

# DEBATE SOBRE LA TEORÍA DEL ARTE

Henryk Kieres\*

Resumen: El artículo ofrece un diagnóstico sobre las tendencias de la filosofía del arte en la actualidad, sus alcances y la problemática de teorías como: la eidética, maníaca y privativa que aguzan la discusión por cuanto recogen las visiones particulares que el artista tiene sobre el arte. En esta polémica resulta imprescindible cuestionar los orígenes de la crisis de la estética actual, entre los que cumple papel esencial la aparición de la vanguardia con principios como el antiarte y el anticalismo que ve en la estética una "teoría abarcatodo". Estas posturas "anti" se caracterizan por su relativismo e irracionalismo.

Palabras Clave: teoría del arte, filosofía del arte, estética, teoría maniquea, teoría eidética, vanguardia, antiarte, posmodernidad.

Abstract: This work analyzes trends on current art philosophy, its scope and issues such as, maniac and privative eidetic, kindling debate as personal artist's viewpoints on art. Controversy on subject calls for discussion on roots of crisis of current aesthetic. Principles such as anti-art, and anti-calism which regard aesthetic as an "all-embracing theory", play a major role as avant-garde movements. Relativism and irracionalism identify these "anti" views of art.

Key words: Theory of art, philosophy of art, aesthetic, Manichean theory, eidetic theory, avant-garde, anti-art, and postmodernism.

Résumé: L'article effectue un diagnostic des tendances actuelles de la philosophie de l'art, son impact et la problématique de théories, telles que l'éidétisme maniaque et privatif, qui aiguisent la discussion dans la mesure où elles rassemblent les visions particulières que l'artiste a sur l'art. Dans cette polémique il s'avère indispensable d'interroger les origines de la crise de l'esthétique actuelle, parmi lesquelles l'apparition de l'avant-gardisme et ses principes d'anti-art et d'anticalisme qui voit dans l'esthétique une "théorie fourre-tout" joue un rôle essentiel. Ces positions "anti" se caractérisent par leur relativisme et leur irrationalisme.

Mots Clef: théorie de l'art, philosophie de l'art, esthétique, théorie manichéenne, théorie éidétique, avant-garde, anti-art, post-modernité.

\* Profesor de Estética, Director del Departamento de Estética en la Universidad Católica de Lublín. Autor de numerosas publicaciones, entre otras, de los libros *Sztuka w obliczu prawdy* (El arte ante la verdad) y *Filozofia sztuki* (Filosofía del arte).

ada aparece en la cultura sin antes manifestarse en la filosofía, y esto es independiente de si la filosofía se presenta con el vestuario del pensamiento académico o solamente en la forma de los principios filosóficos de las doctrinas sociales, religiosas o artísticas. En breve: así como el señor Jourdain, de Moliere, habla en prosa sin saberlo, así cada uno de nosotros –lo quiera o no lo quiera– habla “filosofía”. Aún más: la filosofía –el amor a la sabiduría (¡y quién no quiere ser sabio!)– no es el proverbial adorno que sobra de la actividad humana, sino algo que desde su esencia pretende al papel de fundamento de la civilización y de la cultura<sup>1</sup>. Nada reemplaza en este papel a la filosofía, pero tampoco nada dispensará a la filosofía de la responsabilidad de la imagen y de la trayectoria de la cultura.

Tenemos la suerte de que, como integrantes de la civilización latina –que parece ser la única que reconoció la filosofía–, hemos poseído la oportunidad de la construcción auto consciente del “nicho ecológico” adecuado para el hombre. Gracias al conocimiento histórico sabemos que la tradición filosófica se dobla en sus ideas con la historia de los vuelos y de las caídas de nuestra cultura y que esto es un resultado del combate de varias corrientes de pensamiento, de las cuales dos extremistas son esos “vuelos” que causan, proporcionalmente, una profunda caída de los esfuerzos de un europeo. Estas corrientes –las vamos a ver en el ejemplo de filosofía de la historia– han dominado los tiempos modernos y por esto la contemporaneidad mereció el nombre de “tiempo de crisis”, es decir el estado del espíritu cuando el hombre no se entiende a sí mismo ni tampoco el mundo que lo rodea, el de la naturaleza y el de sus propios productos, y su dinamismo –ungido autoritariamente con la fe en el relativismo (graciosamente escondido detrás de las palabras “pluralismo” y “tolerancia”) o lleno de payasada– es un aparente vuelo alzado, es decir una real caída. Como vamos a demostrar, el diagnóstico presentado concierne a la filosofía, a la filosofía del arte y, en consecuencia, del arte mismo.

Al inicio señalamos una particularidad, una particular constante cultural a propósito de la relación de la filosofía del arte con el arte. Resulta que si el arte goza del respeto social, la filosofía del arte, llamada hoy (desde el siglo XVIII) estética, se encuentra a la defensiva. Confluyen aquí varias causas. Primero, se cree comúnmente que el arte es una cuestión exclusiva del gusto, y éste es considerado como una cosa relativa; segundo, porque la estética se mueve por “múltiples vías”, la riqueza de las teorías que lleva este elemento que causa un excepcional dolor de cabeza, por ende, es –diciéndolo vulgarmente pero con precisión– el dominio de las “aguas turbias” en las cuales cada esteta pesca lo que quiere pescar<sup>2</sup>; tercero, porque hasta entre los filósofos de la estética hallamos la convicción que las explicaciones filosóficas del arte tienen la forma de opiniones y suposiciones que son permanente e incondicionalmente consideradas como el arte expansivo, y cuarto, se demuestra que la estética es una disciplina cognitiva secundaria, deductivamente repetitiva ante las definiciones de la teoría del ser, del hombre o de la moral, lo cual causa que sus propias tesis sean cognitivamente banales, apriorísticas y, en consecuencia, peligrosas para el mismo arte porque paralizan su desarrollo<sup>3</sup>.

