

LA MODERNIDAD, EL PARADIGMA ESTÉTICO DEL ARTE Y SU IMPACTO EN LA VISIÓN ELITISTA DE LA CULTURA.

N. Norma Medero Hernández y Mayra Sánchez Medina

Hitos del Pensamiento Estético Moderno.

“Hay una forma de experiencia vital – la experiencia del tiempo- y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a este conjunto de experiencias la “modernidad” ”
Marshall Berman

Algunas consideraciones de partida. Modernidad y Autonomía del Arte.

La evidencia de fenómenos nuevos y, especialmente, de un cambio cosmovisivo en la Cultura Occidental durante el pasado fin de siglo, y la presunción de que nos encontrábamos ante un nuevo umbral epocal, trajo a la palestra algunos conceptos que se enrolan en un debate que perdura, con algunas readecuaciones, hasta nuestros días. Así ocurre con el término Modernidad, que ante las expectativas del Post, se torna asunto recurrente desde todos los emplazamientos teóricos¹. Ante la polisemia que pudiera encerrar, y su utilización frecuente en sentidos diversos, resulta necesario reflexionar en torno a algunas de sus especificidades, y, en especial, determinar su relación con otros conceptos colindantes.

Varias designaciones colindan con la de modernidad. Además de moderno, podemos señalar otros como época moderna, modernismo², modernización³. Respecto al primero de ellos, habría que considerar como: “...La entera cultura europea se presenta como una continua *Querelle de Anciens et des Modernes*, y no de modo azaroso, sino por una interna configuración histórica, incluso antes de que en el siglo quinto acuñasen los cristianos el término *modernus (versus antiquus)*, inaugurando la contraposición cíclica de lo antiguo y lo nuevo...”⁴ Como vemos, el término *modernus* (moderno) ya usado en el siglo V de nuestra era, - como expresión de la autoconciencia de un cambio de época correspondiente al salto de la

¹ Ver: Ravelo, Paul Modernidad, posmodernidad y posmodernismo en América Latina. Incluido en esta misma selección.

² Relativo a varios movimientos que se suceden en el plano artístico o filosófico, especialmente en las décadas finales del siglo XIX y principios de XX. Entre ellos se destacan el llamado Art Nouveau o Modern Style en arquitectura; el modernismo literario latinoamericano encabezado por Rubén Darío, y el modernismo teológico de fines del XIX y principios del XX.

³ Proceso social que acompaña al capitalismo, que al asumir lo moderno como paradigma, desde un modelo de racionalidad y supremacía científica y tecnológica, presupone la urbanización industrial moderna, el cosmopolitismo, las nuevas tecnologías y materiales que impactan todo el ámbito de la cultura.

⁴ Jauss, H. R. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética.* — Madrid: Balsa de la Medusa, 1995, Pág. 65

cultura pagana a la cristiana- , se puede asimilar a lo nuevo, lo actual y es pertinente en toda polémica entre lo viejo y lo nuevo. El concepto de modernidad, es mucho más abarcador. De hecho, es relativo a una etapa histórica, o más aún a una condición epocal determinada y a las experiencias que contempla.

Por otra parte, en la periodización histórica que conocemos, la época moderna se ubica alrededor del siglo XV y XVI y tiene que ver con el tránsito al capitalismo y los acontecimientos asociados a él en todos los órdenes. No es nuestro interés sumergirnos en una diatriba respecto a la posible linealidad de algunos enfoques históricos; ni cuánto de excluyentes y deterministas pudieran resultar, al sustentarse en posiciones de poder cultural y socioeconómico referidos a una porción del mundo que asumió su historia, como “la Historia” del mundo; sus conflictos y preocupaciones como “los conflictos universales”; su modelo de hombre, como “el hombre” abstracto y universal. Desde el punto de vista de la Historia como saber, la Época Moderna se ubica generalmente como el período que transcurre entre la medieval (aproximadamente desde el siglo XV) y la contemporánea en Occidente (hasta 1914).

Sin embargo, cuando hablamos de Modernidad, no nos estamos remitiendo necesariamente a esta designación histórica. Estamos haciendo referencia a la cristalización, en todos los órdenes, y en especial a escala sociocultural, cosmovisiva, del nuevo sistema social capitalista; lo cual ha de producirse al menos dos siglos después de su surgimiento. El concepto Modernidad, tal y como se confronta hoy a lo posmoderno, se refiere a un proceso sociocultural que se inicia en Europa bien avanzada la época Moderna y se extiende por toda la 1ra mitad del siglo XX, - por lo cual penetra también en la fase contemporánea de la Historia Occidental- y comprende varias fases que pueden clasificarse desde las siguientes denominaciones: baja modernidad, alta modernidad y tardo modernidad⁵.

No existe consenso respecto inicio del proceso al que hemos denominado modernidad; para algunos solo existe a partir del siglo XIX; para otros corresponde a la primera mitad del XX. Otra idea sustenta que cristaliza en las primeras décadas del siglo XVIII, abarcando el XIX y el XX, cuando entra en conflicto y es puesto en tela de juicio por los voceros de la llamada posmodernidad.

Desde nuestro saber, es importante considerar la coincidencia histórica respecto a la cristalización de la modernidad y el proceso de autonomía del

⁵ Convencionalmente, es frecuente que el período anterior al siglo XX sea considerado como Baja Modernidad. La Alta modernidad se utiliza generalmente para mencionar el siglo XX. El último tercio del siglo XX ha sido catalogado como posmodernidad, modernidad tardía o tardomodernidad, en los marcos de un debate filosófico en el que esta presente la modernidad, ya fuera como continuación, ruptura o permanencia. Autores como Jean-François Lyotard, (La condición Posmoderna. Madrid: Edit. Cátedra, 1986), Fredreric Jamenson, (El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío. Barcelona: Editorial Paidós 1991), Junger Habermas (la Modernidad como proyecto incompleto. Revista punto de vista, no 21. Buenos aires, agosto de 1998), entre otros, protagonizan este debate.

arte, iniciado desde el Renacimiento en la cultura occidental. Podría decirse, que en la conjugación de ambos acontecimientos, radica la necesidad y posibilidad histórica del nacimiento de la estética como saber. Por una parte, el floreciente capitalismo, con sus cambios estructurales en la distribución de la riqueza, su discurso de la libertad y la emancipación, su culto al hombre autónomo, haría posible la reflexión sobre el hombre y sus atributos; se consideró que este era un terreno propicio a la realización de los aires de libertad que se proclamaban desde aquellas posturas liberales que predominaban entre los ilustrados (Voltaire (1694- 1778), Diderot (1713-1784); la libre elección sólo era efectivamente posible en el terreno de los gustos y las preferencias artísticas. Esto permitió su propio desarrollo como esfera y su lugar dentro del pensamiento de la época. Por otra parte, la especialización de la esfera artística en valores y relaciones designados como estéticos, movería a buena parte de los pensadores de la época a pronunciarse al respecto, dando fe de los cambios epocales que se estaban viviendo.

Los autores difieren también respecto a la fecha exacta de la consolidación del estatuto del arte autónomo en Europa, que oscila frecuentemente entre el siglo XVIII o el XIX. Según Simón Marchan Fiz, en su obra "La estética en la época moderna..."⁶, en las primeras décadas del siglo XVIII ya existen los síntomas de autonomía que se consolidarían posteriormente con el romanticismo. Serán muestra de ello, entre otros acontecimientos, el surgimiento de la Historia Moderna del Arte (J. J. Winckelmann, 1855) y de la propia Estética (A. G. Baumgarten, 1750). Así también, la aparición en las décadas finales de los primeros museos: el Británico en 1753, 1769 el Fridericianum de Cassel, (considerado el primero propiamente de arte), en 1792 el Louvre; en 1819 El Prado.

