

Arte y metafísica en el desarrollo del siglo XX

Juan Carlos Mansur-Garda*

Resumen: El presente artículo reflexiona sobre la correspondencia y desarrollo que mantuvo el arte con la filosofía a lo largo del siglo XX. Para ello se analizaron tres momentos de este desarrollo: la búsqueda de la pureza en las artes, como el último movimiento moderno; la crítica de Nietzsche a la ontoteología y la exaltación de la creación por autores como Poe y Valéry, y la expresión del arte postmoderno y su correspondencia con las tesis de Foucault, Lyotard y Derrida. El artículo toma en cuenta las opiniones críticas de Maritain, Gilson y Kaerney en torno al desarrollo de las artes y la filosofía del siglo XX.

Palabras clave: Estética, arte, metafísica, siglo XX.

Abstract: The present article meditates over the correspondence and development between art and philosophy through the XX century. Three moments of this development were considered to achieve this goal: the seek of purity in arts as the last modern movement, Nietzsche's critique to the ontotheology, and the exaltation of creation by authors like Poe and Valery, and the expression of postmodern art and its correspondence with Foucault, Lyotard, and Derrida's thought. This article considers the critic opinion of Maritain, Gilson and Kaerney, of the development of arts and philosophy of XX century.

Key Words: Esthetics, art, metaphysics, twentieth century.

Résumé: Cet article propose une réflexion sur la correspondance entre l'art et la philosophie et la manière dont ils se sont développés tout au long du XX^{ème} siècle. Pour ce faire, trois moments de ce développement ont été analysés : la recherche de la pureté dans les arts, en tant que dernier mouvement moderne ; la critique par Nietzsche de l'onto-théologie et l'exaltation de la création par des auteurs comme Poe et Valéry, et finalement l'expression de l'art post-moderne et sa correspondance avec les thèses de Foucault, de Lyotard et de Derrida. L'article prend en considération les opinions critiques de Maritain, de Gilson et de Kaerney quant au développement des arts et de la philosophie au XX^{ème} siècle.

Mots clés: Esthétique, art, métaphysique, XX^{ème} siècle.

* Doctor en Filosofía. Profesor investigador, Departamento de Estudios Generales, Instituto Tecnológico Autónomo de México, México D. F. (jcmansur@yahoo.com.mx, jcmansur@itam.mx).

Recibido: 2009 - 11 - 02
Aprobado: 2009 - 11 - 30

La obra de arte, como toda obra del espíritu, vive bajo la atmósfera intelectual de su momento, atmósfera que lo mismo cobija disciplinas humanísticas como la Filosofía, el Derecho o las Ciencias sociales, que ciencias exactas como la Física o la Matemática. En ocasiones, el artista se compenetra hasta tal grado con la vida espiritual de su momento, que su obra refleja la cosmovisión a la que pertenece y se acerca a los principios metafísicos que dieron también origen a la filosofía y las ciencias de su época; pues el arte está siempre implicado con la idea de verdad, de bien y de belleza de su momento, razón por la cual, en muchas ocasiones el arte se convierte, sin proponérselo, en el reflejo que ilumina el clima espiritual de cada época.

En el caso del siglo XX, los artistas generaron una producción tan revolucionaria, que sus obras despertaron una ola de reflexión que penetró tanto las esferas académicas como la de los espectadores, quienes se mostraban asombrados y en ocasiones molestos y desconcertados frente a las siempre novedosas experiencias estéticas que le generaban unas y otras corrientes artísticas. Lo notable de las propuestas del arte del siglo XX no radica en que haya sido una crítica a los estilos artísticos que le precedieron, muchos períodos de la historia del arte occidental surgieron de esa manera; lo que llama la atención es que el arte del siglo XX tomó consciencia y se bañó de la revolución del pensamiento de su época, con lo cual fue más allá de criticar las corrientes artísticas precedentes, para convertirse él mismo en una crítica, lo mismo que una propuesta revolucionaria frente a las posturas estéticas, políticas, sociales e incluso filosóficas que se habían acuñado a lo largo de la historia del pensamiento occidental. No en vano muchos de los movimientos artísticos se pronunciaron en torno a temas que son del dominio de la filosofía del arte, lo mismo que se

involucraron con las propuestas intelectuales y movimientos sociopolíticos europeos.

El resultado de este proceso de reflexión y autoconciencia del propio arte, se tradujo en un sinnúmero de estilos y movimientos artísticos con fundamentos estéticos tan diversos entre sí, (Dadá, Surrealismo, Cubismo, Futurismo, Rayonismo, Supermatismo, Op Art, Pop Art, Land Art, Minimalismo, Arte conceptual, Expresionismo abstracto, arte postmoderno, etc.), que difícilmente un espectador común puede conocer, y sólo un especialista puede entender y abarcar. Todas estas corrientes artísticas guardan una ventaja para su reflexión, con respecto a las épocas que le preceden, pues fueron generadas en una época en que se vive una particular "ilustración" o edad de la razón en las artes, en la que los artistas toman consciencia de su propia actividad artística e intentan fundamentar su acción en los filósofos y pensadores de su época o de épocas anteriores, así, se puede ver que cada una de estas innumerables propuestas artísticas, reflejan algo del clima 'metafísico' o cosmovisión a que se hacía anteriormente alusión.

