

El estado de la cuestión

La estética en unos tiempos estéticos

Simón Marchán Fiz

Resumen

Un relato de la recepción de la Estética como disciplina en España enlaza con la historia de la Estética como parte de la filosofía académica de la Ilustración. El carácter excepcional de su objeto anticipa la crisis de los grandes sistemas de formalización de la Estética. A pesar de la postulación de la racionalidad estética en la filosofía analítica y en la hermenéutica actual, hoy asistimos a su vitalidad y polimorfismo: las paraestéticas, la estética como ideología, las postestéticas más allá de la estética, la estética de la antiestética y otros retornos a la dimensión estética.

Abstract

A story of the reception of the Aesthetics as a discipline in Spain connects with the history of Aesthetics as part of the academic philosophy of the Enlightenment. The exceptional character of its object anticipates the crisis of the great systems of the formalization of the Aesthetics. In spite of the depression of the aesthetical rationality in the analytical philosophy and in the current hermeneutics, we today attend its vitality and polymorphism: the Paraaesthetics, the Aesthetics as ideology, the postaesthetics beyond the aesthetics, the aesthetics of the antiaesthetics and other types of returns to the aesthetical dimension.

Cuando en 1798 el filósofo I. Kant se justifica en *La disputa de las Facultades*, no hace sino sacar a la luz el antagonismo entre el trabajo científico, propio de la razón, y las servidumbres ideológicas impuestas por los órganos del Estado, es decir, los conflictos latentes entre conocimiento e interés, como apostillaría en nuestros días J. Habermas. En cambio, cuando, pocos años después, tras la incorporación de la provincia del Rin, el propio Estado prusiano funda en 1818 la Universidad de Bonn, procura apaciguar esta guerra entre las facultades cognoscitivas y las más interesadas Facultades universitarias mediante un programa ambicioso que pronto quedará plasmado en unos frescos monumentales, hoy desgraciadamente desapareci-

dos, a contemplar en el Aula Magna de dicha universidad. Su iconografía, en efecto, representaba las facultades de Teología, Jurisprudencia, Medicina y Filosofía.

Esta escenificación visual que, a primera vista, puede parecer una anécdota, tal vez transparenta con más nitidez que enrevesados discursos no sólo oscilaciones disciplinares, sino incluso las académicas, toda vez que en ella nos es posible rastrear ciertos episodios de la representación alegórica e histórica de cada una de estas disciplinas y, más en concreto, de una autonomía artística que trasluce la de la misma estética. El cartón dedicado a la *Filosofía*, dibujado por J. Götzenberger entre 1829 y 1831 y fijado en un fresco en 1833, afecta directamente a la propia fundación de la estética como disciplina reconocida entre los saberes humanos en la futura académica.

Así como, si asumimos las sugerentes observaciones de Foucault en *Las palabras y las cosas*, en *Las Meninas* de Velázquez parece prefigurarse el estatuto ambivalente del hombre en cuanto objeto de un saber y sujeto que conoce, a la vez que se ofrecen pistas para la propia identidad del sujeto estético o, incluso, del triángulo artístico: el artista, la obra y el espectador; del mismo modo que la pintura *El caminante sobre el mar de nubes*, de C.D. Friedrich, puede ser tomada como la plasmación más apurada no sólo de la interpretación romántica de la naturaleza, sino incluso de la representación inmediata como esfera del sujeto burgués en su papel de sujeto estético en el acto de contemplación, de una manera similar el cartón que representa la *Filosofía* en este concierto facultativo visualiza, a no dudarlo, las *funciones mediadoras* que son asignadas a lo estético y al arte en los grandes sistemas del Idealismo, así como la posición intermedia de la Estética entre la Filosofía Teorética y la Práctica. No a otro motivo responde el lugar central que ocupan en su composición personajes tan caracterizados como Rafael, Durero y Winckelmann, figuras señeras del arte y de la teoría estética desde la óptica del romanticismo tardío, popularizadas por W. H. Wackenroder y los hermanos Schlegel.

Desde el momento en que el arte es colocado en el centro de la Filosofía, desplegada históricamente al modo hegeliano, está pronunciando un enunciado filosófico: el papel desempeñado en el ámbito de la filosofía de la Ilustración por la propia Estética, la rama más joven de su tronco, que, trasmutada a no tardar en Filosofía del Arte, clausura la construcción del sistema. Interpretada indistintamente como *Estética* o *Filosofía del Arte*, la nueva disciplina era reconocida así con todos los honores académicos que se le tributaban

desde el propio Kant, al mismo tiempo que traslucía la función integral, incluso suprema, que otorgara al arte el Absolutismo estético de Schelling y los románticos. Por lo demás, la circunstancia de que en el cartón citado Rafael sostenga en sus manos una reproducción de la alegoría «Filosofía» de la *Stanza della Segnatura* y se una a A. Durero en la contemplación del cuadro de la meditación, *Melancolía I*, no resalta sino el papel conciliador y mediador respecto a la filosofía y a la ciencia, ya que, por otra parte, la composición está presidida por otro motivo rafaelesco: la figura de la Verdad, encumbrada en el trono cual símbolo de la «philosophia perennis».

1. «De nada está más lleno nuestro siglo que de estetas»

Desde que el alemán Baumgarten bautizara a la ciencia del conocimiento sensible o gnoseología inferior con una «palabra nueva»: *Aesthetica* (1750), la disciplina filosófica emergente fue consagrada de un modo público y solemne, casi institucional, cuando la *Encyclopédie* francesa la incluyó como una de sus voces en los *Suppléments* (Vol. II, 1777), aunque fuera tomándola prestada de un artículo extraído de la *Teoría general de las Bellas Artes* (1771-1774) del alemán J.G. Sulzer. Sin embargo, mientras que en Francia el término desaparece en los cuatro volúmenes de la *Encyclopédie méthodique* (1788 a 1791) y no recibirá su verdadero certificado de nobleza filosófica hasta el *Cours d'esthétique* (1843) de A. Jouffroy, en Alemania, tras la consolidación ilustrada, los filósofos la acogen como una disciplina y un método expositivo en cuyo marco se desgranar los sucesivos sistemas estéticos del primer cuarto del siglo diecinueve.

Me refiero, por supuesto, a las *Vorlesungen*, a las conocidas *Lectures*, que dictan A.W. Schlegel en Viena o Hegel en Berlín y otros durante el primer tercio del siglo XIX. A través de una progresiva institucionalización académica logran imponer la Estética como disciplina en los planes de estudio universitarios. Aun sin alcanzar el prestigio de la situación alemana y, en menor medida, de la inglesa, la nueva disciplina es reconocida académicamente en los diversos países europeos.

Mientras tanto, ¿cuál es la situación entre nosotros? Ciertamente, durante el siglo XVIII las cuestiones estéticas habían llamado la atención de algunas de nuestras figuras más eminentes. Destaca, entre todas ellas, el Padre Feijóo en sus atinadas matizaciones sobre la «razón del gusto» y el «no sé qué», inspiradas en *Le je-ne sais-quoi* (P.

Bouhours), y E. de Arteaga con sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789). Si el primero sintoniza con la problemática estética del empirismo inglés y de Voltaire, el segundo, gran conocedor del pensamiento enciclopedista y del alemán Sulzer, se alinea con el neoclasicismo que representaban J.J. Winckelmann en Europa y A.R. Mengs en España. Pero en ningún momento la Estética alcanza el estatuto de autonomía disciplinar y, carente de un pensamiento articulado críticamente, quedará anegada por la *Ilustración reprimida* o diluida en nuestra *Ilustración insuficiente*. Dado el abandono de la disciplina por parte de la filosofía oficial, hegemónicamente escolástica, no tiene nada de extraño que su autonomía no desfllore en su ámbito, sino entreverada en los debates literarios.

Desde otro punto de vista, uno de los rasgos que más llaman la atención es que, si bien en los diferentes tratados tropezamos con referencias varias a la estética empirista inglesa, al sensismo francés o, posteriormente, al romanticismo alemán tardío, brilla por su ausencia no sólo la familiaridad, sino incluso el mero conocimiento de los grandes sistemas fundacionales. Baste evocar ciertos ejemplos: mientras que, hacia 1813, G. Figueroa aborda la problemática del gusto bajo la influencia sensualista o F.J. Reinoso y A. Lista aluden directamente a Condillac, el segundo nos alerta sobre la ignorancia que reinaba respecto a la autonomía disciplinar alcanzada a partir de Baumgarten cuando, para conocer los principios generales y sencillos, remite en 1822 a la doctrina precrítica del P. André y a la teoría clasicista de la imitación de Ch. Batteaux y H. Blair¹. La única gran obra de la estética ilustrada vertida al español sería la *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1807) de E. Burke, si bien, si nos atenemos a sus repercusiones, su incidencia fue escasa.

Tras conocer estos precedentes, no es de extrañar que la primera mención explícita a la *estética como nueva disciplina* no aparezca hasta 1824 en la revista barcelonesa *El europeo*, en cuyas páginas es

¹ FIGUEROA, G.: *Análisis del buen gusto aplicado a las diversiones del teatro*. Oficina del Exacto Correo, La Coruña, 1813, pp. 1-5; REINOSO, F.J.: *Sobre la influencia de las Bellas Artes en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones*. Aragón y Cía, Sevilla, 1816, pp. 11-15; LISTA, A.: *Lecciones de la literatura española*. Madrid, 1822. Por estos mismos años se traducen los *Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de las Bellas Letras y Bellas Artes*, (1797 ss.) de Batteaux, versión revisada de *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), así como *Las lecciones sobre Retórica y Bellas Artes*, (Madrid, 1804, 2ª ed.) de H. Blair; asimismo existe un extracto de su *Teoría del discurso y medios para adelantar en elocuencia*, Cuadernos Contrapunto, Madrid, 1987.

definida como «el nombre que dan los alemanes a la ciencia que tiene por objeto la parte filosófica de las artes de la imaginación»². En la práctica, su insignificante presencia filosófica tan sólo es aliviada por las teorías y las críticas literarias, los instrumentos más socorridos a través de los cuales se filtran ciertas ideas románticas tardías de Schiller y los hermanos Schlegel. Unas teorías literario-artísticas que penetrarían asimismo a través de dos conocidas obras de divulgación muy leídas en España: las de Mme. de Stael y Lermingier³. Sea como fuere, el pensamiento alemán ilustrado o idealista sólo empezará a conocerse a partir de mediados del siglo, es decir, cuando el pensamiento estético de los grandes sistemas fundacionales haya entrado en una fase de franca disolución⁴.