Por otra parte, el discurso teórico, que progresivamente ha convertido los problemas del gusto en asunto de la belleza y del Arte, afirma en el objeto artístico y en las relaciones que se establecen con él, cualidades válidas bajo esta condición de autonomía, que aísla a una porción paradigmática de lo artístico, cualificado como "Bellas Artes", de otras expresiones menos afortunadas como las Artes decorativas, el Arte social o el Industrial, el folklore o la artesanía, presentes en ese contexto, pero ignorados y despojados de una posible "pertinencia" estética⁷.

Así, el juicio estético es explicado a partir del desinterés, (en algunos empiristas, pero fundamentalmente en Kant), como la ausencia de finalidad, la distancia de fines prácticos, con lo cual se puede deducir que para esta época existe ya la autoconciencia de una separación del Arte respecto de la vida cotidiana y también respecto a funciones asociadas a lo útil. De este modo, el pensamiento de la época refrenda la vertiente que sustenta la autonomía para las primeras décadas del siglo ilustrado.

⁶ Ver Marchan Fiz, S. La Estética en la cultura moderna; de la ilustración a la crisis del estructuralismo. — Barcelona: Edit. G. Gilí, 1982. Cap. 1

⁷ Ver Jauss. H. R. O. C. Págs. 135-142

Estamos asistiendo a la especialización del Arte⁸ en una función cultural que sólo se compromete explícitamente con la creación de objetos cuyo fin primordial estaría en proporcionar placer en la contemplación. Se le libera así de encargos sociales de otro tipo, aunque, por momentos se le reconoce su posibilidad mediadora en la solución de problemas sociales.

Asimismo, el terreno del arte se libera de reglas y restricciones extra-artísticas; se considera terreno propicio al ejercicio de la subjetividad, primero como inventio, ejercicio del gusto, luego como expresión individual de un artista considerado como genio; también su producto, la obra de arte, resultará una especie de objeto exclusivo en que se plasma la impronta del creador, se separa definitivamente del resto de los objetos de la vida cotidiana, desde una especie de lejanía que establece su propia exclusividad e irrepetibilidad, (valor del original).

Es prudente aclarar, que estos atributos, universalizados por el discurso moderno como propios de todo “Arte superior”, corresponden a una fase histórica, a una región, y una esfera determinada de la sociedad occidental; su hegemonía simbólica subyace en su emplazamiento como un espacio de poder cultural que se ubicaría a sí mismo como centro modélico, en detrimento de prácticas culturales de otras regiones y procedencia social a las que se imponen como paradigma, y entre las cuales siguen predominando rasgos de pre-autonomía. El gran Arte, desde su encumbramiento moderno, asume a lo estético para sí y lo encierra entre sus cualidades específicas, razón suficiente para la crisis que sobrevendrá una vez que estas características pierdan su lugar en la escena social (siglo XX). Desde estas consideraciones, y sólo desde ellas, se puede hablar de una Autonomía del arte, que dista mucho de ser un proceso homogéneo y modélico, como pretendieron sus postulantes y protagonistas.

Los primeros estetas modernos.

Aunque Alexander G. Baumgarten⁹ fue el fundador de la Estética (1750), a Immanuel Kant se debe su morfología inicial, establecida como campo de reflexión filosófica autónoma. Con la nueva disciplina se pretende afirmar el proceso de *autognosis* moderno, al extender la razón a la totalidad del hacer humano. Tal como sucederá con las ciencias naturales. Kant se apoya en el sentimiento como facultad autónoma del sujeto. En ese camino sus aportaciones tienen un enorme impacto en las concepciones relativas al arte, aún en nuestros días. Su proyecto crítico propone

⁸ Desde entonces, y de forma progresiva, el arte occidental tiende a ser una esfera independiente, con circuitos propios para la circulación de valores, identificados como estéticos, en tanto sólo se les exige socialmente su habilidad para proveer placer, goce sensorial.

⁹ Ver su tratamiento en el artículo: *El surgimiento de la Estética como disciplina independiente*, de Sonia Arias Curbelo, del propio texto Estética. Enfoques Actuales.

fundamentar los juicios que corresponden a una relación significativa que no es posible determinar y que sin embargo es indispensable suponer; según él, existen dos tipos de juicios: “determinantes”¹⁰ y los “reflexionantes”¹¹. Éstos últimos no indican que se tenga que meditar o reflexionar sobre ellos, sino que en tanto juicios, suponen una “razón” que los justifica. Dicha “razón” se encuentra en el sentimiento y resulta indeterminable. La cualidad del juicio “reflexionante” se determina de “conformidad a un fin sin fin”, es decir, un sentimiento que es de sí por sí mismo –pero aún así un fin- y ese fin es algo que todos podemos sentir: lo que place universalmente, de forma desinteresada y sin concepto¹².

El objetivo será precisar las condiciones por medio de las cuales necesariamente la experiencia adquiere un sentido universal. Así en *La crítica del juicio* (1790), atiende desde el punto de vista filosófico un aspecto a saber: el juicio acerca de lo bello. En tanto para Kant: “No hay ni una ciencia de lo bello, sino una crítica, ni una ciencia bella, sino solo arte bella, pues en lo que se refiere a la primera, debería determinarse científicamente, es decir, con bases de demostración, si hay que tener algo por bello o no: el juicio sobre belleza, si perteneciese a la ciencia, no sería juicio alguno de gusto”.¹³

Así, “...El juicio de lo bello, esta fundado... en una finalidad meramente formal, es decir en una finalidad sin fin...”¹⁴. Es un juicio que tiene un carácter subjetivo e individual, pero al mismo tiempo resulta un juicio universal y trascendental. Kant no circunscribe lo bello a lo artístico. Valorará con mucho la belleza natural, que llega a preferir a la artística. No se refiere a una esfera ontológica de objetos bellos, en tanto para él la belleza es remitida al sujeto y a su actividad desinteresada. Serían los románticos los que en realidad marcan la inversión de lo artificial por sobre lo natural, que Hegel capta con nitidez; lo que sí brinda Kant son los argumentos que posteriormente son esgrimidos cuando la Estética deviene filosofía del Arte, a partir de la finalidad formal del juicio estético y su separación de cualquier fin práctico. Además, al introducir la belleza libre en el arte, separa los artefactos artísticos, creados por el genio, del resto de las creaciones humanas.¹⁵

¹⁰ “Determinar” significa subsumir, situar bajo una regla universal.

¹¹ Emmanuel Kant, *Crítica del Juicio*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1990. pág. 135-144

¹² Emmanuel, Kant. Ob.Cit. Pág. 145-146

¹³ Emmanuel Kant. El arte Bello. En: Antología. Textos de estética y teoría del arte, de Adolfo Sánchez Vázquez. Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. Pág. 75

¹⁴ Emmanuel, Kant. *Crítica del Juicio*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1990. Pág.. 104

¹⁵ Ver: Shaeffer, J – M. *El arte de la Edad Moderna. La Estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Trad. Sandra Caula. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Venezuela, 1993.