En este escrito se hace mención de tres momentos del arte y se propone qué aspecto metafísico está detrás de cada uno: la búsqueda del arte puro y el pensamiento filosófico de la modernidad; el arte del surrealismo y la obra de Valéry y Poe, entre otros, y la ruptura de la visión ontoteológica de la filosofía; y, finalmente, el arte posmoderno y la ausencia de metarrelatos en la filosofía. Llama la atención que en el fondo de estos tres discursos se mantenga siempre la presencia de una idea: la idea de la libertad. Esta idea no es propia de la edad moderna, ni de la posmoderna, antes bien, constituye la raíz del pensamiento europeo. Sus contenidos no han sido del todo iguales a lo largo del tiempo, y estos han cambiado en gran medida

de acuerdo a la forma como se desarrollan las cosmovisiones y planteamientos filosóficos, sin embargo la idea de la libertad ha permeado a lo largo de la historia de Europa; estaba en los griegos y romanos, se preservó y perfeccionó con la llegada del judeocristianismo, y se expandió en la modernidad por casi todos los campos del saber y del hacer; la modernidad llegó a formular teóricamente la tolerancia dentro de la esfera religiosa, abordó de forma penetrante la libertad en las distintas doctrinas filosóficas; en la política y la ética la libertad tuvo su lugar especial con la llegada de la democracia y la república, lo mismo que con las éticas empiristas o las éticas de la autonomía propuestas por Rousseau y Kant; en el campo de la economía se desarrollaron las teorías capitalistas y comunistas que buscaban por distintos medios la libertad de los individuos, así, si bien las distintas formas que tomó la libertad durante este período eran en muchas ocasiones opuestas entre sí, la expansión que tuvo la idea de la libertad en la modernidad no parece haber tenido precedente en la historia de Europa. La vida estética y el arte se compenetraron con esta idea de libertad, en el caso del arte del periodo moderno y romántico se presentó igualmente una expresión de la idea de libertad en estilos estéticos como el barroco y en el romanticismo, pero fue en el siglo XX cuando el arte en occidente parece haber probado todos los caminos posibles de su libertad, en un camino que iba de la mano con el desarrollo mismo de la filosofía, por eso los tres temas que se van a exponer brevemente aquí pueden leerse también como tres momentos paradigmáticos del desarrollo de la libertad; la expresión del arte puro como una búsqueda de la autonomía del arte; la exaltación de la libertad creadora como una búsqueda por romper con la visión ontoteológica de la producción artística; la imaginación paródica que representa el fin de los metarrelatos.

La pureza del sentimiento como la proclama de la autonomía de las artes

El desarrollo de las artes del siglo XX arrancó de un clima intelectual de crisis en

el que se abandonan los ideales que acuñó la modernidad; es el fin de la edad de la razón y el derrumbe de sus sólidos edificios: la física newtoniana y la matemática euclidiana. Ante esta caída del lenguaje claro y distinto que dio cuerpo a la teoría moderna de los siglos XVII a XIX, aparece el *sentimiento* como una forma de expresión igualmente válida de la realidad, incluso como expresión de la realidad misma. Así, aparece el arte impresionista, para cuyos artistas “el acto de pintar como la obra de arte en calidad de vestigio duradero, adquieren valores espirituales autónomos, con independencia de la calidad reproductiva del cuadro”¹, esta proclama por la autonomía del sentimiento y del arte continuará en el siglo XX, pero ahora como una búsqueda por encontrar la pureza en las expresiones artísticas y en el sentimiento de sus espectadores.

La idea de la pureza en las artes y el gusto proviene, sin embargo de finales del siglo XVIII; fue Immanuel Kant, quien en su *Crítica del Juicio* presenta su análisis sobre los elementos *a priori* que conforman el juicio de gusto. La influencia de la *Crítica del Juicio* en el campo de la filosofía y la estética del siglo XX es enorme; y es que Kant es tal vez el filósofo moderno que más ha reflexionado sobre la libertad en el campo del gusto y del arte, por un lado por su contribución con el análisis del juicio de gusto puro, un juicio autónomo e independiente del campo moral y cognitivo, pero también por su reflexión sobre el gusto como un libre juego entre imaginación y entendimiento, y sus propuestas del arte del genio –como un espíritu libre de la imitación–. Estas ideas tuvieron un eco dentro de las propuestas artísticas del siglo XX. En el caso de la búsqueda del arte puro, casi se podría proponer una influencia directa en cada una de las artes, pues fue Kant quien afirmó que lo bello es aquello que place sin concepto, y que “si se juzgan objetos sólo mediante conceptos, se pierde toda representación de belleza”². Más allá de buscar un juicio de gusto orientado

1 I. F. Walther (ed.), *El impresionismo*, México, Océano, 2003, p. 99.

2 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, AK 25.

por el interés o por el concepto, Kant habla de *juicios de gusto puro* (§ 13 y 14) los cuales califica de bellezas *libres*.

Las artes del siglo XX parecen haber hecho caso a los señalamientos del filósofo prusiano, y buscan dar cuenta de un arte *puro*. Tal es el caso de Mondrian, Kandinsky o Malévich quien en 1920 publicó el que se considera su ensayo más importante: *El supermatismo, o sea el mundo de la no representación*. Allí, Malévich explica que la virtud que distingue una obra maestra de una obra fallida (aunque tengan el mismo tema e intenciones), radica en la *pura sensibilidad plástica*, de ahí el término *supermatismo*, supremacía absoluta de la sensibilidad pura en las artes figurativas. Esta libertad pretende llegar al verdadero fin del arte; por lo cual, ante la serie de distracciones que representa el mundo real, Malévich busca hacer un desierto a su alrededor, que permita sentir en toda su pureza “la *vox clamantis* del arte”. Esta búsqueda de la autonomía en las artes plásticas es similar a la que se exploró en la música³, sólo que los orígenes de la idea de una música absoluta se remontan al Romanticismo. Figuras como Tieck, Wackenroder, Hoffmann o Wagner consideran la *música instrumental* como el arte supremo por excelencia; estas ideas serán desarrolladas por teóricos como Hanslik quien reflexiona sobre la forma de la música más allá del sentimiento, o como Schopenhauer –autor de gran influencia en las artes contemporáneas–, quien en su obra *El mundo como voluntad y representación*, habla de la música como un arte “por sí mismo”, independiente del canto o la escenografía de una ópera. Schopenhauer considera que la música instrumental enseña la esencia interna de la música, la cual es la voluntad misma que expresa los sentimientos en sí mismos, en una abstracción y liberación de la materia similar a las figuras geométricas. Para Schopenhauer, la música es imagen inmediata de la voluntad misma y representa lo metafísico del mundo, el objeto *en sí mismo* libre de toda apariencia⁴. En la arquitectura también se

