

FIN DEL ARTE, PLURALISMO ARTÍSTICO

José García Leal
Universidad de Granada,
España.

A partir del análisis hegeliano, este artículo comenta algunas de las últimas reflexiones de la estética filosófica respecto al fin o muerte del arte.

From the hegelian analysis, this article reviews some of the latest reflections of the philosophic aesthetics with respect to the end or to the death of art.

Es frecuente suponer que la idea de la muerte del arte tiene en Hegel su origen exclusivo. Pero ni él ni siquiera el idealismo alemán en conjunto fueron los únicos que avanzaron este tema. Según advierte H. R. Jauss:

la conciencia de que para el arte, y en el arte, algo estaba llegando a su fin, era algo actual en muchos análisis importantes realizados en los finales del romanticismo, desde los saint-simonianos, quienes, en contraposición a Hegel, veían el más alto significado del arte no en el pasado sino en la sociedad futura, hasta Proudhon, quien proclamó un *arte social* desposeído de lo estético y lo histórico para reorganizar el arte totalmente decadente de su tiempo, y hasta las visiones de la decadencia que Walter Benjamin expuso en su protohistoria del siglo XIX¹.

Ahora bien, el reconocimiento de que a lo largo del XIX diversos autores presintieron o incluso abordaron explícitamente el fin del arte, no es obstáculo para pensar que fue Hegel quien con mayor penetración lo formuló teóricamente, en torno a 1920. Hay en su exposición motivos de análisis (por ejemplo, la subsunción del arte en religión y filosofía) que responden al desarrollo lógico de su propio sistema. Y por ende sólo son asumibles desde la aceptación plena del sistema. Sin embargo, también hay muchos elementos de análisis que trascienden al sistema y cuya vigencia los confirma como valiosos y afinados instrumentos para comprender la evolución del arte hasta nuestros días. Me refiero, en este caso, a su diagnóstico sobre el desbordamiento de la subjetividad en el ejercicio de las artes, la pérdida de una función espiritual *evidente* tal como el arte poseía en otras épocas y, vinculado a ello, la necesidad de problematizarse sin fin su sentido y alcance, de lo que resulta que "el pensamiento y la reflexión han sobrepujado al arte bello"².

1. Jauss, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor, 1995, p. 138. Del mismo autor, "El fin del período del arte", capítulo segundo de *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.

2. Hegel. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 13.

A comienzos de nuestro siglo, con la irrupción de las vanguardias artísticas, la conciencia de que se asistía al fin de la época del arte cobró nueva intensidad, alcanzando en ocasiones manifestaciones virulentas. Probablemente nunca como entonces todo lo relacionado con el arte resultó menos evidente, nunca fue tan apremiante la exigencia de revisar los supuestos sobre los que se desenvolvían las prácticas artísticas, desde los procedimientos institucionalizados de creación, distribución y recepción del arte hasta los medios constructivos y el contenido de las obras.

Esa exigencia se concentró en varios propósitos, de los que podemos destacar dos, interrelacionados entre sí, a efectos de nuestra exposición: por un lado, devolver el arte a la vida, anulando la separación entre ambos que se había producido históricamente; por el otro, acabar con el *status* tradicional de la obra de arte, ya fuera convirtiéndola en algo nuevo, por más que difusamente vislumbrado, o ya fuese propugnando –desde las posturas más extremas– la mera disolución de la obra en ciertas prácticas estéticas que se agotarían en sí mismas sin dejar como huella objeto alguno. Parece tan cierto que las vanguardias no consiguieron tales propósitos como que los mismos acucian desde entonces a la conciencia artística: desde entonces el arte no ha dejado de cuestionarse a sí mismo, de perseguir la autojustificación de su cometido, de sus procedimientos y de sus propuestas.

En palabras de Adorno, “la estética filosófica profetizó, desde la atalaya hegeliana, el fin del arte. La propia estética lo olvidó después, pero el arte lo siente muy profundamente” La forma de sentirlo, añadimos nosotros, es su incesante revisión autocrítica, su renacer en figuras distintas, su adopción de una inevitable pluralidad de expresiones. Gracias a ello conjura su propia muerte, o como añade el mismo Adorno, “el arte trata de refugiarse en su propia negación, intenta vivir por medio de su muerte”³.

De ser así, resultaría ingenua la postura que se asombrase de que se siga hablando de la muerte del arte cuando chocamos con la evidencia de que continúan produciéndose numerosísimas obras de arte, los medios de comunicación dedican cada vez mas espacio a comentarlas, su comercio es floreciente y crece el número de asistentes a las exposiciones de arte. El fin del arte, en contra incluso de ciertos extremismos vanguardistas, no supone (ni supuso tampoco para Hegel) la desaparición de las obras artísticas. Sí, en cambio, que el arte sólo puede pervivir bajo manifestaciones distintas a las que obtuvo en el pasado. Analizar el arte del presente es, al menos en parte, examinarlo a partir del supuesto de la muerte del arte. En el texto citado de Adorno se advierte que la estética filosófica ha olvidado este punto de vista. Probablemente lo olvidó durante algún tiempo. Pero es evidente que tal no es el caso en la estética más reciente. El resto de este trabajo se dedicará a comentar algunas de las reflexiones últimas al respecto, tras recordar los términos del análisis hegeliano. Muchas de nuestras afirmaciones afectarán especialmente a la pintura, no por ser la única de las artes en la que es discernible el fin del arte, sino porque es en ella donde se muestra de forma más explícita y con rasgos más llamativos.

3. Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980, p. 439.

EL DIAGNÓSTICO DE HEGEL

Podemos considerar y juzgar por separado las dos vertientes del análisis hegeliano sobre el arte, la sistemática y la histórica, más allá de que el propio Hegel entendiese su sistema como la expresión necesaria del devenir histórico.

Como se sabe, desde su perspectiva sistemática el arte ha de transmutarse en religión y posteriormente en filosofía. Estas tres actividades corresponden a etapas respectivas en las que se construye el espíritu absoluto. El tránsito de una a otra viene determinado por una estricta necesidad lógica, correlativa a la progresión en los modos bajo los que el espíritu humano conoce el Absoluto o, dicho de otro modo, el Absoluto se nos manifiesta. No insistiremos en estos puntos, pues de hacerlo entraríamos en un campo de problemas distinto del que aquí nos ocupará. Baste con recordar las conclusiones que de ahí se derivan.

Arte, religión y filosofía suponen, en ese orden, formas progresivas de conciencia: cada una subsume a la anterior, la integra y transforma en una expresión superior del espíritu. Con esto, Hegel no quería decir que el arte tuviese que dejar de existir, que no iba a estar entre las actividades futuras del hombre, pero sí que su misión espiritual quedaba transvasada a la religión y finalmente a la filosofía, pues estas eran las que podían darle un adecuado cumplimiento. El arte perviviría, pero sin un destino esencial que cumplir, que respondiese a las exigencias del momento histórico.

Sin entrar en razones de orden teórico, ateniéndonos a la efectividad de los hechos, no parece que en nuestro mundo se hayan cumplido los dictámenes de Hegel sobre este particular. Ni la religión ni la filosofía han ocupado el espacio ni la función del arte. Antes bien, es frecuente entre los propios filósofos la opinión de que la filosofía debe tener entre sus fuentes inspiradoras las propuestas de sentido que promueve el arte, en la medida en que se lo sigue considerando un ámbito privilegiado en la emergencia de significados y valores que se transmiten después a otros campos de la cultura. Así, la filosofía no podría suplantarlo ni trascenderlo. Por contra, habrá de mantener respecto al arte una actitud receptiva, de escucha atenta. Bien es cierto que no en todas las corrientes filosóficas se acepta tal punto de vista sobre sus relaciones con el arte. Pero, desde el otro extremo, tampoco es normal en nuestra época que se pretenda ocupar su espacio, apoderarse de su función, en definitiva, reducirlo a filosofía. Y si se pretendiese, podríamos aventurar que no se lograría. En todo caso, lo efectivamente constatable es que arte y filosofía siguen recorriendo sus propios caminos, afectándose a veces, mas sin suplantarse y sin ánimos reductivos.

En lo que toca a la religión, más bien parecería haberse dado el fenómeno contrario a la previsión de Hegel. Son muchas las voces que desde el siglo pasado han reivindicado para el arte el papel que la religión cumplió en otros tiempos, que le asignan la misión de ocupar el vacío que esta dejó en la economía de la existencia humana. Aunque personalmente no creo en tal posibilidad, por entender que no hace justicia, no responde a las virtualidades y expectativas del uno ni de la otra. En

todo caso, podemos quedar en que los caminos y horizontes del arte y la religión han continuado siendo distintos.

Lo expuesto hasta ahora nos lleva a dejar de lado la vertiente sistemática de Hegel desde la que se proyecta la muerte del arte. Y, sin embargo, juzgo que es muy esclarecedor su análisis de las razones históricas que han abocado a la época del fin del arte. En ellas nos centramos.

En primer término, lo que para Hegel es una certeza: "el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados" A comienzos del siglo XIX no era ya la hora del arte (en palabras suyas, "no son los tiempos que corren propicios para el arte"): la búsqueda del sentido de las cosas seguía otros derroteros. Y el arte no estaba a la altura de la época, no podía transmitir las significaciones que en otros tiempos se esperaban de él, no podía responder a las expectativas que constituyeron su razón de ser. La conclusión viene dada: "considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado"⁴.

¿Por qué es así? La respuesta nos sitúa en la vertiente histórica del análisis hegeliano a que habíamos aludido. La diferencia respecto a lo comentado anteriormente reside en que ahora, en las *Lecciones sobre la estética*, la razones sobre el fin del arte se buscan en motivos internos a la propia evolución histórica del arte. O mejor, en un motivo esencial y único, aun cuando llegue a adoptar distintos aspectos.

La excelencia del arte, nos dice Hegel, consiste en el equilibrio perfecto entre la idea y su representación sensible, o sea, entre el contenido espiritual y la configuración formal en que se manifiesta: la excelencia del arte dependerá "del grado de intimidad y unicidad con que idea y figura aparezcan fusionadas"⁵. Pues bien, de acuerdo con tal criterio el período clásico representa el momento ideal en la evolución del arte, su expresión eminente; y dicho equilibrio queda roto con el surgimiento del arte romántico. La forma no es en el arte clásico sino la conformación más idónea posible de la idea. En cambio, la forma artística romántica ya no está en consonancia interna con la idea: una tensión insuperable enfrenta a ambas, arrastrándolas en direcciones opuestas. Ahí se produce la inflexión que, a través de una compleja trayectoria, conducirá por último al fin del arte.

Partiendo del supuesto por el que Hegel identifica al romántico con todo el arte de ascendencia cristiana, y a modo de resumen que se sabe excesivamente simple, digamos que la tensión aludida procede en lo esencial del conflicto que introduce el cristianismo entre la idea, aprehendida ahora como espíritu e interioridad subjetiva, y el mundo externo (del que participa el arte por la dimensión sensible o material de la forma). *Lo interno subjetivo se vuelca sobre sí mismo, lo externo apa-*

4. *Lecciones sobre la estética*, cit., pp. 13-14.