Pero, detengámonos en su tratamiento de la belleza. Su estética resulta de una perspectiva antropológica trascendental. En tal sentido, distingue dos tipos de belleza: la belleza “libre” y la belleza “adherente”. La primera no significa nada, no representa nada, no se relacionan con ningún objeto ni concepto. En el caso de la belleza “adherente”, según él, interviene un concepto de “finalidad” relacionado con un modelo ideal o una idea de perfección. Desde esa perspectiva es que la belleza natural se distingue de la belleza artística. Lo bello natural, según él, es superior a lo bello artístico en tanto responde mejor al juicio del gusto puro, a la expresión de una “finalidad sin fin”. Al respecto nos dice el propio Kant: “... *aunque se gusta de llamar al producto de las abejas (los panales contruidos con regularidad) obra de arte, ocurre esto solo por analogía con este último; pero tan pronto como se adquiere la convicción de que no fundan aquellas su trabajo en una reflexión propia de la razón, se dice en seguida que es un producto de su naturaleza (del instinto), y solo a su creador se le atribuye como arte.*”¹⁶ Lo bello natural resulta un objeto de satisfacción desinteresada susceptible de una comunicación universal. Por su parte, la belleza artística, y por consiguiente la obra de arte, siempre contiene una finalidad o interés; “*Cuando el arte, adecuado al conocimiento de un objeto posible, ejecuta los actos que se exigen para hacerlo real, es mecánico; pero si tiene como intención inmediata el sentimiento del placer, llamase arte estético. Éste es: o arte agradable, o bello. Es el primero cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como meras sensaciones; es el segundo cuando al fin es que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento*”¹⁷. De ahí, que para Kant el arte se produce para proporcionar placer, para agradar, para complacer a los sentidos.

En el desarrollo de su sustentación hace depender la condición de las “bellas artes” necesaria y directamente de la superioridad de lo bello natural. Las “bellas artes” sólo lo son si tienen la apariencia de la naturaleza o de lo que viene de ella, de tal manera que deben disimular toda finalidad o interés en ellas mismas y responder a las condiciones de lo bello natural. “*El arte bello es arte en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza (...) La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza.*”¹⁸ Establece así un condicionamiento formal para el arte. Sin embargo, al mismo tiempo deja claro que este solo brinda placer cuando es resultado del libre ejercicio de la imaginación y el entendimiento. De tal manera que “las bellas artes son las artes del genio”. Será entonces a través del genio¹⁹ - también completamente natural por don- que la naturaleza prescribe sus

¹⁶ Inmanuel, Kant. El arte Bello. En: Antología. Textos de estética y teoría del arte, de Adolfo Sánchez Vázquez. Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. Pág. 73

¹⁷ Inmanuel, Kant. El arte Bello. En: Antología. Textos de estética y teoría del arte, de Adolfo Sánchez Vázquez. Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. Pág. 75

¹⁸ Inmanuel, Kant. El arte Bello. En: Antología. Textos de estética y teoría del arte, de Adolfo Sánchez Vázquez. Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. Pág. 76

¹⁹ Para Juan Acha en su texto *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, México, Coyoacan, 1999, p.11, tres son los hechos que han servido de pretexto a la cultura occidental para afirmar y difundir la idea del artista, como productor de obras de arte o como ser sobrenatural: “La división técnica del trabajo artístico, que convierte a los

reglas al arte, “Según derecho, debiera llamarse arte solo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone a razón a la base de su actividad...”²⁰

Las reflexiones estéticas sobre lo bello y el arte encuentran en Kant una síntesis que anticipará, al propio tiempo, su momento de ruptura. Desde sus concepciones se establecieron importantes epistemes, que tienen resonancia aún en el contexto actual. Como hemos visto, no es la obra de Arte el objeto de atención de Kant, cuya Estética se perfila en una dimensión antropológica general y abstracta, donde aún el Arte no tendría una posición tan destacada como entre otros de sus continuadores.

Un vuelco radical significará el período subsiguiente en el pensamiento alemán, de tal modo que se habla de una “Revolución Estética”²¹ que asumiría en el fin del siglo ilustrado, las posibilidades de intervención a escala espiritual, que en el plano real habían quedado frustradas tras la experiencia francesa de 1789. “El cambio estético posterior a 1789 que empezó compensando “la pérdida de la racionalidad histórica con la ganancia de una naturaleza sagrada que se transfigura en salvación” (...) se trocó, tras el fracaso de la esperanza romántica, en una progresiva expulsión de la naturaleza del ámbito de la estética. La estética romántica de la naturaleza culminó en una estética sin naturaleza...”²²

Los primeros románticos alemanes, superando a Rousseau, quien consideró prácticamente irresoluble la contradicción Civilización-naturaleza, confían en liberar al hombre de las coacciones y dependencias de lo político, creando “...ciudadanos para la constitución, antes de poder dar una constitución a los ciudadanos...” Mediante una educación artificial socializadora centrada en la belleza y no natural y solitaria, como quería Rousseau²³, estos pensadores pretenden llegar a un estado estético superior que restablecerá el equilibrio social perdido²⁴.

productores de cada género artístico en una reducida minoría comparada con la cantidad de consumidores; la existencia en toda actividad cultural de seres excepcionales con aportaciones revolucionarias; el carácter inescrutable y oscuro de la creación cultural –la artística por ejemplo-, originando el concepto de genio como la mejor instancia para explicar la causa de tal creación.”

²⁰ Inmanuel, Kant. El arte Bello. En: Antología. Textos de estética y teoría del arte, de Adolfo Sánchez Vázquez. Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. Pág. 7

²¹ Cuyos principales protagonistas serían Schlegel y Schiller.

²² Gauss H. R. O. C. Pág. 109

²³ Para Rousseau el hombre es bueno por naturaleza, pero el arte y las ciencias ocultan los vicios sociales, los “recubren con un barniz” y “destruyen la virtud”, dejando “como algo bello su simulacro público” por eso es necesario una educación natural que aleje al individuo de los peligros de la civilización moderna. Rousseau citado por Hans Robert Jauss en *Las transformaciones de lo Moderno*, OC. p. 60

²⁴ Esta idea fructificó en los ideales modernos de perfeccionamiento. Desde entonces acá se ha proyectado de diversas formas en Ernest Bolch, en Hebert Marcuse, en las diferentes escuelas y doctrinas que durante el siglo XX asumieron la educación por el Arte y en las propuestas de la llamada estética socialista.

Esta tendencia se inserta, como señala Habermas en el análisis de una modernidad “en discordia consigo misma”²⁵ y constituyó una respuesta crítica a las expectativas desengañadas de la Revolución francesa. Según él, *Las Cartas sobre la Educación Estética* de Schiller constituyen el primer escrito programático para una crítica estética de la modernidad²⁶, en tanto ellas parten de la *fragmentación* como principal responsable del status quo.

Las cartas se proyectan como crítica al trabajo alienado, a la burocracia, a la ciencia intelectualizada, “forastero en el mundo de lo sensible”, a la oposición sensibilidad-entendimiento, entre el impulso de la materia y el impulso de la forma. La doctrina schilleriana, se preocupa por lo estético en tanto comportamiento humano y se propone revolucionar las relaciones de entendimiento entre los sujetos. Propugna la fusión del mundo de los sentidos y el de la razón, el logro del equilibrio entre el impulso sensible y el formal a través del juego “.... El impulso estético que nos empuja a la formación trabaja calladamente en un tercer reino, en el fecundo reino del juego y la apariencia en que libera al hombre de las cadenas de toda esa clase de relaciones y lo emancipa de todo lo que puede llamarse coerción, en lo físico como en lo moral.²⁷ La idea de la belleza se entroniza en la noción de la naturaleza humana y deviene condición de humanidad, en un sentido ciertamente antropológico²⁸.