A esta avalancha de infortunios hay que agregar que los artistas, a quienes nunca les gustaban los teóricos del arte, hoy miran a los filósofos estéticos con un menosprecio lleno de desdén: los estetas son los criptoartistas que curan su impotencia creativa con el terror, y su disciplina es al arte lo que la ornitología es a los pájaros. Es significativo que esta severa condena de la estética no signifique la huida de los artistas ante la teoría del arte; todo lo contrario: ellos mismos se someten al terror en una escala desconocida en la historia del arte<sup>4</sup>.

1 Cfr. Z. J. Zdybicka (red.), *Zadania filozofii we współczesnej literaturze*, Lublin, 1992; T. Rakowski (red.) *U źródeł tożsamości europejskiej*, Lublin, 1994.

2 Cfr. H. Kieres, *Estetyka czy (i jaka) filozofia sztuki*, w *Sztuka wobec natury*, Warszawa, 1997, págs. 203 y siguientes.

3 Cfr. H. Kieres, *Spór o sztuce*, Lublin, 1996, págs. 50 y siguientes.

4 Se considera que constituye un elemento indispensable del antiarte, sin el cual sus logros no estarían percibidos como obras de arte; cfr., por ejemplo, J. Alsberg *Modern Art its Enigma. Theories from 1800 to 1950 based upon the writings of the period's artists and philosophers*, London, 1983; L. Krukowski, *Art and the Concept. A Philosophical Study*, Amherst, 1987.

Las debilidades enumeradas (no solamente) de la filosofía del arte de hoy respecto a la estética hacen que se la mire con un guiño de ojo y que se margine su influencia sobre el conocimiento humanista y sobre la crítica artística. Esta actitud ciertamente está justificada por varios errores de la estética, pero ella misma está equivocada en su esencia, porque la filosofía del arte no deja de ser filosofía, de modo que la mirada a la filosofía desde el ángulo de la teoría del arte es una ventanita para ella misma y para el examen de su veracidad. Además, si se libera a la filosofía de la obligación de la construcción de la teoría del arte, el lugar de los filósofos lo ocuparán –como dice W. Tatarkiewicz– los diletantes (humanistas, críticos, artistas) quienes van a filosofar pero de manera autodidacta, es decir sin la conciencia de cómo y por qué sus juicios son verídicos.

Además, la defensa de la estética es algo extraña porque, aunque a los ojos de los mismos filósofos del arte las acciones de su disciplina tienen bajo precio, ninguno de ellos presenta su dimisión: la estética florece institucionalmente<sup>5</sup>. Para algunos conocedores del problema de la estética es un evidente síntoma de su crisis, y hasta el anuncio de una “muerte” inevitable, pero se puede considerar que es una prueba consoladora el que los filósofos de la estética no quieran aceptar el vacío cognitivo, la falta de comprensión del arte y de la belleza, porque precisamente la crisis de la estética se expresa por medio de un gran número de simposios autotemáticos o debates dedicados sobre todo al arte, pero en segundo plano a la estética, y una gran inundación de publicaciones.

Antes de conocer los frutos del mencionado “movimiento” entorno a la estética, preguntemos: ¿dónde están las razones de esta crisis?

Como vamos a convencernos ellas son profundas porque finalmente tienen su fuente en la concepción (filosofía), pero –como se suele juzgar comúnmente– la causa directa del callejón sin salida de la estética es el surgimiento del arte vanguardista en el umbral del siglo XX; tiene ella varios nombres y se despliega en un riquísimo abanico de diferentes

e igualmente radicales “ismos”, y su mensaje ideológico se esconde bajo el nombre muy adecuado de “antiarte” (o “meta-arte”, “post-arte” o “no arte”). Los artistas vanguardistas se presentaron con un programa cuyas coordenadas ideológicas son el antimimetismo (abstraccionismo) y el anticlasicismo; este programa fue dirigido sobre todo en contra del arte tradicional, que –a pesar de sus múltiples formas– constituía, según los antiartistas, el arte que imitaba a la naturaleza (el mundo encontrado) y buscaba la belleza perfecta. Los vanguardistas se alejan programáticamente de la belleza (valores estéticos) declarando que la belleza es todo (panestetismo) o que el rango “estético” conquista todo lo que es distinguido por el artista (¡y el artista es cada uno!) en el acto creativo (voluntarismo estético), y en consecuencia –agregan– la búsqueda de la belleza ideal y de la esencia del arte –lo cual les quitaba el sueño a los filósofos de la estética y a los artistas tradicionales– está totalmente desprovista de sentido. Detrás de estas tesis venían declaraciones extrañas: “Todo es arte”, “Arte es lo que se reconoce como arte” (M. Duchamp, J. Cage, A. Karpow czy K. Kosuth).

Otro error de la teoría del arte tradicional está contenido en la definición: “El arte imita a la naturaleza”. Según los partidarios del “anti”, esta definición era algo sagrado para los filósofos y una advertencia para los artistas: estaba sobre sus cabezas como la proverbial espada de Damocles y empujaba su arte a los marcos del mundo encontrado, censurando la esencia del arte –la creatividad y la libertad–. En lugar de la mimesis, los antiartistas introducen la abstracción que consiste en la eliminación del terreno del arte el hasta ahora vigente principio de la organización de la obra (el mundo en ella representado), como lo era la figura, para introducir en su lugar el principio del azar o de caleidoscopio –base de la creación de la superrealidad<sup>6</sup>. ¿Qué razones inclinaron a los vanguardistas a medidas tan radicales? ¿Qué objetivos quieren lograr con ellas?