Por lo que se refiere al término *Estética* y a lo que él implica como disciplina académica, no volverá a ser mencionado hasta 1846, año en el que se reelaboran los programas de las asignaturas de *Filosofía* de acuerdo con el llamado Plan Pidal (1845). No obstante, incluso en este nuevo marco, aparece todavía entendida como la «parte filosófica de la literatura», acepción de lo bello y la filosofía de las bellas artes. No es fortuito, por ejemplo, que el programa redactado en 1846 esté muy inspirado en la Escuela ecléctica francesa de V. Cousin, cuyas ideas son las dominantes en nuestro pensamiento estético español entre 1845 y 1860.

El reconocimiento de la Estética en España es, por tanto, tan tardío, que se vincula con los filamentos más débiles de la estética filosófica europea. Para comprobarlo, bastaría reparar en los dos principales filones que penetran y se cultivan desde mediados de siglo hasta muy avanzado el siglo XX. Los manuales, que se imponen como textos oficiales, traducen de un modo casi literal sus obras. Destacan, entre todos, el *Manual de Estética* (1846), de M. Milá y Fontanals, que no es sino una copia de las obras del citado autor

² *El Europeo*, 17-01-1824, p. 35.

³ Me refiero a *De l'Allemagne* (1810), de Mme. de Stael, y *Au delà du Rhin ou Tableau politique et philosophique de l'Allemagne depuis Mme. De Stael jusqu'à nous jours*, 1835, de J.L.E. Lermingier.

⁴ Así, por ejemplo, tanto Kant como Hegel se conocen a través de las traducciones francesas: BARNI: *Critique du Jugement, suivie des Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Ladrangue, Paris, 1846, 2 vols. Esta traducción es a su vez vertida al castellano con el mismo título por Alejo García Moreno y Juan Ruvira, Librerías de Francisco Saavedra, Madrid, 1876, 2 vols., y J.M. Morena expone algunos de los grandes sistemas en *Ensayos críticos sobre los sistemas de Kant, Fichte, Schelling y Hegel*, Madrid, 1855; mientras tanto, la *Estética* de Hegel había sido traducida al francés por Ch. Bérnard en 1840.

francés, V. Cousin, traducidas libremente. Algo similar ocurre con las sucesivas ediciones de sus *Principios de estética* (1857, 1869, 1877, 1884) o con los *Elementos filosóficos de la Literatura o Esthetica* (1858) de I. Núñez de Arenas.

El segundo filón procede de Alemania a través de una variante del Idealismo tardío, secundaria en su país, pero incisiva en el nuestro. Me refiero, como podrá suponerse, a K.C. Krause, cuyo ecléctico *Compendio de estética* es traducido por F. Giner de los Ríos y estimula la teoría estética tardía de la llamada *Escuela krausista*⁵. Sus escuelas, como es sobradamente conocido, impregnarán a toda nuestra cultura en los diferentes ámbitos del pensamiento y de las artes.

Únicamente tras la Revolución de 1868 y los decretos de Ruiz Zorrilla, la Estética, en cuanto disciplina ilustrada, se impone como asignatura de Doctorado al lado de la Historia y la Filosofía y, ya en el siglo XX, como materia de la carrera de lo que se acostumbraba a denominar «Filosofía Pura» en las Facultades de Filosofía y Letras. Después de la guerra civil, tras una existencia un tanto parasitaria y, si recordamos las posiciones éticas mantenidas por el profesor José María Valverde, uno de los dos catedráticos de la materia, en los conflictos universitarios del tardofranquismo, al mismo tiempo accidentada en las Facultades de Filosofía, en la década de los años setenta del pasado siglo fue acogida en las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura, convertidas en un tolerante «refugio de filósofos» (entre otros: X. Rubert de Ventós, E. Trías, T. Llorens, F. de Azúa o el que esto suscribe).

Sin duda, ello obedecía a la circunstancia de que la Estética, una disciplina tan renuente a disolverse en la racionalidad como a ceder ante la intolerancia, tan «subversiva» por su propio inconformismo, encontraba en ellas un clima de mayor liberalidad y apremio. Era igualmente el momento en que se enlazaba no solamente con la tradición estética del interior (J. Ortega y Gasset, E. d'Ors, R. Gómez de la Serna, J. Camón Aznar, etc.), sino también con los eslabones perdidos en el exilio, como Adolfo Sánchez Vázquez, María Zambrano y otros, así como con las tradiciones de la estética moderna, ya fuera la fenomenológica, la marxista, la estructuralista, la semiótica o la nietzscheana.

⁵ Cfr. KRAUSE: *Compendio de estética*, Sevilla, 1874 (Traducción de Francisco Giner de los Ríos); *Compendio de Estética*. Traducido del alemán por Francisco Giner. Madrid, 1883, 2^a ed.; Cfr. LÓPEZ-MORILLAS: *Krausismo, estética y literatura*. Labor, Barcelona, 1973 y, sobre todo, PINILLA BURGOS, R.: *El pensamiento estético de Krause*. Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2002.

Posteriormente, tras pasados los umbrales postmodernos de los «tiempos estéticos», en los años ochenta del pasado siglo la Estética renace con vigor como una disciplina académica no sólo en las Facultades de Filosofía, ya que, reconocida como área de conocimiento específica bajo la denominación de *Estética y Teoría de las Artes*, se expande hacia las Facultades de Geografía e Historia (Historia del Arte), Arquitectura, Bellas Artes, Literatura, Ciencias de la Información. Un desdoblamiento que no es para nada novedoso, pues se inscribe en una tradición que se remonta a la disociación incoada por A.W. Schlegel entre la *Estética general* y la «ciencia del arte», se consolida en la escisión desgarradora, impulsada por K. Fiedler ante las pretensiones normativistas de los filósofos estetas, entre la *Estética* y la *Teoría del arte*, y se consuma en los albores del siglo pasado, bajo la impronta de los historiadores del arte y la presión de los lenguajes artísticos modernos, en la sutil separación, que sin embargo debe hacer visible las vinculaciones existentes, del enunciado citado: *Estética y Ciencia general del arte*. Este era el título de la influyente obra que Max Dessoir sacó a la luz en 1906 y será el embrión de la *Zeitschrift für Aesthetik und Kuntwissenschaft* y su prolongación más pragmática en el *Journal on Aesthetics and Art Criticism*.

Al abogar por una «separación sutil» entre ambas ramas se suaviza la escisión entre la Estética y la Ciencia del Arte, mientras que, a su vez, el recurso a esta última expresión desplaza a la Filosofía del Arte, sugiriendo una mayor cercanía a la estructura de las obras y a sus «lenguajes». Pero, ante todo, se toma conciencia de que si bien lo estético abarca más que lo artístico, no agota el mundo artístico, ya que en el arte los aspectos estéticos coexisten con los extraestéticos. Asimismo, la apelación a la ciencia del arte conjura los riesgos de los sistemas, es decir, de las estéticas especulativas tan proclives a las «fórmulas que lo quieren aclarar todo», y hace justicia a los grandes hechos del arte en todas sus fluctuaciones, desde una cercanía y familiaridad con los pensamientos de los artistas y, todavía más, con sus obras.

A primera vista, en los años recientes, la sorprendente propagación de la disciplina invita a creer que, como exclamara Jean Paul ahora hace dos siglos, «de nada está más lleno nuestro tiempo que de estetas»⁶ Y así es, efectivamente, si atendemos a que es reconocida por primera vez entre nosotros como una disciplina académica

⁶ PAUL, Jean: *Vorschule der Aesthetik. Werke*, vol. V. Carl Hanser Verlag, München, 1963, p. 22.

en su plena ciudadanía, no sé si «ilustrada» o no. Sin embargo, su presencia en nuestras facultades no se ha librado de prejuicios ni de equívocos.

En efecto, en las Facultades de Filosofía, tras haber sido considerada durante muchos años como una «maría», dejando a un lado que esté convirtiéndose en un objeto no siempre puro del deseo, está expuesta a ser absorbida una vez más por la filosofía especulativa, corriendo el riesgo de quedar atrapada en las marañas de los filosofemas si se desvincula del movimiento imparable de la empiria, la historia artística y las sucesivas actualidades. Baste recordar a este respecto que este temor es el mismo que en su momento impulsara a Max Dessoir a trazar la citada separación, pues «el filósofo, que quiere meter las narices en todo, puede asemejarse a un diletante profesional, como un charlatán (*Schwätzer*) y un sabiondo (*Besserwisser*), sin una idea correcta ni un conocimiento básico de las cosas sobre las que fantasea»⁷.

No creo que en la actualidad semejante crítica puede generalizarse de una manera indiscriminada, pero, si así sucediera, pondría el dedo en la llaga: el desconocimiento de las empiricidades, de las positivities artísticas, que no entran en las previsiones del «cuadro» y, en consecuencia, pueden llegar a desbordarlo. En todo caso, no sé si debido a las desconfianzas que todavía suscitan ciertos filósofos que se hallan en disposición de hablar del ser en general y de la nada en particular, lo cierto es que las promesas de la nueva área de conocimiento, *Estética y Teoría de las artes*, se han marchitando con cierta hostilidad o silenciosamente en las Facultades de Bellas Artes, Arquitectura o Historia del Arte, ya que, salvo excepciones, a no tardar se ha producido un repliegue hacia sus intereses disciplinares, si es que no una abierta reticencia ante la presencia, incluso nominal, de la estética de raigambre filosófica.

En estos giros académicos, la *Estética y Teoría de las Artes* está siendo subsumida en otras áreas del conocimiento, como sean la Historia del Arte o la Composición Arquitectónica, hasta hacerse casi irreconocible en su ascendencia filosófica. En esta nueva situación, si, en ocasiones, se puede imputar a los filósofos su condición de «sabiondos» sin un conocimiento sobre lo que fantasean, otros, al carecer de un marco conceptual, están expuestos a actuar en el incómodo papel de diletantes, si es que no de charlatanes, en unos esce-

⁷ DESOIR, MAX: *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1906). Ferdinand Enke, Stuttgart, 2ª edición, 1923, p. 3

narios propensos a fantasear. Mientras tanto, si bien en los ambientes artísticos y culturales nuestra disciplina ha logrado que no se la confunda con la estética del maquillaje y de las peluquerías, parece morir de éxito en los deslizamientos de sus manifestaciones hacia la estetización difusa de las sociedades mass-mediáticas y postindustriales. Siempre he pensado que la docencia en territorios no filosóficos debiera prestar atención a los dos pilares del enunciado: unas ideas estéticas marcadas por la impronta categorial de la estética filosófica, y una reflexión más acotada en sintonía con el marco académico en el que se imparte la materia y el conocimiento del respectivo arte en su naturaleza expresiva, historia y actualidad.