La Estética romántica asume así características propias que le cualifican como una etapa significativa, en la que se conservan algunos puntales del edificio moderno, pero se introducen fisuras emergentes que darán al traste con la propia modernidad. Algunos temas que le identifican son: La conversión de la estética en filosofía del Arte; La definición de lo bello como artificio, y la consideración de lo bello artificial como superior a lo natural; La teoría del genio y el problema de la subjetividad; Lo finito y lo infinito en el Arte; La ironía; Lo bello y sus gradaciones; La estética de lo feo²⁹; La novedad como valor; La moda; la teoría sobre Educación Estética; etc.

Algunos de estos temas están presentes en la obra trascendental de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Para él, el Arte, junto a la religión y la filosofía integran el Espíritu Absoluto; suponen las bases del desarrollo espiritual más elevado y desde este supuesto, le atribuye un espacio privilegiado a lo artístico en su extensa producción filosófica. Con ello, ubica a la saga del discurso estético otros problemas de índole antropológico, dirigidos al lado de la recepción, que hasta entonces habían gozado de cierto interés en el pensamiento que le antecedió, como el sentimiento, el

²⁵ Habermas, Juergen, *El discurso filosófico de la modernidad*, O. C. p. 62.

²⁶ Ídem, p. 62.

²⁷ .Schiller, F., En: Habermas, J., O. C. p. 8.

²⁸ Sin embargo, la concepción emancipadora que profesa no puede sustraerse de los límites epocales que sustentan un desconocimiento de las estructuras sociales y del papel que los dominios superestructurales pueden desempeñar. Así, lastra por siempre a las propuestas teóricas y prácticas que se inclinan al perfeccionamiento del sujeto social desde la perspectiva estética, condenándolas a la designación peyorativa de “utopías”.

²⁹ El cambio en los valores de belleza y fealdad durante el romanticismo son tratados en el artículo: Una vez más sobre las categorías de la valoración estética, de este propio texto: Estética. Enfoques Actuales.

gusto, entre otros, que deberán esperar casi un siglo para acaparar de nuevo la atención de los especialistas...."Nos daremos por satisfechos,- diría- con el nombre de Estética...No obstante, el término apropiado para nuestra ciencia es el de filosofía del arte..."³⁰. Con esta frase

Hegel destierra de la Estética todo atisbo de universalidad en el sentido Kantiano. En su caso se trata de la relación con la "Belleza Superior", a tenor de la relación específica con las obras de Arte. Dentro de su sistema, resulta coherente la plasmación de lo bello como expresión sensible de la idea, ya que como "*la belleza es espíritu, se deja traducir mejor por el espíritu*". Esto se realiza a partir de una potencia creadora y de la autoconciencia del hombre, como capacidad, para alcanzar la libertad. La única forma será el arte - recordemos que el espíritu es la idealización de la realidad- y en éste sentido se desdeña el estudio de la sensibilidad. Aquí hay otra diferencia fundamental con Kant, en tanto que para Hegel lo realmente significativo es lo bello artístico. Este sería superior en tanto es derivación de una producción del espíritu, y el espíritu trasciende esa superioridad a sus productos y por ende al propio arte. Al respecto señala: "... *El arte lo aprehende y nos lo manifiesta de manera más viva, más pura y clara que como se encuentra en los objetos de la naturaleza o en los hechos de la vida real. He aquí por qué las creaciones del arte son más elevadas que los productos de la naturaleza. Ninguna existencia real expresa lo ideal como lo expresa el arte.*"³¹

Otra diferencia con su brillante antecesor en la filosofía clásica alemana, es que para Hegel lo más importante en la obra de arte no es la forma, sino aquello que se transparenta a través de ella: el contenido, del cual es expresión sensible. Si Kant prefiguró el juicio estético como formal, Hegel establece un discurso enfático del contenido a la hora de entender el Arte. Al mismo tiempo, sienta las bases de una noción contenidista del Arte, de gran repercusión en algunas escuelas y tendencias posteriores.

La Dialéctica hegeliana articula además un historicismo en el análisis del arte que se deriva de la propia evolución de la idea dentro de él, el modo en esta ha sido puesta de relieve en las diferentes épocas del pasado. Así hablará de: arte simbólico (arte egipcio), arte clásico (arte griego) y arte romántico (arte occidental cristiano desde la Edad Media hasta el siglo XIX). Con esto, facilita a las historias y teorías del arte una comprensión de la evolución del mismo; pero también se dejará signada una perspectiva lineal en relación con este fenómeno. Mirada que desconoce además cualquier otro tipo de producción artística y que, además, a la larga conducirá a la puesta en duda, una y otra vez, de la propia supervivencia del arte.

La idea del artista como ser autónomo y elegido desemboca en Hegel en una concepción del genio, una personalidad, un espíritu que se eleva por encima de los demás mortales. Una potencia creadora infinita. El concepto de originalidad se hace

³⁰ Referido por Marchan Fiz, Simón. La Estética de la Cultura Moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Pág. 116

³¹ Geor W. F. Hegel. Necesidad y Fin del Arte. En: Antología. Textos de estética y teoría del arte, de Adolfo Sánchez Vázquez. Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. Pág. 81

inseparable del mito del artista. *“Encontramos primero la vulgar opinión de que el arte se aprende conforme a reglas. Pero lo que los preceptos pueden comunicar se reduce a la parte exterior, mecánica y técnica del arte; la parte interior y viva es el resultado de la actividad espontánea del genio del artista. El espíritu, como una fuerza inteligente, saca de su propio fondo el rico tesoro de ideas y formas que desparrama por sus obras. Sin embargo, para evitar un prejuicio no es preciso caer en el otro extremo, diciendo que el artista no tiene necesidad de la propia conciencia, (...) Sin duda, hay en el talento y en el genio un elemento que no brota más que de la naturaleza; pero necesita ser devuelto por la reflexión y la experiencia.”*³² Hegel advierte que en la medida que el artista penetra en lo profundo del corazón humano más elevado será su lugar en las escalas del arte.

Como mismo describe un pasado, hablara de un después del Arte, cuya forma *“...dejó de ser la suprema necesidad del espíritu...”*³³, anunciando el desplazamiento de la dialéctica a favor de la forma, intuyendo la fractura del orden clásico de la representación que sería llevada a cabo años después por los movimientos de vanguardia. Muchos le atribuyen la idea de la “Muerte del arte”. En realidad, la hipótesis aparece para él en una doble dirección; por un lado, refiere la transición de unas formas del Espíritu Absoluto por otras. Luego, en este caso la "muerte del arte" es entendida como la escisión entre arte y religión, en tanto avizora el desplazamiento del Arte fuera de lo sagrado; y por el otro lado, intuye el cambio de dirección que en este último se iban a producir a partir de las indagaciones subjetivas y la experimentación: *“... la subjetividad, como libre despliegue del espíritu, es elevada desde ahora a un nuevo referente de lo artístico y porta la antorcha de un “después” que será nuestra modernidad...”*³⁴

En el primer “umbral de la modernidad estética” Hegel presiente la cercana separación del arte y la mimesis. Rebelión que en contraste con las ilusiones naturalistas en pintura y en la música, de finales del siglo XIX, da inicio a la decadencia del principio de imitación, de historicidad de lo bello, de afirmación subjetiva, de reconocimiento del genio y de lo sublime, del régimen de la obra de arte y del papel de la crítica. En realidad, anuncia el despliegue de la liberación de la praxis artística frente a la tutela metafísica.