da una búsqueda de la forma pura, y uno de sus representantes es Mies van der Rohe, quien, a través de su lema ‘*less is more*’, exalta la *forma* como cualidad esencial de la arquitectura. Por su parte, los movimientos poéticos buscaron la pureza por caminos diversos; por un lado, surgieron el camino del dadaísmo y el futurismo quienes, con el fin de liberarse de la fuerza de la razón, propusieron la creación poética a partir de los sonidos verbales o sílabas sin sentido; y, por otro, siguieron el camino de la poesía pura de Mallarmé o Valéry quienes buscaron eliminar los elementos no poéticos de la poesía.

En definitiva, la propuesta por encontrar la pureza en el arte se presenta como una propuesta de ruptura de la Modernidad, a la par que un arte que lleva a sus últimas consecuencias sus propuestas. Por un lado es un movimiento que rompe con la Modernidad y comulga con la postura romántica al no orientarse por los criterios racionales y académicos, sino que rompe con ellos y explora –guiados por la subjetividad y el sentimiento–, distintos recursos estéticos alejados de los cánones clásicos. En este sentido puede hablarse de un arte que rompe con los cánones estéticos que le preceden. Sin embargo, por otro lado, parece que se trata de un arte que comprendió a cabalidad la propuesta de la Modernidad: la secularización del saber, o mejor dicho, la autonomía e independencia de un saber frente a otro. Frente a la visión unitaria y jerarquizada del saber de la Antigüedad y la Edad Media, la Modernidad trajo lo que Arnold Hauser llama la ruptura del ‘hombre total’, un hombre en quien pueden funcionar la esfera de la vida ética, la política, la científica, la religiosa, la económica, de una forma independiente y autónoma una de otra, sin tener nada que ver entre sí. Como es sabido, en la Modernidad la ciencia se desligó de la metafísica y la moral, la política proclamó su autonomía con el giro copernicano de Maquiavelo, lo mismo que la economía lo hizo a través del capitalismo. Sólo faltó que el arte proclamara su autonomía con respecto a las demás esferas del saber, y reivindicara la pureza del sentimiento, el arte por el arte, más allá de sus implicaciones en el campo de la ciencia y la moral. A esto no llegó Kant,

3 Cfr. H. Sedlmayr, *La revolución del arte moderno*, traducción de A. Valverde, Madrid, Mondadori, 1990, p. 55.

4 Cfr. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol 1, libro 3, p. 52; vol 2, libro 3, cap. 39.

pues aunque fue él quien justificó la existencia del juicio y del gusto puro, nunca proclamó la desaparición de puentes entre la esfera del gusto y las otras esferas (la moral y la finalidad), sino por el contrario, señaló la existencia de la transición (*Übergang*) del gusto a la moral⁵.

En el caso de la búsqueda de la pureza en el arte, habrá una completa autonomía e independencia del arte: “Según Malévich, éste es el problema ante el cual se halla el artista moderno: ¿debe continuar pintando y esculpiendo escenas o narraciones al servicio de la Iglesia y del Estado, o es mejor que elija la vía de la libertad, es decir, la vía de un arte finalmente desvinculados de los fines prácticos, pintando o esculpiendo sólo según la exigencia de la pura sensibilidad plástica?”⁶ Para pensadores como Etienne Gilson y Jacques Maritain, esta búsqueda “moderna” de la autonomía y libertad de las artes con respecto a otras disciplinas y experiencias, lleva a los artistas a un movimiento aún más desafiante: a pensar la libertad como una acción *per se*, y proclamar la libertad absoluta de las artes; de este modo se corre el riesgo de desembocar en una espiral sin fin.

La libertad del demiurgismo como la ruptura de la ontoteología

El segundo paradigma metafísico que coincide con las artes del siglo XX es la ruptura del mundo ontoteológico, lo que Gilson deno-

mina el *demiurgismo* en el arte. Según el filósofo francés, la problemática del demiurgismo en el arte toca las raíces de la metafísica occidental, pues surge como una reacción frente al planteamiento parmenídeo del ser. Como es sabido, el problema del ser que planteó Parménides dejó a la filosofía imposibilitada de seguir su curso, pues el mundo sensible cae dentro del terreno del no-ser y no forma parte del ser inmutable que propuso el filósofo de Elea. El ‘candado’ parmenídeo obligó a innumerables filósofos a elaborar variantes de la misma fórmula platónica: conocer el universo tal como es y no puede ser, y no aceptarlo tal como lo percibimos. Según Gilson, el problema que dejó Parménides y la respuesta platónica al mismo, tuvo su repercusión en el arte: por un lado, afirmar que no se puede entender la belleza como una creación, pues al estar ya dada la totalidad del ser, no se le puede añadir nada más; y por otro lado, identificar la belleza con la verdad –cuando para Gilson, se tratan de dos trascendentales diferentes–, de tal suerte que toda obra bella deberá apegarse al ser por necesitar apegarse a la verdad, razón por la cual el arte es imitación y conocimiento y el artista un imitador. Con ese planteamiento, el pensamiento occidental redujo el arte a conocimiento y la belleza a una variedad de verdad. Es por esto que el arte, lo mismo que la reflexión estética de la antigüedad, se orientaron hacia la *comprensión* de la belleza y no a la *producción* de obras bellas⁷.

