: Veröffentliche Schriften 1914-1970, tomo 5, Francfort del Meno, Holzwege, Vittorio Klostermann, 1977, p. 65.

miento y ocultamiento. En la obra de arte se desarrollaría, pues, un acontecer que iría más allá de las fronteras de un fenómeno de carácter estrictamente estético. En una dirección análoga, Gadamer se esforzaría por cuestionar la pretensión de fundamentar la estética a partir de la subjetividad. Como se sabe, en oposición a la concepción subjetivista de la estética moderna, Gadamer intenta comprender el acontecer estético con la ayuda del concepto de “juego [*Spiel*]”.³³ Es así que en su reflexión desarrollará una ontología de la obra de arte que se despliega a partir de este último concepto. En ella no tanto quienes juegan sino más bien el juego mismo será lo que realmente adquirirá una significación decisiva.³⁴ Es así que tanto la subjetividad del espectador y del creador al igual que la objetividad de la obra de arte misma serán reconducidas a un acontecimiento comprensivo que los abarca y los supera a la vez que los funda.

Aunque situado en una perspectiva filosófica distinta de la de Heidegger y Gadamer, en la reflexión de Adorno encontraremos nuevamente un especial énfasis en la categoría de *obra de arte*. En efecto, como se sabe, en la *Dialektik der Aufklärung* (1944) Adorno y Horkheimer se habían propuesto desarrollar un análisis en torno a por qué la *Aufklärung* lejos de haber conducido a la emancipación del hombre había llevado más bien a una nueva clase de barbarie o, dicho de otra manera, por qué la *Aufklärung* había recaído en Mitología.³⁵ En el marco de este análisis se mostraría “cómo el sometimiento de todo lo natural bajo el sujeto que se domina a sí mismo culmina finalmente exactamente en el dominio de lo ciegamente objetivo”.³⁶ Se trataba, pues, de la conversión de la razón ilustrada en un dominio racional que había convertido al dominio de la naturaleza en principio organizador y rector bajo las figuras de la calculabilidad y la disponibilidad. La razón ilustrada se había reducido así a una racionalidad meramente instrumental al servicio del dominio de la Naturaleza. Posteriormente, Adorno en particular intentaría oponer a esta racional-

³³ Cfr., Gadamer, H. G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 1a. ed., Tubinga, J. C. B. Mohr, 1960 en *idem.*, *Gesammelte Werke*, tomo I, Tubinga, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1990, pp.107 y ss.

³⁴ *Ibid.*, p. 110.

³⁵ Adorno, Th. y Horkheimer, M., *Dialektik der Aufklärung* (1944) en Horkheimer, M., *Gesammelte Schriften*, tomo 5, Gunzelin Schmidt Noerr (ed.), Fischer Taschenbuch Verlag, pp.16 y 19.

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

dad instrumental aquello que él denominara la fuerza de lo mimético. La mimesis a la que él se refiere designaría una relación con la naturaleza en la que ésta se sustraía a la lógica del dominio racional para de esa manera, en lugar de ello, adecuarse más bien a ella. En la mimesis se expresaría así una participación en un acontecer que, contraponiéndose a la relación de dominio mediada por el concepto, buscaría más bien mantener el derecho de lo particular y de lo no-idéntico. Según Adorno, esta dimensión mimética se mostraría ante todo en la esfera del arte. En las obras de arte logradas se operaría entonces una superación del mundo organizado a partir de la racionalidad técnica: “Por ello mismo se despliegan las obras, además de mediante interpretación y crítica, mediante salvación: ella apunta hacia la verdad de la falsa conciencia en el fenómeno estético. Grandes obras de arte no pueden mentir” [Darum entfalten sich die Werke, außer durch Interpretation und Kritik, auch durch Rettung: sie zielt auf die Wahrheit falschen Bewußtseins in der ästhetischen Erscheinung. Große Kunstwerke können nicht lügen].³⁷ La apariencia estética (*ästhetischer Schein*) deviene así en una suerte de contrainstancia respecto de la no-verdad de lo existente. En el arte se operaría entonces una salvación mediante la apariencia que posibilitaría la articulación de un horizonte de crítica que le estaría vedado a la reflexión teórica y ello en la forma de una promesa, de una promesa que puede ser rota: “Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird”.³⁸

³⁷ Adorno, Th., *Ästhetische Theorie* (1970) en *idem., Gesammelte Schriften*, tomo 7, Rolf Tiedemann y Gretel Adorno (eds.), Francfort del Meno, Suhrkamp, 1972, p.196.