5. *Ibíd.*, p. 55.

rece como lo otro inconciliable en lo que se enquista la finitud e indeterminación. Lo externo no es ya figura de lo interno. Antes bien, "en lo romántico, donde la intimidad se retrae a sí, todo el contenido del mundo externo adquiere la libertad de moverse para sí y conservarse según su peculiaridad y particularidad"⁶.

La disociación de la interioridad y el mundo externo, que con el cristianismo se han vuelto extraños el uno al otro, tiene como correlato en el arte el conflicto entre la idea y la forma artísticas: con ello no sólo se anuncia el fin del arte clásico sino la futura disolución del arte. La forma romántica, a través de sus distintos avatares es la expresión cumplida de ese conflicto y ese destino: no sólo sucede a la forma clásica sino que lleva en sí misma el principio de su disolución final, la suya propia y la del arte en general.

Y es así porque el arte a la larga no puede soportar la escisión o el alejamiento del contenido ideal y de la forma sensible: eso constituye justamente el contramodelo de lo artístico. Antes bien, lo que lo identifica es que en él la idea y la forma no sólo se acompañan, íntimamente acompasadas, sino que se otorgan mutuamente sentido, haciendo cada una que la otra sea lo que es. Es decir, existen la una para la otra y por la otra. (Y advertimos que al exponer la cuestión en estos términos, lo sensible adquiere un peso y capacidad determinante mayores que los que les confiere el planteamiento hegeliano.)

A falta de esa interacción, y sobre el trasfondo del antagonismo entre interioridad y mundo externo, *el contenido ideal del arte queda reducido a expresión de la subjetividad del artista. Una subjetividad que no se pone a prueba por su capacidad de afrontar la trama del mundo, proyectándole sentido y esclareciéndola, sino que se agota en la afirmación de sí misma.* Por otro lado, la forma artística se hace gratuita o se limita a ser reiteración de las formas naturales. De ese modo, lo que del mundo externo llega al arte se manifiesta como indiferente o ajeno, no elaborado por la conciencia artística: *objetividad prosaica*, en palabras de Hegel. De su lado, la subjetividad se torna en *capricho y genialidad subjetivos*. Pero veamos estos puntos de acuerdo con la evolución interna de la forma romántica.

La forma romántica pasa por distintas fases, aun cuando Hegel no las adscriba a períodos históricos precisos ni a estilos artísticos determinados. En la primera, el arte renuncia a cualquier contenido espiritualmente necesario, al contenido que respondería a sus exigencias internas, acordes con el ideal que el arte se da a sí mismo y que para Hegel no es otro, recordémoslo una vez más, que el de otorgar concreción sensible a la idea. A falta de ello, el arte se entrega a la *imitación* de lo externo en lo que tiene de azaroso y efímero, incluso de *prosaico*. Es así que el arte deja de guiarse por las razones que íntimamente le dan sentido y queda atrapado por la contingencia de las cosas o situaciones que se ha propuesto imitar. Ahora bien, al quedar sometido al dictamen de lo externo, Hegel se pregunta si sus producciones

6. *Ibíd.*, p. 435.

merecen con propiedad seguir llamándose obras de arte. Y concluye que, en cualquier caso, se trata de obras que "no pueden ir muy lejos".

Hagamos un paréntesis para subrayar este último punto, a efectos de un análisis posterior. Tal parece como si los artistas de nuestro siglo hubiesen cobrado conciencia de la advertencia hegeliana acerca de las insuficiencias de la imitación para caracterizar al arte cuando este es autoexigente y busca alcanzar sus mejores virtualidades. La renuncia a la imitación es acaso el rasgo más sobresaliente del arte que pervive en la época del fin del arte. Pero volvamos al comentario de Hegel.

No es posible el arte, ninguna variante de arte, sin alguna fibra de talento, de pericia y esmero. Por ello el arte pudo rescatarse a sí mismo de su entrega a la imitación, de esa disposición que sólo conduce a una reiteración sin interés de lo externo, que no lo ilumina o esclarece, pues sólo lo copia en lo que tiene de incualificado, amorfo e insignificante. Si el arte se salva de la imitación, apunta Hegel, es porque incluso adentrándose en esa vía ha perseguido "la concepción y ejecución subjetivas de la obra de arte [...] mediante la destreza más digna de admiración"⁷. A partir de ahí, la forma romántica genera en su propio interior, en una nueva fase, una *destreza* enteramente subjetiva. Una destreza que afecta a los medios de representación, a la construcción formal.

Se inicia una fase posterior, la tercera, cuando el afianzamiento de la subjetividad deja de afectar exclusivamente a las formas y procedimientos del arte, convirtiéndose además en el contenido mismo de la obra artística. Lo subjetivo no concierne ya sólo a la destreza en la ejecución sino que se hace motivo y asunto único de la obra. En la obra ya sólo se exhibe el sujeto creador. De ese modo, el desbordamiento de la subjetividad no deja espacio a los contenidos de mundo. O mejor, los contenidos de mundo quedan disueltos en la amplitud de una subjetividad tan envolvente como intransitiva, sin aptitud para abrirse a lo que no sea ella misma. Cuando el arte llega a afrontar la realidad externa, es únicamente como coartada para la ex-posición de lo subjetivo: las cosas o acontecimientos se diluyen en ecos subjetivos. Por eso mismo, la subjetividad se queda sin controles ni referentes objetivos.

Como, por otra parte, desaparecen los cánones artísticos y el genio individual que cada artista supone ser no acepta más norma que las que busca en él mismo, todo se junta para que el arte se convierta en "arte del capricho y del humor". Así, la actividad del artista "consiste en dejar que todo lo que quiere hacerse objetivo [...] se descomponga en sí y disolverlo mediante el poder de las ocurrencias subjetivas, ideas repentinas, modos chocantes de concepción"⁸. Pero más al fondo de las caídas en el capricho y en el humor está la presencia de una subjetividad que se afianza en su libertad, que no se siente depositaria ni transmisora de una determinada concepción del mundo que resulte comunitariamente vinculante, que no acepta condicionamiento alguno en lo concerniente ni a la forma ni al contenido

7. *Ibíd.*, p. 437.

8. *Ibíd.*, p. 440.

de la representación artística. El resultado de todo ello es, según comenta R. Argullol, que el arte "entra en un estado de insuperable contradicción interna entre la perspectiva de libertad interna que le proporciona el subjetivismo y el estigma de orfandad en el que reconoce la ausencia de toda legislación objetiva"⁹

El arte se torna entonces reflexivo, se problematiza a sí mismo, busca apoyo en las teorías estéticas. "En nuestros días, en casi todos los pueblos se han apoderado también de los artistas el cultivo de la reflexión, la crítica y, entre nosotros los alemanes, la libertad de pensamiento"¹⁰. Y es que el arte ha dejado de ser *evidente*. No quedan convicciones fehacientes ni sobre su cometido o función, ni sobre su contenido ideal, ni sobre los temas o procedimientos de representación. Ha comenzado la época del fin del arte. Un comienzo que Hegel situaba en "los tiempos más recientes", cuando impartía entre 1818 y 1829 sus cursos sobre estética.

Pero repitémoslo para acabar: la propia evolución del arte es la que lo ha precipitado a tal situación. Si se asiste desde entonces al fin del arte no es por motivos eventuales, que podrían anularse, ni motivos vinculados al prosaísmo, trivialidad o falta de horizontes de la época, ni por cualquier otra causa ajena a lo artístico. La desaparición del arte clásico dio lugar a una forma artística, la romántica, que llevaba en su seno la semilla de su propia disolución. Con el arte romántico el espíritu se adentra en sí mismo, ahonda en la interioridad. Eso, que puede ser valioso en otros ámbitos, es una amenaza para el arte, pues tiende a disociar lo subjetivo y lo sensible. Por esa vía se llega a una subjetividad artística que se agota en su propia exhibición y, a la postre, resulta ella misma contingente.

DE LA TOTALIDAD A LA FRAGMENTACIÓN DEL SENTIDO

Nos toca a partir de ahora preguntarnos por la vigencia del análisis hegeliano, por si se han cumplido efectivamente sus previsiones sobre el destino del arte en general y sobre los rasgos particulares que lo caracterizarían. En torno a esa pregunta procuraremos que confluyan algunas opiniones recientes, con referencia a Hegel o sin ella, que tratan sobre el particular.

Empezaremos por el enunciado central, el que afirma que el arte no puede ya satisfacer las necesidades espirituales a las que en otros tiempos daba cumplimiento. O lo que es igual, no puede ser expresión ni exposición del espíritu del

9. Argullol, Rafael. *Sabiduría de la ilusión*. Madrid: Taurus, 1994, p. 155.

10. *Lecciones sobre la estética*, cit., p. 443. Con ello aparece un motivo por el que la superioridad del arte clásico y la decadencia que supone el romántico podrían tal vez matizarse en el sentido en que lo hace Jürgen Habermas: "el arte de la actualidad tiene que ser interpretado como una etapa en que junto con la forma romántica del arte queda disuelto el arte como tal [...]. El Romanticismo es la 'consumación y remate' del arte, así en el sentido de un desleimiento subjetivista del arte en reflexión, como también en el sentido de un quebrantamiento reflexivo de una forma de exposición de lo Absoluto encadenada todavía a lo simbólico. Así, la pregunta que no sin cierta sorna vuelve a plantearse desde Hegel, de 'si tales producciones merecen todavía el nombre de obras de arte' puede responderse con una calculada ambivalencia. El arte moderno es efectivamente decadente, pero precisamente por ello más avanzado en la vía hacia el saber absoluto, mientras que el arte clásico mantiene su ejemplaridad y, sin embargo, con toda razón puede considerarse superado" (*El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989, p. 51.)

mundo en su totalidad, no puede transmitir los significados y valores últimos en los que se reconoce y asienta una comunidad histórica. Las razones de tal imposibilidad son múltiples, pero acaso puedan resumirse en dos. Una pertenece al orden de lo sistemático, y apunta a la superación del arte en filosofía: es a esta última a la que le corresponde ya la misión de exponer el espíritu del mundo. La otra razón es de orden histórico, y tiene que ver con la propia evolución del arte que ha conducido al desbordamiento de la subjetividad artística.

La primacía de la subjetividad constituye, según hemos visto, el eje del análisis hegeliano sobre el devenir del arte. El punto central es el que afirma que (en la última fase, la correspondiente a la época de Hegel) lo subjetivo se convierte en tema único de la obra artística, pues "Todo lo que quiere hacerse objetivo", cualquier contenido de mundo, se disuelve en proyección subjetiva. Brevemente, el primado de la subjetividad conlleva la pérdida de lo real. Advierto desde ahora que no comparto este punto, pues siendo innegable la centralidad de lo subjetivo en el arte moderno, entiendo que a partir de ahí se han abierto nuevos modos de afrontar la realidad. Pero antes de abordar esta cuestión, vamos a considerar otros aspectos en los que la situación del arte se relaciona con el papel que ha alcanzado la subjetividad.

