

Selecciones

El nacimiento de la filosofía postmoderna desde el espíritu del arte moderno*

Wolfgang Iser

Con este artículo confío en haber sometido a discusión por primera vez la tesis expresada en el título sobre el nacimiento de la filosofía postmoderna desde el espíritu del arte moderno. Trato de justificar esta tesis en cuatro apartados. Primero intento apoyar mi interpretación en un prominente autor de la postmodernidad filosófica: Lyotard. En segundo lugar la completo incluyendo otros autores: Foucault y Derrida. En tercer lugar me pregunto qué significa a la larga el origen estético para el pensamiento postmoderno. ¿Queda acuñado estéticamente de manera especial? ¿Y sucede esto –si sucede– en un sentido dudoso o en un sentido ventajoso? Finalmente adopto una toma de postura respecto a la relación de arte y filosofía bajo las especiales condiciones del siglo XX.

Introducción

1. Claridades aparentes

¿Qué es la filosofía postmoderna? En general se cree que no habría que saber dar una respuesta a tal interrogante. Puesto que ni siquiera es seguro si hay una «postmodernidad», el posible sentido del discurso sobre una «filosofía postmoderna» es completamente incierto.

Por el contrario se cree saber muy exactamente qué es el arte moderno. Este arte, que en tiempos pasados era un escándalo, se ha convertido en un

* Conferencia pronunciada ante la sección filosófica de la sociedad Görres con ocasión de la asamblea general en Bayreuth, el 4 de octubre de 1988. El texto publicado se atiene casi siempre a la versión hablada.

elemento firmemente establecido de la cultura, lucrativo comercialmente y atractivo para la reflexión filosófica. Mientras tanto, también toda la modernidad, que se articuló ejemplarmente en este arte, cuenta entre los nunca discutidos fundamentos y activos de nuestra autocomprensión. No ha existido ningún pensador ilustrado o antiilustrado, ningún progresista o conservador, ningún pragmático o visionario, que no haya apelado a la modernidad o al menos asegurado que no se deben abandonar sus logros. Sólo aquellos dudosos postmodernistas parecen estar dispuestos negligentemente a ello; una razón más para no tomarlos en serio, sino combatirlos.

Por supuesto, a continuación se intentarán corregir los malentendidos, que han llegado a ser afectos, en tanto que se demuestra justamente lo que, según el esquema corriente, debería excluirse: una congruencia del pensamiento postmoderno con los logros específicos de la modernidad. Lo cual se hará por varias razones: porque, a pesar de todo, lo que en esto se tiene por cierto no lo es verdaderamente –puesto que ni el concepto de modernidad carece menos de problemas que el de postmodernidad; puesto que además cada referencia a «la» modernidad implica irremisiblemente la renuncia a alguna otra modernidad; y puesto que, por último, la postmodernidad no significa la despedida de la modernidad sino su radical problematización y no está separada de la modernidad mediante una ruptura sino conectada con ella mediante enlaces específicos–, y porque además las cosas no suceden conforme le gusta representárselas a la galería.

Voy a hacerlo especialmente de mano de la modernidad artística, aunque podría mostrarlo de modo semejante respecto de la modernidad científica y social. Comienzo este ensayo haciendo valer como postmoderno *avant la lettre* a un artista importante de la modernidad: a Jean Dubuffet, uno de los principales representantes de lo Informal.

2. Jean Dubuffet, un postmoderno *avant la lettre*

En 1951 escribió Jean Dubuffet: «Nuestra cultura es un vestido que no nos sienta bien.»¹ «Actualmente se consume tanto en el arte como en todos los otros posibles sectores un profundo cambio y nueva orientación espiritual.»² Dubuffet indica cuatro puntos principales del cambio que se está produciendo:

1) Nos retiramos del antropocentrismo occidental, de la posición privilegiada del hombre.³ Dubuffet habla, respecto a esto, de «deshumanización», y lo cree positivo.⁴

2) Nos retiramos de la primacía de la razón y de la lógica. Las ideas, que

¹ J. DUBUFFET, «Positions anticulturelles», en: *L'homme du commun à l'ouvrage* (Paris 1973) 67-75, aquí 68

² Ib. 67.

³ Ib. 68 ss.

verdaderamente nos determinan, no han de comprenderse con medios racionales, sino que, todo lo más mediante ellos se las oprime –*kaserniert*– o ahoga. Nuestras ideas fundamentales –son como un vapor que en contacto con el ámbito de la razón y la lógica se convierte en mera agua. No creo que lo mejor del pensar suceda en ese plano. Más bien pretendo captar el pensamiento en un punto de su desarrollo que precede a este plano de los conceptos elaborados». ⁵ Lo cual no equivale a una renuncia general a la racionalidad, pero sí significa su radical relativización; los momentos no-racionales y pre-racionales llegan a ser de aquí en adelante más importantes que los contenidos racionales.

3) Para el arte importa crear no obras unívocas, sino equívocas. Además esta polisemia no debe darse de manera marginal, sino que ha de iniciarse conscientemente. ⁶

4) Finalmente el arte debe no sólo producir bellos objetos con formas y colores organizados de modo plenamente artístico, para recreación de los ojos, sino crear imágenes de más profunda y rica fascinación. Estas se dirigen –así Dubuffet– no a los ojos sino al espíritu. ⁷

Dubuffet hace estas afirmaciones, diagnosticadoras de la cultura y propias de la filosofía, como artista –como artista moderno, reflexivo–. Cuando un entrevistador le pregunta a ver si semejantes manifestaciones no se encontrarían también en Heidegger, Dubuffet lo niega: «Deje a Heidegger en paz.» ⁸ Propiamente piensa él: Déjeme en paz con Heidegger. Añade: «No me gusta la filosofía, salvo como implícita.» ⁹ Ahora bien este artista moderno sabe, sin duda, que su pensamiento artístico es relevante filosóficamente, aunque de forma implícita. La filosofía explícita, la académica realmente existente la siente en cambio como enojosamente no interesante, porque ya no contiene nada de los impulsos determinantes antes enunciados. ¹⁰

¿Debe esto ser así y debería permanecer así? ¿No debería haber aflorado entretanto otra filosofía que hiciera muy bien justicia a los contenidos filosóficos implícitos del arte moderno? ¿Se ha originado desde las manifestaciones de Dubuffet en 1951 una filosofía semejante?

⁴ J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, 2 vol. (Paris 1967) II, 131.

⁵ J. DUBUFFET, «Positions anticulturelles», en o.c. 69.

⁶ *Compara* Ib. 55.

⁷ «L'art s'adresse à l'esprit, et non pas aux yeux» (ib. 73).

⁸ J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, II, 221.

⁹ *Ib.*

¹⁰ Un primer ensayo de aprovechamiento filosófico de los trabajos de Dubuffet lo intenté en: «*An den Grenzen des Sinns. Ästhetische Aspekte der Malerei des Informel (Dubuffet)*», en: *Philosophisches Jahrbuch* 86 (1979) 84-112.

3. Postmodernidad como retaguardia

Fácilmente se adivinará a qué me refiero con estas observaciones: Los cuatro momentos que Dubuffet, como artista ejemplar de la modernidad, ha mostrado (la retirada del antropocentrismo, la retirada de la primacía de la lógica, la retirada de la monocultura del sentido y la retirada de la prevalencia del ver), esta crítica cuádruple al antropocentrismo, logocentrismo, monosemia y primacía de lo visual formula puntos nucleares del postestructuralismo y, con ello, clases de definición de lo que entretanto se llama «filosofía postmoderna». Nombres como Foucault, Derrida, Lacan y Lyotard están hoy a favor de los puntos de vista que Dubuffet anunció programáticamente en 1951.

Dubuffet, pues, como artista moderno, ha expresado representaciones que dominan el pensamiento postmoderno. Confío en haber sometido a discusión por primera vez, de este modo, la tesis expresada en el título sobre el nacimiento de la filosofía postmoderna desde el espíritu del arte moderno. Ahora, a continuación, debo justificar esta tesis y trato de hacerlo en cuatro apartados.

Primero quisiera apoyar mi interpretación en un prominente autor de la posmodernidad filosófica: en Lyotard. En segundo lugar voy a completarla incluyendo otros autores: Foucault y Derrida. En tercer lugar me preguntaré qué significa a la larga el origen estético para el pensamiento postmoderno. ¿Queda acuñado estéticamente de manera especial? ¿Y sucede esto -si sucede- en un sentido dudoso o en un sentido ventajoso? Finalmente habrá una toma de postura respecto a la cuestión principal de la sesión, respecto a la relación de arte y filosofía bajo las especiales condiciones del siglo XX.