2. La «Arquitectónica de la razón» y sus violaciones analógicas

«¡Oh, estética!, la ciencia más fructífera, la más bella, en muchos casos la más reciente entre las ciencias abstractas, en todas las partes de lo bello los genios y los artistas, los sabios y los poetas han esparcido las flores. ¿En qué cavernosidad de las musas duerme el adolescente de mi nación filosófica que te coronará? ¡Ve!, él construirá y se immortalizará con la corona de la perfección»⁸.

Quien así se expresaba era J.G. Herder en los *Bosques críticos* (1769), y el encargado de immortalizarla con la corona de su perfección ya no sería un adolescente, sino un personaje provector, bastante mayor que él, pues había nacido en 1724, que había entregado su vida al estudio en la retirada Königsberg: I. Kant.

«Me ocupo de la *Crítica del gusto*, escribía I. Kant el 27 de diciembre de 1787 a C.L. Reinhold, con cuya ocasión se descubre otra clase de *principios a priori* que los descubiertos hasta ahora, pues las facultades del espíritu son tres: *facultad de conocer, sentimiento de placer y de dolor y facultad de desear*. Para la primera he encontrado principios *a priori* en la *Crítica de la razón pura (teorética)*; para la tercera, en la *Crítica de la razón práctica*. La estoy buscando también para la segunda, y aunque antes pensaba que era imposible encontrarlos, sin embargo, lo *sistemático* que el análisis de las facultades hasta aquí consideradas..., me ha puesto en el camino; así que ahora reconozco tres partes de la filosofía, cada una de las cuales tiene sus *principios a priori*»⁹.

⁸ Cfr. HERDER, J.G.: *Kritische Wälder IV*.

⁹ Citado por García Morente, en su *Introducción a la «Crítica del Juicio»*, de Kant.

Con esta larga cita no pretendo explayarme en modo alguno sobre cuál sea la nueva clase de principios, el nuevo fundamento de determinación «a priori», felizmente hallado. Me importa más bien resaltar cómo se alcanza la meta ampliamente anhelada desde que Leibniz anticipara el programa teórico de la Ilustración (*Aufklärung*), tomando para ello como punto de partida un análisis de la naturaleza del espíritu humano como un conjunto de fuerzas y potencias, como un enclave de facultades y conductas, que es preciso sacar a la luz, si es que se desea desvelar y penetrar en lo que cada una de ellas tenga como lo más específico e irreducible.

Sabido es que Chr. Wolff había elaborado la primera *enciclopedia filosófica*, impulsando así el sistema de ciencias del mismo signo, o que sus seguidores lo extrapolan a campos situados en las zonas periféricas o no tocados por él. Entre los últimos se encuentra, precisamente, el autor de la primera obra titulada *Aesthetica*, A.G. Baumgarten. No obstante, la gran aportación kantiana, encumbrada a documento clave para la fundación disciplinar, radica en que a través de la *tercera Crítica* conquista la ciudadanía plena para la «facultad de juzgar del juicio», promueve el salto definitivo de la heteronomía, de las diferentes dependencias teóricas, que todavía rastreamos en otros ingleses y alemanes ilustrados, hacia una autonomía tal, en la acepción ilustrada por supuesto, que transforma a esta crítica del juicio en algo insoslayable como disciplina filosófica en el propio Sistema. Gracias, por tanto, a este giro, comparable al de Copérnico en las ciencias naturales, convierte a lo ético en *una mediación* necesaria entre el concepto de naturaleza y el concepto de libertad, entre la facultad de conocer y la de desear, entre el entendimiento y la razón.

Tanto en la llamada *Primera Introducción a la Crítica del Juicio* (1790) como en la versión definitiva de la *Crítica del Juicio* se entrega con arrojo pero al mismo tiempo con cautela a desbrozar las sendas a través de las cuales transitar en un dominio apenas atisbado, así como a delimitar el lugar que ocupará en el sistema de las facultades del espíritu humano. Sin divisar sus demarcaciones, parece vislumbrarlas en unos horizontes todavía borrosos, más intuitivos a medida que alborea que percibidos con luz meridional. No obstante, en el punto de salida del recorrido lanza una primera suposición: en el orden o las familias de nuestras facultades hay una «facultad o receptibilidad intermedia» entre el entendimiento y la razón, que cristaliza, precisamente, en la «facultad del gusto como juicio estético».

Kant no parte de cero, pues es notorio que se nutre de influencias reconocibles y se desliza a través de los hilos conductores de la autonomía estética recién conquistada por Baumgarten, G.F. Meyer y Sulzer o por los empiristas ingleses. Muestra una familiaridad con el arsenal de sus categorías heredadas, pero no enarbola tanto la novedad de las mismas cuanto la habilidad para vertebrarlas y la manera inédita de insertarlas en su propio sistema filosófico. Lo inédito y original de la fundación kantiana estriba en que la Estética deviene una parcela irrenunciable de la filosofía trascendental, de la *deducción trascendental*. Esta expresión solemne, vigilante en la caza y captura de los «principios a priori», es trasvasada asimismo a los juicios de gusto. Fundar, por tanto, la nueva disciplina es recabar los principios de su misma posibilidad; ocuparse de las condiciones generales que posibilitan el juicio estético; fijar las fronteras respecto a otras conductas humanas y disciplinas. La Estética, en consecuencia, se despliega en un ámbito en el cual el sujeto determina en sus relaciones con los objetos todas las condiciones formales de la experiencia estética en general.

Sin embargo, lo novedoso en el alemán reside en que esta tarea no es encomendada a los juicios empíricos recogidos en los análisis psicológicos, como era lo habitual en la estética inglesa, ni se confía a la práctica artística, como sucedía en los promotores neoclasicistas de la teoría de los *modelos artísticos* en la historia del arte, sino que parece iniciarse allí en donde concluyen las observaciones empiristas y se delimitan los patrones. La estética kantiana se balancea entre las pretensiones *apriorísticas* de su universalidad, en cuanto efecto del llamado «juego libre de las facultades», y la universalidad empírica detectada en el Empirismo inglés, cada vez más escorado hacia la historicidad y el contacto con la vida cotidiana.

La fundación trascendental de la Estética como disciplina es deudora de dos acontecimientos complementarios en la «episteme» del período «ilustrado», los cuales no son sino el anverso y el reverso de la aducida universalidad. Ante todo, la Estética es empujada a fundar una nueva universalidad como determinación «natural» del ser humano, tiende al sujeto universal. En este marco, la universalidad del gusto es inseparable de la correspondiente *universalidad de la Razón* y de la *naturaleza humana* como referentes, ya que no menos incidencia que la creencia en el carácter universal de la primera tiene la hipótesis de la *identidad de los orígenes*, es decir, la presunción de que todos los pueblos del globo terráqueo gozan de mayor o menor experiencia de lo bello y del arte en virtud de su misma

pertenencia a la naturaleza humana. De la fe ilustrada en esos sustratos comunes a todos los hombres sin distinción de razas o grupos sociales brota la *universality of taste* como convenio universal de la humanidad en el sentido de la belleza (y en general de lo estético y del arte), así como la posibilidad de desvelar unos principios generales tan legítimos como los de la Razón.

Desde esta óptica la Estética es una disciplina absolutamente democrática que bebe en las aguas «trascendentales» de la capacidad universal de comunicación del estado del espíritu en el libre juego de las facultades psíquicas, pero, también, en otras de carácter empírico como la inclinación de los hombres a la sociabilidad, las unanimidades en el juicio de las formas halladas en los más diversos lugares y épocas ante determinados ejemplos y obras, en las fuentes *a posteriori* del gusto que tanto pueden ser las obras de los *antiguos* como los productos ejemplares del arte, los insinuados *modelos*, que habían sido actualizados y cultivados por el Neoclasicismo artístico y el gusto homónimo.

Desde otro ángulo, al superar lo empírico en aras de una unidad racional *a priori* y elevarse a lo trascendental, la articulación del *sistema*, a diferencia del *mero agregado* o del amontonamiento de la *rapsodia* fragmentada a la manera del *Sturm und Drang* cobija las partes bajo una idea, las ordena según un proyecto. Precisamente, el que venía delineando Kant desde la *Crítica de la Razón Pura* como la «Arquitectónica de la Razón» en cuanto arte de los sistemas. La espacialidad clasificatoria, en la que insertará también a la nueva disciplina, se configura ahora como un edificio que, en analogía con el organismo humano y animal, es contemplado cual metáfora de su sistema filosófico.

No obstante, tanto la analogía como las metáforas están inspiradas en una razón clásico- aristotélica, reinterpretada por G.B. Alberti en *De re aedificatoria* y por los sistemas naturales de Bufón y Linneo, así como reavivadas por el Neoclasicismo artístico de Winckelmann a Goethe. Kant usufructúa este tópico, fraguado en la idea classicista de arquitectura y extrapolado durante el período iluminista a las diferentes fundaciones disciplinares. No sintiéndose satisfecho por tanto con haber erigido un primer edificio, la *Crítica de la Razón Pura*, a continuación levanta un segundo: la *Crítica de la Razón Práctica*, pero, convencido a su vez de que los dos primeros no cubren todas las necesidades ni acogen todos los asuntos, se dispone de inmediato a proyectar y construir una casa «sólida» y «suficientemente espaciosa» para un tercero: la *Crítica del Juicio*.

Es curioso constatar cómo en esta última las frecuentes metáforas arquitectónicas se suceden y enlazan abiertamente con las que había enarbolado en la «Arquitectónica de la Razón». Apenas iniciadas y fijadas las primeras trazas, matiza que si bien la filosofía en cuanto sistema sólo puede constar de dos partes principales –la teoría y la práctica–, el hecho de que la facultad del juicio «sea de un tipo tan particular» y lo «enigmático» del mismo «hace necesaria una parte especial en la crítica para esta facultad». Estas son las intenciones que se traslucen en la carta a Reinhold, donde ve con claridad que lo sistemático en el análisis de las facultades hasta ahora descubiertas en el espíritu humano le empuja, si es que no desea dejar incompleto su proyecto crítico, a coronar un sistema que conste de las tres partes señaladas¹⁰.

