

Rasgos y consecuencias del nihilismo en la estética

MATEU CABOT*

Resumen: Pretendemos analizar la conexión entre la cuestión del nihilismo y el hecho de que el planteamiento teórico de la experiencia estética se lleva a cabo, desde el principio de su constitución en discurso autónomo, sobre la base de unos presupuestos metafísicos que derivan de la búsqueda de fundamentos últimos y del predominio del subjetivismo. El objetivo es remarcar como las dificultades de la estética clásica derivan de la dificultad de responder, con estos presupuestos, a las exigencias teóricas que se derivan del contacto con el arte. Y ello desde la constatación del permanente dilema de la estética entre la conceptualización general que, en ocasiones, se revela vacía y la atención concreta al hecho artístico que termina, la mayoría de veces, en la pura fenomenología descriptiva. En definitiva, si el hecho de que la estética se encuentre continuamente bajo sospecha no pueda ser un síntoma más de la voluntad que definimos como nihilismo.

Palabras clave: Estética, Nihilismo, Idealismo, Fundamentos.

Abstract: We seek to analyse the connection between the question of nihilism and the fact that the theoretic conception of the aesthetic experience is carried out, from the beginning if its constitution as an autonomous discourse, on the basis of a metaphysical principle derived from the pursuit of basic essentials and from the prevalence of subjectivism. Our aim is to remark on how the difficulties of the classical aesthetic doctrine derive from the difficulty to respond, by means of that principle, to the theoretic demands derived from the contact with Art. And all this through the confirmation of the Aesthetics' constant dilemma between the general conceptualisation that, sometimes, reveal its emptiness and the specific attention to the artistic fact that, mostly, ends in sheer descriptive phenomenology. In short, we try to see whether the fact of Aesthetics being under continual suspicion might not be another symptom of the will we define as nihilism.

Keywords: Aesthetics, nihilism, idealism, foundation.

En las primeras páginas de *Esencia del nihilismo* Emmanuele Severino determina como nihilismo aquella voluntad «de que las cosas *no son nada*, o sea, *de que el no-ser-nada no es nada*»¹. Entiende que esta es la voluntad que define la cultura occidental y que, para su comprensión, es importante rastrear las consecuencias que se derivan de esa voluntad originaria. Y sobre todo es importante para entender el fenómeno y su decurso histórico el esclarecimiento de las categorías con las que fundamentalmente se organiza esa comprensión.

Entre las consecuencias que se derivan subraya que «en el horizonte de la acción científico-tecnológica, una 'cosa' es justamente una absoluta disponibilidad para ser producida y para ser destruida; una cosa que no sea disponible de este modo es irreal»². Entre las categorías que definen aquella voluntad subraya que es fundante de esta comprensión concebir el ser como presencia y

* Dirección para correspondencia: Departament de Filosofia, Universitat de les Illes Balears, Ctra. Valldemossa km. 7.5, 07071 PALMA DE MALLORCA.

1 E. SEVERINO: *Esencia del nihilismo*, Taurus, Madrid 1991, p. 14, donde se traduce la segunda edición italiana, aparecida en 1982.

2 E. SEVERINO: *Ibidem*, p. 18.

concebir la totalidad del ser como esencialmente comprensible, captable, dominable por un sujeto que es capaz, en último término, de crear y destruir el ser, esto es, de rescatarlo y de reducirlo a nada.

Entendido de este modo, del nihilismo se deriva la necesidad de fundamentación, pues el nihilismo es la consecuencia de la búsqueda de fundamentos últimos y de la no consecución de los mismos. Fundamentos últimos que, en definitiva, responden a una determinada concepción de la realidad, del ser y de la relación del hombre respecto a esa realidad. De esta concepción se deriva la actitud teórica como una tarea de explicación y explicitación. Como afirma Gianni Vattimo: «Cualquiera que sea la instancia 'última' a la que todo debe ser referido para ser comprendido, y aun cuando de las instancias últimas no se haga cuestión, es cierto que, en esta mentalidad, el ideal de saber es todavía el de fundamentación»³.

En el paradigma de la fundamentación, propio de la metafísica occidental, lo real queda, en última instancia, suspendido de la voluntad del sujeto, como uno de sus rendimientos intrínsecos. Todo, al final, se resuelve en el ámbito de la conciencia. Si del ámbito de los objetos del arte se tratara, entonces no hay otra forma de entrar en esa dimensión que a través de una exploración de los principios y facultades subjetivas para enfrentarse en él pero, y esto es lo diferencial, sin que se supongan estas facultades como un instrumento, sino como trascendentales, es decir, creadoras de la realidad que se le opone. De este modo puede afirmar: «Desde esta perspectiva, la estética se convierte en aquello que, al principio, habíamos definido como una descripción trascendental de la estructura de la experiencia de lo bello y del arte, su 'posibilitación' en cuanto identificación de la dimensión de la conciencia que se realiza en ella»⁴.