La herencia hegeliana en el marxismo, no solo tuvo que ver con la dialéctica y sus categorías y conceptos monumentales. También en la concepción del lugar del Arte en la sociedad, el valor del contenido, la misión elevada y la concepción historicista del Arte, encontramos sus huellas. En cuanto a la valoración del marxismo y su repercusión en la Estética, es necesario tener en cuenta que aunque no hicieron un tratado especial sobre este tema, los aportes de los clásicos del marxismo fueron incuestionables. Determinaron una nueva concepción para el análisis de la sociedad, la

³² Geor W. F. Hegel. *Necesidad y Fin del Arte*. En: Antología. Textos de estética y teoría del arte, de Adolfo Sánchez Vázquez. Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. Pág. 70- 80

³³Hegel, G. W. F. *Estética*. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos. Editorial Alta Fulla. Barcelona, 1988. Tomo 2. Pág. 2-4

³⁴ Marchan Fiz, Simon. Ob. Cit. Pág. 184

concepción materialista de la Historia y sobre esa base fue posible descubrir los resortes internos de la vida de los hombres, que habían pasado inadvertidos hasta entonces o que habían sido interpretados de forma idealista. En sus obras tempranas, algunas desconocidas hasta principios del XX, salieron a la luz importantes reflexiones que analizan lo estético como uno de los dominios del hombre sobre el mundo. Como se ha dicho, Marx, buscando al hombre, se encontró con lo estético como un reducto de la verdadera existencia humana, considerándola como una esfera esencial.

De acuerdo con las reflexiones hechas por los clásicos, sólo se podría analizar al hombre, enmarcándolo en la Historia como hombre concreto, producto de las circunstancias. Partiendo de esa base, asumen lo estético como un modo peculiar de relación sujeto objeto, como una relación de objetivación del ser humano que alcanza su plenitud en el Arte. Esta relación no implica sólo la transformación del objeto por el hombre; en dicho proceso el hombre se transforma a sí mismo.³⁵ La Estética socialista, en el desarrollo de su línea teórica que pretendía perpetuar las ideas de los clásicos, llega a formular una visión de lo estético en sentido amplio³⁶, distendido a la sociedad, ya fuera como actividad humana en general o como una de sus facetas. "...El objeto de la estética – diría uno de aquellos pensadores - debe ser ahora la creación, como capacidad universal del hombre y de la sociedad en general que incluye todos los aspectos de la actividad socialmente útil..."³⁷.

En las obras de Marx y Engels se encuentran alusiones a la relación Trabajo-Arte, sobre los sentidos estéticos, las funciones del arte, desarrollo desigual del arte y la sociedad, etc. El socialismo en el poder en Europa del este intentó la creación de un Arte nuevo que se correspondiera con las cambiantes condiciones sociales. En nombre de esta necesaria renovación se cometieron errores teóricos y prácticos de consideración. Por ejemplo, la asunción del realismo como método único de creación artística, limitación de la experimentación formal, excesos de contenidismo, (es decir, buscar el vínculo con lo social y lo ideológico en el contenido de las obras concretas, descuidando el lugar de la forma y las especificidades de la creación artística), reducción del arte a su función cognoscitiva, etc.

Sin embargo, la Estética marxista como teoría, a pesar de sus lamentables limitaciones de aquellos tiempos, constituyó una alternativa a la vertiente occidental en tanto discurrió en torno al problema del hombre desde una perspectiva constructiva. El concepto de lo estético como actividad y como valor tuvo entre sus teóricos aportes muy interesantes. Lo entendían como una

³⁵ Ver: Las ideas Estéticas de Marx. Adolfo Sánchez Vázquez. La Habana, E. R., 1966.

³⁶ Marx no solo supera a Hegel al referir la enajenación a un proceso histórico real sino que se distancia de él cuando refiere lo estético al dominio humano sobre el mundo desde un alcance antropológico.

³⁷ Kunitsin, G. Trabajo-arte-comunismo. Citado por Tasalov. V. Diez años del problema de lo estético. . En: *Problemas de la Teoría del Arte*. Editorial Arte y Literatura. La Habana, 1980. Tomo II. p. 357.

relación nacida de la transformación del mundo por el hombre. De aquí que se afirmara la posibilidad del logro de la misma en la actividad humana como producto del trabajo y la educación, que permitiría una actitud estética del hombre en su relación con el mundo.

A pesar de sus reveses, esta experiencia puso en evidencia que las nuevas condiciones sociales, que las nuevas relaciones y el cambio de carácter de la producción que se pretendía lograr, hacia imprescindible educar el sujeto. Este hecho abrió un amplio campo para los pensadores. El desarrollo teórico de la Estética en la esfera de la conducta y la educación de los sentimientos en la sociedad socialista fue indiscutible. Se realizaron profundas reflexiones sobre los mecanismos psicológicos que permitirían educar al hombre sobre la base de un nuevo modelo de desarrollo social que tenía como base la perfección del sujeto como ser humano y el perfeccionamiento de la sociedad.

La estética enfática de la primera mitad del Siglo XX.

El siglo XX, recorrido por las oleadas vanguardistas, va a significar un viraje en el discurso estético, sobre todo porque el centro de atención se desplaza del artista, -consagrado ya en la primera modernidad como individuo genial-, a la obra, escenario de las principales experimentaciones que provee el Arte nuevo. Cada vez menos el genérico Arte y cada vez más la Obra, como si de un plumazo, se quisiera borrar un discurso normativo al que se negaba todo acceso al escenario conflictivo, sufriente y variado de las primeras décadas del siglo XX.. De este modo, puede hablarse de una estética centrada en la obra, o estética enfática que perdurará hasta que, por una parte, la obra transite hacia la desmaterialización³⁸ y por la otra, la recepción y sus complejidades acaparen la atención de los estudiosos en la segunda mitad del siglo.

Significativa resulta la visión que sobre el arte aporta Martín Heidegger (1889-1976) en su encomiable ensayo *El origen de la obra de arte*. Resulta sintomático que no sea el arte o el artista su punto de partida. Su análisis se centra en la obra de arte. Parte de una noción de la obra como “cosa”, como espacio donde reside el enigma del arte. Intenta diferenciar la obra en tanto cosa del mero utensilio, y lo hace apelando a un cuadro de Van Gogh, donde aparece un par de botas de campesino. Heidegger se propone hacer “hablar” al cuadro. Con ello lo que ofrece es una especie de fenomenología de la vida agrícola. Demuestra así que la obra es mucho más que la cosa, “... la obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte. Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa... La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido... La

³⁸ La incorporación de la noción de arte como acontecimiento (action painting, fluxus, happening, performance) y la posterior apertura a lo virtual a través del net art y sus variantes, entre otros factores, desmaterializan la obra en tanto deja de ser necesario e imprescindible un objeto material portador. El concepto obra de arte deviene “término al uso”. El arte se presenta como una relación, un acto, un flujo intangible...

obra es símbolo.”³⁹ Al tiempo hace visible como desde la obra se pone “en obra la verdad de lo que existe”, y al respecto nos dice: “Hemos hecho que fuera una obra la que nos dijera qué es el utensilio. De este modo también ha salido a la luz lo que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad.”⁴⁰ Con su distintiva comprensión ontológica del lenguaje intenta dialogar con el arte de vanguardia. Revela como en la existencia de un ser individual, ese que puede expresar la obra, se puede encontrar “la verdad de lo existente” en general. Argumento para validar la obra no como una mera cosa, sino como mucho más que eso. Estas en sí resultan entes configuradores de mundos.