La incapacidad del arte, para responder a las necesidades espirituales del presente histórico, está relacionada según Hegel con la vertiente individualista que ha adquirido la subjetividad. El arte, en tanto "obra de genio", se caracteriza precisamente por su deliberada ruptura con un sistema de mundo comunitariamente vinculante. El espíritu del mundo no cabe en el molde de una subjetividad individualista, una subjetividad que reclama por encima de todo la afirmación de su singularidad, de su indeterminación, de su ilimitada libertad; es decir, la subjetividad del genio caracterizada justamente por la excepcionalidad. No es sólo que el artista no pueda expresar el sentido de la totalidad histórica, es que pretende erigirse por encima de ella. Y esa es para Hegel una de las razones del fin de la época del arte¹¹.

Esta época se inicia, por tanto, cuando el artista no se siente ya partícipe del acervo cultural de su comunidad, no busca que en sus obras se prolonguen y confirmen las creencias comunitarias, sino antes bien se desvincula o incluso se alza frente a ellas como modo de hacerse él mismo visible, como medio para resaltar sus propias opiniones. N. Wolterstorff ha destacado ese mismo rasgo en el arte contemporáneo (aunque sin vincularlo en su caso con planteamiento alguno sobre la muerte del arte):

en lugar de tratar de producir obras que en aspectos significativos sean fieles a lo que su sociedad encuentra auténtico e importante, nuestro artista contemporáneo aspira a producir obras que en aspectos significativos sean

11. Así lo entiende también, por ejemplo, Félix de Azúa: "el genio es 'una fuerza de la naturaleza' en plena actividad, en pleno trabajo. De aquí nacerá una de las líneas asesinas del arte: el arte muere gracias al nacimiento de los 'artistas geniales', o 'malditos' como se les llamará muy poco después. Piensen que es sobre estas bases sobre las que va a descansar lo bello: sobre el 'alma' de un determinado individuo al que se le suponen poderes excepcionales". (*El aprendizaje de la decepción*. Pamplona: Pamiela, 1989, p. 19.)

fieles a lo que *él mismo, a distinción de su sociedad*, encuentra auténtico e importante¹².

Desde esta perspectiva cabría cifrar el desbordamiento de la subjetividad en la actitud individual por la que el artista consciente y deliberadamente se opone a las creencias comunitarias, como forma de atestiguar la singularidad de sus creaciones. Pero no creo que al plantear la cuestión de la subjetividad en tales términos se atendiese a lo esencial. Aun cuando gran parte de los artistas contemporáneos entiendan que la afirmación de lo propio sólo es la contrapartida a la negación de lo comunitariamente establecido, parece claro que el desbordamiento de la subjetividad apunta a algo más abarcante y de mayor alcance. De entrada, cabe relativizar tal actitud de ruptura con lo comunitario: hay ciertos supuestos fundamentales, en los que se articula el horizonte cultural de cualquier época y, en concreto, el mundo del arte, que son asumidos normalmente de forma no consciente por quienes participan de él, supuestos que parecen evidentes, que no siempre son objetivables o incluso reconocibles y que, sin embargo, constituyen el trasfondo que se filtra y desde el que se entienden las creaciones artísticas de la época. No todo es posible en toda época, repite con frecuencia Ernst Gombrich. La actitud rupturista de los artistas individuales puede verse así como el fruto de otros supuestos más originarios y decisivos. Y entre estos, el subjetivismo, entendido como horizonte común del arte contemporáneo, como uno de los factores que constituye su razón de ser y explica sus más genuinas manifestaciones. Antes que una decisión individual, el subjetivismo en la época del fin del arte es un destino compartido.

Por lo demás, y ateniéndonos al desarrollo efectivo del arte, no está claro que en términos generales el Romanticismo, por su reivindicación de la genialidad del artista, abandonase la búsqueda de un sentido totalizador (como sí ocurrirá a partir de las vanguardias de comienzos de nuestro siglo), y menos aun que renunciase a la exigencia de afrontar artísticamente los contenidos del mundo. Si pretendía saltar por encima de lo dado, era para empujar hacia lo nuevo. Y eso obligaba tanto a no perder de vista la realidad como a escrutar más allá de lo que habitualmente se ve. Habría que añadir además que la exigencia de singularizar la visión artística, o incluso singularizar la propia vida, y con ella la visión misma (según se pretendió desde ciertas posturas estéticas), tampoco supone necesariamente la pérdida de un sentido de lo real en el que se pueda coincidir con otros individuos. Por otro lado, el mirar hacia dentro del propio yo que postulaban los románticos puede llevar, llevó a muchos de ellos, a encontrar lo intersubjetivo.

Con todo, decíamos, parece indudable que desde el Romanticismo, y con nuevo énfasis desde las vanguardias de comienzos de siglo, hasta hoy se ha impuesto en el arte la centralidad del sujeto. Y ese ha de ser el punto de partida para entender los nuevos modos en que el arte afronta la realidad. También para discernir otros de sus rasgos importantes. Por ejemplo, el carácter fragmentario de las

12. Wolterstorff, Nicholas. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1980, p. 362.

obras artísticas de nuestro siglo. Pues la subjetividad que desde las vanguardias se manifiesta en el arte está dominada por la conciencia de la fragmentación. Esta conciencia se hace presente a lo largo del siglo XIX y está referida a diversos planos o registros: fragmentación entre los distintos órdenes sociales, entre el individuo y la colectividad, y en el interior del hombre, destacando en este la escisión entre la sensibilidad y la razón, el sentir y el pensar. Pero en aquella época se entreveía la posibilidad de superar el fraccionamiento y restablecer una integración armónica de los elementos desmembrados. Y justamente se le confiaba al arte (especialmente, por parte de los románticos) la misión de aunar lo que permanecía separado.

Para bien o para mal, el arte que se inicia con las vanguardias vive de la conciencia de que tal integración no es ya posible en nuestro momento histórico. Es un arte asentado en la fragmentación, y, por ende, la subjetividad que lo gobierna y configura es también una subjetividad fragmentada, que se sabe atravesada por una pluralidad de instancias no siempre armonizables. A partir de ahí se entiende que el arte no pueda ni quiera expresar un sentido totalizador de lo real.

En esto último Hegel llevaba razón. Pero otra cosa muy distinta es que, por no transmitir un sentido de la totalidad, el arte no logre estar a la altura de su época, transmitir las necesidades espirituales o los significados que le convienen. Pues cabe pensar, por el contrario, que el arte actual es fiel a su época, o sea, acorde con las necesidades y expectativas del momento histórico, precisamente por no propugnar un sentido totalizador.

Es cierto que las perplejidades y dudas que con frecuencia suscita el arte actual, ciertas manifestaciones del llamado "anti-arte" que a la postre sólo resultan testimonios de impotencia creadora, provocan que las asociemos con una versión *literal* de la muerte del arte. Y nos dejan en una relativa incertidumbre respecto a la pervivencia de su potencial de significación. Haciéndose eco de esto, Félix de Azúa advierte que "si las artes están desapareciendo como prácticas intelectuales relevantes y como aportaciones de significados reales es porque ya no son necesarias"¹³. Sin embargo, tal valoración parece en exceso pesimista y creo que no hace finalmente justicia a la capacidad significativa que a pesar de todo siguen manteniendo las artes. En un sentido opuesto, a través de un libro tan sugerente como documentado, al que hemos de volver, Charles Taylor ha intentado mostrar que, tras el ocaso de la religión y las fundamentaciones metafísicas, el arte se ha convertido desde el Romanticismo en el lugar crucial de las fuentes de moralidad¹⁴

13. Aunque él mismo matiza páginas después esta afirmación en los siguientes términos: "sigan, pues, las prácticas artísticas, ya que tampoco es cierto que pueda demostrarse que no se va a producir una explosión de significados magníficos". (*Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta, 1995, p. 14 -18.)

14. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós, 1996, en especial pp. 447-ss. Este punto de vista se sitúa en un plano distinto al que adopta, por ejemplo, Giulio Carlo Argan, cuando afirma que "en el orden de la función social el arte moderno ha ido cada vez más disminuyendo su radio de acción [...] Se ha pasado en forma progresiva del propósito de una acción revolucionaria comprometida, a hablar del arte como protesta, más tarde como denuncia y osado testimonio, y finalmente, en la actualidad, como síntoma, signo o indicio de la situación" *Salvación y caída del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966, p. 46. Dejamos abierta la cuestión de si ambos puntos de vista son conciliables.

No es necesario llegar a tal punto para reconocer la continuidad del arte en la apertura de significados capaces de interpelarnos vivamente. Y eso, a pesar de ciertas vacilaciones en sus propuestas recientes y del escepticismo que a veces nos ocasiona. Aun así, no podemos en último extremo negarle poder de revelación al arte de nuestro siglo. Por más que ni entre sus propósitos ni entre sus logros estén ya los de expresar un sentido de la totalidad, con alcance universal, en el que todo el mundo pudiera reconocerse, vinculante, que sirviera como factor de cohesión social. Tal sentido ha quedado desterrado en nuestra época; y el arte no puede inventarlo.

T. W. Adorno ha situado justamente lo específico y más auténtico del arte contemporáneo en la negación de un sentido objetiva y universalmente vinculante. En una sociedad escindida y desmembrada no tiene cabida la pretensión de obras de arte totalizadoras, pues supondrían una reconciliación en falso, acogida a la bella apariencia en una proyección sublimadora, y cuyo precio sería la exclusión de todo aquello que no se deja integrar en el orden real. Así, sólo cabe la conciencia de la fragmentariedad social, expresada a su vez en un lenguaje artístico fragmentario¹⁵ De la conciencia de la fragmentación vivieron y tomaron impulso las vanguardias de comienzos de siglo, y desde entonces ha estado presente en las prácticas artísticas más genuinas. Para Adorno, el arte mentiría si crease la apariencia de un sentido totalizador; su autenticidad reside en reconocer y explotar la descomposición del sentido. Sólo como denuncia de un arte ya impensable pueden las nuevas prácticas artísticas reconstruir su potencial de verdad. "El arte tiene que salir de su propio concepto para poder serle fiel. La tendencia a la disolución de este constituye su propia honra, pues enaltece su exigencia de verdad"¹⁶

A partir de ahí al arte no le quedan caminos transitados, conducentes a un objetivo previamente definido. Su único camino es el de una permanente experimentación, una búsqueda interminable que afecta tanto al contenido significativo como al orden constructivo de la obra. Adorno coincide de este modo con la conocida defensa por parte de Walter Benjamin del arte *alegórico*, el arte de la fragmentación, que acumula incesantemente fragmentos, diseminados residuos de sentido, combinando sus contrastes a la espera de que se alumbre algo nuevo, pero a sabiendas de que de ahí no puede resultar una obra *orgánica*, con un sentido unívoco ni cerrado, con un orden constructivo de acabada unidad. Es así que la obra orgánica, frente a la alegórica, viene caracterizada por derivar de un único principio o concepto que predetermina y engloba todos sus aspectos, principio pues de unidad pero también de cierre o acabamiento.

Este tipo de obra es el que no tiene cabida en el arte contemporáneo. A. Wellmer ha ofrecido un penetrante análisis sobre la estética de Adorno, precisando muy bien los motivos de su rechazo a la unidad orgánica de la obra: tal unidad no

15. En palabras de Gerard Vilar: "a una sociedad atomizada y desmoronada le corresponde un equivalente estado de lenguaje. Con ello, Adorno recoge el conocido *topos* de la crisis del lenguaje y la fragmentación del sentido que informa toda la cultura centroeuropea del primer tercio del siglo XX" "Composición: Adorno y el lenguaje de la filosofía", en *Isegoría*, 11 [1995], p. 198.