De este modo cuando, como aquí y ahora, de lo que queremos hablar es del arte o de la experiencia estética —otra cuestión es si es posible entender ambos términos como más o menos sinónimos— debemos deshacer el camino que se ha seguido de la mano del esquema de la explicitación-fundamentación señalado por Vattimo, para, precisamente, descontar de él aquello que se debe directamente a esa voluntad metafísica de la que hablábamos al principio, como requisito previo para enfrentarnos más claramente con el estado actual de la reflexión filosófica, con la estética filosófica.

Tal vez, para acentuar el carácter polémico de la cuestión, podríamos enunciar la situación en que vive en estos tiempos la estética del modo como lo hizo Rüdiger Bubner en 1973, en el famoso y desde entonces comentado trabajo «Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik».

Para él el enmudecimiento de la filosofía ante el arte, su incapacidad para tratarlo coherente y fructíferamente, va de la mano de la decreciente confianza en la fuerza del pensamiento sistemático. El desarrollo autónomo del arte —desde mediados del siglo pasado— ha significado la radical auto-liberación de la producción artística de las jaulas ontológicas precedentes y, como contraparte, parece haber desesperado de la posibilidad de la teoría sobre el mismo arte. A la vista de la desoladora situación de la estética, de la mudez después de constatar la vacuidad de los grandes sistemas estéticos idealista, la gran seducción es estilizar el medio de la teoría de la información o utilizar categorías del análisis de textos para hacer de ello una clave universal para todas las cuestiones estéticas.

De este diagnóstico surge la intención y la necesidad de que los ensayos para una estética actual no han de proseguir la historia de la filosofía pasada, sino que han de orientarse hacia los fenómenos del arte, tal como se ha desarrollado en la modernidad y siguen desarrollándose⁵. En este senti-

3 G. VATTIMO: *Poesía y ontología*, Universitat de València, València 1993, p. 32.

4 G. VATTIMO: *op. Cit.*, p. 33.

5 R. BUBNER: «Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik», en: *Neue Hefte für Philosophie*, 5 (1973), p. 39.

do Bubner achaca la responsabilidad del estado de la estética al carácter sistemático de la filosofía del arte. Puede ser que los modelos tradicionales de estética sistemática se equivoquen cuando sugieren una pretensión de penetración intelectual del arte, que en realidad no puede ser añadida. Entonces el distanciamiento respecto a una estética sistemáticamente estructurada representa una contribución a la conceptualización filosófica del arte, que ni justifica meramente el rechazo fáctico de la estética ante la modernidad, ni puede ser sospechosa de la huida hacia atrás en mejores signos histórico-filosóficos⁶.

En el momento en que plantea la cuestión Bubner sugiere que, considerando las pocas manifestaciones en las que la filosofía se refiere actualmente al arte, sorprende la característica común de que «el arte no es tanto un objeto, en el que una filosofía autoconsciente mida la potencia del dominio conceptual, cuanto el arte sirve como un medio en el que la filosofía busca asegurarse sobre su propio estatuto teórico. La filosofía no dice lo que el arte es, antes bien el arte ha de mostrar lo que la filosofía es. El asunto de la estética comienza en Schiller entre una definición conceptual de la esencia del arte y una autocomprensión de la filosofía sobre sí misma»⁷.

Esto es, el problema final es recuperar el objeto de la estética, salirse del ejercicio autoreferencial de hablar del propio hablar aunque sea con la excusa del arte. Para Bubner era manifestación de lo acertado del análisis el que esta fuera la comprensión del problema estético que mantenían dos escuelas por otra parte consideradas en las antípodas una de la otra: hermenéutica y crítica de las ideologías. Ambas hacen valer el arte como el lugar de una verdad que precisamente gana para la filosofía una significación paradigmática.

Del análisis crítico de Bubner interesa, en estos momentos, retener de su diagnóstico de la situación de la estética el origen de la enfermedad. Es evidente que, veinte años después, el referente primero ya no sea la contraposición acerada entre hermenéutica y crítica de las ideologías, y que no pueda afirmarse simplemente que la filosofía ya no se refiere al arte en el grueso de sus reflexiones fundamentales. De lo primero deducimos una transformación en las teorías en debate o, si se quiere, unas nuevas tesis filosóficas en el centro de discusión o «de moda». De lo segundo, menos claro aún, llegaríamos al análisis de la situación filosófica general y a lo que en ella representa y es la o las corrientes del postmodernismo filosófico que, entre sus sustanciales diferencias, parecen coincidir en una estetización de la vida cotidiana y del pensamiento de esta misma vida o realidad. Cuando menos. Esto pero nos aleja del tema y es, en todo caso, un tema ulterior.