Se dice que el mundo de la naturaleza y el de la cultura constituyen la fuente de inspiración en el arte; el antiarte surge sin duda de la “cultura”, de la negación radical de su ejemplo vigente hasta ahora.

5 Cfr. S. Morawski *Glówne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wrocław, 1992, págs. 113 y siguientes.

6 Cfr. P. Jaroszynski, *Metafizyka i sztuka*, Warszawa, 1966, págs. 201 y siguientes.

Los antiartistas critican a la tradición porque ella es la causa de un arte de distintas semillas pero que se dirige en la misma dirección de la desviación teórica y la coloca en la situación sin salida del esteticismo. Se expresa en el lema: “el arte por el arte”; separa entonces el arte del mundo y del hombre para transferirla a la esfera de un “desinteresado gusto estético”. Este tratamiento del arte es típico para un burgués –filisteo–; la estética hace que viva bajo el dictado snob del salón o del dinero y que se comercialice. Los vanguardistas oponen al esteticismo de tradición el activismo que se expresa en el lema: “¡el lugar del arte no es el Parnaso sino la calle!”

Se puede considerar que, retomando la discusión frontal con la tradición, a los artistas modernos los motivaba la justa intención de recuperar el arte para el hombre, de devolver al arte su apropiado papel en la cultura, pero... Precisamente, hay algunos “peros” que no tienen nada de banales. Resulta, primero, que la denigrada tradición cuenta ni más ni menos con dos milenios y medio y su bagaje teórico es –vamos a verlo– rico y variado, a veces lleno de extremos, lo cual permite suponer que en su ideología “anti” no hay nada particularmente nuevo y, hablando de otra manera, esta ideología tiene sus fuentes en la tradición rechazada por ella misma; segundo, la crítica vanguardista del esteticismo es justa pero no se puede deducir de ella que la única alternativa para el arte sea su activismo negativista, que hunde al arte en el relativismo; tercero, la moda del “anti” apareció en la cultura del siglo XX como un *deus ex machina* del teatro griego, la acompaña un determinado clima saturado de pensamiento filosófico que, en el campo de la filosofía social, se traduce en el llamado modernismo o, más precisamente, el socialismo. La idea del Estado perfecto vive desde hace mucho tiempo (desde Platón) en la utopías y cada utopía demuestra su alta preocupación... por el arte; esta preocupación la demostraba, ¡en gran medida!, el modernismo. Miremos la aventura que se les presentó a la vanguardia y al modernismo.

El modernismo, elevado al rango de regla de la vida humana por el racionalismo, el materialismo y el positivismo del pensamiento poscartesiano, declara que la única panacea para las miserias humanas es garantizar las necesidades materiales del hombre; y más precisamente: en una concreta situación

histórica, el cambio de las condiciones materiales de la vida. Cumplir esta condición debe permitir el nacimiento de un nuevo hombre; más precisamente: del hombre ético. Los creadores de este programa –los socialistas– se hallaron ante el dilema: ¿evolución o revolución? Una de las respuestas radicales fue el socialismo revolucionario y simultáneamente colectivista (el comunismo), que en sus inicios fue particularmente atractivo para los artistas porque incluía al arte programáticamente –también al arte vanguardista– dentro del marco de su propia “escatología”; como sabemos, a esta tentación cedieron muchos artistas. Después del coqueteo inicial de los artistas y del aprovechamiento de su actividad a favor de la revolución –se trataba del cambio de la mentalidad del hombre, es decir: la liberación en él de la libertad y de la creatividad–, el comunismo les presentó la exigencia duramente ejecutada de lo “partidario” del arte, lo cual significaba someterla al canon del llamado realismo socialista que regresa al mimetismo tradicional y al calismo. Es claro que esto no se puede poner de acuerdo con la ideología vanguardista, y por esta razón los desilusionados antiartistas pueden reducir a su común denominador el esteticismo tradicional “de gusto desinteresado” y el esteticismo del socialismo colectivista; ambos –aunque de otra manera– suponen el totalitarismo teórico y, por ende, matan el arte. La validez de este juicio se confirma por el otro socialismo: el socialismo nacional, o nazismo, que desde el inicio e incondicionalmente les exigía a los artistas la realización del canon del realismo socialista, tratando a la vanguardia como movimiento moralmente degenerado<sup>7</sup>. Miremos de cerca la ideología vanguardista.

Según los vanguardistas, la esencia del arte y, simultáneamente, la trama de la humanidad del hombre está constituida por la libertad y la creatividad; la libertad es interpretada por ellos, de forma claramente negativa, como la falta de cualquier obstáculo exterior en forma de censura social; a su vez, la creatividad es una actividad autotélica, “que vive la revolución permanentemente”, que crea –en lugar del anticuado y reaccionario *philosophicum*– el *creaticum* internacionalista. Un elemento imperceptible pero importante de este manifiesto es la convicción que otorga al antiarte las funciones cognitivas: ella es una

7 Cfr. *Die Kunst im Dritten Reich*, Munich, 1931.

experiencia existencial del dinamismo de la naturaleza primigenia, oculta por el mundo de la experiencia corriente y cotidiana, motivada exclusivamente por lo práctico. Este mundo está conformado en las aparentes –ontológica y cognitivamente– forma y figura (que es el equivalente sensorial de la forma). Gracias a la abstracción, el artista llega a lo “estético” (entiéndase a lo “antiestético” [igual a lo sensorial], que constituye una inagotable reserva de posibilidades creativas si se somete al principio del azar o del caleidoscopio. El resultado objetivo de la experiencia fontanal de la naturaleza –y de la cocreación con ella– es la metanoia: nace un nuevo hombre, liberado de las convenciones y de los ídolos de la cultura tradicional. Detengámonos en esta idea.