En suma, la erección de la *Crítica del Juicio* no sólo garantiza un lugar espacioso y separado para lo estético, sino una autonomía relativa a su correspondiente disciplina. Si ésta, por un lado, ha de seguir siendo interpretada a la luz de las violaciones analógicas respecto a las dos primeras *Críticas*, por otro, la circunstancia de que se le asigne como tarea una mediación entre ambas no implica que se repliegue a sus exigencias, sino, más bien, que las complete en sus confesadas insuficiencias. Por eso mismo, aunque desde el prólogo a la *Crítica del Juicio* alerta sobre las resistencias a vencer, incluso sobre el «abismo infranqueable» que existe entre los otros dos edificios ya construidos, entre el entendimiento y la razón, se impone la obligación de franquearlo. El juicio estético como objeto de la *Crítica del Juicio* es el encargado de facilitar el tránsito, de tender, en cuanto miembro intermedio, el puente entre los dos edificios; de promover, en suma, la conexión sistemática entre las tres partes agrupadas en el sistema.

Sin erigir una construcción tan armoniosa y sólida, un proceso similar de inserción en el sistema filosófico seguirán la Estética antropológica de Schiller o la Filosofía del Arte de Schelling y Hegel, aunque sea desde premisas bien distintas en cada uno de los casos. La Estética aflora en el horizonte de los grandes sistemas unificadores, sus cuestiones son tratadas como capítulos de cuadros filosóficos más amplios. De alguna manera, en efecto, la insuficiencia de la enciclopedia o del sistema filosófico en cuestión es el estímulo que desencaden-

¹⁰ Cfr. MARCHÁN FIZ, S.: «La arquitectónica de la Razón y sus violaciones analógicas en la *Crítica del Juicio*», en L. VEGA, E. RADA y S. MAS: *Del pensar y la memoria (Ensayos en homenaje del profesor E. Lledó)*. UNED, Madrid, 2001, pp. 389 ss.

dena la instauración de la nueva disciplina. Precisamente en ello es-triba uno de los distintivos de todo proyecto ilustrado e idealista respecto al pensamiento filosófico anterior. No en vano, la Estética conquista su autonomía perfilándose como una disciplina ilustrada por antonomasia, como uno de los vectores fundamentales de la aportación filosófica del Iluminismo o de la Filosofía clásica alemana.

Su desarrollo se consuma en lo que durante el siglo ilustrado se conocía como la *lógica de la clasificación*, un comportamiento habitual a partir de las sistematizaciones de la *histoire naturelle* por obra de Linneo o Bufón, que, en el nuestro, ha sedimentado como *formalización* (metodologías estéticas). Poco importa, después, que se articule espacialmente adoptando la configuración de la *red* y del *cuadro* (el *Tafel* kantiano que analiza Derrida en *La verdad en pintura*) o, como acontece en Hegel, se incluya como un *círculo* entre otros círculos en el interior de su sistema, figurado como el *Gran Círculo envolvente*.

Figuras visuales éstas que, al lado de la línea recta o la espiral como metáforas de la modernidad del progreso o de la progresión, dejarán sus improntas en la estructura expositiva y, desde luego, traslucen una sistemática en apariencia cerrada tal como se encarna en la metáfora clasicista de la insinuada *arquitectónica de la razón*. La Estética en cuanto disciplina filosófica, en consecuencia, se inscribe en esta *arquitectónica*, se ordena espacialmente en la red o el «cuadro» del sistema o en la constelación que gira en un *círculo dentro del gran Círculo* para satisfacer las exigencias de la *Filosofía del Espíritu Absoluto*, si bien hoy sabemos que la perfección del sistema hegeliano tal vez se debe más a las intervenciones sistemático-estructurales de sus discípulos, en particular su compilador H.G. Otto, que a las intenciones y vacilaciones del maestro. De un modo similar, en el *Sistema del Idealismo trascendental* de Schelling la *Filosofía del Arte* completará a la *Filosofía teorética*, a la *Filosofía práctica* y a la *Filosofía de la Naturaleza*.

En estos episodios no trato tanto de valorar la pertinencia de cada una de las fundaciones cuanto de resaltar cómo la Estética se articula con las restantes disciplinas filosóficas, siendo recibida con todos los honores en el respectivo sistema de las facultades del espíritu. Mediante este proceder, por tanto, no sólo se consolida como disciplina filosófica, sino inclusive académica. Lo decisivo en estos filones fundacionales es que la Estética como nueva disciplina es promovida e impulsada por la propia articulación del correspondiente sistema. Dicha vertebración no solamente garantiza un espacio en

el mismo para la Estética o la Filosofía del Arte, sino su incontestable *autonomía disciplinar*. La circunstancia, por otra parte, de que las diferentes disciplinas se legitimen recíprocamente o de que la estética sea proclive a unificar las restantes partes, pudiéndose interpretar a la luz de ellas, como si en ellas hubieran quedado cabos sin atar, interrogantes sin responder, no implica en modo alguno que nuestra materia hipoteque a ninguna de ellas, sino más bien, como he insinuado, que las complementa en su confesada insuficiencia.

Tal vez por ello, a excepción de las tempranas rabinetas antikantianas de un Herder en *Kalligone* (1800), que, en coincidencia con ciertas ofensivas académicas wolffianas, la reconducen de nuevo a constituir una parte de la Lógica, invocando para ello la convertibilidad medieval de las propiedades transcendentales del ser: lo bello, lo bueno y lo verdadero, la Estética, ya sea bajo la modalidad de la *filosofía del gusto* o la *filosofía del genio (o del arte)*, será reconocida desde el primer cuarto del siglo XIX en plenitud como disciplina filosófica de tal manera que, a finales, ya está en condiciones de relatar su corta historia en los diversos países europeos.

No obstante, si deseamos comprender mejor la emergencia «ilustrada» e idealista de la Estética como disciplina sistemática, convendría escuchar unas palabras esclarecedoras de Th.W. Adorno sobre una circunstancia en la que no acostumbra a reparar la propia reflexión estética y que bien pudieran ser tomadas como un aviso para navegantes: «Él (Hegel) y Kant, observa Adorno, fueron los últimos que, dicho crudamente, pudieron escribir una estética grande sin entender nada de arte. Esto fue posible mientras el arte se orientó por normas generales que la obra individual no ponía en cuestión, si bien las licuaba en su problemática inmanente. Las grandes estéticas filosóficas concordaron con el arte mientras llevaron lo evidentemente general del arte al concepto; en conformidad con un estado del espíritu en el que la filosofía y otras de sus figuras, como el arte, todavía no se habían separado. El hecho de que en la filosofía y en el arte imperara el mismo espíritu permitía a la filosofía hablar sustancialmente del arte sin entregarse a las obras. Por supuesto, las grandes estéticas filosóficas fracasaron una y otra vez en el intento necesario, motivado por la no identidad del arte con sus determinaciones generales, de pensar sus especificaciones: el resultado en los idealistas especulativos fueron los errores más penosos en los juicios»¹¹.

¹¹ ADORNO, T.W.: *Teoría estética*. Akal, Madrid, 2005, p. 443.

En otras palabras, la autonomía ilustrada de lo estético no acarrea todavía las *escisiones* que se provocan cuando nos adentramos en el análisis del arte, en la filosofía del arte, y que, sin embargo, se desplegarán con efectos disolventes e insoslayables para la propia reflexión estética en la modernidad posterior. Esta participación del arte y de la filosofía en el mismo espíritu no trasluce sino el hecho de que la Ilustración o incluso el Idealismo son todavía eslabones en los que culmina la episteme clásica. No descuidemos a este respecto que cuando Kant escribe la tercera *Crítica* está en pleno apogeo del Neoclasicismo. Tras criticar el racionalismo del Seiscientos, se articulan nuevos sistemas racionales. Sólo que, ahora, ya no remiten a un orden establecido de antemano o trascendente, sino a uno que se basta a sí mismo, autosuficiente, trascendental.

Igualmente, cuando sus sucesores articulan los diversos sistemas estéticos del Idealismo o Hegel dicta *Las lecciones de estética*, les embarga todavía una añoranza clasicista. Por eso, como han ressaltado con sobrados motivos algunos autores, en las estéticas sistemáticas el clasicismo y la función crítica de la bella apariencia son correlativas¹². De aquí brota, precisamente, la recurrente hipótesis sobre la *mediación*, atribuida por Kant y Schiller a lo estético y transformada a no tardar en una *mediación artística* que se prolonga en nuestra modernidad en posiciones tan contrapuestas entre sí como las de Hegel, Marx, A. Comte, Baudelaire o Freud, en tiempos más recientes en H. Marcuse y, en la actualidad, en T. Eagleton.

La hipótesis de la mediación sería plasmada visualmente en la comentada alegoría de J. Götzenberger y en la añoranza de la armonía que destila *El estudio del pintor* (1844-45) de G. Courbet. En el centro de este conocido cuadro se halla el pintor en compañía de la modelo, del niño y del perro y, en consonancia con el papel medidor que se atribuyera al arte de acuerdo con los ideales de Fourier, se ve a sí mismo tanto como un artesano y artista social cuanto como una suerte de dirigente de la armonía estética entre las diversas clases sociales. Poco después, en la inflamada dedicatoria *A los burgueses*, con la que abre el Salón de 1846, el poeta Baudelaire se esfuerza por reinstaurar el ideal de la «armonía suprema» entre todas las fuerzas del alma y las partes del ser en el equilibrio «natural», en realidad «ilustrado», del *ideal*, camuflando el reconocimiento de las

¹² Cfr. GETMAN-SIEFERT: «Vergessene Dimension des Utopiebegriffs. Der "Klassizismus" der idealistischen Aesthetik und die kritischen Funktion des "Schönen Scheines"», en *Hegel Studien* 17 (1982), pp. 119-167.

actividades fragmentadas, escindidas, bajo la lisonja de que los sujetos de aquella clase social son objeto del instinto casi infinito, un tanto insaciable, de la apropiación burguesa del mundo: «Os habéis asociado, habéis formado compañías y hecho préstamos para *realizar la idea de futuro* con toda diversidad de formas, *política, industrial y artística*»¹³.