Esa aproximación a la obra de arte como “puesta en obra de la verdad” exige a Heidegger la precisión en relación con la verdad en este caso. Entonces: “El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí. Decíamos que en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad. Al poner como ejemplo el cuadro de Van Gogh intentamos darle nombre a ese acontecimiento. A ese fin se planteó la pregunta sobre qué es la verdad y cómo puede acontecer la verdad.”⁴¹ La obra será tal en la medida que abre un mundo. Mundo que desoculta, que muestra qué elemento no conocido y no pensado puede estar presente y ser consustancial a la verdad. Es en ese sentido que asume la verdad, en el sentido de corrección.

Ahora bien, ese mundo se erige sobre una materia: la tierra, se instala sobre esta. Y a partir del ejemplo de un templo griego llega a preguntarse: “... ¿por qué la instalación de la obra es un erigirse que consagra y glorifica? Porque la obra exige tal en su ser-obra. ¿Cómo es que la obra exige semejante instalación? Porque es ella misma instaladora en su ser-obra. ¿Qué instala la obra en tanto que obra? Alzándose en sí misma, la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia.

Ser-obra significa levantar un mundo...”⁴² e instaurar un origen. Es esa la clave para Heidegger. Más adelante afirmara: “...Levantar un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra. Ambos pertenecen a la unidad del ser-obra.”⁴³ Todo, desde el lenguaje que para él revela las dimensiones ontológicas del ser arte: la poesía. Poesía que para él trasciende la cuestión literaria o cultural. Como invocación al destino del hombre, del Dasein, en tanto custodio del ser. Para esto le fue dado el lenguaje, para permitir el “desocultamiento” que permite la apertura y puede darse un mundo y una historia “... Todo arte es en su esencia poema (...) La esencia del arte, en la que residen al tiempo la obra de arte y el artista, es el ponerse a la obra

³⁹ Ver en: El origen de la obra de arte. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996. Pág. 3

⁴⁰ Heidegger, Martin, OC. Pág. 16

⁴¹ Heidegger, Martin, OC. Pág. 18

⁴² Heidegger, Martin, OC. Pág. 21-22

⁴³ Heidegger, Martin, OC. Pág. 23

de la verdad. Es desde la esencia poética del arte, desde donde éste procura un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado...”⁴⁴

Otro pensador reconocido, en este sentido, será Nicolai Hartmann (1882-1950), de la escuela de Marburgo⁴⁵, quien discierne desde un enfoque fenomenológico del arte. En su caso desarrolla su análisis atendiendo a la estructura de la obra. Según él hay que entender la obra de arte como objeto que debe verse en dos planos: uno realmente dado y otro que en tanto fondo resulta irreal y no se realiza, sino que es sólo un fondo que hace su aparición. En este sentido describe los planos como sigue:

El primer plano (vorderground) existe en sí junto con su plasmación, es el producto material, sensible, para él es lo real.

Segundo plano: (hinterground) es el contenido espiritual de la obra, es irreal. Existe sólo para un espíritu vivo que recibe, pone de sí.

Existe, según él, lo que podemos decir con entera generalidad de todas las obras de arte, una dependencia entre el primer término y el fondo. La relación de dependencia entre lo del primer término y lo del fondo, en que está fundada la grandiosa posibilidad de configuración del artista, revela a una consideración más exacta no precisamente por ser sui generis sino porque el carácter del ser humano solo puede hacer su aparición en lo exterior. Son los signos externos los que delatan el interior. La obra resulta un signo externo que es impregnada por la espiritualidad del artista. Se privilegia así a la obra en relación con el resto de los elementos constitutivos del arte: el artista y el público.

Aún cuando se orienta a un análisis concreto del fenómeno arte, centrado en la obra y su estructura, para lograrlo atiende a la morfología y características de cada praxis; explica la obra por el modo en que las obras son aprehendidas. Revela así los aspectos que son comunes a todas estas. Para entender es necesario tener en cuenta, además, su noción de materia. Según él, este debe verse en sentido amplio, como todo aquello que es indeterminado e indiferenciado y en sentido estricto, toda especie de elementos sensibles que en la configuración artística reciben una forma de tipo propio. Con esto la categoría de “forma” aparece en una doble relación: con respecto a la materia en la que se forma el arte y con respecto al material. Así asume también la dualidad de la visión (en el análisis del acto de creación).

Según Hartmann, existen artes del espacio – la escultura y pintura- y artes del tiempo – la literatura-; estas por su sentido representacional resultan objetivas y es más fácil ver reconocer lo característico a todas las obras. También existen otras como la música y la arquitectura que se unen bajo el nombre de artes no representativas -no objetivo- donde eso se dificulta. Sin embargo también en estos casos puede practicarse la división en primer término y fondo. En la música, por ejemplo, el primer término tiene que ver con lo que es perceptible en forma puramente acústica, luego aparece lo

⁴⁴ Heidegger, Martin, OC. Pág 40

⁴⁵ La denominada Escuela de Marburgo reunió a pensadores diferentes, que compartían el interés por el análisis de la filosofía kantiana y su renovación; de ahí que se encuentre en el núcleo del llamado neokantismo

musical, como unidad que ya no es posible apresarse acústicamente. La cierta analogía de la arquitectura con la música es perceptible cuando se visita una catedral. Y se diferencia porque no es posible su separación de lo útil. Un edificio que no estuviese construido con un fin tampoco se entiende artísticamente. Hartmann advierte que, en todos los casos, solo cuando se logra apresar el sentido de las imágenes, los sonidos, de las letras, de las palabras y frases; y se les entiende es que se llega al plano en que se nos aparece un mundo de objetos. O sea, que reconociendo el sentido de los signos es que se llega a los objetos. Solo que el fondo mismo tiene profundidad, y nos dice que por encima de cada capa puede elevarse algo general humano que nos afecta y sobrecoge a cada uno de nosotros.

Lo que privilegia Hartman es el “aparecer” de algo, puntualizando que se trata de que: aparezca sensiblemente, sin tomar en cuenta su realidad, ni su irrealidad. En ese sentido apunta Roman de la Calle “...El “aparecer”, pues, es indiferente del todo a lo real y a lo irreal; es decir que lo que aparece no pretende ser ni verdadero ni falso. Es aprehendido sólo como aparición. Es “objeto”, pero solo “intencional”...” Lo cierto es que Hartmann indica fenomenológicamente un esquema mediante el cual se pueda pensar la obra de arte tanto en su estructura como en el modo de ser del objeto artístico.

En general, en las concepciones sobre el “Arte moderno”, aún cuando se privilegia indirectamente es el sujeto artista- tal como venía sucediendo en la tradición-, se potencia el espacio del hecho artístico que es la obra y, de algún modo se intuye, se adelanta, aunque no se atiende puntualmente, el papel activo del receptor en este proceso.

Como señalamos, el énfasis se pone en la obra, en tanto objeto intencional, y se dirige fundamentalmente hacia cómo esta se constituye. De acuerdo con su devenir se atiende la nueva naturaleza de la obra, lo que proponen sus formas de manifestarse, y se remite al análisis de cómo se estructura. Solo en esa dirección es posible comprender su novedad (innovaciones que plantea) tanto en sentido endógeno -entiéndase referente a los cambios que propone el arte en relación consigo mismo- como en el exógeno -a las formas en que se mira, analiza y piensa el hecho artístico-, a partir de este momento. Por consiguiente, se establece una distinción entre el llamado “Arte moderno” y el Arte occidental tradicional, asentado este último en el principio de la mimesis. Las concepciones modernas sobre la obra de arte apuntan a la comprensión del papel activo y creador del sujeto. Con todo, lo que se hace evidente es la ruptura epistemológica que se produce en relación con la propia praxis y desde esta con la noción Arte.