Como decía, el fondo ideológico del arte vanguardista era la ideología del modernismo, o sea, en la dimensión del pensamiento social, la del socialismo. Ambos movimientos se encontraban, pero el matrimonio no se llevó a cabo. ¿Por qué se encontraban? No solamente porque los creadores del socialismo colectivista buscaban tan afanosamente como dialécticamente la legitimación moral “ante los ojos del mundo”, sino principalmente por la razón de que anunciaban esta misma visión del hombre: el libre creador del nuevo mundo. ¿Por qué el romance no tuvo el feliz desenlace? Porque la ideología del colectivismo tiene en sus bases el axioma según el cual entre la llamada base (la vida material) y la llamada suprabase (la vida espiritual) se encuentra una estrecha dependencia de tipo: “el ser forma la conciencia”. Este engañoso aforismo conlleva el determinismo de las actividades sociales, es decir la apropiación del hombre entero, y de su inyección en el marco totalitario de la sociedad –el mecanismo–, y esto no lo pudieron aguantar ni siquiera los más fervorosos futuristas, cantores de la idea del hombre-máquina.

Después de la caída de la ideología del modernismo queda en el campo de batalla la vanguardia, pero ya con la columna vertebral ideológica rota, privada del optimismo antropocreativo, y simultáneamente surge el posmodernismo. ¿Qué es el posmodernismo?

Es el movimiento del pensamiento que conserva la ideología del socialismo pero cambia su método o que, más propiamente, regresa a la concepción del socialismo evolucionista (socialdemócrata, utópico): no

el colectivismo –internacionalista o nacionalista– sino el individualismo (empresa más capital), de modo que se aparta de la clásica tesis del modernismo sobre la dependencia entre la base y la superbase. Por esta razón, el posmodernismo, en su dimensión social, fue llamado apropiadamente socialismo liberal, lo cual significa que el objetivo social de la vida del hombre es el consumo material, pero que su vida espiritual es su asunto privado: las coordenadas de esta vida son la libertad, el pluralismo y la tolerancia. Es claro que en esta compañía el antiarte se siente a gusto, encuentra el mecenazgo social y el aliado ideológico en la filosofía posmodernista del arte, o sea la antiestética<sup>8</sup>. Después de esta explicación indispensable, regresemos al problema de los frutos del movimiento ideológico alrededor del antiarte.

Aunque no faltan las palabras de crítica bajo la dirección de la ideología “anti”, faltan sin embargo las explicaciones concretas e históricas que hubieran reconocido su génesis filosófica. Esta situación causa que el grupo de los partidarios del “anti” sea el más numeroso y provenga generalmente de los “antiguos” modernistas que cultivan hoy la antifilosofía. Ellos son los propugnadores de tal llamado antiesencialismo, según el cual toda la historia anterior de la filosofía es una historia de las búsquedas obsesivas de la “teoría abarcatodo” y el cual sanciona las actividades humanas sociales. El mito de las “reglas inconvencionales” iluminaba la civilización del Occidente y la conducía a los caminos errados del totalitarismo que mataba la viva y por naturaleza cambiante célula de los actos humanos. El modernismo, porque de él estamos hablando, se basa en la aceptación acrítica de la “mentalidad totalitaria ateniense” que desdeña el paradigma auténtico de nuestra vida espiritual (Different times call for different philosophies), del cual se deduce que podemos –en oposición a las esperanzas del modernismo– interpretar el mundo de múltiples maneras. Y ésta es la actitud “políticamente correcta”, lejana de la “atracción de generalizar” o de la “tentación de la metafísica”<sup>9</sup>. ¿Qué resulta de esto para el arte y para la estética?

¡Si el primero es el elemento de la vida y el arte es la forma de la vida, el arte debe anteceder a la

8 Cfr. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a/M., 1974, págs. 128 y siguientes.

estética; entonces, si apareció el antiarte, la respuesta para ella tiene que ser la antiestética! Lógico. ¿Y cómo se cultiva la antiestética?

Según los partidarios del “anti”, la estética tradicional buscaba la “teoría abarcatodo” del arte y de la belleza, y como resultó que este camino está fundamentalmente equivocado había que reconocer que los conceptos de arte y de belleza (y, en general, todos los conceptos llamados cualitativos) son conceptos abiertos, o sea etnocéntricos, lo que significa que dependen de la voluntad de su usuario (de la convención). Por ende, la estética puede cultivarse de dos maneras: descriptivamente –como descripción científica (desprovista de juicios) de los cambios que suceden en el arte– o existencialmente –como expresión de lo que vive el esteta que experimenta el arte. ¿Cómo se aprecian ambas concepciones de la antiestética?

El legado del descriptivismo, aunque apoyado por la autoridad de la científicidad, apareció como una catalogación de rarezas, una especie de libro Guinness del antiarte. A su vez, a la antiestética “participativa”, llena a decir la verdad de expresiones de naturaleza general pero también de asociaciones dramáticas, le tocó la condena ya expresada por los no positivistas: es un “fragmento biográfico” del esteta, desprovisto de relevancia cognitiva, una especie de su propia “parecerología”<sup>10</sup>. Entonces los primeros no entienden de qué hablan y los segundos no entienden lo que dicen. Extrema se tangunt.