16. *Teoría estética*, cit., p. 47.

podría ser sino el correlato de una inexistente unidad interna del yo y de la unidad que subyace a cualquier totalización de sentido. Se trataría de aquella:

unidad que sólo es posible al precio de oprimir e imponer un límite infranqueable a lo dispar, lo imposible de integrar, lo silenciado y expulsado. Se trata de la aparente unidad de una totalidad de sentido fingida, análoga a la totalidad de sentido de un cosmos creado por Dios. Según Adorno, las formas abiertas del arte moderno son una respuesta de la conciencia estética emancipada a lo que de aparente y violento hay en tales totalidades de sentido tradicionales¹⁷

Si no hay lugar para las obras orgánicas es, pues, porque se han perdido de vista las totalidades de sentido en que aquellas podrían inspirarse; y, paralelamente, porque el individuo no ha alcanzado una unidad interna sin conflicto ni autorrepresión. El arte contemporáneo, como venimos repitiendo, está centrado en la subjetividad. Pero es una subjetividad que continúa atravesada por antagonismos internos, que responde a impulsos heterogéneos y aún no conciliados, sin lograr la plena integración de sensibilidad y razón, lo instintivo y lo consciente; y, a la par, una subjetividad que ya no confía en propuestas significativas totalizadoras. A este respecto, J-F Lyotard ha trazado incluso una línea divisoria entre arte moderno y postmoderno: a un lado, la renuncia nostálgica a la totalidad y la unificación del yo, al otro lado, una renuncia sin nostalgia. Pues:

los siglos XIX y XX nos han proporcionado terror hasta el hartazgo. Ya hemos pagado suficientemente la nostalgia del todo y de lo uno, de la reconciliación del concepto y de lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable¹⁸.

No entraremos en la discusión de este último punto. Nos limitamos a sugerir que el rechazo a la unidad orgánica no supone el abandono de todo tipo de unidad en la obra artística. Es aún posible aquella "unidad en la descomposición" de que hablaba Adorno, una unidad no uniformadora, que respeta lo heterogéneo, pero buscando su equilibrio y compensación. La ausencia de toda unidad acaso equivalga a arbitrariedad o capricho en la construcción artística, algo que parece evitar siempre el arte. De igual modo, también parece que, si en alguno, es en el campo del arte donde mejor puede el sujeto integrar, siquiera sea provisional y tentativamente, esas complejas instancias a que nos referimos con los términos de "sensibilidad" y "razón". Y puede hacerlo sin que ello tenga nada que ver con esa aspiración totalitaria a que alude Lyotard. Con la cautela añadida de que la integración asequible en el arte no basta por sí sola para anular la fragmentación de la subjetividad en general, algo propio de la época y que trasciende a lo artístico.

17. Wellmer, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid: Visor, 1993, pp. 32-33.

18. Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad*. Madrid: Gedisa, 1987, p. 26.

En tales términos, lo anterior no contradice la línea central de nuestra argumentación. Por lo demás, de todo ello se desprende que la carencia de un sentido de la totalidad no significa, en contra de lo que pensaba Hegel, que el arte no pueda ya satisfacer las necesidades espirituales de la época. Antes bien, sucede que las exigencias y cometidos del arte, así como las necesidades que afronta, son de otra índole. Igualmente, puede y de hecho genera auténticas significaciones, nuevas expectativas de sentido, aunque el "sentido" haya que entenderlo de una forma nueva.

H. G. Gadamer ha explicado esa nueva acepción en términos difícilmente mejorables:

el sentido no es esa totalidad disponible, sobre la que siempre hemos estado de acuerdo, un mundo de sentido más allá de la realidad, el otro mundo platónico que, desde Nietzsche, ya no debería existir. El sentido es, como la lengua nos enseña, dirección. Se mira en una dirección, al igual que las agujas del reloj de mueven en un sentido determinado. Así, todos, cuando se nos dice algo, tomamos la dirección del sentido¹⁹.

SUBJETIVIDAD Y REALISMO

Volvemos a la afirmación incontestada de la subjetividad como característica determinante del arte contemporáneo. Además de la fragmentación, ¿qué otras formas adopta el principio de la subjetividad?, ¿cuál es la causa que lo provoca? Empezaremos por la causa. Y a este respecto el diagnóstico hegeliano es claro: el subjetivismo del arte es la consecuencia del abandono del realismo, una vez que con la pérdida de la forma clásica quedaron disociados para siempre la idea y lo sensible, la interioridad y el mundo externo.

La evolución posterior del arte no ha hecho sino confirmar lo que Hegel advirtió en su momento. Desde la perspectiva actual resulta evidente que el realismo artístico es un residuo del pasado. Al declararlo así, sólo se busca tomar nota de un estado de hechos. En modo alguno se pretende imponer tendencias o marcarle al arte directrices de ningún tipo: de sobra sabemos que tal pretensión resultaría tan impropia como inútil. Tampoco excluimos que se sigan produciendo estupendos cuadros realistas²⁰. Lo que decimos es que el realismo responde a una concepción del arte que ha quedado desbordada por las exigencias y expectativas del presente. Veamos en qué ha quedado desbordada.

19. Gadamer, Hans-Georg. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1993, pp. 148-49.

20. Ni siquiera hay que comprometerse con una valoración como la de Octavio Paz: "el único arte insignificante de nuestro tiempo es el realismo. Y no sólo por la mediocridad de sus productos sino porque se empeña en reproducir una realidad natural y social que ha perdido sentido. El arte temporal se enfrenta a esta pérdida de sentido y de ahí que sea el arte por excelencia de la imaginación. Desde este punto de vista, Dadá fue ejemplar (e inimitable, a pesar de sus recientes y comerciales repeticiones neoyorquinas): asumió no sólo la asignificación y el sin sentido sino que hizo de la insignificancia su más eficaz instrumento de demolición intelectual" *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967, pp. 33-34.

Sin entrar en otras cuestiones filosóficas relacionadas con el tema²¹, digamos que el realismo se cifra en el ideal del espejo. Y ese ideal conlleva dos principios: primero, el arte tendría que reproducir la naturaleza con la neutra fidelidad del espejo, es decir, el cuadro sería una *réplica* exacta de las cosas; segundo, debería producir la misma *ilusión* de realidad que el espejo, o sea, el espectador habría de ver lo mismo al mirar el cuadro y al mirar el objeto real que el cuadro representa. O, considerado desde el otro polo, el cuadro y el objeto habrían de producir los mismos efectos visuales en el espectador. Es cierto que no todas las teorías de la imitación han mantenido estos dos principios (por ejemplo, la de Aristóteles). Pero aquí no nos referimos tanto al plano teórico como al de la práctica de la pintura occidental, al menos tal como se configura desde el Renacimiento. En muchos casos sólo se ha asociado explícitamente la imitación con el propósito de que el cuadro reprodujese los mismos rasgos y perfiles que las cosas imitadas (el primer principio, el del cuadro como *réplica*). Pero estoy de acuerdo con A. Danto²² en que el efecto de *ilusión* (segundo principio) constituye el culmen del realismo, el cumplimiento último de su lógica profunda. La ilusión exige que el espectador mire el cuadro sin verlo como cuadro, que no repare en la textura pictórica, que esta se diluya en la transparencia del cristal y, al igual que este, nos permita ver a través suyo sin detener en él la mirada. El cuadro que es pura transparencia es el que logra el efecto de ilusión: ocupa el lugar de la realidad, la suplanta. Si en el lugar que ocupa el cuadro pusiéramos el objeto, seguiríamos viendo lo mismo. Todo esto se resume en el ideal de Leonardo da Vinci: conseguir que el cuadro equivalga a una ventana a través de la que se ve el mundo. O, en expresiones de A. Danto, que el cuadro sea un "equivalente perceptivo" o una "duplicación óptica" de las cosas.

A partir de ahí, la historia de la pintura occidental, del Renacimiento al Impresionismo, ha podido leerse como un progresivo acercamiento a dicho ideal. Los distintos estilos aparecen como escalones que conducen gradualmente al logro de la ilusión pictórica. La representación del espacio por medio de la perspectiva geométrica en el Renacimiento, la captación del movimiento y el dinamismo de los cuerpos en el Barroco, la reproducción de los estímulos de la luz y el color en el Impresionismo, serían sus momentos privilegiados. Pero a efectos de nuestra argumentación no hay por que suscribir el factor de progreso en la historia de la pintura. Probablemente esa historia sea demasiado lineal y unilateral. No tiene en cuenta que la historia del arte no es acumulativa en términos generales (¿acaso el Impresionismo no renunció a la rigidez geométrica en la composición del espacio?); ni la complejidad de elementos que condicionan la historia del arte, tanto de orden político, social, cultural e iconológico como relacionados con las técnicas artísticas; y sobre

21. Algunas de ellas las he abordado en: García Leal, José. *Arte y conocimiento*. Granada: Servicio de Publicaciones de La Universidad, 1995, capítulo IV.

22. El cuadro, el *médium* de la representación "debe por así decirlo ser invisible, y esta exigencia está perfectamente simbolizada por el cristal de Leonardo que se supone transparente, algo que no puede ser visto pero deja ver a través [...]. Si el cristal no fuera el recurso para lograr la representación mimética, sería su metáfora, pues yo creo que la invisibilidad lógica del *médium* es la característica principal de la teoría de la imitación": Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981, p. 151.

todo, no tiene en cuenta la convencionalidad de cualquier tipo de realismo, que hace que lo que a una sociedad le parezca realista no se lo parezca a otra y, por tanto, antes que un progreso en el realismo lo que hay son versiones convencionales, históricamente cambiantes, de los patrones de realismo: relatividad, en suma, del realismo.

En todo caso, lo que sí es constatable es que la aspiración al realismo, por más que adoptase modalidades históricas diferentes, ha sido el impulso constitutivo de la pintura occidental desde el Renacimiento. Pues bien, eso es lo que entró definitivamente en crisis tras la aparición de las vanguardias. En el arte de la época del fin del arte el realismo ha perdido sentido. Y lo ha perdido porque ya no resultan asumibles algunos de los supuestos que lo hicieron posible.

Entre dichos supuestos hay al menos dos que resultan imprescindibles si es que el realismo ha de entenderse como réplica e ilusión. Uno, que la realidad a representar es una realidad en sí, única, estable, autoconsistente, constituida antes y con independencia de cualquier interpretación nuestra. Dos, que disponemos de una visión neutra o inocente, capaz de captar lo real con total fidelidad, al estar libre de condicionamientos interpretativos (o, en una versión algo más débil, que puede liberarse progresivamente de esos condicionamientos). Sin cualquiera de estos dos supuestos el realismo pierde consistencia. El cuadro no puede aspirar a ser una duplicación óptica, un cristal, si la realidad pierde un perfil consistente, se descompone calidoscópicamente o, por otro lado, la visión pictórica reconstruye de alguna forma lo que ve (al reconstruir renuncia a la transparencia del cristal, al consiguiendo efecto de ilusión).