Con Walter Benjamín se ilumina toda la concepción sobre la obra de arte. En su estudio, establece una especie de clasificación que nos permite distinguir las obras de arte tradicionales, es decir aquellas que asumen los paradigmas creativos del arte autónomo occidental hasta el siglo XIX, de las nuevas obras de Arte, entendiendo como tales, las que van a ser englobadas bajo el apelativo homologador de la Vanguardia. Las primeras serían para él, obras orgánicas (simbólicas) identificadas con el arte clasicista, es decir el producido dentro del paradigma europeo tradicional. Aquí la obra funciona como totalidad a la que se enfrenta el receptor y referente de una “realidad exterior”. En tanto la obra resulta un retrato vivo de esa totalidad que oculta su

“artificio,” en virtud de un recubrimiento que no es otra cosa que dar apariencia de naturaleza.

Así mismo se hablará de la existencia de obras inorgánicas (alegóricas). Noción que se desarrolla a partir de su concepto de alegoría. Esta es una categoría compleja que separa el análisis de la obra plano: el de su producción y el de su recepción. Lo alegórico, según él, es un fragmento que el artista arranca de la totalidad del contexto vital, lo aísla y lo despoja de su función. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Lo interesante es que se trata de un sentido que no existe de forma natural en el contexto original, es un sentido dado.

Para Benjamín lo alegórico es expresión de la melancolía, otra de sus categorías distintivas, ambas asociadas a la historia como decadencia: en la alegoría reside el aspecto fúnebre de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista”. A diferencia del artista clasicista, quien ve en el material el portador de un significado, el de vanguardia lo aprecia como signo vacío, separado por él de la totalidad de la vida, con la intención de fijar un sentido.

Las ideas de Benjamin han trascendido por que, entre otras cosas, penetran en el impacto que imprime la reproducibilidad técnica en la obra de arte. Su análisis de la muerte del aura - “...la manifestación irrepitable de una lejanía por cercana que pueda estar...”⁴⁶ brota del impacto de la técnica en tanto ella acerca “espacial y humanamente las cosas”, en una operación que describe magistralmente: “...quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana el terreno a lo irrepitable...”⁴⁷.

Con ello esta presentando el nuevo modo de ser del arte apoyado en su valor exhibitivo, en oposición al antiguo, derivado del valor cultural de la obra. A diferencia de Adorno, que centra su atención en los mecanismos del capital y su poder enajenante, Benjamín fundamenta un modo “positivo” de percepción de la masa a partir del cine. Así señala como “...la masa sumerge en sí misma a la obra artística...”⁴⁸; Sus dispositivos estarían en la dispersión, la imagen múltiple y el montaje. Más que referirse a la técnica en sí, Benjamín explica cómo esta “... modifica la relación de la masa con el arte. De retrógrada frente a un Picasso se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin...”, señalando además como: “... en el público de cine coinciden la actitud crítica y la fruitiva...”⁴⁹. El espectador de cine se vuelve “experto”, pero de un tipo nuevo en el que no se oponen sino que se conjugan la actitud crítica y el goce...”⁵⁰

⁴⁶ El aura es para Benjamín “...la manifestación irrepitable de una lejanía por cercana que pueda estar...” W. Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica, en Discursos Interrumpidos I. Madrid: Edic. Trsvs, 1973* pág. 24.

⁴⁷ Benjamín, Walter. *Pequeña historia de la fotografía*. En *Discursos interrumpidos*. Madrid Taurus, 1973. p. 75

⁴⁸ Benjamín, W. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* O. C. p. 53.

⁴⁹ Benjamín, W. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* O. C. p. 44.

⁵⁰ Martín Barbero, J. *De los medios a las mediaciones*. O. C. p. 62.

La reproducción manual de alguna manera conserva la autoridad de “lo auténtico” mientras que la técnica alcanza la posibilidad de independizarse del original. Muchas de sus ideas han sido reconsideradas hoy y retomadas, ante el impulso arrollador de la imagen técnica como imagen en movimiento.⁵¹ Se le atribuye también, junto a la comprensión de los cambios en la obra de Arte como espacio de producción artística, el haber intuido, el carácter histórico de la recepción. “...Dentro de grandes espacios históricos de tiempo- diría Benjamín- se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial...”⁵² Según él, dichos modos y la manera en que esa percepción se organiza, el modo en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente.

Otra mirada imprescindible es la de Theodor Adorno (1903-1969), uno de los autores más reconocidos en este ámbito. Adorno profundiza en el lugar tan importante que esta asumiendo la cultura en su época, analizando los factores estructurales que generan su carácter contradictorio; el más importante, la división social antagónica entre trabajo manual e intelectual, que caracteriza desde siempre a toda cultura conocida por la humanidad. Sin embargo, esta separación no implica para nada que la cultura esté al margen de las leyes capitalistas de producción, más bien, lo que esta apreciando Adorno, es como la cultura asume la fisonomía de la sociedad que la engendra.

Con ello enuncia su carácter contradictorio en el capitalismo; por un lado, al estar distanciada de la producción material, le es dado asumir una postura utópico – crítica, pero al mismo tiempo, por el hecho de estar separada, no puede más que servir de remedo espiritual.

Su enfoque crítico de la industria cultural ha sido muy utilizado por los estudiosos contemporáneos. Aún cuando algunos han sido calificados como extremos, muchos de los elementos con que operamos hoy, tuvieron sus antecedentes en este pensador y su furibunda crítica a la mercantilización de la cultura capitalista. Veamos por ejemplo, su precisión teórica del principio Kantiano establecido para definir el arte “...El principio de la estética idealista, finalidad sin fin, es la inversión del esquema al que obedece socialmente el arte burgués: inutilidad para los fines establecidos por el mercado. Últimamente, en el pedido de distracción y diversión, el fin ha devorado al reino de la inutilidad. Pero como la instancia de utilizabilidad del arte se convierte en total, empieza a delinearse una variación en la estructura económica íntima de las mercancías culturales. Lo útil que los hombres esperan de la obra de arte en la sociedad competitiva es justamente en gran medida la existencia de lo inútil: Lo cual no obstante es liquidado en el momento de ser colocado enteramente bajo lo útil...”⁵³

⁵¹ Ver: Brea, José Luis: *El tercer Umbral, Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Fundación Cajamurcia, AD JO, Serie Ensayo, 3, 2004

⁵² Benjamín, W. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. OC. p. 23

⁵³ M. Horkheimer - T. Adorno: *Dialéctica del Iluminismo*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1970. Pág..189-190.

Según Adorno, en una primera fase liberal-burguesa la autonomía del arte y la cultura permiten gestos emancipadores, diferentes y evasivos que trascienden la realidad social; pero con el establecimiento de la industria cultural se transforma el contenido de la cultura, entrando en tela de juicio hasta el propio sentido de autonomía que relativamente pudo gozar la obra moderna. Es reconocido que Adorno, si bien es el teórico de las obras de arte modernas⁵⁴, es uno de los fervientes detractores de la industria cultural, y tal posición le ha acarreado el ser considerado aristocrático.⁵⁵ Ciertamente, la visión tradicional del Arte Occidental no puede menos que considerarse puritana, elitista, pues la propia idea del arte que se perfila en este momento, implica de sí una separación y una distancia de la vida común. De este modo el elitismo, ha sido consustancial al arte y forma parte del lugar que la propia historia de Occidente le otorga. Aunque Adorno haya tenido que cobrar la culpa histórica de defenderle ante la industria cultural y la mercantilización, su posición está suficientemente respaldada por un habitus cultural.