Hay que subrayar que los partidarios del “anti”, no solamente los antiartistas y los antiestéticos, son excepcionalmente indiferentes a la crítica a la que tratan per non est o como la manifestación de una nostalgia reaccionaria por el modernismo y prefieren dedicar sus fuerzas a la ilustración de la validez de la ideología posmodernista. Según esta ideología, la condición humana en el mundo no es una condición absurda y la liberación de ella consiste en aceptar el destino, el reconocimiento de que no vamos a encontrar el legendario lapis

philosophorum, que existe exclusivamente como el “intransparente Jetztzeit”, y nuestras empresas espirituales son un terapéutico “revolver las aguas turbias”. Sobre la eventual melancolía del intelectualista que añora la “mentalidad ateniense” vela discretamente la divinidad del posmodernismo, armada con el método de la destrucción, la dialéctica negativa, la risométrica o la corrección política<sup>11</sup>.

La ideología “anti” no es un interlocutor en una discusión concreta, sus partidarios no conocen y no quieren conocer la historia ni el legado de la filosofía, y por eso sus deducciones están contaminadas de errores lógicos (ignoratio elenchi, non sequitur, pars pro toto); la consecuencia de la moda “anti” son el relativismo y el irracionalismo que –como ya lo dije– se ocultan detrás de las divisas del pluralismo y la tolerancia. En los fundamentos del posmodernismo yace la ontología posthegeliana, que se expresa con la siguiente tesis historiosófica: “después” del modernismo nos quedan el consumo material y, en la supraestructura, los “juegos” culturales autotéticos, el zambullimiento dionisiaco en el apeiron “estético”. En resumen, el posmodernismo es un modernismo que perdió la esperanza en la posibilidad de la realización de la escatología utópica (colectivista)<sup>12</sup>.

Antes de conocer lo más profundo del debate sobre la teoría del arte recordemos la afirmación conspicua de W. Tatarkiewicz, quien parece haber sido el primero que reaccionó ante las filosóficas usurpaciones del arte vanguardista y culpó a la filosofía de este traslado de la función: “en la filosofía como en la guerra, cuando el ejército profesional se rinde, los civiles toman las armas [...] cuando los filósofos declaran que no pueden cumplir su tarea con los conceptos, aprehender las particularidades y las leyes del mundo, esta tarea intentan tomarla otros y solucionarla a su manera: los artistas por medio de colores y formas”. Simultáneamente, Tartakiewicz,

9 Cfr. H. Kieres, Postmodernizm, w: A. Bronk (red.), Filozofowac dzis. Z badan nad filozofia najnowsza, Lublin, 1995, págs. 263-273.

10 Cfr. Spór o sztuce, op. cit., págs. 54-70.

11 Cfr. A. McGill, Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Berkeley, Los Angeles-London, 1985.

12 Dado que el modernismo está construido sobre la mimesis, se postula la llamada actitud posibilística ante el mundo; Cfr., por ejemplo, L. Diolzelel Mimesis es Possible Worlds, en Poetics Today, 3/9, 1988, “Mimetic semantics will be replaced by possible - worlds semantics of fictionality” pág.481; igualmente, D. Maitre, Litterature and Possible Worlds, Middlesex, 1983; M.-L. Ryan, Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory, Bloomington, Indiana, 1991; R. Nycz Literatura postmodernistyczna a mimesis (wstępne rozważania), en R. Nycz Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretyczne, Wrocław, 1992.

excelente historiador, percibe que los inicios del arte cósmica, como él la llama, se extienden a la antigua Grecia y hace la revisión de una serie de personajes –filósofos y artistas– que vieron en el arte el instrumento de conocimiento de la naturaleza: el *pra-ser*<sup>13</sup>. Sin embargo, en sus escritos posteriores acepta este nuevo - no nuevo estado del arte y declara: existen distintas especies de filosofía y diferentes géneros de arte; entonces –concluye– la estética está condenada a “múltiples vías”. La expresión de esta posición la hallamos en la llamada definición alternativa del arte, donde se constata que el arte, o imita o crea o impresiona<sup>14</sup>.

Fijémonos en que la propuesta de Tatarkiewicz realiza el postulado investigativo... de los anti-esencialistas que recomiendan la limitación del conocimiento filosófico a la descripción del estado fáctico en el área dada. Tatarkiewicz mismo reconoce que “así es la historia hasta hoy del concepto del arte”, entonces supone que el concepto del arte es un concepto abierto (etnocéntrico, institucional). Esta solución no puede satisfacer, porque el conocimiento sobre diferentes manifestaciones del arte nunca permitirá comprender el arte ni solucionará el problema de su teoría. En esta situación, regresemos a la antigüedad griega y preguntemos qué filosofías y qué teorías del arte nacidas en su suelo compiten entre sí en la historia de la cultura europea y cuál es su relación con los tiempos contemporáneos en el arte y en la estética. En la respuesta a esta pregunta vamos a incluir una importante corrección histórica y metateórica, concerniente a los objetivos y a las competencias de la teoría filosófica del arte.

Para los griegos, el arte era una habilidad de reproducción y sus obras fueron frutos de la imitación de la naturaleza y de la perfección aportada al mundo por el hombre. Esta idea la expresó de forma concisa el poeta Aristófanes: “Lo que nos falta nos lo suministra la imitación”. A pesar de esta común perspectiva de raciocinio, los caminos de los antiguos se bifurcaron cuando tuvieron que precisar más el concepto de imitación de la belleza, de su falta, de su negación, y sobre todo el importante concepto filosó-

fico de naturaleza. En consecuencia, en el fondo de las distintas teorías de naturaleza (*arjhé*, lo realmente real) aparecieron tres teorías del arte.