Todavía una última advertencia preliminar. Naturalmente no puedo tratar a fondo la problemática aludida, sino meramente plantearla. No puedo hacer ni siquiera lo indispensable: dar un concepto de filosofía postmoderna, luego desarrollar un concepto de arte moderno y finalmente discutir aún la relación entre ambos. Y no lo puedo no sólo por razones de espacio sino por razones que brotan de la cosa misma, pues los fenómenos mencionados no son de ninguna manera tan unitarios como sugieren los nombres «el arte moderno» y «la filosofía postmoderna». Más bien se debe contar precisamente aquí con considerables divergencias, rupturas e incompatibilidades. Sobre esto habría mucho que decir. Aquí sólo se mencionará la orientación metódica que de ahí se sigue para mis explicaciones: Puedo exponer exclusivamente *una* perspectiva en la que se plantean las cuestiones mencionadas y se pueden responder. Elijo aquellas que yo defendería en vez de otras que sólo podría presentar.

I. Lyotard o las vanguardias artísticas y el pensamiento postmoderno

Lyotard es *el* autor del postmodernismo en la filosofía. Ningún otro ha desarrollado un concepto de filosofía postmoderna tan pronto, tan precisa y explícitamente. Se puede acudir, como medida, a Lyotard.

1. Proximidad de Lyotard al arte

La cercanía a las cuestiones estéticas es inequívoca en Lyotard desde el principio. Ha colaborado con artistas, escrito sobre artistas y él mismo practicado actividades cercanas al arte. Su primer gran libro *Discours, figure*, de 1971, ya fue dedicado al arte. Otros escritos se ocuparon de artistas como Duchamp, Newman, Buren o Adami y Arakawa.¹¹ Además, las reflexiones de Lyotard sobre el arte son siempre para él de significado decisivo también filosóficamente. Creo que como mejor podemos justificar y hacer comprensible la tesis sobre el nacimiento de la filosofía postmoderna desde el espíritu del arte moderno es dirigiendo nuestra mirada a Lyotard.

Por cierto, en primer lugar quisiera aún confesar un artificio hermenéutico. No contemplo el arte moderno neutralmente (¿Quién podría hacerlo de otro modo? ¿Y quién podría objetar eso sin caer en una autoceguera?), sino a través de unas determinadas gafas. Lo sé y lo digo expresamente: Enfoco el arte moderno desde la perspectiva del pensamiento postmoderno, por así decir miro hacia él con los ojos de Lyotard. Esto es para mi proyecto doblemente oportuno: evita rodeos interpretativos y aclaraciones engorrosas. Pues, sabiendo cómo una filosofía postmoderna ve el arte moderno, estamos ya en condiciones de llegar a percibir con claridad cómo puede saberse inspirada por él. Además hemos de percatarnos de lo siguiente: tal perspectiva postmoderna sobre el arte moderno no es extravagante, sino que aporta entretanto modelos familiares de interpretación sobre el concepto. Añadamos que descansaría sobre una confusión lógica la objeción de que bajo la posición de esta perspectiva debe resultar naturalmente, como efecto más sencillo de perspectiva, una congruencia de filosofía postmoderna y arte moderno, de modo que el resultado se prejuzgue desde el principio. Pues es cierto que debe existir una correspondencia general entre la perspectiva postmoderna y sus afirmaciones referentes al arte, pero esto no significa, ni con mucho, que estas afirmaciones deberían implicar una congruencia de esta filosofía y de aquel arte; más bien lo contrario, un drástico rechazo del arte moderno mediante una tal filosofía, sería del mismo modo compatible con esta condición general. No se prejuzga nada, pues, en particular.

Para perfilar la visión que tiene Lyotard del arte moderno, recurro a publicaciones de los años 1982-1986. En primer lugar figura su ensayo programático *Respuesta de la pregunta: ¿Qué es postmoderno?*, su réplica al discurso laudatorio de Adorno pronunciado por Habermas en 1980. Mientras Habermas se refirió al «proyecto de la modernidad» contra las corrientes postmodernas, Lyotard defendió el pensamiento postmoderno precisamente bajo su referencia a la estética de la modernidad.¹² Luego me refiero a la conferencia *Lo su-*

¹¹ Comparar los siguientes escritos de J.F. LYOTARD: *Discours, figure* (Paris 1971); *Die transformatoren Duchamp* (Stuttgart 1986); «Der Augenblick, Newman», en *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, editado por M. Baudson (Weinheim 1985) 99-105; *Über Daniel Buren* (Stuttgart 1987); *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, 2 vols. (Paris 1987).

¹² Ambos textos se encuentran por primera vez confrontados en *Wege aus der Moderne*,

blime y la vanguardia, ulteriormente a la colección de artículos *Inmaterialidad y postmodernidad* así como a *Filosofía y pintura en la época de su experimentar*, finalmente a los más viejos *Ensayos sobre una estética afirmativa*.¹³ Si se juntan estas orientaciones de Lyotard, resulta una imagen del arte moderno que quisiera presentar a continuación sucesivamente de mano de cinco aspectos: descomposición, reflexión, estética de lo sublime, experimento y pluralidad.

2. Rasgos esenciales del arte moderno, postmodernamente considerado

a. Descomposición

El arte moderno efectúa según Lyotard una descomposición del arte. Ya no crea obras de arte en el sentido del concepto tradicional, integral de arte, sino que pone ante los ojos *elementos* aislados de lo figurado, *estructuras* del concepto de arte, *partes* del fenómeno integral del arte. La pintura moderna se determina mediante una «descomposición de los objetos, de las situaciones, de las configuraciones, de los lugares, de los modos...», que hasta ahora integraron la institución de la pintura.¹⁴ Lyotard describe este proceso por una parte como «descomposición de la pintura». Así habla, sobre todo, en los años setenta de una desintegración –*Lyse*– del espacio pictórico tradicional e insiste –ampliamente– en una desintegración de la misma obra.¹⁵ Por otra parte califica también este fenómeno (preponderantemente en textos más tardíos) de *analítica* de la pintura. Con respecto a la descomposición hace alusión a la tesis de Adorno de que la decadencia de la metafísica ha posibilitado el arte moderno: «Schönberg y Beckett en virtud del desligamiento de la herencia de Hegel.»¹⁶ Con respecto a la analítica, por el contrario, emplea la fórmula del desarrollo reflexivo –*Reflexivwerden*– del arte (que, por cierto, se podría conectar muy bien con Hegel).

b. Reflexión

La tendencia a la reflexión es según Lyotard el momento decisivo para el cambio del arte. El arte tradicional confiaba en una realidad que podía repro-

Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, editado por W. Welsch (Weinheim 1988) 177-192 (Habermas) y 193-203 (Lyotard).

¹³ J.F. LYOTARD: «Das Erhabene und die Avantgarde», en Merkur 424 (1984) 151-164; *Immaterialität und Postmoderne* (Berlin 1985); *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens* (Berlin 1986); *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* (Berlin 1982).

¹⁴ J.F. LYOTARD, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, 51.

¹⁵ *Ib.* 50 y 52 ó 88 y 92.

¹⁶ J.F. LYOTARD, *Über Daniel Buren*, 20.

ducir, peraltar o disimular. El arte moderno no hace ya esto. Más bien le sirve de base un auténtico nihilismo. Ha reconocido que no hay nada que hacer con la realidad y que la pintura por consiguiente no debe partir de una realidad sino de sí misma, proceder, por tanto, reflexivamente. Esto quiere decir que nunca debe renunciar a la búsqueda de las reglas de su obrar y que debe llevar siempre a cabo nuevos experimentos de reglas. Lo cual no es, a fin de evitar malentendidos, equivalente a *l'art pour l'art*. La experiencia dramática de una «realidad estallada» constituye aquí el punto de partida de los experimentos artísticos¹⁷ de otro modo que en tal automoderación artística. El estallido de la realidad fue su encendido inicial.¹⁸ Cuando la pintura moderna se refiere otra vez a la realidad, entonces lo hace precisamente para mostrar «qué *poco real* es la realidad»,¹⁹ dicho de otro modo: para aprovechar hasta sus últimas consecuencias la lección de Nietzsche sobre el carácter ficticio de todo lo real.