³⁸ *Ibid.* p. 205. Quizá podrían ser interpretadas en forma análoga las reflexiones de Ernst Bloch respecto a esto. En este caso la gran obra de arte puede ser interpretada como una suerte de *Chiffre*: la obra de arte expresa un ideal aún no realizado. Así entendida, la obra de arte implica una suerte de trascendencia de lo dado en dirección a un futuro que se anticipa en ella. Este momento utópico-anticipante es el componente esencial del arte: “...toda gran obra de arte, aparte de su esencia manifiesta, está cargada de una *latencia del lado por venir*. Ello debe significar: de los contenidos del futuro que en su tiempo aún no habían aparecido, en último término de los contenidos de un estado final aún desconocido” [...jedes große Kunstwerk [ist] außer seinem manifesten Wesen, auch noch auf eine *Latenz der kommenden Seite* aufgetragen, soll heißen: auf die Inhalte einer Zukunft, die zu seiner Zeit noch nicht erschienen waren, ja letztlich auf die Inhalte eines noch unbekanntes Endzustands] (Bloch, E., *Das Prinzip Hoffnung* (1959), 3 tomos, en *idem., Werkausgabe*, en 16 tomos, con un tomo complementario, Francfort del Meno, Suhrkamp, vol. I, p. 110. El arte debe ser comprendido entonces como una apariencia anticipada (*Vorschein*) y la gran obra de arte como una estrella de esta anticipación (cfr. *idem., Geist der Utopie* (segunda redacción) (1962) en *ibid.*, p. 151).

La reflexión que los pensadores anteriormente tratados realizan en torno a problemas estéticos muestra el modo en que, desde diversas perspectivas y en diferente forma, la reflexión estética en una vertiente de no poca importancia en la tradición occidental ha asignado a la categoría de *obra de arte* un papel central, interpretándola como una suerte de portadora de *verdad*. No es este el momento de determinar en qué sentido se pone en cuestión de esta manera la *autonomía* del arte como un rasgo constitutivo de la Modernidad. Lo que llama la atención en estas reflexiones es no solamente la subordinación de las pretensiones del arte a las de la filosofía o, dicho con más precisión, a las de una verdad que no se articula en el interior de la reflexión teórica sino que se concibe más bien en el interior de un marco metafísico, ontológico, filosófico de largo alcance. Lo que por ahora interesa es subrayar que estas reflexiones remiten sistemáticamente, asignándole un lugar central, a un concepto de *obra de arte* como portadora de verdad en el interior de una concepción que no parece adecuarse en forma exenta de tensiones al desarrollo *real* del arte en el siglo xx. En efecto, la categoría misma de *obra de arte* ha sido radicalmente cuestionada por el surgimiento y desarrollo del arte en el siglo xx. Durante largo tiempo considerado como un rasgo esencial en la determinación de la estética tradicionalmente entendida, el concepto de *obra de arte* ha sido objeto de cuestionamientos por los diversos movimientos estéticos, particularmente a comienzos del presente siglo. En efecto, los movimientos artísticos de vanguardia se hallaban animados por el impulso de cuestionamiento y crítica radical al estado del arte en la sociedad burguesa. En este caso no se trataba del cuestionamiento a una cierta corriente artística ni tampoco a un cierto estilo o a un cierto grupo de artistas. Se trataba más bien de criticar, de atacar a la institución “*Arte*” concebida como una esfera separada y destacada del mundo de la vida, de negar la producción artística individual y la recepción concebida como separada de ésta y de organizar una nueva praxis vital a partir del arte.³⁹ En el curso de estos movimientos, y a la vez como consecuencia de ellos, se aligeraron las fronteras entre el arte y lo que no es arte, a la vez que el círculo de los productores y receptores de arte se desplazó poniendo en cuestión, por ejemplo,

³⁹ Piénsese respecto a esto tan sólo en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930). Asiste por ello la razón a Octavio Paz cuando señala en cuanto al propósito del movimiento surrealista que éste se proponía “transformar la vida en poesía”. Véase Paz, O., *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956. Véase también Bürger, P., *op. cit.*