Y así, según el llamado variabilismo ontológico la naturaleza-*arjhé* es el movimiento-indefinibilidad (Heráclito, Anaximandero); en este terreno surgirá la teoría maníaca del arte (manía: - obsesión noble). Según el llamado estatismo ontológico, el principio del mundo es la idea-identidad-invariabilidad, y el arte tendrá carácter eidético (eidos: # idea). Según esta última concepción, relacionada con la tendencia realista y racionalista de la metafísica del ser, la naturaleza es la forma sustancial del ser concreto como fundamento duradero de los cambios (Aristóteles, Tomás de Aquino), y aquí surge la teoría privativa del arte (*privatio*: falta)<sup>15</sup>.

La interpretación maníaca del arte surge de la tradición homérica, según la cual en los fundamentos del arte yace la obsesión noble (manía, *enthousiasmos*, *pneuma Theou*) que aparece en el artista por la intervención de los dioses y de las musas, y éste hace de ellos el medio del conocimiento y de la voluntad divinos. Después, el contexto mitológico de la génesis del arte es reemplazado por el contexto de las religiones reveladas y actualmente está en boga referirse a la esfera positivamente indeterminada de llamado *sacrum*. Otro depósito intelectual de la teoría maníaca ve la fuente del arte en la acción de la imaginación libre y creativa, y un tercero, históricamente paralelo, proclama que la fuente del arte es cósmica, *vis incognita* cuyos primeros atributos son el movimiento y la indeterminación interna; esta fuerza anónima es, por ejemplo, el juego (F. Schiller, L. Wittgenstein, H. -G. Gadamer), el poder (F. Nietzsche), el élan vital (H. Bergson), el *id - ello* (S. Freud), el ser (M. Heidegger), lo inexpresable (Th. Adorno), la diferencia (J. Derrida), el “cuadrado semiótico” (J. - F. Lyotard).

El variabilismo trae consigo el dualismo ontológico: el mundo material es un mundo, pero existencialmente y cognitivamente aparente, y al mundo verdadero se puede llegar también, y sobre todo, gracias al arte, pero –se aclara hoy– bajo la condición de que se someterá al canon de la creatividad y de

13 W. Tatarkiewicz *Nowa Sztuka a filozofia en Droga przez estetyke*, Warszawa, 1992.

14 *Definicja sztuki (definición del arte)*, *ibidem*.

15 Cfr. *Spór o sztuke*, *op.cit.*, págs. 105-125.

la abstracción; este canon es una garantía de elevar al artista al nivel superior, extático de la existencia, propio de la misma naturaleza, y que garantiza su transformación existencial (metanoia).

Algo similar ocurre en la teoría eidética, pero en ella lo “realmente real” es estático y absoluto desde el punto de vista de la plenitud del ser, y el objetivo del arte es su representación óptima y cognitiva. El arte representa, por ejemplo, las ideas (Platón), lo ideal (R. Descartes), la estructura (C. Lévi-Strauss), las cualidades puras y “metafísicas” (R. Ingarden).

Ambas teorías tienen que encontrarse en el terreno del neoplatonismo cuando, por ejemplo, se asevera que la naturaleza es histórica pero teológica y que el objetivo del arte consiste en proyectar lo necesario o ilustrar el conocimiento-receta para un mundo verdaderamente humano (G. W. Hegel, K. Marx, A. N. Whitehead); o a veces se rechaza la finalidad en el dinamismo de la naturaleza primera, y el arte es una proyección utópica, terapéutico-compensatoria de los valores (de los ideales) sobre el mundo (versión optimista: M. Dufrenne, A. Moles, R. Bayer) o la expresión de lo absurdo de la condición humana en el mundo (versión pesimista: J. - P. Sartre, A. Camus, O. Marquard, W. Weischedel).

Hay que subrayar que, a causa de estas teorías, el arte adquiere un rango cultural desproporcionalmente alto, particularmente en los tiempos modernos y contemporáneos. La concepción “eidética”, reconocida ya desde Platón, revive bajo la influencia del pensamiento de R. Descartes, que con su racionalismo y practicismo (la filosofía debe ser responsable del cambio en el mundo) siembra la semilla de la ideología del modernismo que encuentra su cumbre en los totalitarismos sociales (el comunismo y el fascismo). El eidetismo impone al arte los arcanos de la receta universal (el realismo socialista) e introduce también la censura institucional y destruye propagandística y físicamente todo lo que esté relacionado con la vanguardia y el antiarte, nacidas de la interpretación maníaca. A su vez, estas variaciones de la teoría eidética, que quedan bajo la influencia de la filosofía de E. Kant, le atribuyen al arte las funciones puramente cognitivas que se fundamentan sobre la apreciación de las cantidades ideales puras y sus posibles articulaciones, estéticamente valiosas. Cuando

la concepción estética del arte cae en crisis, causada sea por el totalitarismo, sea por el esteticismo, revive la teoría maníaca, que alcanza con sus raíces hasta la antigüedad griega, presente en el Renacimiento y en el Romanticismo, en la concepción del artista como “semejante a dioses”, individualista y visionario, presente en la filosofía de la vida en el sentido amplio (existencialismo, hermenéutica, dialoguismo) y en actualidad en el posmodernismo.