De este modo llega la pintura a un permanente cuestionamiento y transgresión de todas obligaciones aparentes. «Todos los intentos de definición de las “vanguardias” están dirigidos por *una* pregunta: ¿Qué es pintura? ¿Qué es necesario para esa definición: color, dibujo, perspectiva, modelación, encuadramiento, el cubrir un soporte con sustancias de color, un lugar especial de exposición, persistencia en un lugar o transportabilidad, por ejemplo, la independencia del cuerpo del artista, etc.? Cada forma de pintura ha intentado cambiar algo en uno u otro de esos imperativos, que desde hace tres siglos han estado en vigor como reglas constitutivas de la pintura. La pintura se ha hecho esencialmente reflexiva.»²⁰

c. Lo sublime

Esta transformación de la pintura acarrea el cambio de una estética de lo bello o del encubrimiento a una estética de lo sublime. Como reflexivo, el arte de la modernidad no es ya sólo una empresa de los sentidos, sino también del espíritu y pensamiento. Tal arte se vuelve expresamente contra la limita-

¹⁷ «Ödipus oder Don Juan? Legitimierung, Recht und ungleicher Tausch. Ein Gespräch zwischen J.F. Lyotard und J.P. Dubost», en : J.F. LYOTARD, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (Bremen 1982) 127-150, aquí 127.

¹⁸ En eso halla Alfred Hrdlicka algo correcto con su polémica contra la pintura abstracta. En el arte, como él dice, ha explotado en efecto hace mucho tiempo, la bomba atómica o de neutrones. Sólo se equivoca Hrdlicka en su valoración y asignación de escuela. La pintura *reflexiona* este estallar de la realidad (lo cual por lo demás se inscribió hace mucho con gran trascendencia en los documentos filosóficos fundadores de la época moderna), pero de ninguna manera la propaga cínicamente. Ante esta situación es también desacertado el hecho de que Hrdlicka, a la inversa, quisiera, mediante la afirmación juramentada de la realidad, declarar otra vez que el realismo está a la base del buen arte.

¹⁹ J.F. LYOTARD, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* 199.

²⁰ J.F. LYOTARD con otros, *Immaterialität und Postmoderne* 38.

ción al mero ver y al mero percibir sensible universal. Así fue el corte de Buñuel por la mitad del ojo (*Un Chien andalou*, 1928) un hecho ejemplar de este arte moderno. «Los pintores “modernos” descubren que han representado algo que... no es representable. Comienzan a revolucionar los “supuestos datos –*Gegebenheiten*–” de lo visual de un modo que hace visible que cambie el campo visual de lo invisible y que exige que la imagen no sólo se origine en el ojo sino también en el espíritu.»²¹ Por este impulso al pensamiento y por la atención a lo invisible, este arte se convierte, al menos tendencialmente, en un arte de lo sublime. Pues en cuanto intenta poner en juego momentos que no son visibles sino sólo pensables, según su estructura se funda en lo sublime, a lo que ya Kant llamó «sentimiento del espíritu»,²² porque significa el «despertar en nosotros del sentimiento de un poder suprasensible», que de principio excede las capacidades de la imaginación.²³ Un arte semejante ya no se ha de comprender, dicho con palabras de Paul Klee, como puramente inmanente –*diesseitig*– y sensible;²⁴ más bien alude continuamente a algo que no puede ser representado, sino sólo pensado saliendo de la «representación artística (que propiamente es una no-representación)»²⁵

Expresado en el lenguaje de la historia del arte, cabe decir que el arte mismo ha adoptado aquí un rasgo iconoclasta. Adquiere vida en él algo de la prohibición véterotestamentaria de las imágenes. Se podría también decir que este arte, en principio, se refiere a lo anestésico –*Anästhetisches*–.²⁶ Esto pertenece a aquella experiencia de lo sublime en tanto que ahí se trata del sentimiento de una cosa ya no concebible mediante los sentidos o del paradójico sentimiento estético de una cosa anestésica. Es por lo que Lyotard habla con frecuencia recientemente de un efecto «anestésico» de este arte.²⁷

Ambas cosas, el carácter de lo sublime y el ademán del pensamiento, se podrían también formular así con Hegel y contra Hegel: es ciertamente verdad que «el pensamiento y la reflexión... han desbordado al arte bello»²⁸ pero justamente sólo al arte *bello*. Y este desbordamiento no se consuma, como pensó Hegel, exclusivamente en la ciencia, sino, como ha mostrado la historia contra Hegel, y por cierto exactamente en su transición a un arte de lo sublime. El arte de la vanguardia es sobre todo un tal arte de lo sublime y del

²¹ Ib. 97.

²² I. KANT, *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, *Originalhandschrift* H 67.

²³ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, B 85.- Lyotard hasta tiene la correspondencia por tan estrecha que puede decir que el vanguardismo está «germinalmente contenido en la estética kantiana de lo sublime» (J.F. LYOTARD, *Das Erhabene und die Avantgarde*, 158).

²⁴ Compara la autocaracterización de Paul Klee: «De ningún modo soy concebible del lado de acá» (P. KLEE, *Gedichte*, editado por F. Klee Zürich, 2 ed. 1980, 7).

²⁵ Un ejemplo apropiado de esto es «El gran cristal» de Marcel Duchamp.

²⁶ Lyotard, por lo demás, explica a partir de ahí el origen de la pintura abstracta: «En esta exigencia indirecta, alusión casi inaptable a lo invisible en lo visible, está el origen de la pintura “abstracta” desde 1912.» (J.F. LYOTARD con otros, *Immaterialität und Postmoderne*, 99). Sería interesante comparar esta tesis con los análisis de Gottfried Boehm.

²⁷ Cfr. J.L. LYOTARD, *L'inbumain. Causeries sur le temps* (Paris 1988) 200.

pensamiento.

La referencia de Lyotard a lo sublime, un tema que levanta tan grandes olas en el debate contemporáneo –no hay lista de lecciones que no se refiera a lo sublime en la historia del arte, filosofía, ciencia literaria y a veces hasta enseñanza de la teología²⁹–, presupone el distanciamiento de una forma tradicional de lo sublime, es decir, de la forma monumental. Lo cual resulta más fácil a los franceses que a los alemanes. La expresión francesa «le sublime» no contiene desde un principio las asociaciones ampulosas que pesan sobre la expresión alemana «das Erhabene». Más bien produce connotaciones de tipo delicado, exquisito y elevado –justamente sublime–.

d. Experimento

Lyotard quiere saber lo sublime no entendido en plan edificante, sino experimental. Y así llego al próximo punto de su caracterización del arte moderno.

Tanto la experimentalidad como la pluralidad, que ha de ser después debatida, resulta de la acuñación de este arte por lo sublime. Además téngase bien en cuenta que no se trata de la representación de una entidad llamada irrepresentable –*namens Undarstellbares*–, sino de la experiencia de que ninguna representación es suficiente, terminante, definitiva. Sólo se puede aludir a lo no-representable y hacer sentir la imposibilidad de su representación.³⁰ La referencia a lo sublime pierde con esto el posible falso énfasis. Tal como lo formula Christine Pries, Lyotard se esfuerza por conseguir no lo sublime metafísico sino lo sublime crítico.³¹ Lyotard no defiende ninguna metafísica de la trascendencia, sino una ontología de las posibilidades indescriptibles, y no hay que declinar lo sublime en sentido vertical, sino en sentido horizontal, con lo que gana exactamente función crítica. Pues en la multiplicidad de las realizaciones vale lo siguiente: Ninguna obra de arte es *la* obra de arte, ningún estilo *el* estilo, ningún principio *el* principio. Toda configuración se mueve más bien sobre un «suelo» de nihilismo y en un espacio de interminable potencialidad. Esta condición vale para atestiguarlo y defenderlo frente a todo cortocircuito. Esto y nada más quiere decir lo sublime en el sentido postmoderno. No es retrógrado, sino crítico y experimental. Otra vez Lyotard: «Al mismo tiempo las vanguardias conducen fuera del anhelo romántico, pues intentan representar lo irrepresentable en el tema del cuadro no como un principio perdido u objetivo en la lejanía, sino en la proximidad, en las condiciones artísticas del trabajo mismo.»³² «Se dedican... a la tarea del experimen-

²⁸ G.W.F. HEGEL, *Ästhetik*, editado por F. Bassenge, 2 vols. (Frankfurt a. M.) I, 21.

²⁹ La sustancia del debate está entretanto documentada en: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, editado por Chr. Pries (Weinheim 1989)

³⁰ Cfr. J.F. LYOTARD, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, especialmente p. 202.

³¹ Chr. PRIES, «Einleitung», en *Das Erhabene*, 1-30, aquí 28.