El análisis de Bubner lleva a una situación de dilema cuando de lo que se trata es de hablar del fenómeno artístico o de la experiencia artística. En el campo de la estética, la parálisis detectada por Bubner sobreviene ante la imposibilidad de articular un término practicable entre el hablar de la propia filosofía (aunque sea con la excusa de hablar del arte) o hablar no filosóficamente del arte. Esto es, hacer mala filosofía o hacer mal arte.

Con ello no haríamos más que renovar una sospecha que, con otras intenciones, expresó ya Friedrich Schlegel en uno de los fragmentos del *Lyceum*, el número 12, fechado en 1797, en el que afirma: «En lo que se denomina filosofía del arte falta habitualmente uno de ambos: o la filosofía o el arte»⁸. Referirnos a Schlegel en este contexto puede servirnos para hacer notar que, con distintas o idénticas palabras, el problema de la relación entre el discurso filosófico y el arte (en sus múltiples formulaciones: bien podría decirse aquí mismo «entre el discurso filosófico sistemático y la reduc-

6 Cf. R. BUBNER: op. Cit., p. 39.

7 R. BUBNER: op. Cit., p. 40.

8 Fr. SCHLEGEL: *Poesía y filosofía*, Alianza, Madrid 1994, p. 48.

ción del arte a discurso», entre otras muchas formulaciones) es un tema si no perenne sí al menos con historia. A saber, que ya en el primer Romanticismo se plantea al menos la cuestión como problemática o posiblemente problemática. De aquí se abren dos posibilidades: o bien el problema está relacionado con el esquema teórico, con los conceptos teóricos o con los problemas que nacen en el momento del primer Romanticismo —o, para hacerlo más general, en la primera crisis de la Ilustración—, o bien se trata de un problema más hondo —o no tan relacionado con una u otra conceptualización teórica— que atañe a las mismas relaciones esenciales entre dos ámbitos de la experiencia humana posible, a saber, el de intentar relacionar o reconducir a un único fundamento o patrón la experiencia teórica del hombre con la realidad y la experiencia estética.

Sea el caso que sea, por el momento interesa retener que: (a) existiría la posibilidad de que el problema teórico fuese derivado de la forma en que un determinado momento histórico y teórico se plantea el problema, entonces nos encontraríamos que el problema es intrínseco a la estética idealista-romántica y de toda aquella que de ella mediata o inmediatamente deriva, (b) pero también existiría la posibilidad, hasta ahora no descartada, de que el problema proviniera de los medios con que éste se plantea y de las cuestiones en función de las cuales se plantea, con lo cual, a su vez, tendríamos las dos consecuencias de que (1) no sería preciso tanto someter a crítica los presupuestos de la filosofía idealista o la estética romántica como (2) poner en cuestión y analizar el marco metafísico general (metafísico en un sentido positivo y crítico, y no como metafísico-trascendente) en el que la reflexión sobre fenómenos ajenos al sujeto, exteriores a él, de una realidad siempre diferente de la conciencia, se inserta y de cuyos conceptos toma el aliento y los medios de la reflexión.

Es sobre este fondo en el que los análisis a que sometió Vattimo los nudos de la estética moderna para su fin particular de sostener una estética ontológica adquieren el valor de un intento de investigar la situación actual, no por la vía de achacar el problema a cuestiones puramente coyunturales o a desacuerdos escolares siempre referidos a un fondo común compartido, sino de radicalizar la cuestión y retrotraer el problema a la estética inserta en lo que llama la «mentalidad metafísica de fundamentación».

En este sentido, el definido por Vattimo para el problema estético que manejamos desde el principio, el problema tal vez sea que intentemos hablar desde el prejuicio de la explicitación y la fundamentación y que desde este punto de partida el único final, o tal vez el final más probable, sea tener que pasar entre esas dos rocas igualmente peligrosas y detestables, pues en el paso, en el trabajoso, violento y destructivo paso, la nave queda tan baldada que ya no puede navegar.

Así Vattimo puede afirmar que, desde esta perspectiva, hegelianismo —fuente de la mayoría de problemas aquí tratados— y neokantismo —pretendida solución y superación de los problemas— son análogos en el planteamiento de fondo y, por tanto, difícilmente uno puede dar respuesta a las cuestiones pendientes del otro. Para los dos «la filosofía es el saber sobre el funcionamiento del espíritu, por consiguiente, en definitiva, autoconocimiento, sin ninguna posibilidad de apertura al encuentro con algo distinto del espíritu humano»⁹. El problema radica, por una parte, en que el ideal metafísico de fundamentación, según Vattimo, se contradice, se traiciona, pues, a la postre, «en la actividad de la fundamentación no se encuentra, al fin y al cabo, más que a sí mismo»¹⁰, por otra parte, y esta es la intención explícita e inmediata del autor, que el ideal implica desde el principio un olvido de la diferencia ontológica.