Como ya lo he dicho, el posmodernismo conserva el depósito del modernismo, es decir el materialismo práctico (consumismo) y en la esfera de la llamada supraestructura promueve el relativismo que, trasladado al pensamiento social, conduce al liberalismo social. En él, el arte es lo que se reconozca como arte; por esta razón, el comportamiento del antiartista depende de la moda y de su propio ingenio y talento; puede ser una especie de sacerdote cocreador con la naturaleza (“sacrum estético”), puede celebrar misterio necrológico de la desesperanza o puede, como el bufón nietzscheano, burlarse del hombre y de sus acciones. Sin embargo, en cada caso el arte tendrá carácter cognitivo, será reconocida como “órgano” de la convivencia y de la penetración en la naturaleza, y también va a ser el instrumento de la transformación existencial del hombre. Ambas teorías, maníaca y eidética se caracterizan por el gnosticismo y el metanoyismo, y lo que es más importante, de ellas surgen todas las estéticas modernas y contemporáneas. Una confirmación indirecta de esta tesis la encontraremos en las consideraciones de W. Tatarkiewicz, quien crea la llamada definición alternativa del arte, según la cual el arte imita, crea o expresa. Según la opinión del autor de esta definición, la primera parte –la imitación– concierne al arte tradicional; las demás, el creacionismo y el expresionismo, definen el arte moderno, que, como ya hemos demostrado, tiene su visión modernista (eidética) y posmodernista (maníaca). De esto resulta que la definición alternativa no es la definición del arte sino la enumeración de tres teorías del arte que compiten entre sí desde los inicios históricos de la cultura de Occidente.

Eliminemos en esta ocasión la incompreensión que está presente en las consideraciones de los estéticos y que reduce la perspectiva cognitiva. Resulta que Tatarkiewicz, al lado del creacionismo



y del expresionismo, expresa el mimetismo que debe caracterizar exclusivamente al arte tradicional, prevanguardista, y según nuestra explicación todas las teorías del arte son miméticas. Sólo que la comprensión de mimesis, de la imitación, es diferente en ellas, porque diferencian las concepciones de naturaleza. En consecuencia, se deduce que el concepto de imitación no entra dentro de la definición y depende de la teoría del arte. Ahora bien, otro asunto sumamente importante: puesto que la comprensión del arte depende de la teoría de la naturaleza, el problema del arte se traslada al terreno del debate sobre la filosofía o sobre esta variación de ella –de las tres conocidas históricamente– que rinde justicia a la realidad real. ¿Qué se puede deducir, en esta medida, de lo establecido hasta ahora?

He mencionado ya que las teorías maníaca y eidética surgen de filosofías contaminadas por el error del dualismo ontológico. Tanto el variabilismo como el estaticismo dividen el mundo en superior e inferior; por ende –esto es una necesidad–, deben relacionar genética e ideológicamente (conceptualmente) el conocimiento verdadero y la auténtica vida (comportamiento y reproducción) con el mundo “verdadero”. En consecuencia, si el arte pretende ejercer un papel esencial en la cultura, tiene que ser fuente y tiene también que ser representación del conocimiento de lo “realmente real”, y como el conocimiento del mundo exige referirse al género superior del conocimiento –eidético o estático– el artista y su arte ganan el estatus del privilegio social. El círculo de la necesidad lógica se cierra: el arte que surge del eidetismo y del maniaquismo es únicamente la ilustración de las teorías filosóficas del arte, teorías por lo menos unilaterales, si no falsas. Es falsa la presunción de los teóricos del antiarte y de los antiartistas de que el arte moderno no le impone al artista ningún canon teórico. Todo lo contrario: este canon –la libertad y la creatividad– está incrustado en la ideología de la supuesta concepción “anti” filosófica del mundo (naturaleza)<sup>16</sup>.

Conozcamos la teoría del arte clásica, o sea “privativa”, primero en el aspecto metateórico, encaminados por la pregunta: ¿qué influye para la plena aclaración del hecho de arte?

Hay que diferenciar tres aspectos cognitivos

primordiales: 1. ¿Qué es el arte? 2. ¿Cuál es la razón final de la existencia del arte? 3. ¿Cuál es la relación del arte con la realidad de la naturaleza y de la cultura, relación vista en los aspectos de la verdad, del bien moral, de la belleza y de la religión? La sucesión de los aspectos no es casual: corresponde a las etapas investigativas, porque la problemática se enriquece en contenido y cuantitativamente. La distinción de estos aspectos y su mutuo posicionamiento lógico son posibles exclusivamente en el terreno de la filosofía clásica, ejercida en la corriente aristotélico-tomista. ¿Por qué? Hay varias razones, pero la más importante de ellas es la presencia en ella de la llamada teoría del aspecto, es decir de la distinción de la *theoria* y su diferenciación de la *praxis* y de la *poiesis*, puesto que, sobre el fundamento natural de la afirmación del mundo que garantiza la incondicionalidad y el realismo (veridicidad), la analogía permite diferenciar las relaciones existenciales trascendentales y categoriales y describir sus vinculaciones y, simultáneamente, explicar las posibles fuentes de los errores: confusión de la existencia con el conocimiento, del ser con el aspecto, de la causa con la consecuencia, etc. expliquémoslo al “lenguaje” de la teoría del arte.