³² J.F. LYOTARD con otros, *Immaterialität und Postmoderne*, 99.

tar». ³³ «Su sublime apenas es nostálgico; se dirige a lo infinito de unos intentos prácticos que han de llevarse a cabo, antes que a la representación de un absoluto que está perdido.» ³⁴ Así lo sublime, tal como lo entiende Lyotard, se convierte en la matriz y el motor de una serie incalculable de experimentos de posibilidad y realidad. ³⁵

Esta versión de lo sublime, su transformación en una serie de experimentos, se vuelve críticamente contra aquella afirmación de definitividad, contra el positivismo de lo real, contra todas las pretensiones de absoluto abiertas o encubiertas. Así hay que entender la siguiente frase nuclear de Lyotard sobre lo sublime: «La cuestión de lo irrepresentable... es a mis ojos... la única por la que en el próximo siglo vale la pena arriesgar el pensamiento y la vida.» ³⁶

e. Pluralidad

La pluralidad, lo mismo que el carácter experimental, es también una consecuencia de lo sublime. Desarrolla positivamente el carácter de posibilidad. Como rasgo esencial del arte moderno, tal pluralidad es incalculable. Se pone ya en la descomposición, con tal de que ésta no se practique ingenua o nostálgicamente, sino constructivamente. Pues ahí se persiguen momentos particulares del concepto tradicional de arte hasta el extremo de sus posibilidades de crear imágenes. ¿Qué se puede hacer de un único color como el rojo? ¿Hay una forma de blanco o quizás también de no blanco? ¿Se puede tematizar el borde de la imagen, se puede difuminar? ¿Cómo pueden experimentarse imágenes de lo invisible? ¿Está Frenhofer loco o es hermano de todos nosotros, en tanto que somos modernos? Así suenan las preguntas, experimentos, empresas de los artistas modernos.

Con ello la escala de las posibilidades artísticas llega a ser plural en suma medida, comenzando desde el punto de partida icónico, pasando por la correspondiente lógica de desarrollo, hasta las reglas de figuración y series de puntos de vista. Por ejemplo, no se puede continuar una imagen constructivista con lógica surrealista de la imagen (y viceversa). Mientras que lo primero exige un desarrollo, en cierto modo, matemático, lo último reclama precisamente el contragolpe, el conflicto, la irrupción inesperada de lo heterogéneo, exige encendido en lugar de consecuencia; claro que no exige esto de una manera cualquiera, sino (conforme a la lógica surrealista de la imagen) según el potencial, de tensión, alcanzable.

Estos planteamientos heterogéneos implican una distinguibilidad no sólo de

³³ Ib.

³⁴ Ib.

³⁵ La «tarea sigue siendo lo sublime inmanente, es decir, aludir a lo irrepresentable, que no tiene nada edificante en sí, sino que consiste en lo infinito de las "realidades" que se transforman» (Ib. 101).

³⁶ Ib. 100.

los hechos de imagen y de las leyes de su representación, sino aun de las formas de descripción y apreciación. Esto vale en toda la amplitud de los diversos estilos, «ismos» y tendencias. Las distintas posibilidades artísticas representan posibilidades fundamentales, que son heterogéneas e inconmensurables, por lo cual el campo del arte moderno es plural no en un sentido superficial, sino decisivo y radical

3. Modernidad y postmodernidad. Anhelo de unidad *versus* opción de pluralidad

La *valoración* de esta condición plural, que es indiscutible como *Signum* de la modernidad, puede resultar en verdad muy diferente. No se tiene que valorar positivamente la pluralidad como Lyotard, sino que se la puede también ver críticamente como hace por ejemplo Adorno. La diferencia general entre opción moderna y postmoderna puede comprenderse de acuerdo con el dictamen contrario de estos dos protagonistas. Lyotard dice como Adorno, con Adorno, que el arte moderno es plural porque habría nacido de la liquidación del todo, de la «caída de la metafísica».³⁷ Ciertamente para Adorno fue ésta una constatación de profunda ambivalencia. El tuvo la liberación de lo plural, la promesa moderna de felicidad, por una promesa más bien engañosa e hipócrita. Se prometerá la liberación del «impulso de lo parcial».³⁸ Pero aun cuando esta liberación llegara verdaderamente, no significaría de ningún modo la salvación. Pues, para Adorno, salvación sólo puede haber en el todo, en la reconciliación completa, no en la singularidad de las partes en su propia peculiaridad. Este deseo de unidad y totalidad es una premisa fundamental del pensador moderno Adorno. El pensamiento postmoderno, en cambio, se ha liberado precisamente de esa preocupación por la unidad y totalidad. Afirma el paso a la pluralidad y lo valora positivamente. ¿Por qué se debería desacreditar como estado de alienación el poner las obras constructivistas y surrealistas unas junto a otras? ¿No podría, por el contrario, representar el desarrollo de lo plural precisamente una visión, de felicidad, propia y preñada de futuro? En el nivel desarrollado de la modernidad, la unidad –de los principios, realizaciones y criterios– sólo sería aún alcanzable, de todos modos, sobre la base de medidas opresoras. Esto lo concede también Adorno. Pero ¿por qué entonces anatematizar este estado? ¿Por qué tiene que estar la salvación *partout* en la unidad? Si algo diferencia a la postmodernidad de premodernidad y modernidad, ello se fundamenta en otra visión: la utopía de pluralidad como forma de felicidad.

Además, se puede inferir de lo anteriormente expuesto que en la postmodernidad no se trata tanto de nuevos contenidos como más bien de otra actitud.³⁹ *El retículo de valoración* se ha modificado. El cambio del anhelo de

³⁷ J.F. LYOTARD, *Über Daniel Buren*, 20.

³⁸ Th.W. ADORNO, *Minima Moralia*. (Frankfurt a. M. 1973) 318.

³⁹ «"Postmoderno" designa simplemente un estado de ánimo o más bien un estado de espíritu.» (J.F. LYOTARD, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, 97).

unidad al discurso de pluralidad es la más radical de estas transformaciones.⁴⁰

Por lo demás, Lyotard formuló su discurso a favor de la pluralidad ya tempranamente en giros agudos contra Adorno (al que, no obstante, le une mucho). El ha calificado su proyecto estético de estética *afirmativa*, marcando distancias respecto de la negativa de Adorno. Y aunque Lyotard, lo mismo que Adorno, haya recurrido al lenguaje del psicoanálisis y al arte moderno, caracterizado por una «inversión polimorfa»⁴¹, concibió esto justamente de una manera absolutamente positiva. Como para el niño, según Freud, la superficie total del cuerpo es una esfera de inscripciones eróticas posibles, así el arte plural de la modernidad experimenta con el conjunto de todas las posibilidades intermedias.⁴² Esto justifica otra vez la diferencia fundamental entre anhelo moderno de unidad y gusto postmoderno de pluralidad.

4. La homología entre arte moderno y pensamiento postmoderno

Si con las últimas reflexiones he pasado hace tiempo de la determinación del arte moderno a la caracterización de la filosofía postmoderna, esto fue posible justamente gracias a la congruencia de ambos. Vamos a cimentar aún esta correspondencia mediante algunas manifestaciones de Lyotard. Su común denominador reza así: La filosofía postmoderna articula discursivamente lo que el arte moderno ha preejercitado artísticamente.

Es ya significativo para eso un título de libro como *Filosofía y pintura en la época de su experimentar*. Indica que lo decisivo en el arte moderno, el hacer experiencias, constituye a la vez la determinación de la filosofía actual. Análogamente ha calificado Lyotard a los artistas y filósofos de «hermanos en el experimentar».⁴³ Tanto unos como otros ejercen una tarea esencialmente reflexiva: no cesan de buscar las reglas de su actuar.

Igualmente subraya Lyotard el paralelismo de arte moderno y pensamiento postmoderno, cuando alude a la correspondencia entre la pluralidad de los principios artísticos y la ontología actual de la potencialidad,⁴⁴ o cuando dice programáticamente: «Lo sucedido desde hace un siglo en la pintura o en la

⁴⁰ Presenté esto más de cerca en *Unsere postmoderne Moderne* «Nuestra modernidad postmoderna» (Weinheim, 2 ed. 1988). Ahí se encuentran también aclaraciones más precisas sobre la relación entre unidad y pluralidad. No se trata del más insensato discurso a favor de la pluralidad; pero tampoco basta la referencia convencional a la necesidad absoluta de unidad; más bien se fomenta el pensamiento exigente de una unidad, que no «toca» pluralidad, sino que está «unida» con ella.

Me permití proponer el «Sofista» de Platón como programa de entrenamiento. Se nota que la crítica no aprovechó la propuesta.

⁴¹ J.F. LYOTARD, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, 91.

⁴² Cfr. Ib.

⁴³ J.F. LYOTARD CON OTROS, *Immaterialität und Postmoderne*, 102.

⁴⁴ Cfr. J.F. LYOTARD, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, 70.

música anticipa en cierto modo la postmodernidad a la que aludo.⁴⁵ (Lo último es casi una formulación literal de mi tesis del título.)