No es sólo que tales supuestos hayan desaparecido del horizonte artístico contemporáneo. Más bien, entre ambos perfilan una contrafigura de la conciencia que impera en el arte actual. Una conciencia marcada por el sentimiento de la desfiguración de la realidad y por la certeza de que la visión del pintor nunca es inocente. Respecto a lo primero, la pintura ha tomado definitivamente conciencia del irremediable desvanecimiento de lo real que caracteriza a nuestro presente histórico o, en expresión de Lyotard, de "*lo poco de realidad que tiene la realidad*"²³. Cada cosa es de muchos modos, tiene múltiples facetas: el perspectivismo de la visión remite a las diversas caras que nos muestra.

El Cubismo inició en el campo pictórico la descomposición de los objetos. Pero en su momento aún cabía el ensueño de que la visión de los distintos aspectos podría contribuir a alumbrar una visión de conjunto (en definitiva, el Cubismo trastorna la apariencia del objeto con la pretensión de representar sus atributos esenciales). Ese ensueño se ha difuminado, tanto en la pintura como fuera de ella. Por eso, lo más significativo es ahora la incapacidad en que nos encontramos para integrar las distintas facetas de las cosas, para descubrir la identidad que las aúna. Y

23. Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad*, cit., p. 20.

para discernir a su vez los principios reguladores que organizan la pluralidad de las cosas. Carecemos de los fundamentos metafísicos o religiosos que lo harían posible. Sólo nos quedan los fragmentos de la realidad, los jirones en que se desvanece. Y la confusión entre lo que es real y lo que es apariencia, la indistinción entre las imágenes de las cosas, que a través de los medios de comunicación pueblan abrumadoramente nuestro universo mental, y las cosas supuestas cuyo contacto se nos hace cada vez más lejano. Más que cosas, nos quedan productos de consumo, objetos cuya banalidad los hace canjeables e indistintos. Efectivamente, nuestra realidad es poco real.

Tales son, brevemente sugeridos, algunos de los motivos de la desfiguración de la realidad que se da en nuestra cultura. La pintura cobró tempranamente conciencia de ellos. Pero en su caso, hay un motivo añadido, que le afecta más específicamente. Arnold Gehlen lo ha expuesto con agudeza. El Renacimiento puede enunciar el ideal del realismo, Alberti puede proclamar que el cuadro es como un cristal transparente a través del cual lo real impone su evidencia, porque en aquella época la pintura no sólo está vinculada a la ciencia sino que es considerada una disciplina científica, incluso una de las más avanzadas. Tiene su origen en la observación o los datos sensibles, procede a través de experimentos, investiga empíricamente la naturaleza y, al mismo tiempo, construye sus descubrimientos según leyes matemáticas. Recuérdese lo que supuso en este sentido la construcción geométrica de la perspectiva pictórica, o lo que aportaron cuadros y dibujos al desarrollo de la anatomía, etc. Gehlen ha señalado que esta alianza entre pintura y ciencia natural se asentaba en:

la antigua convicción aristotélica, todavía conocida netamente por Goethe, de que la naturaleza se desplegaría de manera esencial y desde lo íntimo hacia el dominio de la visibilidad, de modo que no habría "nada que buscar por detrás de los fenómenos"²⁴.

Pues bien, justamente eso es lo que ha entrado en crisis en la ciencia moderna. La imagen del mundo aportada por la física contemporánea se ha vuelto abstracta: los conceptos de la física, elaborados a partir de modelos matemáticos, no se corresponden con las intuiciones sensibles del pintor, las sucesivas descomposiciones del átomo escapan a la visibilidad pictórica. En definitiva, la realidad física no puede ya "desplegarse" en apariencias visibles: para captarla, ahora hay ya que mirar "por detrás de los fenómenos". La alianza de la ciencia con la pintura ha quedado rota. Esta última es consciente de que los principios constitutivos de lo real se ocultan tras las apariencias sensibles y que tales principios son irrepresentables pictóricamente, no se dejan traducir a imagen visual. Todo ello supone para la pintura un nuevo motivo de cuestionamiento de la realidad.

24. Gehlen, Arnold. *Imágenes de época. Sociología y Estética de la pintura moderna*. Barcelona: Península, 1994, p. 70.

El otro postulado del realismo al que hacíamos referencia se ha derrumbado igualmente. La pintura actual sabe también que el ojo no es inocente. Nunca lo ha sido. Pero el arte contemporáneo lo sufre con aguda conciencia y lo convierte en objeto de reflexión. Gran parte de su quehacer se concentra en el análisis de las diferentes posibilidades de la visión; problematiza y experimenta con los dispositivos de la mirada. Se interesa con frecuencia por el juego de formas y colores que sustentan la visión, y no siempre por la construcción visual de las cosas.

Todo esto es lo que hace que el realismo haya perdido actualidad. Distintos autores, en línea con Hegel o independientemente de él, han vinculado la muerte del arte con el fin del realismo. Por ejemplo, aquí en España, Eugenio Trías²⁵; o el propio Gehlen, antes citado; o Danto en el ámbito anglosajón. Este último, adoptando en lo esencial el punto de vista hegeliano sobre la muerte del arte, señala otro motivo para la crisis del realismo: la aparición del cinematógrafo. El realismo buscaba crear equivalentes perceptuales de lo que el ojo ve, pero esa equivalencia había que inferirla a partir de ciertos indicadores (que la cultura enseñaba a reconocer): de la construcción geométrica de la perspectiva había que inferir la profundidad espacial, de ciertas técnicas de representación había que inferir el movimiento de los objetos representados, y así hasta la figuración del color desde las manchas de pintura en el Impresionismo. Pues bien, en el cine el movimiento de los objetos no es ya algo meramente inferido, no sólo se ofrece una representación del movimiento sino que la propia representación está en movimiento: las imágenes se mueven al igual que las cosas que representan. Es decir, la imagen cinematográfica supone una mayor fidelidad óptica, su correlación visual con las cosas es más próxima e inmediata. Por tanto, la equivalencia perceptiva no hay ya que inferirla (o al menos requiere muchos menos indicadores culturales); se impone por su propia evidencia.

La aspiración del realismo, que consistía en crear tales equivalentes perceptuales, pudo darse por satisfecha con el cinematógrafo. La pintura quedó liberada de la obligación de ser realista²⁶; un nuevo curso de posibilidades imprevistas se abría ante ella.

Planteábamos al comienzo de este apartado que el abandono del realismo conduce al primado de la subjetividad en el arte moderno. Y dejábamos entonces abierta la pregunta sobre las formas que adopta la subjetividad artística. Recordemos antes de nada que, para Hegel, el subjetivismo es la condición que adquiere la

25. La pintura a la que se ha dado fin se delata, según Trías, en tres rasgos. Aquí nos interesa destacar el primero: "es una pintura referida a cierta exterioridad a la cual en el cuadro se da réplica, en correspondencia biunívoca. Los elementos del conjunto representado pueden, pues, señalarse o designarse, por vía déctica, en el orden de los sucesos del mundo. Son, respecto a esos sucesos, imitación o copia". *Los límites del mundo*. Barcelona: Ariel, 1985, pp. 248-49.

26. "Supongo que mi tesis histórica -la de que la tarea del arte, consistente en producir equivalencias a las experiencias perceptuales, pasó a finales del siglo XIX y principios del XX de ser una actividad de la pintura y escultura a serlo de la cinematografía- encuentra confirmación en el hecho de que los pintores y escultores abandonaron notoriamente ese objetivo en la misma época en que se introdujeron las estrategias fundamentales del cine narrativo". Arthur C. Danto. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 99.

subjetividad que no se gana o construye a sí misma mientras afronta la realidad externa: una subjetividad volcada hacia dentro, ensimismada. Esto es, una subjetividad que se autolimita en su propia afirmación. Y de ahí que sus proyecciones hacia el exterior resulten asimismo contingentes. Tendremos que preguntarnos, prolongando el análisis más allá de Hegel, si efectivamente esos mismos rasgos caracterizan al arte de nuestra época, si ese es en verdad el rostro que ofrece la subjetividad artística.

No son pocos quienes comparten en este punto el diagnóstico hegeliano, quienes piensan que el subjetivismo artístico es el correlato de la pérdida de la realidad que se produce en el arte a partir del Romanticismo. Creo, por citar algún ejemplo, que en este sentido podrían entenderse las siguientes palabras de R. Argullol:

la autoironía romántica es la expresión más violenta, y a la vez la más elevada, de la liberación de una subjetividad que, al no poder atender a otras leyes que a las que emanan de su accidentalidad interna, pervierte y aniquila toda presunción objetiva de la realidad. Todo aquello que el Yo enuncia también puede desmentirlo ya que, en definitiva, todo es apariencia, a excepción del goce del Yo que se manifiesta desde su íntima y radical duda²⁷

Pero en la lectura que aquí proponemos el abandono del realismo no equivale a desinterés por lo real: el arte postrealista no se ha desvinculado de la realidad ni ha renunciado a conocerla. No ha entronizado en su lugar a una subjetividad vacía: sus productos no son la expresión de una subjetividad contingente e intransitiva, cerrada en la afirmación de su libertad incontaminada, de forma que sus alusiones a lo real serían siempre inciertas e irrelevantes. Aunque haya que hacer la reserva de que esta lectura atiende sólo a las líneas generales del devenir del arte contemporáneo. A nadie se le escapa que podrían indicársele múltiples excepciones. Dejamos, pues, a un lado los indiscutibles excesos o sinsentidos de las vanguardias, o mejor, de ciertos remedos a destiempo de las vanguardias, a los que sí les conviene el reproche de un subjetivismo arbitrario.

Hacíamos antes referencia a la *desfiguración* de la realidad que se ha producido en la cultura moderna. Y ese es uno de los factores que hay que tener en cuenta a la hora de analizar los modos en que un arte a la altura de su época puede afrontar el mundo que le rodea. De entrada, parece que ha quedado sin vigencia uno de los

27. *Sabiduría de la ilusión*, cit., p. 14. Añadiendo una valoración marcadamente negativa, un artista tan reflexivo como A. Muñoz Molina ha lanzado este dictamen contra el arte actual: "casi únicamente los fotógrafos han conservado intacta en nuestros tiempos la serenidad moral, la intensidad humana y la pasión por lo real que fueron los materiales comunes de la pintura y la escultura hasta la frívola irrupción de las vanguardias. Por una mezcla de mercadotecnia y señoritismo intelectual, una parte muy considerable del arte más celebrado en las últimas décadas reniega con asco de toda responsabilidad hacia el mundo y se vuelve extenuadamente hacia sí mismo, y sólo parece existir porque existen los críticos, las galerías, los museos y porque alguien lo define como tal". Martín R. y Antonio Muñoz Molina. *Sostener la mirada. Imágenes de la Alpujarra*. Granada: Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, 1993, p. 13.

postulados del realismo que comentábamos, el de la supuesta existencia de una realidad en sí misma, algo único, acabado, autoconsistente, dado de una vez por todas, independiente de cualquier interpretación por parte nuestra. A partir de ahí, incluso las pretensiones de objetividad tienen que ser distintas. Ya sólo cabe la objetividad que se sabe construcción subjetiva. Si esto rige en todos los campos de la cultura, en el arte cobra especial relieve: la aparición de técnicas de representación como la fotografía o el cine, la divergencia de caminos apuntada entre el arte y la ciencia, obligan al arte a resaltar la subjetividad de la visión para definir un espacio propio y hacer oír la peculiaridad de su voz.