9 G.VATTIMO: *op. Cit.*, p. 34.

10 G.VATTIMO: *op. Cit.*, p. 36.

De esta última tesis nos interesa retener, aunque no sea del todo canónico con el discurso de Vattimo, que (1) el problema que él plantea en torno a la diferencia ontológica puede leerse como el de la relación teórica con lo que es «otro» del pensamiento, que no puede en ningún caso y por principio reducirse a él, y que (2) a pesar de sus planteamientos, desarrollos y resultados, en el fondo del instinto metafísico de fundamentación habita la certeza «de que el ser del ente no debe identificarse sin más con el ente mismo. Aquello que, en la historia de la filosofía, ha llegado a ser búsqueda del fundamento en el sentido de la fundamentación no es, en origen, sino la conciencia más o menos oscura del hecho de que el ser del ente no se identifica con el ente: o, si se prefiere, que la verdad del ente está en su desvelarse como abierto a una relación con otro que no es ente, y que nunca se deja reducir a una relación de fundamentante-fundamentado»¹¹.

Tal vez eso sea otra manera de presentar uno de los problemas latentes en Peter Bürger, cuando, en su *Crítica de la estética idealista*, el interés de tratar con el arte actual le llevaba a la reflexión sobre la estética idealista. Allí decía que necesitaba una justificación el hecho de que el objeto de su reflexión fuera la estética idealista y no el arte de nuestra época. En el curso de su estudio emerge la idea de que todavía tenemos que «salir» del Romanticismo y de sus categorías, de habérmolas con ellas, para tratar el arte de después de las vanguardias, de que las categorías de la estética idealista, más que una abstracta negación —la mayoría de veces simplemente programática o prescriptiva— necesitan una crítica, un despiece y una asunción, pues «pese a la experiencia del arte moderno y de vanguardia, dice algo acerca de la validez de la estética idealista»¹². Igualmente apuntala esta necesidad la constatación de que las categorías, acuñadas en el romanticismo y que definen lo que él llama «estética idealista», no sólo están presentes en la estética que sigue directamente la estela del idealismo alemán, sino también en la analítica y en la estructuralista, más que nada en cuanto comparten las representaciones estéticas tradicionales, formadas en el idealismo¹³.

La intención de Bürger, el trato con el arte actual, necesita de una crítica de la estética idealista ya que éste es el suelo indiscutido sobre el que se basa la comprensión del fenómeno artístico, pero es necesario discutirlo porque hay ahora fenómenos artísticos que difícilmente pueden entenderse en el marco establecido por la estética idealista. Bürger enfoca la cuestión, en primer lugar, en torno a lo que se llama «institución arte»¹⁴. Lo que caracteriza a los movimientos históricos de vanguardia es el ataque a lo que este concepto representa, han puesto en duda, han atacado, de forma radical el carácter de autonomía del arte en la sociedad burguesa. El fracaso en el intento de reducir el arte a la praxis de la vida —que puede tildarse de antivanguardismo— obliga a repensar la relación con el arte, una vez visto que tampoco se trata de reducir el arte a la praxis de la vida, sino de lo que se trata es de aprovechar las energías críticas radicales del arte vanguardista para someter a crítica la estética idealista, separando los momentos de verdad y de no-verdad de sus categorías. Este es el objetivo de Bürger, llevado a término con la necesidad de distinguir su propia crítica de

11 *Ibidem*, p. 37.

12 P. BÜRGER: *Crítica de la estética idealista* (1983). Visor. Madrid 1996. p. 13.

13 Sobre la pervivencia de la estética idealista, o sobre su validez duradera, Bürger esboza algunas de las conexiones teóricas que se le pueden atribuir: Lukàcs y Adorno están conectados con ella, los manifiestos de la literatura comprometida (Zola, Sartre) presuponen la autonomía estética (concepto clave en la estética idealista), la estética analítica que intenta desarrollar una gramática del discurso sobre el arte está claramente en la tradición de Kant, incluso su influencia puede encontrarse en dominios alejados: en la interpretación de textos subyace el presupuesto idealista según el cual en la obra de arte lograda coinciden forma y contenido, etc.

14 Concepto introducido en *Teoría de las vanguardias* (1974) y desarrollado histórica y sociológicamente en *Institución arte como categoría de sociología de la literatura*, artículo incluido en *Mediación, recepción, función* (1979).

la estética idealista de otros tres intentos de enfrentamiento, que tal vez, dice él, tengan en común su adhesión — más secreta o menos — a la propia categorización idealista. Tales intentos son los de Adorno, Benjamin y Gadamer.