la figura del artista individual. En sus manifestaciones más extremas, estos movimientos de vanguardia se referían en forma radicalmente negativa a la categoría de *obra de arte*. Con ello se cuestionaba simultáneamente una determinada concepción del arte que, como se ha visto anteriormente, se había formado por lo menos desde el Renacimiento y se había mostrado como fundamental en buena parte de la tradición occidental. De acuerdo con esta concepción, el arte debía concebirse como el resultado de una creación individual de obras únicas, cerradas y acabadas en sí mismas. Sin embargo, basta tan sólo pensar en los objetos del movimiento dadaísta, en las construcciones del cubismo o del futurismo, en los *Ready-Mades* de Duchamp, en la confrontación del espectador con el *objet ambigu*, para percatarse de que en todo ello se expresa una tendencia que apunta hacia la disolución de la unidad de la obra de arte en su sentido tradicional —por ejemplo, mediante la incorporación de objetos del entorno en la obra de arte o mediante la superación de las diferencias entre la obra de arte y los objetos de la vida cotidiana, etc.—. En este sentido podrían mencionarse algunos de los ejemplos de fenómenos y experimentos estéticos que han caracterizado en forma decisiva al arte del siglo xx desde el surgimiento del arte de vanguardia: la descomposición de la realidad mediante el humor surrealista; las experiencias de *shock* practicadas por el mismo surrealismo como actos de fragmentación de la unidad de la obra de arte; la utilización del *collage* en artistas como Man Ray o Max Ernst a la manera de un encuentro de fragmentos heterogéneos de la realidad; el distanciamiento de las estructuras y condiciones de la novela habitual, en particular de la figura del narrador omnisciente y de la trama de la acción articulada en torno a determinadas figuras, en la novela del siglo xx, partiendo desde Proust y Joyce hasta el *Nouveau Roman* francés; el giro practicado en la literatura en dirección hacia el documentalismo; la disolución de la frontera entre el escenario y la realidad y, con ello, la transformación de los papeles del actor y del espectador en el teatro de Meyerhold o de Pirandello; la pintura de Marcel Duchamp o de Rauschenberg, en cuyas obras todo puede ser integrado para convertirse así en objeto de escenificación estética; la incorporación del azar en la *Action-Painting* de Pollock, en la que los colores no se aplican sobre una tela sino que son más bien arrojados, disparados en forma no planeada; la relativización y sustitución de la obra de arte cerrada y acabada en sí misma por el proceso de su producción, en artistas como Picasso, en algunas de cuyas obras no encontramos una imagen acabada, final, sino solamente diversas imágenes que se consideran solamente como momentos transitorios de un proceso de creación continua; la fragmentación, destrucción y posterior

reorganización de la realidad mediante el filme con sus tomas de cámara cambiantes y, en especial, mediante el corte —piénsese respecto a esto, por ejemplo, en la infracción a las reglas de la narración cinematográfica hasta entonces vigentes en *À Bout de Souffle* mediante la filmación no en el estudio, sino en la calle, para filmar la vida “allí donde está” (Godard), etcétera.

Los fenómenos anteriormente mencionados deben ser situados en el interior de un proceso más amplio. En efecto, ya desde el inicio de su gradual emancipación de la religión, y posteriormente, con el desarrollo correspondiente de su autonomía, el arte ha convertido en objeto de su actividad al hombre individual, al paisaje, a la vida cotidiana, a los espacios interiores burgueses, al trabajo, etc., y ello llevado a un punto tal en el que todos los objetos prácticamente sin excepción pueden ser considerados como susceptibles de ser trabajados artísticamente.⁴⁰ Así se diluye la distinción tradicional entre objetos y ámbitos de dignidad superior e inferior. Lo pretendidamente insignificante, lo indigno, lo banal al igual que lo patológico, lo obsceno, lo trivial, lo delirante o lo absurdo, prácticamente *todo* puede ser objeto de configuración artística. Se trata de una suerte de pérdida de la trascendencia. Ya Walter Benjamin había llamado la atención sobre lo que él mismo denominaría *la pérdida del aura* del arte moderno, refiriéndose específicamente al surrealismo francés. El arte desaturizado nos haría ver claro “que solamente penetramos el misterio de las cosas en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano en virtud de una óptica dialéctica que reconoce lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano”.⁴¹ El *shock* y la sorpresa se inscribirían así en una suerte de iluminación profana a través de un arte desaturizado. Este arte, dirá más tarde Wellershof, no es “arte en sentido tradicional, es decir, no es ningún mundo del como-si, de la apariencia estética, de la representación de la realidad mediada simbólicamente que se opondría a la vida como imagen o imagen sensible, sino que más bien intentaría transitar directamente hacia la vida y fundirse con ella”.⁴² Conforme a la intención

⁴⁰ Cfr. Wellershoff, D., *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1976, pp. 28 y ss.

⁴¹ Benjamin, W., *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, en *idem., Gesammelte Schriften*, tomo II-1, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Francfort del Meno, Suhrkamp Verlag, 1980, p. 307.