Gilson afirma que el cambio de esta concepción de artista se logró gracias a Nietzsche, quien busca con la voluntad de poder no someterse a la naturaleza. Nietzsche intenta con su filosofía asegurar un lugar al hombre dentro del universo, no dominar la naturaleza para luego someterse a ella, como lo hizo Descartes o Bacon; más bien hay que *humanizar* el universo; es decir, se trata de sentirnos cada vez más y más sus amos’. Dicho de otra forma, Nietzsche quiere “liberar al hombre del *anthropos theoretikos*”⁸. Al imponer la idea de creación-arte sobre la an-

5 La búsqueda del siglo XX por el *gusto puro*, o la *belleza pura*, parece haber sido el resultado de una deficiente comprensión de la teoría de la belleza de Immanuel Kant, pues el arte contemporáneo llegó a un arte carente de todo significado, mientras que el filósofo alemán considera que para la contemplación de la belleza es importante la presencia del concepto, siempre y cuando no sea éste el que determine lo contemplado. Los resultados entre una y otra postura saltan a la vista: mientras que el arte puro terminó en resultados poco deseables, pues un arte independiente de conceptos y significados, se mueve en dirección hacia el absurdo, la contemplación de la belleza libre de la naturaleza de la que hablaba Kant, es un sendero hacia la moral. A decir verdad, la búsqueda del arte puro, trasciende la propia esfera de la estética kantiana. El propio Kant reconoce que el barroco sería el mejor ejemplo de arte libre y puro, pero Kant no debe olvidarse que señala como camino propio de las artes el encarnar el ideal estético. He presentado una exposición más completa de la teoría del gusto de Kant y su no identificación con las estéticas del siglo XX en mi libro *Kant. Ontología y Belleza*, México, Herder, 2010.

6 M. De Michelli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, traducción de A. Sánchez Gijón, Madrid, Alianza, 1979, p. 265.

7 Esta actitud hacia el arte no fue exclusiva del pensamiento platónico, según Gilson, también Schopenhauer y Bergson muestran esta tendencia por lo cual reducen la belleza y el arte a mera contemplación.

8 E. Gilson, *The Arts of the Beautiful*, New York, Charles Scribner's Sons, 1965, p.120.

figura de arte-imitación, logra dos efectos: definir la naturaleza del arte y liberar al artista del deber de imitar. La propuesta de Nietzsche invita al hombre a alejarse del mundo mimético, al que se tenían sujetas las artes plásticas, y a romper con ese mundo que ahoga la creatividad del artista y del hombre. Para lograr esta conquista es necesario romper antes con el mundo onto-teológico que propone ideales y arquetipos; y, por encima de todo, es necesario proclamar “la muerte de Dios” (esa es la proclama de Nietzsche en su obra *Así habló Zaratustra*); pues es tal la fuerza creadora del hombre, que si hubiera dioses, cómo soportaría uno no ser dios. Para Gilson esta exaltación del acto de crear se convierte en una preocupación tal por el *hacer* que el artista no puede sino pensar que él mismo es más importante que la obra hecha; y es que, si imitar es crear lo menos posible, crear lo más posible es no imitar en absoluto. Esta es la consagración del hacer, en la que lo que importa ya no es tanto el qué es lo que se hace, sino el simple hecho de que haya un creador o alguien que haga las cosas⁹. Por eso, afirma Gilson que a partir del siglo XIX la noción del artista como creador tiende a suplantarse la ahora obsoleta idea del artista como imitador de la naturaleza. Entre los autores portadores de tales ideas, destaca a Schiller y Schelling en Alemania; a Madame de Staël en Francia, con su libro *De l'Allemagne*. Eugene Delacroix sigue este pensamiento en sus reflexiones de la pintura y Edgar Allan Poe lo toma para demostrarlo en su ensayo del *Principio poético*, como también hará más tarde Valéry en su escrito *Cátedra de poesía*. Son estos últimos dos autores, Poe y Valéry, quienes terminan por rendir mayor culto al hacer que a lo producido; con lo cual se cae en que no importa el demiur-

go que crea (el artista), tampoco el mundo que crea (el arte), lo único que cuenta es la operación que crea, pues sin duda el conocimiento siempre acompaña la creación, pero en la compleja interacción de conocimiento y producción artística, el conocimiento no produce.

Jacques Maritain llega a conclusiones similares a las de Gilson. En su obra *La poesía y el arte* investiga sobre las fuentes de la inspiración artística y la intuición poética, y analiza la propuesta del arte moderno. Tras su análisis, considera que existen tres líneas principales de orientación que atraviesan el proceso de la separación entre arte y razón. La primera es la dirección que apunta a la poesía que busca transformar la naturaleza, el lenguaje y el sentido lógico o inteligible con un único objetivo: el sentido poético mismo, esto es, “la transposición pura, libre e inmediata, incorporándola en la obra, de la intuición creadora nacida en las profundidades del alma”¹⁰. Dentro de este grupo, Maritain ubica a Rouault, Chagall, Satie, Debussy, Hopkins, Apollinaire, Hart Crane, Reverdy, T.S. Eliot, St. John Perse y Baudelaire. La segunda corriente apunta a la pura condición creadora del arte. Destaca la figura de Picasso, quien acentúa la creación pura “cual si el hombre estuviera celoso de Dios, quien fue lo suficientemente falto de tino como para crear antes que nosotros”¹¹. Finalmente la tercera línea de orientación se distingue porque no busca llegar a la liberación del sentido poético ni llegar a la creación pura¹², sino que consiste en la búsqueda del yo íntimo del hombre a través de la poesía; es el goce subjetivo del estado poético mismo, una forma que es calificada de “narcisismo” que ejemplifican Rimbaud, Gide y Mallarmé. Este narcisismo cede su puesto a un tipo de prometeísmo, hasta llegar al surrealismo, pues “con el surrealismo todo el dinamismo de una poesía desviada tiende, en última instancia, a lograr la liberación definitiva de la