La salida del realismo se acompaña históricamente en el arte con la reivindicación de la subjetividad. Pero lo que así se persigue es una mirada que, por ser subjetiva, tenga una mayor capacidad de iluminación. La primacía de lo subjetivo no supone olvido del mundo o ensimismamiento en la interioridad. Antes bien, postula un punto de vista singularizado e imaginativo que haga aparecer nuevas formas en las que las cosas pueden dársenos. Si la realidad no es algo unívoco y acabado, el arte sólo puede traerla a presencia como construcción subjetiva. En esta línea, Charles Taylor afirma:

lo que ya no podemos concebir es un orden al que no tuviéramos que acceder a través de una epifanía forjada por la imaginación creativa; que estuviera disponible de alguna forma no refractada a través del medio de la creación artística de alguien²⁸.

Por otro lado, el mismo autor ha mostrado cómo el vuelco a la subjetividad que se produjo en el Romanticismo no supuso entonces, ni ha supuesto en otras muchas tendencias del arte posterior, un enclaustramiento en la interioridad. En contra de algunas versiones tópicas, el gran arte romántico va más allá de la mera expresión de los sentimientos y persigue revelar los aspectos recónditos y más decisivos de la naturaleza y el mundo. Su tema central no es el yo sino aquello que lo trasciende y en lo que a la par está inmerso el yo. A lo largo del siglo XX, la preeminencia de la visión subjetiva, a la que a pesar de todo no se renuncia, se acompaña paradójicamente de un arremetida antisubjetivista:

[el arte] en su faceta más extensa ha implicado frecuentemente una descentralización del sujeto: un arte enfáticamente no concebido como autoexpresión, un arte que desplaza el centro de interés hacia el lenguaje, o hacia la propia transformación poética, o incluso que disuelve el yo tal como se concibe habitualmente en favor de una nueva constelación²⁹.

La idea de que lo subjetivo es el modo de visión más que el asunto contemplado, la mirada más que lo que se ve, podría también acogerse a la autoridad de un estudioso del arte tan notable como Arnold Gehlen. Al analizar las tres grandes

28. Taylor, Charles. *Fuentes del yo*, cit., p. 450.

29. *Ibid.*, p. 479.

etapas que marcan la evolución de la pintura occidental –arte ideal, arte realista y pintura abstracta–, Gehlen caracteriza a la última por el olvido de los objetos (a cuyo reconocimiento estaba consagrada la pintura anterior) y por el paso a primer plano de la subjetividad. Pero advierte una cierta frialdad existencial por parte del artista, escaso “aporte energético del alma” y, finalmente, una primacía del *cómo* sobre el *qué* de la representación³⁰ Esto es según él lo que conduce a que la pintura se haga “conceptual”, en un sentido que ahora comentaremos.

Tenemos pues, en resumen, que la subjetividad de la visión no conlleva necesariamente ni ensimismamiento (arte como mera expresión de los sentimientos biográficos) ni pérdida de la realidad. Aunque sí otro modo de afrontarla. Las propuestas estéticas de Konrad Fiedler, en la segunda mitad del XIX, antes que asociadas a una corriente artística particular, establecen el punto de partida común a toda la pintura posterior: el cometido de esta no es descubrir y copiar lo ya dado sino construir una nueva visión de las cosas. A partir de su inspiración kantiana, Fiedler teoriza para el arte lo que ya es común en el campo filosófico, la tesis de que las cosas no pueden imponer su realidad sin mediación del sujeto: una tesis que desde entonces el arte no ha olvidado.

Un modo de ponerla en práctica es el que en su momento fue apuntado por Ortega y Gasset. En el “arte nuevo”, según su expresión, el pintor no pinta las cosas sino la *idea* de las cosas; el cuadro, en vez de absorber la realidad externa, plasma los esquemas ideales con los que el artista nos invita a interpretarla. Y esta misma consideración es la que articula todo el análisis de Gehlen sobre el arte de nuestro siglo. En el Impresionismo aparecen ya elementos no atribuibles a la simple observación y que sólo se explican retrotrayéndolos a las experiencias y reflexiones de los artistas. Pero es el Cubismo el que convierte esto en principio de la pintura: su objetivo es la construcción de un sistema de signos, de acuerdo con las reglas que el arte se da a sí mismo y según el concepto con el que se autodefine, signos con una entidad propia, que cuentan por ellos mismos, tanto en las ocasiones en que refieren al mundo exterior como en las que no. La pintura se hace así *conceptual*. Es decir, implica “una concepción del cuadro en la que ha penetrado un elemento de reflexión que, en primer lugar, *legítima conceptualmente la razón de su existencia*, el sentido de la pintura, y, en segundo lugar, *define los datos elementales específicos del cuadro* a partir de esta concepción determinada”³¹. Este peculiar conceptualismo pictórico se acompaña, o mejor, tiene su correlato en la desfiguración de la realidad que hemos comentado, y que el pintor Luis Gordillo expresaba recientemente diciendo que para el hombre actual la realidad son los conceptos y no los membrillos.

Por lo demás, el conceptualismo pictórico (al menos, por lo dicho hasta ahora) no supone que el arte haya de convertirse en puro discurso, exposición inmediata de ideas. Entiendo que sigue siendo válida la advertencia de Marcel Proust de que el arte al que se le “ven” demasiado las ideas es como el regalo del que se ha

30. *Imágenes de época*, cit., pp. 66-ss.

31. *Ibíd.*, p. 120.

olvidado borrar el precio. No hay pintura sin construcción plástica, sin elaboración de lo sensible. Pero ocurre que la construcción plástica ha dejado de entenderse como mera réplica de la percepción, (que es uno de los supuestos del realismo): no es evidente ni viene dada desde fuera, y, por lo mismo, requiere un concepto que la justifique, así como una subjetividad que la configure.

¿Supone todo esto una renuncia definitiva a la representación, a toda forma de representación? No, en la medida en que no se identifique representación con realismo o representación realista. El realismo es sólo una de las variantes que puede adoptar la representación. Aunque no sea este el momento de una definición teórica precisa, digamos que hay representación siempre que se simbolice algún objeto externo al cuadro con intención de otorgarle cierto significado. En esta acepción, gran parte del arte contemporáneo es representativo. No lo es sólo en tendencias como el Cubismo, el Surrealismo y el Pop Art, o en artistas como Picasso, Paul Klee, Edward Hopper, Bacon y tantos otros, lo es también en algunas manifestaciones del arte abstracto. Recuértese, por ejemplo, que Mondrian pretende con sus cuadros representar los ritmos y estructuras profundas de la naturaleza subyacentes a la apariencia de las cosas³².

En sus formas contemporáneas la representación artística sigue siendo una vía de acceso a la realidad. Lo que tiene de peculiar es un cierto sentido de la distancia, un abandono de la inmediatez. Busca más allá de la presencia inmediata, sospecha de la faz evidente de las cosas. De ahí que deforme la realidad, destruya las apariencias, y esquematice o proponga esbozos alternativos. De ahí también que se muestre consciente de ser sólo representación, no una reduplicación equivalente a la cosa misma: lo que le lleva a subrayar los rasgos que la muestran como creación imaginaria, construcción hermenéutica que se sabe siempre distinta a la cosa interpretada.

Con todo, es obvio que en el arte contemporáneo hay muchas otras tendencias no representativas, que hacen de la expresión su contenido fundamental. Pero por lo que aquí nos interesa sobre las manifestaciones de la subjetividad, cabe advertir que el arte expresionista no siempre pretende –no lo ha pretendido en algunos de sus mejores momentos– poner de relieve la interioridad psicológica del artista. Lo que se expresa en la expresión no tiene por qué ser la vivencia individual. Cuando Kandinsky elabora teóricamente el sentido de la pintura, plantea que el cuadro ha de ser antes que nada expresión de la vida interior. Mas lo que constituye a esta es lo “espiritual” (según recoge el mismo título de uno de sus escritos más importantes: *De lo espiritual en el arte*). Puede que no queden muy claros todos los rasgos que para él definen lo “espiritual”, aunque uno sí lo está: se trata de algo que finalmente posee una dimensión supraindividual. Así, Kandinsky habla de tres planos expresivos: el que expresa lo propio de la personalidad del artista, lo propio de su época y,

32. Véase a este respecto Gehlen, A. *Imágenes de época*, cit., especialmente pp. 187-93; y Hofmann, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona: Península, 1992, especialmente pp. 59-67.

por último, lo propio del arte en general, lo "pura y eternamente artístico", lo que "pervive en todos los hombres, pueblos y épocas [...] y que, como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo". Pues bien, el predominio de ese tercer plano es signo cumplido de la grandeza de una obra artística³³.

Sería largo el registro de todas las tendencias recientes del arte. No lo buscamos aquí. Sólo añadimos la sugerencia de que acaso la mayoría de ellas, a pesar de sus diferentes orientaciones, comparten un supuesto, el de que el arte tiene que perseguir el sentido que se oculta tras lo evidente y que se resiste a la articulación lingüística, ese orden de significaciones que atraviesa nuestras vidas y forma parte de lo que somos, pero está más allá de lo que nos decimos explícitamente y de lo que nos enseñan los saberes humanísticos. El presentimiento, la sospecha cierta de un significado indecible, próximo y a la vez encubierto, con una presencia envolvente pero que no se transparenta en las palabras ni siquiera en las imágenes manifiestas, es algo que impregna el arte actual. Ello explica en parte las formas que adoptan la expresión y la representación artísticas. Y también otras variantes de arte que no se dejan adscribir a dichas tendencias.

En cualquier caso, el cuadro cobra un nuevo protagonismo. Al no hacer referencia a algo concreto y definido, no desvía la atención hacia el exterior sino que la vuelca sobre sí mismo, la concentra en el propio cuadro. Y no es porque el cuadro esté vacío de contenido simbólico o no aluda a la realidad sino porque esa realidad donde cobra presencia y adquiere dimensión plástica es en el cuadro. De ese modo, el cuadro cuenta por sí mismo y gana en autoconsistencia.

Pero detenemos aquí esta línea de análisis, sin aplicarla a ejemplos particulares. Y recordamos, por última vez, que las consideraciones precedentes están destinadas a probar que el abandono del realismo, correlativo a la centralidad del sujeto, no supone para el arte la pérdida de lo real.

EL PLURALISMO ARTÍSTICO

Apuntábamos anteriormente que el arte de nuestra época está dominado por la reflexión o el concepto. Es así en varios aspectos. Indicábamos que al no ser el cuadro una reproducción perceptiva de las cosas (de modo que estas determinarían las pautas del cuadro), requiere un concepto que justifique tanto su propia composición plástica como su significado. Pero lo que se torna problemático no es sólo la constitución interna de cada obra sino, en un plano más abarcante, la función general del arte en el marco de la cultura y sus relaciones con la vida. Este es el punto en el que Hegel resultó indudablemente profético. Al inicio del texto se dejaba ya constancia del diagnóstico hegeliano: el arte ha dejado de ser evidente, algo que espontáneamente se incluye en unas coordenadas trazadas por los usos comunita-

33. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral Editores, 1982, pp. 72-73.

rios y las creencias colectivas. Necesita una renovada justificación. Con la modernidad, tanto los procedimientos estéticos como la función espiritual del arte, sus mecanismos de distribución y recepción, o su lugar en el ordenamiento social, quedan sometidos a permanente interrogación.