⁴² Cfr., Wellershoff, D., *op. cit.*, p. 11.

de algunos de los movimientos de vanguardia arriba mencionados, se trataba de dirigir a la actividad artística, al arte en su conjunto, hacia lo práctico, se trataba de retraducir la experiencia artística en la praxis vital.⁴³ Se trataba de una supresión de los límites del ámbito estético, de una superación de las barreras entre el arte y la realidad, entre el arte y la vida, entre la ficción y la praxis,⁴⁴ es decir, de una autosupresión del arte y, simultáneamente, de una “estetización de la realidad [*Ästhetisierung der Wirklichkeit*]” (Wellershoff), de una “estetización del mundo de la vida [*Ästhetisierung der Lebenswelt*]”.⁴⁵ Esto marca indudablemente una ruptura con la concepción tradicional de las relaciones entre la obra de arte, al modo de una segunda realidad, y la realidad dada y, por ello mismo, una ruptura con aquella concepción predominante por lo menos desde el Renacimiento en torno a las relaciones entre el artista, la obra de arte y el mundo, a la que nos hemos referido ya con anterioridad. Una de las consecuencias extremas de esta ruptura radica en “hacer de la obra de arte un lugar vacío, un mero horizonte de expectativas”.⁴⁶ La obra de arte moderna no reúne ya los elementos que la integran en una configuración cerrada, acabada y vinculante. Más bien podría decirse que proyecta una constelación abierta de tensiones, oposiciones y diferencias en un espacio multívoco de posibilidades abiertas. Con razón Theodor Adorno había señalado en su análisis sobre Arnold Schönberg: “Las únicas obras que hoy cuentan son aquéllas que ya no son obras [Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind]”.⁴⁷

III. Hoy nos encontramos, sin embargo, en una situación muy distinta de la de las vanguardias artísticas de la primera mitad de este siglo. Mientras tanto, la fuerza disolvente del arte moderno parece haber llegado a un punto final. La energía innovadora de la vanguardia parece estar agotada. Hoy la vanguardia es ya historia. “Finalmente la Modernidad se niega a sí misma [...] Vivimos el fin de la idea del arte

⁴³ Cfr. Bürger, P., *ibid.*, pp. 35 y ss.

⁴⁴ Véanse en este sentido los señalamientos análogos realizados por O. Paz en su análisis sobre el surrealismo en *El Arco y la Lira*, *op. cit.*

⁴⁵ Véanse también respecto a esto Bubner, R., *Ästhetische Erfahrung*, Francfort del Meno, Suhrkamp Verlag, 1989 y Schulze, G., *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursociologie der Gegenwart*, Francfort del Meno, Campus, 1992.

⁴⁶ Wellershoff, D., *op. cit.*, p. 43.

⁴⁷ Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik* (1948) en *idem.*, *Gesammelte Schriften*, tomo 12, Rolf Tiedemann y Gretel Adorno (eds.), Francfort del Meno, Suhrkamp, 1972, p. 37.

moderno”, ha dicho Octavio Paz con razón.⁴⁸ Para el propósito de la reflexión desarrollada en el presente trabajo, importa subrayar especialmente que el arte posterior al arte de vanguardia ha reintroducido y parcialmente restaurado la categoría de *obra de arte*, ampliándola y a la vez reformulándola. “El *objet trouvé*, la cosa que no es resultado de un proceso de producción individual, sino hallazgo casual [...] es reconocida hoy como *obra de arte* [...] y se convierte en obra autónoma al lado de otras en el museo”, señala con razón Peter Bürger.⁴⁹ El arte surgido con posterioridad a la vanguardia ha restaurado y ampliado la categoría de *obra de arte*. Un resultado que se desprende de lo anterior y que se antoja relevante para la reflexión estética hoy en día, reside precisamente en la reintroducción de un concepto ampliado y reformulado de obra de arte. Hoy en día la reflexión estética se ve así en la necesidad de reintroducir un concepto reformulado y a la vez ampliado del fenómeno estético en el que se coloquen, en la diferencia y a la vez en la relación que les es propia, a la producción, a la crítica y a la recepción, a la obra de arte y a la experiencia estética, al arte y al mundo de la vida en su diferencia y, a la vez, en el juego de relaciones en el que se constituyen como tales. Esto pone de manifiesto de qué modo los problemas relativos a la obra de arte, a la producción, mediación y recepción de la misma, de la referencia de ésta no solamente a sí misma sino también al mundo y al sujeto — considerando a éste en una relación compleja, sea como productor o como receptor o como crítico— tienen que ser considerados en su diferencia pero a la vez en su relación recíproca por una reflexión estética que desee estar a la altura de los fenómenos estéticos hoy en día.

⁴⁸ Paz, O., *Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte*, 1967.

⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 78-79.