9 En compañía del pensamiento de Nietzsche, aparece nuevamente el pensamiento de Kant quien –sin ser bien comprendido–, influye en este discurso del arte del siglo XX, en esta ocasión al observar sus opiniones sobre el arte del genio, el cual es un ‘talento natural que *da la regla* al arte’, y que posee una *originalidad* no nacida de la imitación, e incluso *totalmente opuesto al espíritu de imitación*. Estos atributos nos hablan de una notable libertad que se da en el artista, pero sobre todo, de una exigencia de liberarse de los modelos, patrones e imitaciones: tomada de esta forma parcial, y sin entenderla a cabalidad, la propuesta del genio de Kant es la exaltación de la libertad por la libertad misma, los cuales, nuevamente, están en consonancia con las cualidades de los artistas del siglo XX, quienes, al igual que los románticos, tomaron consciencia de su capacidad creadora, pero a diferencia de ellos, la consciencia fue a grado tal, que terminaron por considerarla más importante que las propias obras producidas.

10 J. Maritain, *La poesía y el arte*, traducción de A. L. Bixio, Buenos Aires, Emecé, 1955, p. 100.

11 *Ibidem*, p. 101.

12 Razón por la cual es calificada por Maritain como una “real aberración”, pues “no significa otra cosa que un esfuerzo diligente enderezado, en última instancia, a llegar a la autoimpostura”. *Ibidem*, p. 102.

omnipotencia del hombre o a la conquista de la infinitud por el hombre mediante facultades ajenas a la razón¹³. Por esta razón, Maritain considera que hay un tránsito natural de la segunda línea de orientación de las artes puras a la tercera, el narcisismo, tan característico de las artes modernas.

En resumen, la crítica al mundo ontoteológico trae una revolución en la filosofía sin precedentes, pues lo que comenzó por ser una crítica al mundo moderno, terminó por ser la crítica del pensamiento 'posmoderno' a todas las bases del pensamiento occidental, y con ello a veinticinco siglos de filosofía, al trastocar los criterios de verdad y falsedad, lo mismo que los de bien y mal o belleza y fealdad. La revolución intelectual en torno a estos problemas se refleja lógicamente también en el arte.

La imagen paródica del arte como la liberación de la metafísica

La crisis de la ciencia moderna puso al descubierto los límites del pensamiento moderno para abarcar la totalidad del ser y de los fenómenos que circundan la naturaleza¹⁴. Los propios estudios realizados en el campo de la física, la matemática, la lógica del lenguaje, mostraron que el lenguaje unívoco resulta incapaz de dar explicación del mundo. Estas investigaciones llevaron a ampliar su crítica y a concluir que no era posible proponer una metafísica del ser, debido a la variedad inabarcable de seres que tiene la naturaleza y al perspectivismo de los sujetos que juzgan la realidad. La postura crítica de la epistemología científica se extiende a la filosofía, favoreciendo investigaciones como las realizadas por Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*. En esta obra termina por abandonar la teoría pictórica del lenguaje que defendía la existencia de un lenguaje unívoco, para entregarse a la multiplicidad de juegos de lenguaje y la ausencia de toda metafísica posi-

ble. También se revitaliza el perspectivismo y filosofía de la sospecha nietzscheana que afirma que detrás de todo deseo de encontrar la verdad, se oculta un deseo de poder y dominio. Así, lo que comenzó como una crítica a la modernidad, pronto se comenzó a estructurar en un discurso 'posmoderno', que se extendió hasta llegar a ser una crítica al pensamiento occidental en su totalidad.

La propuesta posmoderna se presenta como la revancha de Heráclito frente a Parménides, y el impacto de la filosofía posmoderna tendrá un correlato muy estrecho con las artes, pues el desarrollo del pensamiento posmoderno planteará con más fuerza la imposibilidad de diferenciar la verdad y la imaginación. Uno de los protagonistas en la historia de este suceso es Martín Heidegger; en el apartado 31 de su obra *Kant y el problema de la metafísica*, sostiene que Kant corrigió la primera edición de la *Crítica de la razón pura* en los temas referentes a la imaginación, debido a que le dio un poder tan grande a la imaginación, que terminó haciendo de la imaginación la raíz del pensamiento metafísico, lo que debilitaría los fundamentos de la metafísica. Por lo que se pregunta Heidegger, "¿acaso la *Crítica de la razón pura* no se priva a sí misma de su tema, si la razón pura se convierte en imaginación trascendental? ¿No nos conduce esta fundamentación a un abismo?"¹⁵ A este respecto, Kaerney insiste en que es Heidegger el que lleva el tema de la imaginación a su deconstrucción posmoderna¹⁶, que después desarrollarán Lyotard, Foucault y Derrida, entre otros.

Richard Kaerney expone en su obra *The Wake of Imagination* que el pensamiento de Foucault brinda un análisis especial sobre la postura estética de la posmodernidad, pues con-

13 Ibidem, p. 103.

14 Cfr. I. M. Bochenski, *Filosofía actual*, traducción de E. Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

15 M. Heidegger, *Kant y el problema de la metafísica*, traducción de G. Ibscher Roth, revisión de E. C. Frost, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 144.