En este reto contemporizador de las contradicciones sociales, auténtico reverso de la mediación de Marx, quien por lo demás desde el *Manifiesto comunista* cantaba unas loas similares a la burguesía revolucionaria encomiando y evocando su herencia, la apelación al futuro equivale a cursar una invitación para realizar un proyecto que implique a los mismos burgueses como «amigos naturales» del arte, pero, al mismo tiempo, es el canto de cisne que había entonado la teoría ilustrada e idealista acerca del papel mediador del arte tras percatarse de que no está siendo abordado y solamente se consumará cuando el *esprit d'ensemble* triunfe sobre el *esprit du détail*, sinónimos de las categorías idealistas y marxianas de la totalidad y la fragmentación. Baudelaire asume plenamente las tesis de la mediación, pero, asimismo, se percata de las condiciones del presente tal como se revelan en el positivismo imperante, procurando neutralizar las tensiones derivadas de la división social del trabajo que por las mismas fechas estaba denunciando el joven Marx en sus secuelas para el reconocimiento fáctico de lo estético y del arte como necesidades radicales del hombre.

Los sistemas estéticos han llegado hasta nuestros días bajo distintos disfraces y satisfacen la utopía del orden, de relaciones duraderas y atemporales, que desde entonces acompañan a la nostalgia del orden perdido y a las múltiples tentativas por recuperarlo. Así se pone de manifiesto, por ejemplo, en las sucesivas propuestas, consciente o inconscientemente kantianas, con las que nos tropezamos desde la *Estética de Heidelberg* (1916-1918), del joven Lukács, a las estéticas fenomenológicas, las estructuralistas, semióticas o incluso analíticas. Una tendencia que, por lo demás, no deja de ser reconfortante para nuestra racionalidad y las aspiraciones, larvadas o manifiestas, a la universalidad de cualquier estética filosófica que se precie.

Sin embargo, tras los éxitos cosechados en las diversas fundaciones disciplinares, hoy en día no es posible sustraernos a las connivencias o incluso complicidades entre la *Estética* y la *Modernidad*, ni a los avata-

¹³ BAUDELAIRE, Ch.: *Salones y otros escritos de arte*. Visor, La Balsa de Medusa, Madrid, 1996, p. 202.

res de las modernidades plurales. Sobre todo, de aquellos en cuyos escenarios se ha desplegado la disolución del clasicismo y se ha fraguado la *construcción de lo moderno* en dos fases bien diferenciadas: desde la *querelle* francesa a finales del siglo XVII hasta el primer tercio del XIX y desde la *modernité* de Ch. Baudelaire hasta nuestros días. Por eso mismo resulta cada vez más ardua, por no decir inviable, una reflexión disciplinar en las coordenadas de los sistemas o de sus remedos metodológicos, pues uno de los rasgos que caracterizan a nuestra presente situación es, precisamente, el triunfo de la *fragmentación*, trasmutada al decir con razón de J. Derrida y otros muchos en una *diseminación* en la que se ha vuelto inviable una vuelta a la *totalidad* del discurso clásico, a no ser como poética singular o simulacro y simulación.

Tal vez por ello, en la actualidad apenas se producen obras con ambiciones similares a las que percibíamos en los tratados estéticos del pasado, y ello a pesar de que en algunas tentativas recientes, como ciertas estéticas fenomenológicas, estructuralistas, semióticas o, mal que pese, hermeneúticas, no se ocultan las pretensiones de alcanzar nuevas *formalizaciones*. Por eso, cuando nos topamos con las que hoy pueden ser enarboladas como excepciones, como sería la *Estética* de G. Luckács, aun reconociendo que estamos ante un monumento a la estética filosófica en la acepción tradicional, pronto descubrimos sus limitaciones, circunscrita como está a una brillante dilucidación sobre la estética de una escuela artística: el realismo y la teoría del reflejo artístico. En este sentido, muy a su pesar, la grandiosa aportación acaba resolviéndose en una poética o, a lo sumo, en una explicación de la estética de la mimesis clasicista en su vertiente realista.

Aunque lo deseásemos, ya no podríamos movernos dentro del «sistema», del «cuadro», sino, como ha sabido ver J. Derrida, en el «párragon-apatropo» (adorno, ostentación) de los procesos primarios, de la energía libre, es decir, de la «ficción teórica»; en los márgenes del marco, en lo que en el propio Kant despuntaba como las violaciones *analógicas de la misma arquitectónica de la razón*¹⁴. Es oportuno asumir, por tanto, que nos hallamos, como sugería el poeta Schiller en sus conocidas *Cartas* (XVIII), ante «todo el laberinto de la estética» o, si preferimos, en términos más caros a Nietzsche, debemos seguir con mucha atención «el lanzamiento de los dados».

La autonomía de la Estética como disciplina filosófica tendía un compromiso temprano con el pensamiento sistemático. Si en sus momentos aurales ello la glorificaba, a no tardar sembraría las semillas y

¹⁴ Cfr. DERRIDA, J.: *La verdad en pintura*. Paidós, Barcelona, 2001, p. 91.

crearía las condiciones para la propia disolución, si es que no liquidación, de los sistemas resultantes. Desde entonces, en cualquier tentativa en esta misma dirección la indemnidad, la invulnerabilidad incluso, de la red sistemática contrasta con las flaquezas y los riesgos que oculta; el recurso a los sistemas garantiza una conciliación momentánea de la estética con la racionalidad de los mismos, pero pronto no le quedará más salida que violentarlos; en realidad, cuando delaten que el cuadro lógico, conceptual, fracasa ante una conducta no lógica ni conceptual, pero sí rica en ideas (estéticas, matizaría Kant). Y, sin embargo, tal vez uno de sus retos más apasionantes estribe en que esta acrobacia mental de aproximación fuerza hasta el presente una batalla ininterrumpida entre las formalizaciones y las fugas que la burlan.

Si en los propios gabinetes «ilustrados» de la Botánica y la Zoología se temía la anomalía, no quedando otra opción más que dar cabida a las especies bastardas; si para consumir la lógica del cuadro era incluso preciso acoger a los monstruos, la propia naturaleza de la sistematización estética, desvelada desde entonces en virtud de los artificios mentales y las analogías con la *histoire naturelle*, tampoco puede soslayar que se multipliquen las violaciones del cuadro y se distorsione su articulación como precio a pagar para salvar la coherencia del sistema. El pulso entre el sistema y sus violaciones facilita reajustes que tanto hacen tambalear el cuadro general como lo salvan. Los atropellos y las rupturas de la red conceptual protagonizan el drama de la reflexión sobre los fenómenos estéticos en general y, todavía más, los artísticos, ya que aquí hunde sus raíces lo que Kant denominara las *antinomias estéticas* (lo empírico / lo trascendental, lo impuro / lo puro, la belleza adherente / la belleza pura, las artes aplicadas / las artes puras o autónomas, etc.).

La Estética erigió un hito en la genealogía del sujeto trascendental, pero en su descenso a las arenas movedizas de lo empírico, ya sea en la historia o en la cotidianidad, no le quedó más remedio que arrinconar muchas de las ilusiones de la potencia de ese yo. De hecho, en el sistema kantiano asistimos ya a las primeras escaramuzas estéticas entre ambos sujetos, a ciertos conatos de las batallas que se entablan entre el sujeto trascendental y el reclamo de la diversidad y las diferencias, las obcecaciones de lo empírico. Una contradicción de la que precisamente se percatarían el joven Marx en el sujeto social, hasta convertirla en el eje de su proyecto estético¹⁵, Freud me-

¹⁵ Cfr. mis ensayos «La Arquitectónica de la Razón y las violaciones analógicas», l c., pp. 400 ss.; «La utopía estética de Marx y las vanguardias históricas», en COMBALÍA, V.: *El descrédito de las vanguardias*. Blume, Barcelona, 1980, pp. 9-45.

dianete un interpretación de los lados oscuros del psiquismo, del inconsciente, que desmitifica la filosofía idealista de la naturaleza humana, y posteriormente la Antropología con el reconocimiento de lo otro, de las alteridades.

La lógica de la violación analógica acaba por menoscabar la analítica de lo bello, como después lo hará en la dialéctica hegeliana el «después del arte». Sin duda, con las *Lecciones de Estética* Hegel culmina la estética sistemática en cuanto Filosofía del Arte, pero, aun reconociendo su gran habilidad para encajar cada círculo disciplinar en la órbita del gran Círculo, es evidente que su sistema está volcado sin desmerecimiento alguno hacia el pasado, pues testimonia todavía la función integradora del arte en las sociedades mitológicas y en el Clasicismo. Tampoco es menos evidente que sus debilidades ponen al descubierto qué acontece tras la famosa hipótesis de la *muerte del arte según su determinación suprema*, en su relación con la aprehensión y la representación de lo verdadero para el Espíritu. Por ello mismo, cara al futuro, que es nuestra actualidad, parecen importar más las fallas del sistema que sus innegables éxitos frente a las figuras del pasado; se sienten más los atractivos de su resquebrajamiento que los del apuntalamiento, las salidas de emergencia que lo empujan a la proclama del «después», que las seguridades de su construcción. Si la nostalgia del «antes del arte» embargaba al Heidegger de *El origen de la obra de arte*, el «después del arte» está siendo uno de los puntos de partida de la reflexión estética contemporánea y, en particular, de la versión popularizada por A. Danto.

Como broche de lucidez crepuscular, el *después del arte* no se recluirá en un mortecino declinar del mismo arte. Si todavía mira con añoranza el «antes», anticipándose así a los nostálgicos de cualquier condición, es porque es consecuente con las premisas de su círculo estético, con sus pretensiones de síntesis filosófica y teológica, de Grecia y el Cristianismo, del mito y del *logos*, del clasicismo conservador de Weimar. Desde el ángulo opuesto, el resquebrajamiento del sistema no trasluce sino la descomposición de la antigua totalidad, entendida como una concepción vital y estética aferrada al dogmatismo del ser, irrecuperable desde que entra en escena una subjetividad destruida y lacerada por una *negatividad* que promueve nuevas configuraciones, que imprime una conflictividad y heterogeneidad hasta entonces inéditas en las propias funciones simbólicas.

Resumiendo lo argumentado hasta este momento, el escarceo con la lógica del «cuadro», con la red de los sistemas, no es arbitrario, sino que viene promovido por la propia vitalidad y la versatilidad de las experiencias estéticas, sedimentadas en las artísticas así vislumbradas. En particular, cuando la universalidad ilustrada y clasicista dejan de ser los referentes estéticos por antonomasia una vez traspasados los umbrales de la modernidad más radical. Arriesgaría incluso a sugerir que ello debe cargarse a cuenta del siguiente desdoblamiento: las *estéticas del «cuadro», de la formalización*, son propensas a la imagen cíclica y atemporal, de raigambre clasicista, que satisface las exigencias de la *razón teórica*, de la racionalidad y las aspiraciones filosóficas a la universalidad, mientras que las violaciones que la burlan sintonizan más bien con la *progresión indefinida*, de extracción romántica, que responde a los requerimientos de la *razón práctica* extrapolada a la estética, ya sea en la *realización de lo estético* en las sociedades modernas o en las *realizaciones de lo artístico* en las nuevas positividades, en el *ser* de los «lenguajes artísticos» modernos o en el *qué hacer* con ellos en la presente condición, poco importa si postmoderna o inscrita en una segunda modernidad.