Ante todo, dos rasgos relevantes del arte moderno constituyen motivos principales en el pensamiento de Lyotard: heterogeneidad e inconmensurabilidad. Lo que Lyotard intenta mostrar respecto de los distintos juegos de lenguaje, tipos de discurso, formas de pensamiento y códigos culturales, a saber, que al menos algunos de ellos son nuclearmente heterogéneos e inconmensurables, esto lo ha demostrado el arte moderno hace mucho tiempo en su dominio de la percepción y de las fronteras de la perceptibilidad. De modo análogo dice también Lyotard que Duchamp ha suministrado «material, instrumentos y armas para una política de lo inconmensurable»,⁴⁶ y hace constar generalmente respecto de las vanguardias: «Todas las investigaciones de las vanguardias científicas, literarias, artísticas se dirigen desde hace cien años a descubrir la recíproca inconmensurabilidad de los tipos de lenguaje.»⁴⁷

Me parece que el pensamiento de Lyotard puede llegar a ser considerado, en todos los puntos principales, como traducción de los caracteres del arte moderno en opciones filosóficas. A la descomposición del arte corresponde el fin de los meta-relatos; la reflexividad artística tiene sus paralelos en la condición fundamental del pensamiento de estar siempre en busca de sus reglas; la pendiente hacia la estética de lo sublime es la apertura del pensamiento a las paradojas y a lo inconcebible; en el experimentar son «hermanos» los artistas y filósofos; y pluralidad –en el sentido radical, determinado por heterogeneidad e inconmensurabilidad– constituye el núcleo de la concepción de Lyotard. Además en Lyotard no sólo es notoria la homología de pensamiento postmoderno y arte moderno, sino que también se hace clara la inspiración genealógica de este pensamiento por aquel arte.

5. Arte moderno como criterio en la disputa entre modernidad y postmodernidad

Para concluir esta parte dedicada a Lyotard, quisiera, con referencia a la controversia con Habermas, aclarar otra vez cómo el pensamiento postmoderno, para su separación de alguna versión del pensamiento moderno, puede referirse precisamente al arte moderno. Habermas, en su ya mencionado discurso en honor de Adorno, hizo suya la idea de Albrecht Wellmer conforme a la cual el arte puede ofrecer una reconciliación entre, por una parte, las culturas de la racionalidad completamente diferenciadas y, por otra parte, el mundo de la vida. Lyotard, por el contrario, tiene por dudosa la idea de una

⁴⁵ J.F. LYOTARD con otros, *Immaterialität und Postmoderne*, 38.

⁴⁶ J.F. LYOTARD, *Die Transformatoren Duchamp*, 22. Lyotard contempla en general a Duchamp como un ejemplo de aquello sobre lo que se trata hoy también en el pensamiento (Cfr. J.F. LYOTARD, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, 62).

⁴⁷ J.F. LYOTARD, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers* (Paris 1984) 84.

tal reconciliación e insiste ante todo en que semejante idea es inconciliable con el carácter del arte moderno. Pues este arte se concibe disociativo y plural, y no admite reconciliación ni con su ideal ni con su norma. Por eso quien quisiera otra vez atribuir al arte moderno la tarea de la reconciliación lo habría concebido todavía sólo bajo la perspectiva, en cierta medida anacrónica, de lo bello, no de lo sublime, y por consiguiente se habría equivocado elementalmente.⁴⁸ Las «artes ya no bellas» de la modernidad consagran su energía antes a la dispersión que a la síntesis y están interesadas en la creación de discontinuidades, no en la producción de una amalgama. No se las debería volver a colocar en la cadena de las intenciones unitarias de la vieja modernidad.

Lo interesante en esta controversia es que aquí un pensador postmoderno puede llamar como testigo al arte moderno precisamente para el punto nuclear de su diferencia respecto de un pensamiento moderno decidido, para el motivo de la heterogeneidad. En lo que otra vez advertiremos con claridad la unión estrecha de esta filosofía postmoderna con motivos del arte moderno.

II. Ampliaciones

Antes de profundizar en un epígrafe posterior los conocimientos logrados gracias a la concepción de Lyotard, quisiera primeramente ampliarlos en un epígrafe intermedio. Quiero volver otra vez a las determinaciones que hace Dubuffet del arte moderno y sus paralelos en la filosofía postmoderna, para mostrar a continuación cómo se confirma también esta congruencia en otros autores pertenecientes al espectro de la postmodernidad, como por ejemplo en Foucault y Derrida.

1. Puntos programáticos de Dubuffet y *topoi* postmodernos

En Dubuffet se hablaba de cuatro despedidas: despedida del antropocentrismo, del logocentrismo, de la monosemia y de la primacía de lo visual. Todas ellas se encuentran de nuevo en Lyotard, en la intersección, pues, del pensamiento postmoderno y del arte moderno. La despedida de la primacía del ver y de la visibilidad se efectúa por el cambio hacia lo no representable y mediante el esfuerzo de la filosofía postmoderna por dar testimonio de lo no representable. La despedida de la monosemia y de todo su horizonte de pensamiento (el pensamiento de la representación y presencia) se consuma en los distintos modos de la deconstrucción. La despedida del logocentrismo resulta del hecho de que la racionalidad en la postmodernidad se ha vuelto

⁴⁸ Esto pudo no suceder a Adorno. El había reconocido que en la modernidad «lo sublime... se convirtió en constituyente histórico del arte mismo» (TH. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, 293). Cfr. W. WELSCH, «Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen», en: *Das Erhabenen*, 185-213.

plural y de que el concepto tradicional de Logos, con su comprensión céntrica y jerárquica de la razón no puede ya satisfacer a esa pluralidad: ad más se mostrará que el tradicional dominio del Logos será desbaratado en la postmodernidad por una fuerte consideración de la *Aisthesis*. Finalmente la despedida del antropocentrismo se hace también notoria en los postestructuralistas. Como el arte moderno trataba de traspasar las fronteras de lo humano –en dirección a lo cósmico (Malewitsch), a lo no intencional (surrealismo), a lo material (*arte povera*)–, así el pensamiento postmoderno tiende también a una superación de las concepciones «humanistas» del hombre. Ya la expresión «postmodernidad» señala (entre otras cosas) la despedida de un concepto de progreso relacionado con el hombre y remite a la «desidentificación» del hombre;⁴⁹ sucede completamente lo mismo en el giro a lo inhumano. La constatación de que la última expresión es un concepto clave tanto en Apollinaire y Adorno como también en Dubuffet y Lyotard⁵⁰ manifiesta un contexto que hace comprensible por qué los despreciadores de la postmodernidad deben ser a la vez, en el fondo, despreciadores de la modernidad.

2. Foucault: Adhesión a la literatura y proximidad a la pintura

Por fin presentaré aún brevemente de la mano de Foucault y Derrida cómo se confirma también en otros autores postmodernos la tesis de una congruencia de este pensamiento con intenciones de arte moderno.⁵¹ Salta a la vista la inspiración de Foucault por el ideal del arte moderno. Explícitamente acontece esto allí donde Foucault mismo atribuye a la literatura una función directiva, como por ejemplo hacia el final de su famoso escrito «El orden de las cosas», donde deja que sea determinado por el lenguaje de Mallarmé el *telos* de la despedida del hombre mediante un ideal de lenguaje: En el puro «ser del lenguaje» debe «desaparecer el hombre como un semblante en la arena de la playa».⁵²

Pero me parece que el pensamiento posterior de Foucault, que se aparta de esta concepción más temprana, también está inspirado y caracterizado,

⁴⁹ J.F. LYOTARD, Die Immaterialien, en *Das Abenteuer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der Industriellen Revolution* (Berlin 1984) 185-194, aquí 189.

⁵⁰ Apollinaire dijo que los artistas serían ante todo «hombres que quieren llegar a ser inhumanos». Adorno aseguró: «El arte se hace humano al momento, puesto que da aviso del servicio. Pero su humanidad es inconciliable con cualquier ideología del servicio al hombre. Guarda fidelidad a los hombres sólo por inhumanidad contra ellos.» (Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, 293). Dubuffet, como ya se mencionó, ha hablado de «deshumanización» en sentido afirmativo. Y Lyotard ha dedicado una de sus últimas obras al tema de lo inhumano (*L'inhumain. Causeries sur le Temps*, Paris 1988).

⁵¹ Una excelente panorámica ofrece David CARROLL, *Paraesthetics, Foucault Lyotard Derrida* (New York y London 1987).