16 "By thus bringing the humanist philosophy of imagination to the point of its own self-overcoming as Dasein, Heidegger anticipates the end of imagination—and by implication the end of man. In this respect, Heidegger may be said to point beyond the modern perspective of imagination to its postmodern deconstruction." R. Kaerney, *The Wake of Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 224. Kaerney muestra la relación que guarda el pensamiento de Heidegger con las obras de arte de la posmodernidad.

sidera que con las *heterotopías*¹⁷, el arte posmoderno da el paso de hacer parodia de sí mismo y de sus pretensiones al poner en entredicho las distinciones tradicionales entre lo imaginario y lo real. Estas heterotopías se encuentran en la obra literaria de Borges en las que se diluye la diferencia entre realidad y fantasía, lo mismo que en la obra pictórica de Magritte, quien en obras como *Esto no es una pipa*, revela la arbitrariedad del signo. La obra de Magritte rompe con la tradición occidental de la representación, en la cual se corresponden *logos* y realidad; así, en sintonía con Sausseure, se abandona la idea de referencia y la correspondiente jerarquía de lo original y lo secundario o imitado; otro ejemplo en esta misma línea son las obras de A. Warhol, que disuelven la idea de un único modelo. Kaerney señala que estas posturas son las que terminan por dar muerte a la metafísica y la epistemología y, con ello, a la misma idea del arte. Así, afirma que la era posmoderna, renuncia el deseo de conocimiento; para ilustrar esta idea toma como ejemplo la obra de Foucault, *Locura y civilización*, donde se exalta la figura de los ‘tontos visionarios’ y los artistas ‘insanos’, que revelan otro orden del inconsciente; para Foucault es la locura del arte que puede finalmente liberarnos de la tiranía del hombre moderno. La liberación se realizará sólo cuando la edad del humanismo se disuelva en la apocalíptica edad de la locura; entonces podrá cumplirse la apuesta final de Foucault, tal como queda expuesta en el *Orden de las cosas*.

Por su parte, Lyotard se pronuncia en contra del discurso ilustrado y la legitimación racional, pues considera que la legitimación del lenguaje es una autolegitimación por medio de la eficacia y el poder. El relato especulativo y el que se consideraba emancipatorio han perdido su peso, por lo cual, piensa Lyotard que hay que deconstruir todas las estructuras o bases planteadas por el pensamiento. En resumen, hay que desenmascarar la razón ilustrada, lo que implica tres cosas: en primer lugar, un re-

chazo ontológico de la filosofía occidental; en segundo lugar, la obsesión epistemológica por los fragmentos y fracturas; por último, el compromiso ideológico que dé libertad a las minorías en política, sexo y lenguaje. Esto hace que en arte se enseñen cosas que la gente no solía ver, que las películas o relatos literarios o pictóricos muestren cómo vive la gente su vida privada. Según Kaerney, este discurso permite que algunos traten de franquear el límite del buen gusto exponiendo lo que es de mal gusto, pero confrontando así al individuo con su estructura de valor. El arte y la estética de lo feo cobra cada vez más importancia en la era posmoderna, en este sentido cabe decir que la posmodernidad pretende una lucha iconoclasta contra el “arte de institución” o el arte como algo que tiene que ser producido, promovido, distribuido y consumido; al contrario, el arte debe ser vida, hay que reintegrarlo a la vida no a las instituciones.

Por último, Kaerney considera que la llegada del deconstructivismo trae una nueva visión de la problemática de la imaginación y la metafísica. Derrida aspira al desmantelamiento del ser humano, para lo cual se requiere una lectura deconstructiva de los modos metafísicos de representación; según Derrida, no hay tal cosa como un evento original de significado, sino que por el contrario, existe la ilusión de una presencia original que se debe a la práctica de la repetición y reiteración que recubre los escritos. De aquí que los escritos sean un tipo de mimesis carentes de modelo original¹⁸. Para Kaerney esta visión posmoderna ha tenido su repercusión en las artes posmodernas: en artistas como Beckett o Fellini; en obras como el *Palacio de las Artes vivientes* en California, *Le Magasin de Ben* en el centro Beaubourg, y también en las “parodias” a los cuadros de la obra de Velázquez, David e Ingres de Robert Ballagh, o

17 Las *heterotopías* se contraponen a las *utopías* de la imaginación humanista, y ellas muestran los límites de nuestra imaginación antropocéntrica y llevan tanto al pensamiento humano como al lenguaje, al resquebrajamiento de su imposibilidad.

18 Al respecto afirma Kaerney “the postmodern figures of the labyrinth of multiple mirrors, the impenetrable looping glass and the fragmentary lustre, all serve to undermine the metaphysical paradigms of the imaginary as 1) the copy of an original (onto-theology) or 2) the original of a copy (romantic idealism). In other words, the paradigm of parody –as an endless play of a copy copying a copy on so on *ad infinitum*– not only deconstructs Platonic models of *mimesis*, it also deconstructs modern idealist attempts to posit the transcendental imagination as an original production of meaning in its own right”. Kaerney, *The Wake...*, ob. cit. pp. 288-9.

en la obra de Lichtenstein como *Good Morning, Darling*, lo mismo que *Naturaleza muerta n° 33* de Tom Wesselman, entre otras muchas obras. En todas ellas queda claro que la distinción entre original y copia, pero más importante aún, entre ser y devenir, verdad y mentira, ha sido borrada. Por ello Kaerney sostiene que ya no es legítima la pregunta “¿qué es la imaginación?”, pues esta pregunta supondría distinguir un mundo real de un mundo imaginario; pero, las afirmaciones de Derrida hacen ver que no hay oposición entre imaginación y realidad, sino que se disuelven en un juego textual del que no se puede escapar. Igualmente no se puede preguntar “¿qué es literatura?”, pues se ha borrado esta división y, con ella, todo es falso y todo es verdadero; o lo que es lo mismo nada es falso ni verdadero; tampoco se puede preguntar “¿quién imagina?”, pues la idea del sujeto trascendental o existencial que produce las imágenes ha desaparecido, con lo cual no existe autor del texto. Por último, no se puede preguntar “¿cómo se escapa de la parodia?”, pues no existe escape alguno. La imaginación reconstruida en una parodia de sí misma abandona todo recurso de oposición metafísica entre lo interior y lo exterior con lo cual, para Kaerney, termina aquí la historia de la filosofía occidental de la imaginación, no porque haya sido completada, sino porque fue desplazada a otro orden de representación, “el orden posmoderno de alusiones perpetuas”.