3. La Estética en nuestros días

Casi dos siglos después de las primeras fundaciones disciplinares, si pulsamos la situación de la Estética, es evidente que siempre gozó de poco respeto y escasa consideración en los círculos supuestamente más sensibles a sus previsiones –los del mundo del arte: artistas, críticos e historiadores–. Igualmente, no hace demasiados años, en pleno apogeo de la *filosofía del lenguaje* y la *teoría de la ciencia*, del «imperialismo lingüístico» o de la «matematización», parecía diluirse en las respectivas ciencias humanas, encumbradas a ciencias universales. Tampoco era infrecuente escuchar voces un tanto apocalípticas que, desde una óptica no muy alejada a los voceros de la «muerte del arte» o la «muerte de la filosofía», anunciaban un «después de la estética filosófica», la «filosofía postestética del arte», si no el más fatídico «final de la estética»¹⁶.

¹⁶ Cfr. WERKMEISTER, O.K.: *Ende der Aesthetik*. S. Fischer, Frankfurt am Main, 1971; PIEPEMEIER, R.: «Zu einer nachaesthetischen Philosophie der Kunst», en OELMÜLLER, W. (ed.): *Kolloquium Kunst und Philosophie*, I. F. Schöningh Verlag, Paderborn, 1981, pp. 111 ss.

La circunstancia de que el cuadro categorial de la *Crítica del Juicio* procediera y reprodujera la analítica de los conceptos, extraída de la *Crítica de la razón pura*, ponía el dedo en la llaga de la siguiente paradoja estética: la extrapolación de una analítica de los juicios lógicos a la analítica del juicio estético en el momento, oportuno o inoportuno según se mire, en que se denuncia y resalta que el segundo es irreducible a los primeros. En esta tesitura Kant tiene que hacer un alarde de agudeza en sus recursos filosóficos y lingüísticos para urdir ciertas trampas que permitan clarificar expresiones, tan dudosas para la lógica y tan fructíferas en cambio para la estética, como, por ejemplo, «juicio estético reflexionante», «finalidad sin fin», «placer desinteresado», etc.

Semejante paradoja marcará profundamente las relaciones futuras entre la *estética* y la *filosofía*, las cuales se han tornado particularmente tensas en ciertas corrientes, sobre todo en las vinculadas a la primera época de la «filosofía analítica». En efecto, desde que Ch.K. Ogden y I.A. Richards publicaran *El significado del significado* (1923), en el mundo anglosajón los métodos de análisis no atañen tanto a las experiencias estéticas y los objetos artísticos, ni siquiera a los estados objetivos de cosa sobre los que trata la ciencia en la acepción de *science*, cuanto a las proposiciones mismas, al lenguaje en el que se habla sobre arte y estética. Como es sabido, la crítica neopositivista a toda metafísica apelaba a la distinción entre las proposiciones con sentido o carentes de él, y, justamente, si algo ponían en duda Ogden y Richards y, posteriormente, A.J. Ayer, era la *posibilidad misma*, lo gratuito y acientífico de las *definiciones estéticas*.

Lo que para Kant había sido un juego apasionante de precisión conceptual y lingüística, desde su atinada concepción de que *no hay una ciencia de lo bello* sino tan sólo una *crítica de lo bello*, para el neopositivismo originario era una mera excusa para extraer unas consecuencias radicales sobre la propia disciplina. El proceso inapelable que incoaban a la existencia de la Estética, interpretada, en contra de las previsiones kantianas, desde la presunción de una *estética científica*, se erigía, no casualmente, sobre la premisa de que sus *conceptos* son *pseudoconceptos*, indefinibles por su propia naturaleza, ya que remiten a una simple expresión de sentimientos que desencadenan ciertas respuestas subjetivas¹⁷. El abismo que se abría entre las determinaciones del entendimiento y el sentimiento, entre

¹⁷ Cfr. AYER, A.J.: *Lenguaje, verdad y lógica*. Martínez Roca, Barcelona, 1977, pp. 119, 131-32.

los juicios lógicos y los estéticos, resultaba infranqueable, sobre todo si invocamos las cuestiones de la *validez objetiva* y la *universalidad*, las cuales, no en vano, habían estado en la raíz de los debates fundacionales.

En realidad, la estética filosófica se encuentra siempre ante una fatal disyuntiva, ya que suele bascular entre la universalidad banal y los juicios arbitrarios de una fantasía convencional. De ello se aprovechaba, precisamente, la propia «filosofía analítica del lenguaje» al postular que no puede darse una ciencia estética, ya que una proposición únicamente es significativa y posee un *literal meaning* si es verificable de un modo empírico, algo que, por otra parte, no entra en las previsiones de este espacio de inseguridad.

Asimismo, la *estética filosófica* ha estado a punto de sucumbir a manos de la *filosofía analítica en una segunda acepción*, la que únicamente reconoce como científicos los métodos analítico-causales, explicativo-objetivos de la *science*, de una ciencia natural enfrentada tanto a las concepciones filosóficas tradicionales como a las modernas ciencias del espíritu. Una versión que en vez de fundamentarse, como la filosofía analítica del lenguaje, en las proposiciones analíticas, invoca las proposiciones sintéticas, es decir, aquéllas cuya validez está determinada por los hechos de experiencia. En realidad, semejante concepción compromete a la estética con la *metodología de la ciencia*, extrapolando el paradigma normativo del método científico a la primera.

Las secuelas de la filosofía analítica del lenguaje o de la filosofía neopositivista para la Estética derivaban a una renovación del aparato conceptual que suponía una verdadera revocación, introduciendo para ello una determinada terminología tecnológica o lingüística que, paradójicamente, no se desentendía de la tradicional. En todo caso, pronto se vería que la Estética, en vez de devenir en *ancilla* de la metafísica, se convertía en una esclava de la física o de los juegos lingüísticos. El abogar por una disolución de la estética filosófica se resolvía, en realidad, en una *liquidación de la propia estética*. Tal vez aquí radicaba la secreta razón del desentendimiento de la filosofía analítica respecto a la estética o, cuando no era así, de la profunda escisión que todavía promueve entre la estética y el arte. ¡Las posiciones de A. Danto son ilustrativas!

En este clima, la propia modernidad era asociada ineludiblemente a una integración de lo artístico y lo estético en la nueva racionalidad, en la tardía «ilustración» científico-técnica. Sin embargo, las pretensiones o añoranzas por constituir un campo epistemológico unita-

rio a partir de la unidad lingüística o de la ciencia se han demostrado inviables y, por lo que afecta a nuestra disciplina, unilaterales y desastrosas sin paliativos. Y es que cualquiera que cultive el comercio con las experiencias artísticas y la reflexión estética siente que las formalizaciones y las «matematizaciones» exhaustivas, a las que tantos honores se les tributaban en torno a los años setenta del pasado siglo, parecen haberse saldado con no menos estrepitosos fracasos que las combatidas, por acientíficas e ideológicas, sistematizaciones cerradas de las estéticas especulativas, tras haber desoído la sabia providencia kantiana de que en estos asuntos hay que resignarse, sin desmerecimiento alguno, a ejercer *crítica*.

Estas actitudes no sólo podían cosecharse en la órbita de la filosofía del lenguaje, la analítica o la *estética informacional*, sino incluso en otras corrientes menos sospechosas de autoliquidación, como ciertas *estéticas fenomenológico-hermenéuticas*. No es gratuito, en efecto, que la misma *estética hermenéutica*, nada sospechosa de veleidades «cientifistas», se deslizara de un modo casi imperceptible a la *disolución de la estética* en la propia hermenéutica filosófica. Posiblemente, en la Hermenéutica filosófica, o mejor dicho, en la Ontología estética la «recuperación de la pregunta por la verdad del arte», en oposición en gran medida a la estética filosófica de raigambre neokantiana, presupone una dura crítica a la conciencia estética, a la denominada abstracción de la «distinción estética» respecto al conocimiento y la acción, pues, en opinión por ejemplo del primer Gadamer, esta actitud sólo se atiene a la calidad estética en cuanto tal y deja a un lado los momentos extraestéticos¹⁸.

Posiblemente lo más intrigante respecto a nuestra disciplina radique en que, si bien el arte es reconocido como un modo privilegiado de mediación de verdad y de la comprensión hermenéutica, su elucidación se resuelve en una superación de la conciencia estética, ya que «la conciencia hermenéutica adquiere una extensión tan abarcante que llega incluso más lejos que la conciencia estética. *La Estética debe subsumirse en la Hermenéutica*»¹⁹, siendo el arte, encarnado en la obra artística, un acontecer más de sentido, estético o no, situado al mismo nivel que cualquier otra manifestación de la tradición. Aun asumiendo que la obra de arte es el primer peldaño e incluso el paradigma del acceso a la cuestión de la verdad, tiende en

¹⁸ Cfr. la clásica tesis inicial de H.G. Gadamer, posteriormente en un giro kantiano, en *Verdad y método* (Sígueme, Salamanca, 1977, pp. 121-142).

¹⁹ GADAMER, H.G.: *ibidem*, p. 217

realidad a una comprensión más general de las *ciencias del espíritu* en cualquier proceso histórico. Desde su hacerse presente originario y permitir actuar a una verdad, se expone y exhibe de tal manera, con tanta ambición de comprensión, que abandona el dominio de la estética en beneficio de la construcción sistemática de una hermenéutica general, como si fuese rebasada en un sentido hegeliano por otras formas supremas del espíritu.

Ante este panorama Th.W. Adorno, probablemente el esteta más lúcido de la segunda mitad del siglo veinte, dedicaba, no si cierta ironía, sabrosos comentarios a la postración que padecía la disciplina, a lo «anticuado» de la estética en su sentido tradicional: «Del concepto de estética filosófica emana una expresión de lo anticuado, igual que de los conceptos de sistema y de moral. El sentimiento no se limita en absoluto a la praxis artística y a la indiferencia pública frente a la teoría estética. Incluso en el ámbito académico disminuye de manera llamativa desde hace décadas el número de publicaciones a este respecto... Lo obsoleto de la estética se debe a que apenas se ha planteado mediante su propia forma, la estética parece comprometida con una generalidad que conduce a la inadecuación a las obras de arte...»²⁰.