El motivo que conducen a Bürger a enunciar estas tesis es lo que nos interesa, pues a nuestro entender son la constatación de, cuando menos, la incomodidad que se deriva del trato con la experiencia estética y artística de la presente modernidad con las categorías derivadas del idealismo romántico (o romanticismo idealista). No afirmará que las categorías no nos sirvan efectivamente para enfrentarnos ahora con el producto de la actividad artística, sino que las categorías necesitan una profunda reformulación. El alcance de esta reformulación puede atisbarse en su crítica a Gadamer.

En efecto, Bürger acepta que Gadamer (al menos en *Verdad y método*) se dedica a la crítica de la subjetivación del arte a partir de Kant con el fin de renovar la pretensión de verdad que tiene el arte. Este objetivo es el suyo propio, pero tiene que subrayar las diferencias que mantiene con el mismo Gadamer. En primer lugar la hermenéutica conservadora de Gadamer hace imposible que lleve a cabo un concepto dialéctico de crítica que rechace los momentos de la tradición que históricamente se han revelado no verdaderos. Tiene que apropiarse incluso de las tradiciones que rechaza. El problema, el dilema, a que conduce la posición gadameriana la expresa diciendo: «Por una parte, el conservadurismo se confiesa como pensamiento que conserva la tradición, pero por otra parte quiere volver a una sociedad premoderna caracterizada por la valoración autoritaria de las normas»¹⁵. Ambas tradiciones son inconciliables para Bürger, pues la segunda supone la ruptura de la tradición de la modernidad. Esto supone que, en Gadamer, en un lado se encuentra la conciencia estética y en el otro el «ser del arte». Su tesis es que el segundo no puede determinarse como objeto de la primera, de tal modo que la conciencia estética moderna no tiene momento alguno de verdad; tiene que explicarla como mera apariencia, para dejar sitio a una teoría del ser del arte que él explicita en última instancia según el modelo del culto. En definitiva: «No se puede criticar la configuración histórica de la conciencia oponiéndole una supuesta verdad intemporal, sino buscando profundizar conceptualmente en el surgimiento de la nueva figura de la conciencia»¹⁶.

Dicho de otro modo y más drástica y polémicamente: la crítica es, o pretende ser, una crítica inmanente que sigue maniobrando en el interior de la estructura promovida por la estética idealista y que, en este aspecto, podríamos determinar, como lo hace Bürger, como una solución del problema sujeto-objeto. A partir y dentro de este esquema podrán discutirse algunas categorías de la estética idealista, como hace en la segunda parte del libro que citamos, y así intenta analizar, criticar y reformular las categorías de apariencia, verdad, genio, contemplación, etc.

Con lo anterior no es, ni mucho menos, nuestra intención negar abstractamente los agudos análisis de Bürger ni rechazar aquí o allá, en esto o en aquello, el trabajo conceptual sobre pasajes fundamentales de la estética moderna. Nuestra intención es mucho más simple y, si se quiere, ingenua: llamar la atención del alcance de una lectura como la de Vattimo (al menos el Vattimo de *Poesía y ontología*), del diferente lugar al que apunta su crítica tal vez con la misma finalidad, recuperar, o reafirmar, si no se va todo el camino con Vattimo, la pertinencia del discurso de la filosofía sobre el arte.

Recapitulando momentáneamente el camino realizado en estas páginas podríamos decir: la extrema atención actual a la cuestión del arte, de la experiencia y de la producción artística puede anotarse como el síntoma del mismo chirriar teórico que se produce en su trato, de la misma incomodidad que desprenden muchos de los discursos tendentes a comprender un fenómeno que, al

15 P. BÜRGER: *Crítica de la estética idealista*, op. Cit., p. 21.

16 *Ibidem*, p. 22.

final, desaparece como tal fenómeno y, como dice Vattimo, no es sino la misma conciencia subjetiva que se enfrenta con el fenómeno. Esto es: la experiencia, en el fondo nihilista tal como la definimos al inicio, de hablar de la propia construcción a través del rodeo de hablar de algo externo que no puede captarse en toda su plenitud y esencialidad con categorías que difícilmente atienden a algo más que a la propia potencia subjetiva.