Consideraciones finales

La filosofía del siglo XX ha presentado tal cantidad de propuestas e intuiciones sobre problemas referentes a la verdad, la libertad y el hombre, que ha rebasado los discursos académicos, para ser interpretado por los artistas, los cuales las han volcado en propuestas estéticas revolucionarias e innovadoras; de la misma manera, el desarrollo que ha seguido el arte del siglo XX ha dejado a su paso un sin fin de reflexiones sobre el quehacer artístico, que han trascendido hasta llegar a convertirse en la formulación de profundos planteamientos filosóficos. Encontrar esta correspondencia entre arte y

cosmovisión o arte y filosofía, incita a reflexionar sobre ambos, de tal manera que no puede haber un buen filósofo del arte, si éste no comprende los planteamientos de la metafísica, lo mismo que todo gran sistema filosófico debe abordar a su vez los temas del arte y la belleza.

Más allá del hecho de afirmar que existe una relación entre el arte y la filosofía del siglo XX, es necesario reflexionar sobre el valor de verdad de sus propuestas estéticas y metafísicas. La búsqueda del siglo XX por obtener la autonomía y pureza del arte puede interpretarse como la liberación del arte de las ataduras que le impuso la idealización del gusto, así como de la sujeción del arte a los dictados de otras disciplinas ajenas al arte mismo. Esta idealización es una tendencia natural, pero siempre corre el riesgo de convertirse en un *dogmatismo* del gusto que terminan imponiendo los cánones estéticos y de academia. Así, el canon y estilo que en un primer momento señalan e iluminan el rumbo y estilo al arte, pueden acabar por petrificarlo hasta el punto en que se separen y no digan nada al espectador, lo mismo que cuando el artista, por seguir el dictado de disciplinas ajenas al arte, termina por violentar y reprimir su intuición poética. La actitud dogmática del arte, es un reflejo de la actitud dogmática frente al conocimiento del ser, en la que se juzga y dictamina desde un mundo ideal, sin tomar en cuenta el ser. Bajo esta perspectiva, hay que decir que la búsqueda del arte del siglo XX es legítima y ha traído un positivo despertar de la creatividad y del sentimiento. No se trata de presentar una crítica al arte del siglo XX, sino hacer una reflexión en torno a estos movimientos, los cuales tuvieron grandes aciertos, pero al parecer, grandes caídas. Como afirma Maritain, “el echar a andar por tales caminos fue en verdad una empresa heroica, por la que hubo que pagar el precio de numerosos desastres. Por lo demás, el proceso mismo se cumplió en una variedad de modos distintos en su calidad, donde las aspiraciones genuinas se encontraron en mutuo contacto con aspiraciones espurias; es más, a veces, unas y otras se dieron entremezcladas”¹⁹.

19 Maritain, *La poesía...*, ob. cit. p. 99.

Si bien la búsqueda por la liberación del arte es legítima, los medios y los alcances a los que llegó no siempre fueron los correctos. Además de la crítica desde la filosofía de Kant que se presentó en la nota 5 de este escrito, están también las críticas de Adorno, Maritain y Gilson a las corrientes artísticas que buscan desligarse de los conceptos y sus significados. Theodor Adorno, por ejemplo, criticó en su *Philosophie der neuen Musik* y se opuso a esta búsqueda de la pureza en el arte, la cual tachó de absurdo que se vuelve programa, lo mismo Maritain y Gilson se mostraron escépticos con la proclama de la autonomía del artista, y consideraron que el interés por encontrar la autonomía del arte, a través de la exposición de los elementos puros del sentimiento, terminaron por ser infructuosos y pronto se tuvo que abandonar esta propuesta. La crítica no sólo vino de los filósofos, también los artistas consideraron necesario cambiar el rumbo que tomaba el arte moderno. Sedlmayr apunta que fueron Valéry y T. S. Eliot quienes marcaron los límites de este experimento poético, al defender que una poesía que va en búsqueda de la poesía pura está condenada a no ser ni siquiera poesía²⁰. Estas afirmaciones permiten concluir que si bien hay una legitimidad en buscar la independencia del arte y del sentimiento, esta no se encuentra en la desconexión del arte de la vida, pues la esfera del sentimiento no se conquista por el tema tratado, sino por la forma de tratar los temas.

Resulta interesante la postura de Maritain sobre las raíces de la creación poética, pues le parece incorrecta la postura del surrealismo y asegura que no se trata simplemente de un proceso en el que el arte se libera de la razón conceptual, lógica, discursiva, sino que es una corriente artística que busca una absoluta liberación de la razón. Es un error que el surrealismo niegue el carácter superior e intuitivo del intelecto y la suprema autonomía de la razón, como una facultad de naturaleza espiritual, entregándose en cambio, a las infinitas potencias irracionales del hombre, en vistas a establecer libremente en éste al *Übermensch*²¹, pues "el automatismo no puede en modo alguno determi-

nar la libertad, sino solamente la dispersión"²². Frente a la propuesta surrealista, Maritain propone un arte en el que sea la luz intelectual la que ilumine la creación, una luz intelectual que no es consciente, sino que forma parte de la vida preconsciente del espíritu, y es de esta fuente de donde se alimenta el arte. Esta vida preconsciente del espíritu no es lo mismo que la vida automática del inconsciente, pues esta última es incapaz de revelar nada realmente nuevo, en todo caso, "el objetivo del surrealismo está más allá de la esfera de la poesía"²³.