Unos años después, en un coloquio sobre arte y filosofía, W. Oelmüller sintetizaba de la siguiente manera el sentir generalizado que destilaban los debates todavía centrados por aquellos años sobre las relaciones entre el arte y la filosofía, ya que, de «un modo fáctico, la filosofía se declara incompetente en el dominio del arte, y tanto más cuanto más exacta y estricta quiera ser. Ya no son plausibles las tentativas emprendidas en la historia europea de decir todavía o decirlo mejor en otro medio, el del concepto y la ciencia, aquello que es “dicho” a través del arte y es aprehensible de un modo intuitivo-sensible.»²¹

Podríamos extendernos en lamentaciones sobre la postración que por entonces padecía, mucho más descorazonadora que la que afectaba a otras ramas del árbol filosófico, así como sobre la sospecha de que parecía empujada, desde los propios círculos académicos, a una impartición universal de filosofemas. En este sentido, todavía produce cierta desazón cómo a veces en las historias de la estética las categorías afloran aisladas y descolgadas, como si no fuesen afectadas por nada ni afectasen a nadie, como si gozaran de un dorado

²⁰ ADORNO, T.W.: *Teoría estética*, op. cit., pp. 441-442.

²¹ OELMÜLLER, W.: *Vorwort. Kolloquium Kunst und Philosophie I. l.c.*, p.7

ostracismo que a nadie parece importar, ni siquiera a aquellos nuevos discursos del saber ilustrado tan próximos a ella como la historia del arte, la crítica o las poéticas de las artes y los artistas.

Reservando para otra oportunidad la confrontación con alguna de estas disciplinas hermanas, tras su deslindamiento disciplinar la Estética entabla unas relaciones un tanto morbosas con la propia filosofía. De alguna manera, su convivencia se ha visto amenazada por el hecho de que la filosofía suele poner en ella unas expectativas que la desbordan *por defecto* (neopositivismos en general) o *por exceso de verdad* (Absolutismo estético en el Idealismo, ontología hermenéutica etc.). En la primera suposición, la *estética tiende a ser anegada por la filosofía*; en la segunda, la *filosofía puede quedar absorbida por la estética*. En ambas, se vuelven altamente problemáticos los vínculos entre la estética y la filosofía.

Desde su mismo bautizo en cuanto ciencia del conocimiento sensitivo, según la comprimida definición de Baumgarten, la Estética no logra desembarazarse fácilmente de la siguiente dialogía: el balanceo permanente entre la *heteronomía* de la «lex continui» del intelectualismo racionalista, la subordinación de lo sensible a lo racional, de la facultad inferior a la superior, de lo *percibido a lo lógico*, y la *autonomía* plena de la «perfección del conocimiento sensible *qua talis*», del reconocimiento de lo sensible en sí y por sí mismo, acogido como una nueva positividad dotada de unos rasgos intransferibles. De alguna manera, desde la absorbente hegemonía de la gnoseología superior la consolidación de la estética como disciplina filosófica no logra sacudirse un cierto complejo de inferioridad que no es fácil ni cómodo superar. Sin embargo –parece oportuno subrayarlo–, el juicio estético se ubica en un espacio que no es teórico ni práctico. Y justamente este lugar ambiguo y escurridizo, camuflado bajo múltiples disfraces, se confirma como el más pertinente y privilegiado para lo estético y sus saberes.

Incluso cuando la dualidad originaria entre lo lógico y lo estético escora, al modo positivista, hacia los ámbitos de lo científico y lo artístico, la reflexión estética pugnaré por vencer la sombra socrática, por reconstituir una polifonía siempre amenazada. El espacio estético, ajeno a la certeza del lenguaje filosófico y todavía más del científico, es desde entonces un espacio de la inseguridad y la espesura, de la opacidad y la ambigüedad, y podríamos aquilatar que abre una dimensión irreducible tanto al sujeto estético como al propio sujeto gnoseológico y, no digamos, al epistemológico. Su inestable equilibrio es el reto que su comportamiento ambivalente lanza en múlti-

ples episodios de la modernidad. Por lo general, con desigual fortuna, pues la lenta flecha de la belleza tanto puede dar en el blanco de la polifonía instintiva como ser desviada a las más acogedoras aguas de las seguridades, hacia las pantallas teóricas.

Tras las invocaciones al «final de la estética» en el ocaso de la modernidad ortodoxa, desde hace más de una década la Estética, una disciplina a todas luces menor en las consideraciones filosóficas habituales, tanto debido a la naturaleza «inferior» de sus conocimientos como al carácter suntuario de sus objetos, ha pasado de ser la inevitable «maría» en la consideración académica a una «reina» seductora, cuando el resto de las disciplinas filosóficas, como la lógica, la metafísica, la teoría cognoscitiva o incluso la ética, «parecen» languidecer y ser cultivadas por eruditos cada vez más rancios y atávicos que, a su vez se sienten deslumbrados por los espejismos de la primera debido a su frecuente presencia mediática y hasta el éxito social. De algún modo, estamos un tanto sorprendidos ante esta situación que, como sucediera en el Idealismo, bien pudiera suponer una salida de emergencia a las impotencias de la razón teórica y la razón práctica. No obstante, si tuviéramos que describir las actitudes que se perfilan en el presente, trazaría a modo de esbozo las siguientes:

Paraestéticas.- El término alude a una especie de rodeo que gira en torno a cuestiones estéticas desde fuera de los ámbitos acotados de la Estética en un sentido disciplinar estricto. «*Paraestética*, matiza uno de sus impulsores, indica algo así como una estética que se vuelve contra sí misma o empuja más allá o al lado de sí misma, una estética defectuosa, desordenada, impropia, que no se conforma con permanecer dentro del área definida por la estética. Paraestética describe una aproximación crítica para la cual el arte es una cuestión, no algo dado, una estética en la que el arte no tiene un lugar determinado o una definición fija»²². Suele aplicarse a las reflexiones de pensadores tan reconocidos en nuestros días como Foucault, Lyotard, Derrida, pero su mentor reconocido es el propio Nietzsche.

La estética como ideología.- Una traducción tendenciosa de una obra titulada en inglés *La ideología de la Estética* se ha transformado en *La Estética como ideología*²³ de una época que se jacta de no tener ninguna, en el último refugio en donde sedimentan los posos de

²² CARROL, D.: *Paraaesthetics*. Routledge, Nueva York-Londres, 1987, p. XIV.

²³ Me refiero a la obra de Terry Eagleton, *The Ideology of Aesthetics* (1990), reconverida en *La estética como ideología* (Trotta, Madrid, 2006).

los desencantos de toda índole en las sociedades postindustriales o postmodernas o, incluso, en la última coartada para ejercer la dominación. Estaríamos ante una versión que legitimaría la *estetización de la política* o la *despolitización de la estética*, que en modo alguno se corresponde con las intenciones originarias, si bien es preciso reconocer que se trata de una moneda corriente en muchas actitudes postmodernas.

Postestéticas más allá de la Estética.- Si la “estética” en su sentido estrecho se refiere a una comprensión del arte como un objeto del gusto fuera de la verdad y la moralidad, las teorías “postestéticas” del arte son ellas mismas críticas de verdad, únicamente la cognición en la medida en que va más allá de la estética implica un desmentido de la distinción rígida que separa los derechos del gusto de los derechos del conocimiento y la acción correcta. De acuerdo con estas teorías, las obras de arte deben ser comprendidas en términos no estéticos porque la verdadera idea de la estética se basa en unas series de exclusiones.²⁴ La referencia a la alineación estética desde Kant a Derrida y Adorno nos ofrece las pistas sobre una posición crítica respecto a la estética kantiana y el formalismo desde una interpretación peculiar en el contexto cultural norteamericano, pero no se aleja de la crítica a la distinción estética en la orientación hermenéutica primeriza y a sus malas interpretaciones.

Este es asimismo el telón de fondo sobre el que se proyectan otras campañas contra las limitaciones de las teorías estéticas del arte y el formalismo impuesto a la filosofía del arte, pues, postulan otros autores, es preciso ir «más allá de las teorías estéticas del arte y sus varias prohibiciones». Es decir, habría que ir *más allá de la Estética (Beyond Aesthetics)*²⁵.

La estética de la antiestética. - Si la conciencia de las disfuncionalidades entre la Estética y el Arte ha sido un lugar común en la primera modernidad y las vanguardias históricas, la situación ha vuelto a plantearse de un modo explícito y polémico en las neovanguardias, sobre todo a partir del arte «conceptual» y tras la irrupción de los «efectos» Duchamp y Warhol. Sin duda, el primero en suscitar polémicamente esta cuestión fue el artista Joseph Kosuth, considerado como el fundador del movimiento «conceptualista».

²⁴ BERBSTEIN, J.M.: *The Fate of Art*. The Pennsylvania State University Press, 1992, p. 3.

²⁵ CARROL, Noël: *Beyond Aesthetics*. Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 1 ss.

Tomando como punto de partida la conocida tríada hegeliana, para Kosuth el arte no sólo satisface, como la religión y la filosofía, la necesidades espirituales del hombre, sino que, a partir de los *ready-mades* de Duchamp, postula el fin de la filosofía y el principio del arte en virtud de su carácter o elemento «conceptual», abogando al mismo tiempo por la *separación respecto a la Estética*: «Es necesario separar la estética del arte porque la estética trata de las opiniones sobre las percepciones del mundo en general. En el pasado uno de los dos cabos de la función artística era su valor decorativo. Por eso cualquier rama de la filosofía que tratara de la “belleza” y, en consecuencia, del gusto, estaba inevitablemente destinada a tratar del arte. Debido a esa costumbre llegó a creerse que existía una conexión conceptual entre arte y estética, lo cual dista mucho de ser cierto... La presentación de objetos dentro del contexto del arte (...) no es merecedora de mayores consideraciones estéticas que la de cualquier otro objeto del mundo y una consideración estética de un objeto existente en el dominio artístico significa que la existencia o funcionamiento de dicho objeto en un contexto artístico no tiene la menor importancia para el juicio estético»²⁶.