⁵² M. FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge* (Frankfurt a. M. 1971) 457 o 462.

en secreto, estéticamente. Claro que esta vez la influencia no viene de la literatura sino de la pintura. Es decir, se puede considerar la concepción que tiene Foucault de la microfísica del poder y de la frecuente desesperación respecto de las racionalidades justamente como una transposición teórica al poder o a la racionalidad de motivos del arte moderno y en particular de la pintura de lo informal, donde una vez más resuena Dubuffet. Con lo cual, después de una breve alusión a Deleuze, quisiera pasar en seguida a Derrida y por cierto también al influjo que éste recibió del arte moderno.

Para Deleuze, lo informal posee igualmente un significado clave. El mismo, en efecto, ha calificado de matriz de su obra principal *Différence et répétition* a la representación de un «caos informal».⁵³

3. También Derrida: Mallarmé y lo informal

Se conoce con certeza que Derrida desarrolló su pensamiento en relación con autores literarios como Artaud, Bataille, Blanchot y Kafka, que muy propiamente se ha aclarado a sí mismo de su mano y que la más profunda influencia tuvo lugar a través de la obra de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*; esto condujo en Derrida hasta la eliminación –*Verwischung*– de las fronteras entre filosofía y literatura.⁵⁴ Escritura cercana al arte y reflexión filosófica se penetran –los críticos dicen: se entrelazan– mutuamente en sus escritos. Pero la parte desconocida de esta proximidad de arte y filosofía es al menos igualmente interesante: El pensamiento de Derrida muestra, en sus categorías más elementales, una sorprendente afinidad con el ya repetidas veces mencionado arte de lo informal. Huella, señal, rastro, sustitución, desbrozamiento, el aplazamiento del sentido y un concepto generalizado de escritura –todos ellos términos claves en la obra de Derrida– señalan esenciales asociaciones de su pensamiento con las particularidades configuradoras de lo informal.⁵⁵

De ese modo confío en haber hecho evidente, y asegurado mediante distintos puntos de contacto, la tesis del nacimiento de la filosofía postmoderna desde el espíritu del arte moderno.⁵⁶ La homología es en cualquier caso indis-

⁵³ G. DELEUZE, *Différence et répétition* (Paris 1968) 356.

⁵⁴ La homología de la filosofía postmoderna y del arte moderno no sólo se refiere, en suma, a la pintura, sino también a la literatura. Algo semejante vale para otras especies de arte (música, cine, etc.). Mis argumentos, para abreviar, suelen poner el acento en la pintura. Y verdad es que aún ahí debo renunciar a discutir importantes diferencias estructurales (por ejemplo, de implícito o explícito *collage*, codificación reiterada y formación híbrida).

⁵⁵ Si se considera aún que el pensamiento de Derrida se formó en los años cincuenta, precisamente, pues, en la época en que brotó el arte informal, entonces la genealogía aquí mencionada se hace justamente probable. Derrida ha confirmado también, de paso, la hipótesis.

⁵⁶ Un punto ulterior debe permanecer todavía aquí primeramente inexplorado: el paso de la consideración de la pluralidad a la atención a los enlaces. El arte postmoderno, distin-

cutible. La genealogía no puede ser por todas partes tan clara como en Lyotard; pero éste es, de todas maneras, el pensador «postmoderno» por excelencia, y por lo demás en los nacimientos a partir del espíritu es siempre la homología más importante que la derivabilidad inmediata.

4. Modernidad y postmodernidad: enlaces y dislocaciones

Aquí se indican algunas explicaciones sobre la relación de modernidad y postmodernidad. La tesis de mis argumentaciones, y según las pruebas aportadas entretanto, sostiene una congruencia entre la esfera del arte y el ámbito de la filosofía: Lo que en las vanguardias artísticas fue indicador de rumbo, filosóficamente ha llegado a ser un uso en el pensamiento postmoderno.

De lo que se desprende en primer lugar que la diferencia entre modernidad y postmodernidad no es absoluta, dicho de otro modo: que la postmodernidad no puede ser simplemente la trans- o anti-modernidad, a la que la quisieran reducir *–stilisieren–* sus adversarios. En una consideración objetiva se muestra más bien como forma de rescate de contenidos radicalmente modernos o como forma vulgar exotérica de adquisiciones de la modernidad en otro tiempo esotéricas.⁵⁷

En segundo lugar se confirma que el arte moderno, considerado en relación con el conjunto de la cultura y en comparación con la filosofía contemporánea, había representado un claro avance. Mientras la última filosofía, como por ejemplo en Husserl, todavía acariciaba proyectos de una filosofía *perennis*, el arte había conquistado desde hacía mucho tiempo elementos de una nueva comprensión de la realidad. A partir de esta naturaleza avanzada del arte se explica también el elevado potencial de identificación que le correspondió en este siglo. Quien quisiera lograr un acceso a las nuevas relaciones de realidad y modos de entender del presente, estaría bien aconsejado si se le invitara a volverse más hacia el arte que hacia la filosofía. Expresado acentuadamente: La tarea propiamente filosófica de la comprensión del presente fue percibida por el arte mucho antes y mejor que por la filosofía, al menos por la filosofía académicamente establecida (de una figura como Nietzsche, que constituye una excepción, se hablará en seguida).

No puede sorprender, en tercer lugar, que el término «postmoderno» provenga originalmente de la esfera del arte, en cuanto que el arte dejó, pues, tras de sí, posiciones antiguas-modernas ya antes de que lo hicieran otros modos de nuestra autocomprensión; con lo que no importa si se quisiera

guiéndose en esto del moderno, acentúa el último polo. Lo cual no significa, por cierto, que la filosofía postmoderna ha de ofrecer pronto, pues, respecto de tales enlaces otra vez trabajo de recuperación. Antes bien el pensamiento postmoderno, aunque centrado en tomo al motivo de la pluralidad, ha prestado atención también desde el principio a los enlaces. Esto sucede especialmente en Deleuze y Derrida.

⁵⁷ Expuse esto con detalle en *Unsere postmoderne Moderne*, especialmente en pp. 185-206.

pensar antes en la pintura, respecto a la cual se encuentra la expresión por primera vez en 1870 en Inglaterra, o en la literatura, que provocó hacia 1959/1960 en USA ricos debates sobre la postmodernidad que han llegado hasta nuestros días, o en la arquitectura, que se ha convertido desde 1975 en campo principal de la disputa. En la filosofía, por el contrario, no se introdujo el término hasta 1979 –por Lyotard–.⁵⁸

En cuarto lugar, el engranaje objetivo descrito de momentos modernos y postmodernos define los criterios que se deben tener en cuenta cuando se quiere conseguir distinciones seguras. Estas no se han de obtener precisamente por cortes rabiosamente cronológicos, sino por una averiguación en cierto modo profundamente analítica de las diferencias de contenido. En tal orientación se puede luego entender bien que, por ejemplo, un moderno avanzado como Adorno, cuyo pensamiento estaba acuñado por la experiencia del arte, por una parte podía emprender precisamente por esto claros pasos en la dirección de la postmodernidad, pero por otra parte –como hegeliano, que «a pesar de toda crítica a Hegel permaneció en Hegel»⁵⁹– en último término siguió siendo un «moderno» respecto al centro de rotación y eje de opción de unidad *versus* aceptación de pluralidad. Sólo consideraciones profundas de esta clase pueden poner aquí a disposición criterios acertados y conducir a diferencias auténticas. Un proceder indiferenciado, en cambio, produce desesperante confusión; donde los enemigos de la postmodernidad se distinguen por una arbitrariedad aún mayor y con frecuencia desprecio escandaloso del modelo moderno de honradez y científicidad, como sucede también todavía con los apologetas universales del más exagerado postmodernismo.

5. El antecedente de Nietzsche

Una última palabra aclaradora del título: La alusión al escrito de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música* de 1871 posee un trasfondo objetivo. Nietzsche desarrolla en aquel escrito, como es sabido, la opinión de que la tragedia ática nació del coro y culto a Diónisos antes de que, con Eurípides y Sócrates, una decadencia derribara este helenismo y congelara el entusiasmo dionisiaco en las secas pistas de la razón y del pensamiento teórico, que intentaron eliminar todo inconmensurable.⁶⁰ Esta congelación y expulsión de lo inconmensurable, que desde entonces fue confirmado por la marcha triunfal de la ciencia y se dirige en conjunto contra la crítica de

⁵⁸ J.F. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (Paris 1979).

⁵⁹ H. SCHNÄDELBACH, «Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno», en *Adorno Konferenz* 1983, editado por L. v. Friedeburg y J. Habermas (Frankfurt a. M. 1983) 66-93, aquí 89.

⁶⁰ F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, en *Sämtliche Werke*. Edición crítica en 15 volúmenes editada por G.Colli y M. Montinari (München 1980) I, 9-156. Sobre lo inconmensurable, p. 80.