Su voz se alzo para enfrentar un problema que encara el pensamiento de la alta modernidad, la imposibilidad de una definición del Arte. "Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello..."⁵⁶ Es por ello que anuncia: "El arte extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas. Su concepto no puede definirse. No podemos deducir su esencia de su origen, como si lo primero en él fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó todo lo subsiguiente o se hundió cuando ese fundamento fue sacudido..."⁵⁷

Por otra parte, en *Dialéctica del Iluminismo*, junto a Horkheimer caracteriza un nuevo estado del individuo como..."un permanente rito de iniciación. Cada uno tiene que mostrar que se identifica sin reservas con el poder que le golpea..."⁵⁸ Según ellos, ya no es posible pensar en diferenciarse de las expectativas y demandas de la sociedad, la estandarización y el entontecimiento son proclamadas por una industria nueva, inmersa en los mismos mecanismos que las empresas tradicionales, pero cuyo fin es producir cultura. Por eso es que los autores señalan como una especie caricatura del sueño ilustrado esta nueva forma de barbarie que se ha instrumentado, en que el

⁵⁴ Su Teoría Estética se inscribe en las coordenadas de las creaciones de vanguardia, cuyas novedades analiza como el arte nuevo y verdadero.

⁵⁵ Consúltese por ejemplo: Eco, U. Apocalípticos e integrados. Editorial Lumen . México, D. F. 2003;

Vattimo, G. *La sociedad Transparente*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1996; Martín Barbero, J. *De los medios a las mediaciones*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2da edición, 1991.

⁵⁶ Adorno, Theodor. Teoría Estética, Orbis, Barcelona, 1983, Pág. 9, traducción. de Fernando Riaza

⁵⁷ Adorno, Theodor. Teoría Estética, O. C., Pág. 11

⁵⁸ *Dialéctica del Iluminismo*. O. C. Pág.176

principio de intercambio de la sociedad productora de mercancías se ha adueñado por completo del ámbito de la cultura.⁵⁹

Para Adorno el artista es un sujeto social que crea un objeto, también social, que luego se relaciona consigo mismo -en su propia autonomía- y más tarde vuelve a relacionarse con el sujeto. En este sentido, lo realiza como un objeto o “hecho estético” y no como una mera reproductibilidad. Tal valoración lo lleva a ver al arte, sobre todo el vanguardista -ya de por sí problemático porque supone una independencia total respecto de lo que representa la razón instrumental- no como una noción de productividad de cultura sino de “arte”. Adorno comprende la superación de la noción de arte como imitación o re- creación de realidades e incluso como re- presentación de las mismas. Para él la obra de arte no es solo el producto final del proceso sino también “el proceso mismo en estado de reposo”. Al respecto nos dice: “...Quien sabe que una obra de arte es algo hecho no sabe nada de lo que es una obra de arte.”⁶⁰

Es por ello que asume que la obra de arte será “mónada, cosa y centro de fuerza”; que ante la tradición se hallan cerradas y solo imaginan lo que fuera existe. “Su interpretación como un proceso inmanente, cristalizado y en estado de reposo se aproxima al concepto de mónada (...) Su contingencia y su ajuste interno los han tomado del dominio espiritual sobre la realidad”.⁶¹ Cada obra será un ser indivisible, pero de naturaleza distinta a otra, dentro del universo del arte; así mismo “la obra” será igualmente algo único y de naturaleza distinta a los seres componen el universo, siguiendo a Leibniz, aquel artefacto de organización muy sencilla y redondeada, con una ventana desde donde es posible su apertura a la realidad. En esta dirección afirmará: “...No hay determinación ninguna de lo propio de una obra de arte que no se exteriorice fuera de la mónada, por su forma, por su universalidad. Así quedarían sin efecto las exigencias del concepto que se hace penetrar desde fuera en la obra tratando de abrírnosla desde dentro, que la hace explotar mientras afirma procede sólo de la cosa. La construcción monadológica de las obras apunta más allá de sí misma.”⁶²

La falta de estabilidad que estas obras asumen, se corresponde con la inseguridad del hombre occidental tras el vertiginoso avance del capitalismo. Los desmanes de la razón moderna o utilitaria han transgredido los límites de esta confianza. No es casual que para Adorno la obra de vanguardia constituya el nuevo tipo de obra comprometida. Al respecto diría Adorno “...Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica”...⁶³ y agrega: “...Al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo “socialmente

⁵⁹ “...por qué la humanidad, en vez de alcanzar un estado verdaderamente humano, se hunde en una nueva forma de barbarie...” M. Horkheimer - T. Adorno: *Dialéctica del Iluminismo*. O. C p. 176.

⁶⁰ Adorno, Theodor. Teoría Estética O.C. pág. 236

⁶¹ Adorno, Theodor O.C. pág. 237

⁶² Adorno, Theodor O.C. pág. 237, último párrafo

⁶³ Adorno, Theodor. Teoría Estética, Orbis, Barcelona, 1983, p. 10, traducción. de Fernando Riaza.

provechoso”, está criticando la sociedad por su mera existencia, como en efecto le reprochan los puritanos de cualquier confesión”⁶⁴. De esta forma se alza contra algunos de los prejuicios tradicionales sobre el arte y apunta a su función actual, al tiempo de convertirse en un hecho de vida devendrá más bien en un espacio liberador que se asume en tanto razón crítica para la sociedad.

Nuevos retos traerá el fin de siglo al pensamiento estético. Algunos ya anunciados por los autores estudiados aquí. Otros derivados de circunstancias culturales inéditas. Pero en todos ellos, la huella de la modernidad, su impronta cultural y la magnificencia de su pensamiento, aún se mantiene indeleble.

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Teoría Estética*. Ediciones Orbis, S. A., Barcelona, España, 1983

Bayer, Ramón. Historia de la Estética. Ciudad de La Habana: Edición Revolucionaria. Edit. Pueblo y Educación. 1977.

Benjamín, Walter. *Pequeña historia de la fotografía*. En *Discursos interrumpidos*. Madrid Taurus, 1973

..... La obra de arte en la época de su reproductividad técnica, en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Edic.Trasvs, 1973

Brea, José Luis: *El tercer Umbral, Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Fundación Cajamurcia, AD JO, Serie Ensayo, 3, 2004

Eco, U. Apocalípticos e integrados. Editorial Lumen. México, D. F. 2003;

Habermas, J. El discurso filosófico de la modernidad. —Madrid: Tauros Humanidades, 1993.

Hegel, G. W. F. *Estética*. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos. Editorial Alta Fulla. Barcelona, 1988. Tomo 2

Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996

Horkheimer M. - Adorno T.: *Dialéctica del Iluminismo*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1970

Jauss, H. R. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. — Madrid: Balsa de la Medusa, 1995

Kant, Emmanuel. *Crítica del Juicio*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1990
Martín Barbero, J. *De los medios a las mediaciones*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2da edición, 1991.

Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Ed. Siglo XXI, Buenos aires, 1989.

Marchan Fiz, Simón. *La Estética de la Cultura Moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 1977

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas Estéticas de Marx*. La Habana, E. R., 1966.

Shaeffer, J – M. *El arte de la Edad Moderna. La Estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Trad. Sandra Caula. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Venezuela, 1993.

⁶⁴ Adorno, Theodor, O.C., p. 296