Tal interrogación ha conducido en ocasiones a la impugnación del *status* tradicional de la obra de arte, cuando no a postular su simple desaparición. Desde los tiempos de las vanguardias históricas retorna incesantemente el rechazo a la existencia misma de obras de arte³⁴. Se dice que en sus actuales condiciones de existencia las obras de arte han quedado reducidas a meros objetos de consumo, marcadas por las imposiciones del mercado y convertidas en fetiches de la superchería cultural. Así, sólo resultan ser opacos residuos de la experiencia y significación originaria con que se crearon. En cambio, la desaparición de la obra artística, su disolución en actitud o comportamiento estético, abriría la posibilidad de experiencias lúdicas y participativas, distintas variantes de *happening*, en las que se borraría la frontera entre artistas y espectadores. Experiencias que se agotarían en sí mismas sin dejar como rastro obras de arte, prácticas no destinadas a la producción de objetos, pues el sentido y fin de la acción artística no sería sino la propia acción.

Pero estos planteamientos chocan contra la terquedad de los hechos (se siguen haciendo obras de arte) y, por lo demás, entiendo que su discusión teórica está ya agotada. Por contra, el rumbo que sí ha seguido la creación artística contemporánea, desde el reconocimiento de su no evidencia, es el de convertir el arte mismo en tema de las obras de arte: se ha hecho autorreferencial, es en alguna medida un arte sobre el arte. Lo es de forma explícita en algunos casos particulares (Picasso, al pintar *Las meninas*; o Bacon, el *Inocencio X* de Velázquez) y lo es genéricamente cuando se centra en el análisis de los procedimientos y posibilidades del propio arte, cuando reflexiona sobre sus medios de simbolización y su contenido o alcance simbólico, es decir, los mecanismos, variaciones y consecuencias de la expresión y la representación artísticas. No es pues de extrañar que esa reflexión interna a la pintura se haya acompañado a lo largo del siglo XX de manifiestos y escritos varios en los que los artistas dejaban constancia de sus ideas y justificaban sus propias producciones.

A partir de ahí cabe afirmar que –al menos, en parte– el arte se ha convertido en filosofía del arte. Y si recordamos unas citas iniciales de Hegel en las que afirmaba que “en nuestros días, en casi todos los pueblos se han apoderado también de los artistas el cultivo de la reflexión y la crítica”, con lo que “el pensamiento y la reflexión han sobrepujado al arte bello”, ¿podemos concluir que se cumple con ello en un nuevo aspecto el diagnóstico hegeliano?

34. Una de las últimas propuestas en esta línea es la de Jean Galard, que además la vincula expresamente con la reflexión autocrítica del arte que comentamos: “Cuando las preguntas: ¿Qué es el arte? ¿Qué puede? ¿Cómo es posible?, se convierten en el tema de la mayor parte de las propias producciones, parece que una actitud crítica *sobre* el arte, que en principio se concibe como una mirada que debe de serle exterior, se pone por el contrario a habitarlo, a horadarlo, a minarlo. De manera que la impugnación del arte resulta ser [...] el movimiento del propio arte que se deshace y que tiende a liberar la actividad estética para una marcha por otros caminos”. *La muerte de las Bellas Artes*. Madrid: Fundamentos, 1973, p. 32.

Tal es lo que lo que con fuerza y agudeza plantea A. Danto:

El arte [en su evolución reciente] ejemplifica virtualmente la enseñanza de Hegel sobre la historia, según la cual el espíritu está destinado a devenir consciente de sí mismo. El arte ha representado de nuevo el proceso especulativo de la historia al convertirse en conciencia de sí mismo: la autoconciencia del arte es arte bajo forma reflexiva, de modo comparable a cómo la filosofía es ella misma conciencia de la filosofía. Y la cuestión que así sigue en pie es la de qué distingue de hecho al arte de su propia filosofía. Y por lo mismo surge la cuestión sobre lo que separa al presente libro –un ejercicio de filosofía del arte– de ser una obra de arte por derecho propio, en vista de que las obras de arte se han transfigurado en ejercicios de filosofía del arte³⁵.

Tal vez Danto peca de una generalización excesiva, arrastrado probablemente por la brillantez de su propuesta hermenéutica. Acaso la conversión en filosofía no sea el factor decisivo –sobredeterminante de los demás– del arte actual, según él da a entender. Y sobre todo no creo que haya de leerse de acuerdo con la versión sistemática del análisis hegeliano, que lo vincula al proceso de exposición histórica del espíritu absoluto. La reflexividad y menester de justificación teórica responden más bien (así lo planteábamos desde el comienzo del trabajo) a la evolución específica de la historia del arte. Es decir, no son el resultado de una tendencia general y necesaria del espíritu, sino de unas mutaciones concretas y propias del ámbito artístico. Ahora bien, es difícil negar que uno de los rasgos actuales del arte, entre otros, viene dado por la preponderancia que en él adquieren los ingredientes conceptuales. No sólo en tendencias particulares como el arte conceptual o el minimalismo, sino en la mayor parte de sus manifestaciones.

Pero conviene sistematizar las consideraciones al respecto que hemos ido introduciendo. Hemos hablado del conceptualismo pictórico en tres planos, aun cuando a veces se solapan sin posibilidad de separarlos nítidamente. En el *primero*, aparece como necesidad de justificación de la pintura. Y eso tanto en lo concerniente a la constitución propia del cuadro –su construcción plástica y su significación internas– como a su función sociocultural. Aquí la reflexión precede a la obra artística: es un instrumento creativo, un medio fundamental e imprescindible (desde la modernidad, y por la pérdida de la “evidencia” anterior) para la producción del cuadro; pero sólo esto, un medio que no tiene por qué aparecer en cuanto parte integrante del objeto producido. En el *segundo* plano, la reflexión o el concepto forman ya parte del contenido mismo del cuadro: es cuando se pinta no el aspecto perceptivo de las cosas sino la idea de las cosas, el concepto que de ellas se forma el pintor. Así, en líneas generales, desde el Cubismo. El *tercer* plano, el más problemático, viene dado por lo que Danto llama la conversión del arte en filosofía del arte. Y acaso podría corresponder, aunque en Danto tenga un alcance más general, a esa tendencia concreta que surge en los años sesenta y que denominamos “arte conceptual”. En el

35. *The Transfiguration of the Commonplace*, cit., p. 56.

segundo plano, el concepto es aún un modo de aprehensión de la realidad, incorporado al propio cuadro. En el último plano ocurre que el cuadro queda reducido a concepto: no en tanto algo que mediatice la visión de las cosas sino en tanto contenido básico y casi único del cuadro. En definitiva, lo que propugna el "arte conceptual" es la primacía del concepto o idea que sustenta y anima al cuadro, a expensas de su aspecto sensible, que queda rebajado a la condición de mera huella o indicativo de lo conceptual. Hipertrofia, pues, del concepto; reducción al mínimo posible de la dimensión plástica. El ideal parecería ser un puro concepto descarnado. Y no tanto un concepto que dirija la mirada hacia alguna realidad externa, sino antes bien el concepto en su estricta reflexividad interna. O sea, más que arte sobre algo, el concepto de lo artístico, la filosofía del arte.

El punto de vista que aquí defendemos asume que el conceptualismo artístico en los dos primeros planos es propio en términos generales del arte contemporáneo. En cambio, en el tercer plano sólo conviene a ciertas tendencias particulares de las últimas décadas. Y provoca además notables reservas. Parece acecharle un peligro importante, la desvinculación del contenido significativo de la dimensión sensible del cuadro. Con ello, quedaría, por un lado, el componente formal o plástico, atenuado, minimalista, sustitutivo de un concepto que lo desborda y no cobra en él presencia ni en él se hace transparente, mero índice de algo que ahí no se expresa cumplidamente; por otro, la significación conceptual que, sin plasmación y desarrollo sensible, flotaría en un espacio de indefinición. Al llegar a ese extremo, ¿no sería lícito afirmar que el significado supuesto o que el pintor atribuye al cuadro, es puramente arbitrario? Es frecuente que al contemplar cierto tipo de cuadros, y transmitírsenos por otros medios el significado que pretenden contener, nos preguntemos por qué no habrían de significar justamente lo contrario. En muchos casos habrá sido una pregunta razonable.

La reflexión en el arte sólo tiene valor si con ella se alumbran obras valiosas. Y como ya apuntaba Hegel, en texto citado anteriormente, la excelencia artística viene dada por el "grado de intimidad y unicidad con que idea y figura aparezcan fusionadas" Si no toma cuerpo sensible e inmediatez plástica, un concepto no es artístico. A diferencia de la filosofía, el arte no puede quedarse en la reflexividad conceptual. Esta probablemente sea aún durante algún tiempo un punto de partida ineludible, pero como punto de llegada es artísticamente irrelevante.

Un buen correctivo de los excesos conceptuales podría ser la autoironía que Rafael Argullol señala como la más genuina actitud artística en la época del fin del arte. Para él, la autoironía es una de las directrices determinantes del arte moderno, y en sintonía con ella se han producido algunas de las obras más lúcidas. El exceso de reflexión tiende al agotamiento. Por ello es verosímil suponer, como hace Argullol, que la tendencia reflexiva que comentamos, se haya simultaneado con una visión satírica de lo artístico. A partir de ahí, cabe interpretar la muerte del arte en clave de farsa. Entiendo que esto no está en contradicción con las consideraciones anteriores. Antes bien, supone un contrapunto ajustado.

La autoironía supondría un último acto en el devenir de la conciencia artística, un ejercicio eminentemente burlón y mordaz, de lucidez y distanciamiento, por

el que el arte se ve a sí mismo como simulacro, se ve en el escenario de la cultura representando el papel de algo que en realidad ya no es, especialmente al fingirse detentador de una verdad que le es extraña. Desde el inicio de la modernidad la autoconciencia del arte se desdobra: al tiempo que aún se concibe como ámbito espiritualmente superior, proyecta una sombra de ironía sobre sus propios productos:

Quiere presentarse como buscador de lo nuevo frente al tedio y buscador de lo absoluto frente a lo nuevo. Aunque sepa que tal pretensión no es sino una sombra espectral de su propio simulacro [...] Tras Baudelaire o, más bien, tras el "espíritu de época" del que Baudelaire, al igual que luego Nietzsche, se erige en diagnosticador, la *tragicomedia moderna* madura hacia la más descarnada exigencia, incluida la exigencia del silencio, máximo desarrollo de la autoironía del artista que niega y destruye el arte como expresión última, purificadora y hasta cierto punto redentora, del propio arte³⁶.