Nietzsche, será anulada por el arte moderno y la filosofía postmoderna. Pues el arte moderno no tiende ya a la belleza y la serenidad, sino que aspira al desembarco en lo inconcebible, y la filosofía postmoderna se presenta decidida para lo inconmensurable e intenta que esto recupere de nuevo sus derechos.⁶¹ Por esto la relación de filosofía postmoderna y de arte moderno no sólo corresponde genealógicamente –este es el primer sentido de mi título– a la relación de tragedia y música en Nietzsche, sino que la filosofía postmoderna consume –así es el segundo y más importante sentido de mi alusión– estrictamente aquello a lo que Nietzsche quiso invitar mediante su escrito programático: la superación de la racionalidad restringida, a la que se ha abocado, por una consideración renovada de lo inconmensurable. Así, la filosofía postmoderna cumple proyecto y profecía en la acción de Nietzsche –el fundador Nietzsche–; y si esto no lo hace por todas partes al pie de la letra, sino conforme a condiciones actuales (en contraposición a la tradición historiadora), esto sucede ciertamente también otra vez en el sentido de Nietzsche.

III. Después de nacimiento e infancia: llegar a adulto o del pensamiento postmoderno al estético

En esta tercera parte voy a plantear una pregunta que me parece ser especialmente importante y en el curso de cuya respuesta entraré en planteamientos propios. ¿Qué significa a la larga la iniciación estética del pensamiento postmoderno para éste? ¿Permanece también en adelante acuñado estéticamente? Y si se responde afirmativamente, ¿le redunda esto en ventaja? Y si de nuevo se contesta en sentido afirmativo, ¿qué ventajas extrae de este modo?

1. Pensadores postmodernos como pensadores estéticos (Baudrillard, Kamper, Sloterdijk)

Es notoria la determinación estética del pensamiento postmoderno, la cual se puede probar en todos los autores relevantes del discurso postmoderno. Así pues, más allá de los ya nombrados, aproximadamente también en Baudrillard, Kamper o Sloterdijk.

Jean Baudrillard utiliza así, de modo distinto, fenómenos estéticos para

⁶¹ Nietzsche pronosticó en aquel escrito primerizo inclusive la experiencia de tránsito que conduce de la cultura científica a una cultura ampliada. Si se entiende bajo la expresión «ciencia» la «fe en la sondeabilidad de la naturaleza y en la fuerza salvadora universal del saber», entonces fracasará esa «pretensión de validez universal» en el momento en que «se lleve el espíritu de la ciencia hasta sus fronteras» y «paralice en lo inclarificable». El cual espíritu «se convertirá» luego en arte como una nueva forma de espíritu que no niega ya lo «inclasificable», sino que lo reconoce (ib. 111, 101, 99). La comprensión que tiene Lyotard de la científica «crisis de fundamentos» es exactamente análoga a esta consideración nietzscheana.

alumbrar a partir de ellos relaciones actuales de realidad. Por ejemplo, ha leído en las frases sin sentido de los *Graffiti* americanos que hace mucho tiempo tenemos que vérnoslas con el significante que flota libremente sin significado no sólo en las teorías estructuralistas académicamente levantadas sino también en la vida cotidiana, que los signos en la realidad ya no son seguros, que la semiocracia miente y que descubrir esto es una de las pocas intervenciones críticas aún posibles.⁶²

O ha entendido –y también esto es característico para un pensamiento estético– que determinados fenómenos particulares del presente han de ponerse metafóricamente ante la vista como fenómenos clave de nuestra realidad de conjunto, por ejemplo, el cáncer y la clonación. Cáncer, la desmedida multiplicación de lo igual, y clonación, la idéntica reproducción de lo igual, responden simbólicamente por la tendencia fundamental del presente a la voraz difusión de lo estandarizado y a la final congelación en uniformidad.

Análogamente Dietmar Kamper, en sus análisis de los fenómenos actuales, parte siempre de nuevo de ambivalencias de lo gráfico. Las imágenes contienen la más antigua promesa de felicidad y ciertamente su saldo resultaroso y falaz. En su realización, las acciones de salvación se convierten en acciones de desdicha.⁶³ La sociedad actual de la imagen es una sociedad de lo imaginario con efectos letales, no una república de lo imaginativo a la que habría que reconocer fuerzas creadoras y liberadoras. Y ciertamente otra vez contra la tropa de arresto de lo imaginario sólo ayuda el recurso a la imaginación.⁶⁴ Verdadera contra falsa figurabilidad, esto es una línea fundamental de oposición en el pensamiento de Kamper, que en definitiva se muestra ahí como acuñada estéticamente.

En Peter Sloterdijk es también notoria una tal impregnación estética. Sus análisis están entremezclados con ejemplos tomados del mundo de las imágenes y su lenguaje está penetrado de metafóricidad. Su pensamiento es también estético en cuanto se hace perceptible en él por todas partes un carácter melodioso, que por lo demás no es el peor indicio, según Nietzsche, de que se trata de un verdadero filósofo.

Además se insinúa en Sloterdijk una prolongación en el concepto de lo estético sobre la cual todavía voy a hablar después aparte. Sloterdijk (en un libro subtítulo significativamente *Ensayo estético*) dice que hoy desaparece el límite entre lo estético y lo lógico: «Darse cuenta de algo es percepción, es estética en el sentido más amplio y sigue siendo hasta la última instancia el

⁶² Cfr. J. BAUDRILLARD, «Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen», en *Der symbolische Tausch und der Tod* (München 1982) 120-130.

⁶³ Ya Adorno describió clarívidentemente esta figura de la realización negativa –la dialéctica, que se manifiesta actualmente, de las visiones de salvación–. En atención al triunfo actual de la integración social, diagnosticó: «Sujeto y objeto se reconcilian en irónico contraste de la esperanza de la filosofía.» (Th. W. ADORNO, *Gesellschaft*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 8, Frankfurt a. M., 2.ª ed. 1980, 9-19, aquí 18.)

⁶⁴ Cfr. D. «Kamper, Aufklärung -was sonst?», en *Merkur* 436 (1985) 535-540, aquí 539.

asunto del pensamiento.⁶⁵ Se refiere, pues, a un amplio sentido de estética que no se determina por relación al arte, sino por acentuación de la percepción.⁶⁶ Un tal percibir constituye para Sloterdijk el núcleo del pensamiento. Ahí se contiene un giro que en suma, a mi parecer, es característico del pensamiento postmoderno y su impregnación estética.

2. De la estética a la aistética

Lo que Sloterdijk llama aquí «estética en el más amplio sentido», yo lo tematice en otro lugar bajo el nombre de «aistética –*Aisthetik*–».⁶⁷ El pensamiento postmoderno me parece ser muy en el fondo un «pensamiento aistético», y dar precisamente con eso un giro verdaderamente fecundo a su iniciación estética. La expresión «aistética» indica la elemental relación reflexiva de esta estética a la *aisthesis*, a la percepción. Esta relación reflexiva constituye el núcleo del «pensamiento aistético». Me veo obligado ahora a diseñar un esbozo muy conciso.⁶⁸

Los autores postmodernos nombrados no tematizan de manera significativa el arte en primer lugar para manifestar su opinión sobre el arte, sino para comprender nuestra realidad a partir de percepciones (que entre otras cosas toman nota del arte). El arte no es el objetivo, sino un ámbito modélico de la reflexión. Con ese fin se atiende a él, porque provee de potencial perceptivo y exige, así como libera, una especial capacidad de percepción. De este percibir se depende para el «pensamiento aistético».

Pero, con todo eso, de ninguna manera hay que pensar simplemente en la percepción sensible, sino en la percepción en general, particularmente en un captar de hechos originarios, que como originarios justamente sólo se pueden alumbrar a través de operaciones de tipo perceptivo y no lograr, por ejemplo, mediante procedimientos lógicos de tipo inductivo o deductivo. Percepciones de esta clase tienen que ver con descubrir, percatarse, darse cuenta y sentir –*spüren*–. Se trata por esto de dar con significados primarios, precisamente también aquellos que superan lo sensible. Recuerdo otra vez la tematización de lo sublime que ofrece Lyotard: allí se trataba de un percibir del fracaso de la sensibilidad, de un percatarse, pues, de lo transestético, sí, de lo anestético. La percepción de tales fronteras y superaciones de lo estético –que no tenía ningún sitio adecuado en la estética tradicional– llegará a

⁶⁵ P. SLOTERDIJK, *Kopernikanische Mobilmachung und Prolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch* (Frankfurt a. M. 1987) 125.