Esta abrupta recapitulación, exagerada en sus términos, no pretende sino insinuar unos rasgos que nos parecen importantes para la situación presente:

1. La extrema conciencia contemporánea de la dificultad de *ubicar*, con cierto carácter de fundamentalidad, el discurso de la estética, conciencia producto de análisis y diagnósticos diferentes y punto de partida de propuestas diferentes, pero coincidente en la existencia de un lugar que se resiste a ser rápida y totalmente abarcable en la razón moderna.
2. La sospecha de que, más o menos radicalmente según los casos, no hay apoyos para una construcción total o parcialmente sistemática, y que esta inexistencia no es debida a deficiencias cognoscitivas, sino a una alteridad del objeto que, una vez más, es más o menos radicalmente afirmada.

Y a partir de este punto de coincidencia la vía de salida es, sea desde una posición que atienda la diferencia ontológica, sea desde una posición que reelabore las tradicionales categorías estéticas, rechazar, en el plano de los principios teóricos, algunas construcciones que fueron señeras en la estética del pasado y, en el plano del contacto más directo con los objetos y las prácticas artísticas concretas, atender al específico carácter sensible, material incluso, siempre histórica y socialmente situado del arte.

De esta manera incluso la intención de la estética se traslada ligeramente de lugar. Desde múltiples lugares se ha señalado que el problema tal vez estribe en '*qué*' se quiere hacer cuando se quiere hacer una filosofía del arte, esto es, cuando se quiere hablar filosóficamente del arte y no utilizar el arte para hablar de la filosofía o hablar «artísticamente» de la filosofía. Las dificultades se inician cuando se trata de determinar como se lleva a cabo tal tarea, pero en lo que coinciden todos los intentos es en negar que un discurso así pueda serlo sobre el mismo discurso que se está construyendo, sobre sus fundamentos últimos y sobre su relación con el todo. Esto es, se niega que un discurso de este tipo pueda ser un sistema completo, arquitectónico, global, deductivamente construido a partir de axiomas que, por su mismo carácter, entran ya de lleno en el campo de aquello que desde el principio resulta problemático para el discurso estético y que, mucho más importante, tiene que ser más su resultado que su presupuesto.

Además, si se quiere un sistema completo, arquitectónico, global, entonces nos queda el viejo sistema de la fundamentación y explicitación, y entonces, por mucho que reniegue del Romanticismo, no nos alejaremos mucho de él porque ahí es donde se dio el sistema ejemplar de filosofía sistemática, en la que el arte ocupa su lugar, en unos casos central, en otros periférico, pero siempre subordinado a unos principios que le son ajenos.

Pero tal vez quiera hablarse filosóficamente del arte sin que esto signifique construir un sistema explicativo y entonces estamos no ante el proyecto de una estética sino, utilizando una modificación gramatical para caracterizarlo, ante «estéticas» filosóficas. Esta es, por ejemplo, la intención que animó a Armando Plebe en su proceso y crítica de la estética en un texto ya lejano en el tiempo pero que mantiene fuerte actualidad y que, por su misma distancia temporal, nos ofrece suficiente perspectiva.

Plebe realiza su reflexión desde la crisis de la estética sistemática, sirviéndole de *motto* la crítica de Max Dessoir a la estética sistemática que pretendía, según él, con una fórmula resolver los problemas: «Las metáforas con las que trabajan los teóricos de la estética no son la expresión genuina de un proceder científico, sino tan sólo su armazón lingüística»¹⁷. La crítica iba dirigida directamente a la estética de la empatía, que pretendía haber encontrado en este fenómeno la explicación del milagro del arte, y que representaba a principios de siglo el sistema estético acabado y con trazas de definitivo (aunque en los primeros años del siglo aparecieron en Alemania no menos de seis sistemas de estética). Pero la crítica de Dessoir no sólo se dirigía a la sistematicidad de las estéticas contemporáneas, sino también al concepto mismo de estética en relación con el arte y con lo bello. Su conclusión era que ni lo estético queda comprendido en lo artístico ni viceversa. Distinguía la estética o reflexión filosófica sobre el fenómeno del gusto estético y la ciencia general del arte que se propondría dar cuenta del gran fenómeno del arte en todas sus relaciones. Lo interesante para nuestro caso no es sólo que el inicio de lo que quiere ser un «proceso» a la estética se inicie con la crítica a la sistematicidad, sino que el problema detectado tanto en lo criticado como en la crítica que se lleva a cabo sea, una vez más, el dilema o equívoco del cual partíamos en estas páginas. Para Plebe esto significa que, en la crítica, se mantenía el equívoco de la estética sistemática alemana: «por un lado esa estética reconocía la insuficiencia de una pura teoría abstracta de estética general para juzgar acerca del fenómeno concreto del arte; por otro lado, no se atrevía a sustraer el estudio de las artes a la especulación filosófica»¹⁸. Este dilema se repite, según Plebe, en los años posteriores de crisis de la estética sistemática, en los que los estudios empíricos, desde diversos lugares pero especialmente desde el campo del estudio del lenguaje, intentan circunscribir aquello que puede decirse respecto del arte. En este sentido es para Plebe muy clara y significativa la conclusión a que se llega en Charles Morris: «En sustancia, la alternativa presentada por Morris es ésta: o la estética es una consideración acrítica del arte, y entonces es arte ella misma, o bien la estética es una consideración crítica, y entonces forma parte del cometido general de la filosofía, sin poder alegar derecho alguno a ser considerada como una ciencia filosófica autónoma»¹⁹. Y esta cuestión, en el contexto que se plantea, quiere ser sinónima de esta otra: «¿puede una estética no derivar de un sistema metafísico sino surgir del terreno concreto del análisis de la obra de arte?».