Mas la autoironía tampoco ha de ser, a mi entender, una estación última del arte. La depurada conciencia de sus límites, la representación en tono de farsa de cometidos imposibles (tal como la expresión del espíritu del mundo en su totalidad, algo excluido ya por Hegel, o la exposición de alguna verdad de rango superior), han podido servir para acendrar el sentido del arte. De igual modo, la exigencia del silencio puede resultar una ascesis de la que surjan voces renovadas. Es cierto que nuestro siglo se inicia en el campo del arte con un agudo sentimiento de desconfianza en las palabras (y en los signos y símbolos, en general). La *Carta de Lord Chandos* (1902), de Hofmannsthal, es el primer testimonio de esa crisis del lenguaje, que no ha hecho sino agudizarse. En las prácticas artísticas anida la conciencia de una brecha profunda, creciente, entre el lenguaje y el mundo. Las palabras han perdido por su reiterado uso capacidad para nombrar las cosas y transmitir significaciones, quedando vacías de expresividad. De ahí la tentación –a veces, la exigencia– del silencio. Pero, también, el esfuerzo por devolver a las palabras su poder de revelación. En definitiva, la pugna contra el lenguaje sólo se gana en el campo del lenguaje. El silencio también requiere voces que lo expresen.

Lo que sí excluye la crisis del lenguaje son las certezas definitivas. Cabe establecer puentes entre el lenguaje y el mundo; pero puentes que sabemos provisionales e inestables, siempre por rehacer. O lo que es igual, el sentido que se construye en nuestra aprehensión del mundo es siempre fragmentario. Nos remitimos en este punto al apartado anterior sobre el particular. Y recordemos que concluía con una cita de Gadamer en la que se advierte que el sentido ha dejado de ser una totalidad disponible; queda como una dirección en que se mira, un trayecto que parcialmente se apunta.

El arte de nuestro siglo ha crecido entre tales supuestos. Por eso no ha dejado de experimentar nuevas vías. Por eso es tan plural y distinto, incluso disperso. Ya no cabe un proyecto unificado, al que se vinculen todas las prácticas artísticas.

36. Argullol, Rafael. *Sabiduría de la ilusión*, cit., pp. 20-21.

Carece de un comienzo originario y fundante; no tiene objetivos compartidos. No se guía por un camino único. A lo más, a partir de su rastro podemos reconstruir algunas veredas, entrecruzadas y en ocasiones inciertas. Veredas que en las últimas décadas incluso se han ido difuminando. La mezcolanza y el eclecticismo son sus últimos rasgos.

A esto se le ha llamado un arte *posthistórico*. Lo ha hecho con especial énfasis Arthur Danto³⁷, aunque sin ser el único³⁸. Para Danto, arte posthistórico significa un arte desprovisto de todo significado histórico. Tras la superación del arte en filosofía a que hicimos referencia, lo que queda del arte ha dejado de formar parte de la historia general y ni siquiera se integra en una historia artística unitaria. Los impulsos y aspiraciones de las prácticas artísticas ya no son coincidentes. Cada obra apunta a direcciones distintas, o mejor, no apunta a ninguna. Pues el que cualquier dirección sea igualmente válida equivale a ausencia de dirección. De ahí que el arte sólo subsista bajo una forma posthistórica. O lo que es igual, ha quedado desprovisto de significación histórica.

Pero ¿realmente es así?, ¿carece el arte actual de significado histórico? Ahí, “histórico” se dice según la acepción derivada de concebir la historia en términos de un “gran relato”, como es el caso de Danto, tras haber adoptado la perspectiva de Hegel. Si la historia en general tiene un origen, motor y fin vinculantes y reconocibles, si con ello se establece un centro privilegiado de sentido, parece evidente que el arte actual ha quedado fuera de la historia³⁹. Ahora bien, cabe por otra parte juzgar que lo que ha acabado es la historia como gran relato: el centro privilegiado de sentido se ha desperdigado en multitud de retículas sociales por las que fluyen puntos de vista desacordes, los discursos se dispersan, se impone la fragmentación o pluralidad irreductible de significados, las cosas no responden a una razón única. En cuyo caso, sí le es atribuible al arte de hoy en día una significación histórica: se manifiesta plenamente histórico, es lo que la historia o la realidad del presente le han llevado a ser.

Algo distinto, aunque paralelo, es lo que atañe a la historia específica del arte. Esta también puede concebirse como un gran relato. Pero al margen de concebirla de una forma o de otra, parece claro que el arte ha puesto fin a su propia historia interna. Quiere esto decir que las prácticas artísticas han dejado de integrar-

37. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, cit., especialmente capítulos 5 y 9; y *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992, en especial capítulos 6, 12 y 13.

38. Sirvan como ejemplo las siguientes palabras de Arnold Gehlen: “¡En adelante ya no habrá un desarrollo artístico inmanente! La historia del arte de algún modo provista de un sentido lógico pertenece al pasado; la misma consecuencia lógica del absurdo pertenece al pasado; el desarrollo está liquidado, y lo que ha de venir ya está presente: el sincretismo de la interpretación recíproca de todos los estilos y de todas las posibilidades: la *post-histoire*. [...] Hemos presentado la arbitrariedad formal de las artes, producto del abandono de todo sentido de la orientación, como la condición inmediata de su ilimitada supervivencia en la época técnica”. *Imágenes de época*, cit., p. 315.

39. Mas aun, de ser cierta la explicación anterior de Danto por la que la conversión del arte en filosofía, que le ha llevado a convertirse en conciencia de sí mismo, se debe a que el arte ha representado el proceso especulativo de la historia, acorde con las exigencias de autoexposición del espíritu absoluto.

se en una tradición común. En otras épocas, cada corriente artística surgía como respuesta a alguna otra anterior. Acaso para prolongarla, desarrollando aspectos incoados en aquella o invirtiendo algunos de sus supuestos, o simplemente para contradecirla. En cualquier caso, se establecía una línea de continuidad que, por lo demás, hacía posible la comprensión de las distintas corrientes. Así al menos hasta el Expresionismo abstracto, que aún puede leerse en diálogo con ciertos puntos del Impresionismo. Pues bien, justamente eso es lo que se ha perdido. Los artistas no sienten ya necesidad de confrontarse con el pasado. En todo caso, se sirven de él, pero según su capricho, eclécticamente o a modo de pastiche. Más aun, casi no quedan tendencias compartidas; predominan las posiciones individuales. Una libertad ilimitada triunfa en el campo del arte. Cada uno se siente legitimado para hacer lo que mejor le parezca, cada obra sólo responde de sí misma. Danto ha insistido en que la muerte del arte encuentra su mejor expresión en el pluralismo artístico que reina por doquier. De esto no cabe duda. Es lo primero que se percibe en el panorama del arte actual.

Todo ello no tiene por qué merecer una valoración negativa. Podemos ver el pluralismo como un signo de la época, la expresión del presente histórico a que aludíamos líneas atrás. De este modo, las características actuales del arte se revelan como exigencias de los tiempos. Decíamos en otra ocasión que el arte es acorde con las necesidades y expectativas de nuestro momento histórico justamente porque no persigue un sentido totalizador. Lo mismo es aplicable al pluralismo artístico. Este es también congruente con la dispersión de los significados o la pérdida de un centro privilegiado de sentido que son propios del presente. Hegel vinculaba la desaparición de los cánones artísticos y la vertiente individualista adoptada por la subjetividad (¡el genio individual!) con la conversión del arte en "arte del capricho y del humor" Por contra, bajo nuestro punto de vista el pluralismo no coincide con un arte del capricho y el humor. Y no lo vemos así porque tampoco creemos que la subjetividad que opera en el arte actual sea vacía y ensimismada, limitada a autocontemplarse, sin afrontar lo real. Esta forma última de subjetividad es la que implantaría en el arte el capricho y humor. Mas el pluralismo es otra cosa: el convencimiento de que cada obra de arte, para bien o para mal, tiene que inventarse a sí misma. La tradición, el pasado, incluso las propuestas coetáneas, se presentan como un contexto ocasional antes que como una secuencia de la que se podría formar parte.

Tiene sentido suponer que en ciertos campos de la cultura es deseable superar el pluralismo (por ejemplo, en la ciencia), desde el momento que en ellos rige un orden de verdades, significaciones o valores tendente a la universalización. Pero no es tal el caso del arte. Sus contenidos de verdad y valores estéticos no tienen por qué ser universalizables ni aspirar siquiera a ello. Un punto de vista, procedimiento o logro artístico no es ni más ni menos válido al universalizarse. Antes bien, siempre se ha ensalzado en el arte lo original y privativo, lo que se singulariza. Por otro lado, ya advertíamos que la historia del arte no es acumulativa: en la sucesión histórica de los estilos no siempre el anterior se integra y conserva en el que le sigue (la perspectiva geométrica del Renacimiento se conserva en el Barroco, no en el Impresionismo; el tratamiento de la luz es enteramente distinto en cada uno de dichos estilos, sin

perseverancia de lo precedente). Menos podría darse algo semejante hoy día, cuando se ha perdido la conciencia de engarce con el pasado, cuando las tendencias artísticas se multiplican ilimitadamente hasta volver problemático el uso mismo de la palabra "tendencia"

Sobre todo, las verdades del arte no son acumulativas. No se suman unas a otras, no tienen por qué armonizarse entre sí ni ser confluyentes. Pueden ser compatibles sin entrar en una perspectiva de convergencia. Por todo ello, el pluralismo es legítimo. Además de ser un hecho, casi un destino, en el arte actual. Incluso podría resultar enriquecedor –haciendo de la necesidad virtud– si sirve como estímulo para una búsqueda más autoexigente, para la exploración inexcusable de nuevos rumbos del sentido. Recorra cada obra artística al tono de voz o la construcción formal que prefiera, adopte o no maneras discrepantes en cualquiera de sus aspectos: lo que finalmente cuenta es que irradie significación o resulte luminosa. Siempre que sea así, la muerte del arte se habrá reducido a condición previa para un perpetuo renacimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.
- Albrecht, Wellmer. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid: Visor, 1993.
- Argan, Giulio. *Salvación y caída del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.
- Argullol, Rafael. *Sabiduría de la ilusión*. Madrid: Taurus, 1994.
- Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981.
- _____. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- De Azúa, Félix. *El aprendizaje de la decepción*. Pamplona: Pamiela, 1989.
- Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta, 1995.
- Gadamer, Hans-Georg. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Galard, Jean. *La muerte de las Bellas Artes*. Madrid: Fundamentos, 1973.
- García Leal, José. *Arte y conocimiento*. Granada: Servicio de Publicaciones de La Universidad, 1995.
- Gehlen, Arnold. *Imágenes de época. Sociología y Estética de la pintura moderna*. Barcelona: Península, 1994.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989.
- Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989.
- Hofmann, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona: Península, 1992.
- Jauss, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor, 1995.

- _____. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.
- Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad*. Madrid: Gedisa, 1987.
- Martín, R. y Antonio Muñoz Molina. *Sostener la mirada. Imágenes de la Alpujarra*. Granada: Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, 1993.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967.
- Taylor, Charles. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Trías, Eugenio. *Los límites del mundo*. Barcelona: Ariel, 1985.
- Vilar, Gerard. "Composición: Adorno y el lenguaje de la filosofía" en *Isegoría*, 11 [1995], p. 198.
- Wolterstorff, Nicholas. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1980.