⁶⁶ Algo después insiste Sloterdijk en que con su informe sobre estética no quiere poner su palabra al servicio de «la sonora aclamación de obras de arte» –«Necesidad de arte es más bien un indicio de barbarie estructural»–, sino que se trata para él de una «cultura de la percepción» (Ib. 126).

⁶⁷ W. WELSCH, «Zur Aktualität ästhetischen Denkens», en *Kunstforum International*, vol. 100: *Kunst und Philosophie* (1989) 135-149.

⁶⁸ Las siguientes reflexiones son presentadas más detalladamente en el último art. cit.

ser central para una aistética de la clase esbozada. Se podría justamente ver reflejada en esta distinción de aistético y estético la diferencia fundamental de postmodernidad y modernidad. Allí vuelven todas las oposiciones mencionadas: conciencia de límite versus pretensión de globalidad, primacía de la sublimidad *versus* primacía de la belleza, opción de Lyotard *versus* la de Habermas.

3. Pensamiento aistético: el actual pensamiento realista

Un pensamiento dotado de tal tipo de percepción -uno que parte, pues, de percepciones y se aventura también en existencias anestésicas, en resumen: un pensamiento que abarca tanto lo estético como lo anestésico- me parece que es actual en el tiempo no, por ejemplo, por razones de moda, como algunos sospechan, sino por su capacidad de comprensión y competencia en el acceso a la realidad. Que este pensamiento, según mi tesis, es hoy el único verdaderamente realista quiere decir: el más fácilmente adecuado todavía a la realidad actual (con la que apenas nada más puede competir), a saber, el pensamiento competente al menos en parte. Las perspectivas estéticas tenidas en otro tiempo por dudosas se muestran progresivamente como las más cercanas a la realidad y las más eficaces a la hora de explorarla.⁶⁹

Para esta transformación en la competencia de un tipo de pensamiento -para este cambio de un pensamiento logocéntrico a uno estético- es decisiva una transformación de la realidad misma. La «realidad» actual está constituida esencialmente sobre procesos de percepción, ante todo sobre procesos de percepción intermediaria. Por eso el medio de aproximación a ella es también sólo todavía un pensamiento capaz de percepción. Esto vale, de manera aparentemente paradójica, aun para los mismos fenómenos anestésicos. Y todos sabemos desde el 26 de abril de 1986, el día de Tschernobyl, que las amenazas decisivas del presente son de tipo anestésico, que ya no pueden percibirse sensiblemente, sino que sus daños tan sólo sorprenden a la sensibilidad, por así decir, corroida. Pero tales resultados sólo son relevantes para quien está sintonizado estéticamente y sobre todo para aquel cuyo punto de mira vale para las superaciones anestésicas de lo estético. La anestésica debe convertirse hoy en un foco de la estética.

⁶⁹ Otra vez fue Adorno el primero que notó ya tempranamente esta transformación y echó en cara su ignorancia a las ciencias del espíritu: «Lo... considerado para las ciencias actuales del espíritu como su inmanente insuficiencia -su carencia de espíritu ha de ser recriminada-, esto es siempre, casi a la vez, carencia de sentido estético.» (Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, 344.) También este conocimiento representa una herencia de Nietzsche. Con Nietzsche comenzó este vanguardismo de un pensamiento distinto, de un pensamiento estético, que hoy llega a su desarrollo en el pensamiento postmoderno.

4. Arte como esfera modélica

Mientras por una parte el pensamiento aistético excede al arte, por otra parte, dentro de su experiencia, corresponde una vez más significado específico a la experiencia artística. Y por cierto, le corresponde ese significado específico precisamente respecto de la comprensión de la realidad actual. Comprensión por la que se esfuerza en suma este pensamiento aistético. El arte puede servir, como esfera modélica, para la pluralidad; en todo caso es ésta la perspectiva que quisiera desarrollar a modo de conclusión.

Un pensamiento relacionado con la realidad debe ajustarse hoy a una realidad, la cual, más radical que lo que conocimos hasta ahora y más legítima que lo que supimos hasta ahora, se caracteriza por pluralidad. Para ello es competente de modo especial un pensamiento estético inspirado mediante la experiencia artística. Pues el arte es una esfera ejemplar de pluralidad. Demuestra su estructura tanto en detalle como en bloque y en él se puede leer más claramente el catálogo de normas de una tal constitución fundamental plural y estudiarlo más evidentemente que en otra parte. En el arte puede ser claro para todo el mundo que hace falta un específico *sensorium* para su correspondiente comienzo y su lógica configuradora, y que nada sería más falso –o sea, vulgar y trivial– que juzgar todos los principios según una única medida y con un único criterio. Contra este fallo elemental en una situación de pluralidad, contra este pequeño comienzo de terror, cuyo final puede llegar a ser inmensamente grande, puede actuar crítica y clarificadoramente la experiencia artística. Lo que se ha de asumir en las formas de arte, vale luego análogamente para transferirlo a las formas de vida y para hacerlo fecundo en las relaciones de realidad.

Si hoy ha llegado a ser progresivamente claro para nosotros que cualquier juego de lenguaje, cualquier forma de vida y cualquier concepto de saber es específico y particular, entonces la experiencia artística modifica una frase de Adorno – divulga esta información y ofrece un ejercicio de nuestra actual situación y de sus compromisos. En este sentido, el dicho de Hegel sobre el carácter de pasado del arte puede valer como anticipado. El arte ha ganado nuevo significado en cuanto trae a experiencia nuestra condición fundamental –justamente la de la pluralidad– mejor que ningún otro medio. Desde ahí corresponde también a un pensamiento aistético ejercitado estéticamente competencia de orientación y de acción para este mundo. Pues quien conoce bien fundamentalmente la constitución y los mandamientos de la pluralidad, puede moverse adecuadamente en una situación real de pluralidad; no debe temerla, sino que debe actuar en ella. El pensamiento aistético, consciente de la pluralidad, se convierte por esto en un probado medio de orientación para el presente. Una vez más: su coyuntura no es efecto de una moda, sino expresión de una constitución normativa de una realidad que ha llegado a ser plural.

Con las últimas reflexiones quise aclarar que la inspiración estética del pensamiento postmoderno sigue siendo eficaz como fundamentación aistética del mismo y que esto sucede en provecho de este pensamiento, en provecho de su especial fuerza exploradora para la realidad actual. El nacimiento

de la filosofía postmoderna desde el espíritu del arte moderno no me parece ser ninguna carga de este pensamiento, sino más bien constituir su ardid y, mejor aún, el deleite de muchos que se ocupan con él.

IV. Arte y filosofía – una relación rica en variedad

El tema me ha permitido presentar un tipo muy específico y desacostumbrado de la relación entre arte y filosofía. Aquí no decreta la filosofía qué es y debe ser el arte; y no se pone a sí misma en primer lugar, adoptando una actitud inmanente a la filosofía por medio de una crítica de filosofías más antiguas o de estética; sino que se deja inspirar a través del otro *medium*, el arte por no decir: despertar–.

Claro que esto sólo fue posible por dos razones. Por una parte porque el arte moderno poseía ya en sí relevancia filosófica. Ponía de relieve estructuras de una avanzada comprensión de la realidad. Por otra parte porque la filosofía estaba muy retardada en relación a eso y tal retraso continuaba también en gran parte. Para la comprensión de la realidad del siglo XX, el arte (y naturalmente también la ciencia, por ejemplo en la «crisis de fundamentos») ha rendido más que la filosofía académica. Ha sido el pensamiento postmoderno el primero que recogió en esbozo la moderna comprensión de la realidad de las artes y ciencias y con eso evitó el retraso de la filosofía.

La precedencia descrita del arte, históricamente vista, me parece ser sin duda un resultado bastante desacostumbrado, un resultado específico para el siglo XX. Con eso quiero también decir: no podría yo sostener nada sobre la elevación de esta u otra relación de filosofía y arte a su relación general o sobre el ajuste de esta relación general en el cuadro de una lógica general de la historia. Experiencia clarificada, traída al concepto, no ofrece ninguna ocasión para tales construcciones, por callar completamente sobre un apoyo.

De buena gana, a ser posible, habría hablado poco sobre «postmodernidad». Por eso, aunque fui invitado para tratar sobre tal tema, intenté hablar no sólo sobre postmodernidad, sino también en lo posible sobre aquello de lo que, a mi parecer, se debe hablar: sobre estética. Dicho con otras palabras: precisamente tal estética me parece constituir el núcleo importante de lo que se puede llamar «postmodernidad» –o también no importante–. Ahorrémonos la última expresión. El pensamiento estético debería llegar a ser importante para nosotros.

Título original: «Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst».

Revista: *Philosophisches Jahrbuch*, 97 (1990) 15-35.

Traductor: Ildelfonso Murillo.