¿Qué es el arte? “El arte es la disposición duradera (la virtud de la razón práctica) fundamentada sobre el acertado razonamiento de la creación” (Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VI 4 1140a i b), lo que Tomás concibió en la lapidaria fórmula: *Ars est recta ratio factibilium*: el arte es la realización racional de lo concebido (S. Th I-II 57 3; 4 1). Esta definición sin hipótesis es resultado de la descripción de la experiencia accesible a cada uno, porque cada uno de nosotros reproduce algo y además abarca en su esfera toda acción humana; por ende, evita el error del reduccionismo (esencialismo), es decir, otras palabras, no juzga lo que es y lo que no es la buena (bella) arte. Esto es importante, ¡porque muchos estéticos confundieron estos dos aspectos relacionando el arte con la belleza y embrollando la estética en una discusión sin solución en esta perspectiva sobre los criterios universales de la belleza! El antiesencialismo fue una reacción justificada sobre este tropo cognitivo, pero su propia tradición filosófica (el empirismo

16 Cfr. K. Harries, *The Meaning of Modern Art. A Philosophical Interpretation*, Evanston 1968; William Barrett, *Death of the Soul. From Descartes to the Computer*, Oxford, 1987.

y el convencionalismo) lo obligó a aceptar el otro extremo: el relativismo en la teoría de la belleza y, en consecuencia la renuncia a la belleza y la retirada en el antiarte.

¿Por qué el arte? La anteriormente citada respuesta de Aristófanes encontró su adecuada fórmula en la expresión latina: *Ars imitatur naturam et supplet naturae in illis in quibus natura déficit*: el arte imita a la naturaleza y complementa en ella las faltas conocidas por el hombre (Tomás de Aquino, In IV Sent. 42 2), lo que significa: ¿“el arte imita a la naturaleza”?

En la tradición clásica, la naturaleza no es ni la idea ni la biología ni la mítica *vis incognita*, sino la forma sustancial que en el ser concreto es una base fundamental de los cambios, sistema de relaciones necesarias, y en el conocimiento es lo que sacamos de este concreto cuando decimos: caballo, hombre, árbol. La naturaleza es entonces concebida en el concepto general como el ser de algo y por lo mismo constituye la base de la separación de los géneros y de las especies. El surgimiento del algo de la “naturaleza” consiste en la relación de la forma con la materia que la despierta pero que permanece pasiva (primaria); esta dinámica codependencia, condicionada también por las circunstancias externas, es la causa de la aparición de diferentes defectos en los seres. Ellos son el mal, entendido ópticamente: son la falta del bien que corresponde a los seres en la fuerza de la naturaleza y se colocan en sus aspectos integradores y perfeccionables. El conocimiento de las faltas se realiza en el fondo del conocimiento de ser; sin él no sabríamos qué es –absoluto o relativo– necesario para algo. El reconocimiento de la falta abre la posibilidad de su eliminación y para esto el arte es indispensable; por consiguiente, la razón final de su existencia es el hecho de que estén presentes las faltas de ser. Esta aclaración proyecta luz sobre la pregunta formulada anteriormente: la imitación, en el arte, es la acción final, analógica a la finalidad de la naturaleza. Como dice Tomás: *Artifex utitur materia, quam natura facit, entonces Ars imitatur naturam in sua operatione* (In VIII Phys. 2 974; S. th., 117 1; In Polit. I 1).

¿Cuál es la relación del arte con la realidad? El arte es conocimiento, pero es una imagen del cono-

cimiento humano sobre el mundo y la expresión de la voluntad de perfeccionamiento del mundo. Sus obras aportan cambios reales al mundo; entonces su verdad, bien y belleza dependen de si el artista comprende la realidad y al hombre. El error en el conocimiento es un error en la acción, y entonces el arte –aunque formalmente bello (en eso consiste precisamente su “canto de sirena”)–, en lugar de perfeccionar el mundo, multiplica sus faltas. ¡Las obras de un arte así son lógicamente falsas y moralmente malas, y el hombre que las crea es el responsable de ellas!

¡Todo arte se dirige por su esencia hacia la belleza como perfección ontológica y no solamente hacia la complacencia del conocimiento! Entonces la separación de las artes llamadas bellas es totalmente injustificada y lleva a la confusión. Hay tanta belleza cuanto ser. Ante el artista se despliega el limitado campo de los posibles criterios de la belleza, pero la medida de la finalidad de su arte será siempre –y es inevitable– la realidad (la naturaleza) que lo rodea.

Las preguntas y las explicaciones anteriores delimitan las fronteras de la competencia de la filosofía del arte; el legado del arte, su interpretación y su valoración se estudian por las ciencias humanas y las ciencias particulares, por ejemplo, sociología o psicología; otro problema –solamente lo voy a señalar– es el lugar del conocimiento filosófico (no solamente) sobre el arte en el conocimiento humanista y el particular. Para nosotros, lo más importante es que la teoría del arte “privativa”, en contra de todas las sospechas, no se interpone y no reemplaza ni el conocimiento humanista ni el particular y tampoco suple la crítica artística.

Para terminar, recordemos que en el debate sobre la teoría del arte participan la teoría “eidética”, que tiene su respaldo filosófico en el estatismo, la teoría “maniaca”, que proviene del variabilismo, y la teoría “privativa”, cuyo contexto es la metafísica realista del ser. El arte que nace de las dos primeras teorías está condenado a la relativización a priori del canon creativo, ilustra únicamente, pues, las visiones filosóficas del mundo. En cambio, la teoría “privativa” deja al artista en libertad creativa, pero, explicando el arte, indica a sus condicionamientos necesarios las relaciones, así como el criterio gene-

ral de la finalidad del arte, que es la realidad real. El artista debe saber sobre lo anterior si quiere, consciente y responsablemente, construir cultura; el conocimiento filosófico defiende su arte ante las apropiaciones de ella por las ideologías, que siempre ruidosas, sectarias e intransigentes son fruto del “pequeño error al inicio que es un gran error al final”.

(Traducción de Bogdan Piotrowski) ■