La escisión se abre paso tanto a través de una interpretación de la Estética en cuanto a *teoría de la sensibilidad en general* en la acepción de la primera crítica kantiana, así como de la transición desde la *morfología* a la *función* del arte, de la *apariencia* al *concepto*. Silenciando casi por completo a Kosuth, el filósofo analítico A. Danto postula que «desde la perspectiva del arte la estética es un peligro, toda vez que desde la perspectiva de la filosofía el arte es un peligro y la estética la agencia para tratar con él», para concluir en otro momento que «la conexión entre el arte y la estética es una contingencia histórica y no forma parte de la esencia del arte», pues «la estética se volvió crecientemente inadecuada para tratar con el arte después de 1960» y «el éxito *ontológico* de la obra de Duchamp, consistente en un arte que triunfa ante la ausencia o el desuso de consideraciones sobre el gusto, demuestra que la estética no es, de hecho, una propiedad esencial o definitoria del arte»²⁷.

²⁶ KOSUTH, J.: «Arte y filosofía» (1968), en BAITCOCK, G. (ed.): *La idea como arte*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 64.

²⁷ DANTO, A.: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press, Nueva York, 1986, p. 13 y *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 47, 101 y 126. Cfr. MATPICK, P.: *Art in its Time, Theories and Practices of Modern Aesthetics*. Routledge, Londres y Nueva York, 2003, 119-151.

Danto asume las tesis del historiador alemán Hans Belting de que el *arte estético*, tal como se afianzó en el proceso de diferenciación de las actividades humanas y sus manifestaciones, únicamente existe desde 1400 y ahora entraríamos traspasando los umbrales de un *arte postestético*. Una premisa que sólo se sostiene si previamente se aceptan sucesivos equívocos. Sobre todo, dar por hecho que en el arte de las culturas anteriores no desempeñaban papel alguno los dispositivos estéticos, empezando por el sentido de la forma y los procesos ligados a la percepción no simplemente instrumental, sino estética de las mismas. ¡Bastaría reparar en las desviaciones perceptivas de las columnas en la arquitectura y las disputas sobre el canon en la escultura griegas, por no hablar de las revisiones antropológicas de otras culturas que cuestionan esta visión eurocéntrica!²⁸.

En segundo lugar, no estaría de más clarificar el término *arte estético*, pues si reparamos en el papel que desde la Ilustración la estética atribuye al espectador en la experiencia estética, puede ser interpretado en un sentido de Duchamp antes de Duchamp, a saber, como una práctica artística naciente en la que no importa tanto la acción del genio cuanto la mediación de la experiencia estética del artista como espectador. En realidad, las posiciones de Kosuth, Belting y Danto suelen confundir el *arte estético* moderno, en el que desempeña un papel relevante el juicio estético reflexionante, para nada excluyente ni purista, con un *arte estetizado* en el que priman abusiva, si es que no exclusivamente, las funciones estéticas, ya sea en el arte por el arte o el arte autónomo en sus versiones más formalistas. En estas situaciones nos topáramos con una *estetización del arte*, como si tuviera que recluirse necesariamente en el purismo artístico o en el formalismo radical.

En la escisión radical entre la estética y el arte, así como en su resolución –la *antiestética*–, se superponen, por tanto, ciertas falacias en ambas direcciones, no siendo la menor de ellas la pobre idea que se maneja del concepto de estética, ya sea circunscribiéndola a la percepción del mundo en general, sin asumir las relaciones específicas desveladas en los procesos de diferenciación, o reduciéndola al gusto, así como la reclusión de la propia experiencia artística en unas manifestaciones determinadas como si las demás, anteriores y coetáneas, hubieran desaparecido de la historia.

Retornos varios a la Estética. - Las actitudes anteriores, que a menudo no esconden sino una enemistad manifiesta hacia la Estética,

²⁸ Cfr. DISSANAYAKE, E.: *Homo Aestheticus. Where Art comes from and why*. University of Washington Press, Seattle, en especial, pp. 39-63 y 194-225.

están provocando una reacción que aboga por una vuelta a criterios reconocibles en la tradición disciplinar. Es decir, por un abierto *retorno a la Estética* o por una *renovación de la estética*²⁹ en sus mismas fuentes. Paradójicamente, en la medida que la estética se desplaza a sus márgenes o incluso se vuelve contra sí misma, pronto sufre un nuevo déficit en virtud de que incluye a todo lo demás menos a lo que le es más propio y diferenciado. En otras palabras, lo extraestético, que coexiste con lo estético cuando asumimos una correcta interpretación de las relaciones específicas de este comportamiento con el mundo, acaba siendo excluido y, en esta exclusión, termina por ser excluida la estética misma como disciplina.

Sin abundar más en este complejo debate, resumiría mi enfoque de un modo apresurado abogando por un retorno a la Estética para nada solipsista ni fruto de las exclusiones, sino más bien compatible con una *Crítica de la Estética* y una *Estética Crítica*. Un retorno que, sin renegar de los materiales aportados por su larga historia, se niega a aceptar sin más las simplificaciones y las malas interpretaciones de la cruzada antikantiana al uso, cuyo telón de fondo no es sino un nuevo reduccionismo frustrante en el ámbito de las teorías y de las artes, en donde la insoslayable mediación de la forma es confundida con el formalismo, y los dispositivos estéticos con el esteticismo. Una estética que suscriba igualmente una *reconstrucción genealógica* de los saberes estéticos a la manera no sólo del «olvidado» Foucault, sino del «anticuado» Adorno.

En efecto, mientras que en el proyecto foucaultiano la arqueología del saber aspiraba a «reencontrar aquello a partir de lo cual han sido posibles conocimientos y teorías; según cuál espacio de orden se ha constituido el saber» (en nuestro caso, estético), «sacar a la luz el campo epistemológico, la *episteme* en la que los conocimientos hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad»³⁰, en el ámbito estético Adorno es sin duda el iniciador más lúcido de una reconstrucción genealógica: «La disolución motivada y concreta de las categorías estéticas habituales es lo único que queda como figura de la estética actual; al mismo tiempo deja libre la verdad trasformada de sus categorías»³¹.

²⁹ Cfr., entre otros autores, LOESBERG, J.: *A Return to Aesthetics*. Stanford University Press, 2005, pp. 1-13 o SCHAEFFER, J.M.: *Adiós a la estética*. Antonio Machado Libros, La Balsa de Medusa, Madrid, 2005, p. 13 ss.

³⁰ FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, Madrid, 1989 y otras ediciones, p. 7.

³¹ ADORNO, T.W.: *Teoría estética*. l. c., p 453.

Tal vez, uno de los aspectos más peculiares de estas actitudes sea que no quedan atrapadas en la ingenuidad cronológica, en un historicismo de nuevo cuño, sino que pueden desplegarse en la discontinuidad, en una pluralidad de fenómenos estéticos, que son capaces de instaurar un saber, un discurso. En este marco la relectura de ciertos textos, por lo demás de dominio público, no pretende desenterrar cadáveres exquisitos ni se circunscribe a una práctica carente de estrategia. Sencillamente implica, como en otros campos, reconocer las herencias que aún administramos o que condicionan nuestra cultura, cada vez más ecléctica. Cualquier lectura deviene sintomática, no se resigna a ser literal; la presupone y desborda, propugnando otra creativa y productiva, a menudo tan sólo perceptible en insinuaciones, sugerencias, abanicos de sospechas etc. Puede ser entendida como disponibilidad, a espaldas de un supuesto progreso ilimitado en unos saberes deslumbrados por las novedades y, con frecuencia, ignorantes de sus débitos. Tampoco pretende justificar andamiajes academicistas e historicistas mortecinos, sino articular y reflexionar sobre las inquietudes que nos atraviesan y los problemas que nos acucian. A menudo sin ponerlo de manifiesto, estas premisas subyacen a la mayoría de los ensayos actuales sobre la reflexión estética.

No menos operativa está siendo la *mediación lingüística* a la manera de los «juegos lingüísticos» que inaugurara L. Wittgenstein. Reunente a definiciones sustancialistas, la estética está comprometida con la *crítica de su propio lenguaje*, sin por ello tener que abandonarse, al modo de ciertas concepciones analíticas, a una disolución en los análisis lingüísticos. Más bien, se asemeja a los crítico-lingüísticos practicados por P. de Man o a una *deconstrucción* más atemperada que la de Derrida³². Por eso mismo, más en sintonía con un conjunto de apuntes paisajísticos que con las caducas aspiraciones sistemáticas o metodológicas, tampoco puede descartar los contenidos y la mediación de las formas de vida y la historia, los paisajes culturales y las tensiones subjetivas, que se filtran a través de los agrietamientos enriquecedores del propio lenguaje. La invocación a estos juegos y críticas del lenguaje consiente un filtraje de las dimensiones históricas y pragmáticas, una proyección incluso en una comunidad de interpretación.

Por lo demás, en atención a que la mediación lingüística muestra sus limitaciones en la dimensión pragmática, me parece oportuno introducir las *mediaciones históricas* de raigambre hegeliano-dialéctica,

³² Cfr. MAN, P. de: *La ideología estética*. Cátedra, Madrid, 1998 o la mencionada.

la añeja temática entre lo concreto y lo abstracto, la dialéctica entre el *método histórico* y el *método lógico* en la estela de Adorno, W. Benjamin, G. Della Volpe, la posterior Escuela de Fráncfort y tantos otros. Sea como fuere, en los nuevos escenarios de unos espacios discontinuos que ya no abandonan los efectos de las experiencias estéticas y artísticas en curso, es donde fraguan sus destinos unos saberes estéticos inseguros y precarios, pero que apuestan por sortear el frecuente enfrentamiento entre el *factum* y el *concepto*. La estética, aunque sea desde una consideración de una teoría blanda, cristaliza ineludiblemente en una cadena conceptual, lo cual no tiene por qué derivar a una sucesión de formalizaciones huecas y filosofemas, como tampoco a definiciones esencialistas y estáticas.

Finalmente, cualquier tentativa en el pensamiento estético actual es deudora de las *estéticas de la disolución*. La cartografía de estrategias nos guían mejor que la ilusión de un dispositivo único. Por ello, desde una consideración estrictamente disciplinar, tal vez sólo podemos referirnos a la Estética de un modo convencional, ya que sería más pertinente hablar de *estéticas*. Diseminación, por tanto, de discursos estéticos que no sedimentan en una refundación disciplinar envolvente, sino que, a falta de una *Magna Aesthetica*, promueven una *Parva Aesthetica* en plurales diversos.

Marzo de 2008

Simón Marchán Fiz
Facultad de Filosofía
UNED