¿Cuál es la conclusión de Armando Plebe al final del proceso al que somete a la estética? Para él la estética filosófica no encuentra justificación ni desde un punto de vista empírico ni desde un punto de vista especulativo: desde el punto de vista empírico, pues se presenta como una metaestética desprovista de fundamento científico; desde el punto de vista especulativo o filosófico, pues aparece como un problema parcial que sólo forzada e injustificadamente se puede separar del problema metafísico.

El núcleo de la estética filosófica (o metaestética) es la pregunta «¿qué es el arte?», esto es, una pregunta de carácter esencialista que es lo que le expone a las dos objeciones apuntadas más arriba y que pueden resumirse en un epíteto: desde lo empírico será una cuestión abstracta e injustificada, desde lo filosófico será arbitraria y unilateral si se la pretende autónoma y absoluta.

Pero, aún así, no es imposible la estética filosófica, pues al menos la filosofía debe ocuparse de la estética para demostrar el carácter absurdo de una metaestética y para poner en guardia a la crítica literaria contra un uso ilegítimo de los conceptos filosófico-estéticos²⁰. De esta manera la parte

17 M. DESSOIR: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906, p. 88.

18 A. PLEBE: *Proceso a la estética* (1959), Universitat de València, València 1993, p. 31.

19 A. PLEBE: op. Cit., p. 71.

20 A. PLEBE: op. Cit., p. 182.

«constructiva» de la crítica realizada se concretaría en afirmar que la pregunta «¿qué es el arte?» es la pregunta filosófica, la que define el tratamiento filosófico, pero no se sostiene si la filosofía pretende responderla absolutamente y sólo con sus medios, de lo cual no se deduce la imposibilidad pues puede diferenciarse entre aquella pregunta y la de «¿por qué el arte?», esto es, ¿qué sentido tiene el arte para el hombre?

Desde el proceso crítico defendido por Plebe, y como resultado de la crisis de la estética sistemática e idealista, se dan por sentados tres límites inexorables para el discurso filosófico sobre el arte:

1. Parte de una actividad (el arte) que sólo como aproximación puede considerarse como dotada de ciertos caracteres que la distinguen y cuya definición, por tanto, puede ser sólo convencional, en ningún caso esencial.
2. El arte puede ser el punto de partida de ese discurso, pero el punto de llegada sólo puede serlo el problema metafísico; por tanto, la autonomía de este discurso frente a la metafísica no puede ser sino la de una propedéutica respecto de la metafísica misma.
3. Un semejante discurso sobre el arte no puede pretender tener una validez absoluta, sino sólo una validez condicionada en el tiempo y en el espacio.

Al lado de las grandes construcciones sistemáticas el discurso que se derivarían de estos límites no dejaría de tener cierto regusto de discurso menor. Pero en todo caso lo que se establece justificadamente es, precisamente, el derecho de llamarse filosofía. Plebe remarca: «La reflexión filosófica sobre el arte de la que hemos venido hablando presenta una característica ineliminable: sirve a la filosofía, no al arte; no podrá nunca ni prescribir normas al arte ni ayudarnos a distinguir el arte respecto de lo que, o es arte»²¹.

La conclusión final y general a que se llega por este camino puede reproducirse: «Podemos, por tanto, extraer las siguientes conclusiones: 1) la filosofía puede aún ocuparse de arte (como de cualquier otra actividad) absorbiéndolo en el campo de su problemática, pero no puede ni definirlo ni teorizarlo; 2) la ciencia del arte (por así llamarla) puede teorizar el arte, pero no elevarse por encima de la contingencia; 3) la filosofía puede y debe vigilar a fin de que los límites antes mencionados no sean traspasados. Todo eso se puede resumir diciendo que el proceso a la estética tiene como resultado el paso de la estética a las estéticas»²².