Un problema similar presentó el demiurgismo, que muestra nuevamente cómo el arte del siglo XX pugna por una libertad para salvar la esencia del arte, con el riesgo de perder su propia esencia. Para Gilson es más correcto decir que el conocimiento está al servicio de la producción, que a la inversa, pues "es primero el deseo de hacer, luego busca saber que quiere hacer"²⁴. Nuevamente, no se descarta la aportación de Nietzsche para situar al arte en su verdadero lugar: el orden de la factividad y no del conocimiento. Sin embargo, hay que considerar que el efecto negativo de esta aportación fue el que se le diera más importancia a la creación y no tanto las ideas a partir de las cuales crea el artista, caer en este extremo llevó al artista a considerar que el hacer se coloca delante del ser, razón por la cual Gilson propuso que la creación es un tipo de trascendental, "porque la fecundidad es un atributo esencial del ser en cuanto es acto, es decir, en cuanto es actualmente, aún El Quien Es parece haber sido incapaz de subsistir eternamente en Él mismo sin acceder al deseo de 'hacer algo'"²⁵.

Por último, la propuesta de la posmodernidad ha llevado a Kaerney a proponer un giro ético en la discusión sobre imaginación y entendimiento, pues al borrar la distinción entre imaginación y entendimiento, no queda ya más que hacer un juego y parodia de los discursos. Es necesario apuntar hacia una imaginación ética, en la que ante la espiral inacabable de indecisión,

20 Cfr. Sedlmayr, *La revolución...*, ob. cit., p. 58.

21 *Ibidem*, p. 103.

22 *Ibidem*, p. 104.

23 *Ibidem*, p. 105.

24 Gilson, *The Arts...*, ob. cit., p.74.

25 *Ibidem*, p.78.

cada uno esté obligado a hacer una decisión ética y hacer una respuesta colectiva de comunidad, pues –siguiendo a Levinás–, la ética tiene preeminencia sobre la epistemología y la ontología²⁶. Kaerney considera que la cara del otro resiste la asimilación a los procesos deshumanizadores del fetichismo. Esta actitud, a ser respetado en su otredad es una cuestión irreductible frente a este juego paródico de imitaciones vacías.

La pretensión de la posmodernidad de no distinguir entre verdad y falsedad, relato y metarelato, imaginación y verdad, parece estar condenada al fracaso, pues si bien el posmoderno acierta al advertir y prevenir de no caer en una metafísica dogmática, la insistencia de descartar toda propuesta que no sea la escéptica (esto es, la no metafísica), termina *de facto* por ser ella misma dogmática. Los extremos se tocan, y así como Occidente tuvo que cometer parricidio para poder mantener viva la búsqueda de la sabiduría, así la posmodernidad ha sido ya ‘superada’ por muchos, para hacer visible y diáfano el deseo de saber que hay en todo ser humano. Es el mismo deseo que obligó a Platón a afirmar la existencia del no ser, o que alejó a Kant de poner la metafísica al borde del abismo²⁷. La misma suerte corre el arte, pues –a pesar de ser antiacademicista–, invariablemente forma una academia y termina por hacer arquetipos y modelos ideales de los aspectos ‘no esenciales’ de su entorno y la realidad. Así como la filosofía se levanta una y otra vez para proponer un nuevo y mejor acercamiento a la verdad del ente, también el mundo del arte y la acción de los artistas, caminan siempre hacia la representación *ideal* de sus intuiciones poéticas y sus creaciones artísticas. Y, pese a que el arte ha pretendido alejarse de los atributos “occidentales” del ser y del hombre, termina por proponer para ellos sus nuevos atributos, sean estos ‘tolerancia’, ‘respeto’, ‘inclusión’ o ‘libertad’; de este modo, este mismo arte va formando un estilo y un academicismo, pues es irremediable que, al

contemplar el arte, se juzgue qué obras son las que mejor expresan una intención poética. La filosofía y el arte parecen estar llamadas hoy día a seguir el camino de la doctrina de la sabiduría de manera que, sin dejar de buscar y resaltar los aspectos esenciales del ser, puedan dar sentido y comprender la riqueza y la diversidad de la realidad. Dicho de otro modo, la ruptura que han propuesto la filosofía y el arte en el siglo XX nos evocan la idea kantiana que dice que se podrán cortar una y otra vez sus ramas, pero siempre permanecerán y florecerán en el hombre sus raíces metafísicas.

Bibliografía

Bochenski, I. M., *Filosofía actual*, traducción de E. Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

De Michelli, M., *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, traducción de A. Sánchez Gijón, Madrid, Alianza, 1979.

Gilson, E., *The Arts of the Beautiful*, New York, Charles Scribner's Sons, 1965.

Heidegger, M., *Kant y el problema de la metafísica*, traducción de G. Ibscher Roth, revisión de E. C. Frost, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Kaerney, R., *The Wake of Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, München, Suhrkamp Verlag, 1997.

Maritain, J., *La poesía y el arte*, traducción de A. L. Bixio, Buenos Aires, Emecé, 1955.

Schopenhauer, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, München, Suhrkamp Verlag, 1986.

Sedlmayr, H., *La revolución del arte moderno*, traducción de A. Valverde, Madrid, Mondadori, 1990.

Walther, I. F. (ed.), *El impresionismo*, México, Océano, 2003.

26 Kaerney, *The Wake...*, ob. cit., p. 362.

27 A menudo suele citarse la siguiente frase de Heidegger: “Kant, por el radicalismo de sus preguntas, llevó la ‘posibilidad’ de la metafísica al borde de este abismo. Vio lo desconocido y tuvo que retroceder”. Sin embargo, se olvida lo que el autor añade a continuación: “No fue únicamente la imaginación trascendental la que le produjo temor, sino que, mientras tanto, la razón pura como tal lo había atraído con mayor fuerza”. Heidegger, *Kant...*, ob. cit., p. 144.