Este resultado final nos parece significativo porque (a) supone el final de un recorrido crítico respecto de las pretensiones y de las realidades teóricas de unas estéticas que, sin ser conscientes totalmente de ello, repiten y viven los problemas constitutivos que están presentes desde su nacimiento y que nosotros hemos remarcado al principio de estas páginas; (b) en una fecha tan temprana como 1959 fija la dirección de la mirada, alejándose de consideraciones absolutistas respecto del arte, pero también de la filosofía, abriéndose a la multiplicidad y empiricidad de la experiencia estética; (c) deja abierta, aunque sea esta una consecuencia no necesariamente pretendida, al relativismo en que parece abocar todo intento que rehuya la sistematicidad y el fundamentalismo.

Precisamente este último punto requiere nuestra atención para finalizar. Esta claro, en principio, que hay un relativismo que no es sino la mirada desde el absolutismo (que quiere decir: sistema, arquitectónica, deducción desde un primer principio, etc.). Por lo que venimos diciendo no sería esta la preocupación, en todo caso exigiría sólo una aclaración sobre su alcance. Se trata más bien de la

21 A. PLEBE: op. Cit., p. 189.

22 A. PLEBE: op. Cit., p. 192.

aceptación de múltiples tesis en concurrencia y de la inexistencia de un criterio o patrón último y absoluto sobre el que reducir la diversidad.

En este caso cabría pensar si hablar de o plantear «estéticas (en plural) es un intento más o un intento más adecuado de entender algo de una *experiencia* determinada del ser humano, caracterizado, precisamente, como ser plural en sí mismo, multidimensional y sujeto de la diferencia. Una experiencia que, por otra parte, se refiere o se realiza con un material «que es y no es», que siempre se resistirá, por su misma composición, a entrar en los moldes de cualquier comprensión que se fundamente, a lo lejos, en una metafísica de la presencia, no digamos ya en el positivismo u objetivismo más romo. Un material que no es cosa aunque siempre sea sensible, que está ahí pero no totalmente ahí delante, a nuestra disposición. Una experiencia, en definitiva, que no se deja encajonar en moldes (sistemas cerrados y deductivos, categorías construidas a ejemplo de la lógica). Una experiencia que consiste en hablar, en un proceso de expresión, tal vez lo único que podemos hacer.

Desde esta perspectiva, ahondada y proseguida en estos años, puede acotarse la propuesta de Plebe en un sentido muy preciso. De acuerdo con su crítica él llega a la conclusión que no hay ningún motivo absoluto para que deba existir una filosofía del arte y no una filosofía del alpinismo, sólo un motivo empírico: la existencia del arte es hoy para la especulación filosófica un estímulo, un punto de partida más universalmente sentido que no, por ejemplo, el alpinismo. El filósofo que tome el arte como punto de partida para llegar a ese único problema filosófico que es la metafísica, encuentra en el mundo circundante una correspondencia considerablemente mayor que el filósofo que partiese del alpinismo²³. Será tarea de la estética, creemos, no sólo plantearse el problema de la metafísica desde el arte (y no del alpinismo o del coleccionismo de sellos), sino también, y fundamentalmente, plantearse porqué puede plantearse más directamente, más radicalmente, con más posibilidades de ampliar el sentido, desde nuestro trato con el arte que desde la práctica del alpinismo.

Entonces intervendría aquí la reflexión filosófica no sobre los fundamentos últimos del arte, sino sobre las cualidades o constantes del hombre que se ponen en marcha para explicar el hecho de la presencia históricamente permanente del arte en la vida del hombre. Sobre las tendencias y acciones, siempre histórica y socialmente determinadas, que llevan al hombre a la simbolización y a la creación de imágenes²⁴. Sobre la permanente atracción que ejercen sobre nosotros los procesos y los resultados, las obras, de creación de sentidos a partir del material sensible y de nuestras capacidades de imaginación, simbolización. Sobre la capacidad humana de desdoblar la realidad transfigurándola en algo que pretende ser totalmente otro, como crítica de lo existente y utopía, imagen de lo aún no existente.

De una forma harto rápida hemos pretendido subrayar en estas páginas como la estética filosófica, la teorización moderna de la experiencia estética, puede verse como una expresión o resultado más del nihilismo de Occidente; como sus incomodidades y dificultades, su crisis y sus esfuerzos de seguir pensando en un determinado camino pueden leerse a la luz de la voluntad metafísica de fundamentación y explicitación, que al principio señalábamos como consustanciales al nihilismo.

Igualmente pretendíamos subrayar la peculiaridad de la experiencia estética (siempre históricamente, concretamente, particularmente, materialmente determinada y situada) como campo posible para una lectura no nihilista de nuestra condición y nuestro presente.

(Junio 1998)

23 A. PLEBE: op. Cit., p. 185.

24 Vid. J. JIMÉNEZ: *Imágenes del hombre*. Tecnos, Madrid 1986, caps. I y VII.