

Los límites de lo artístico: arte sin estética

Antonio Gutiérrez Pozo

1. Introducción

La palabra ‘estética’ se refiere a algo real, por un lado, pero también a la disciplina filosófica que tiene por objeto a esa realidad. Lo estético puede ser lo artístico, todo lo artificial en general, pero también la naturaleza. Una vez entendidos esos objetos como objetos de la experiencia estética, la clave del saber estético consistiría en caracterizar la propia experiencia estética. La primera tarea de la estética es determinar lo estético, su realidad, que tiene dos lados: el objetivo, hacia el objeto, y el subjetivo, hacia el sujeto. Lo estético de las cosas es su apariencia sensible y formal, lo que se aparece de las cosas a nuestra sensibilidad, o sea, su aspecto sensible. Hacia el sujeto es la experiencia estética que tienen los sujetos de todo lo que se les aparece. Para Schaeffer, “aquello que es importante para definir un comportamiento estético no es su objeto, sino la actitud que adoptamos frente a él” (Schaeffer, Adiós a la estética, p. 32). Lo estético estaría en la actitud del sujeto más que en el propio objeto. Podemos hacer algo estético con intención, pero también podemos tomar estéticamente -con atención estético- un objeto que no por sí mismo nada estético.

2. El concepto de estética

La estética moderna sitúa las categorías estéticas en el sujeto, por lo que las reglas que regulan ese ámbito solo pueden hallarse en la subjetividad, en el gusto. Por esto, Heidegger comprende la estética como un fenómeno propiamente moderno caracterizado por el hecho de que “la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia” (Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, p. 63). Considerar el arte estéticamente quiere decir entenderlo desde la perspectiva de los efectos subjetivos, estéticos, que produce. Para comprender la esencia de lo artístico hay que analizar al sujeto –receptor o creador-, pues “el modo en que el hombre vive el arte es el que debe informarnos sobre su esencia” (Heidegger, “El Origen de la obra de arte”, p. 57). La estética realmente es la metafísica humanista de la subjetividad, que lo reduce todo a vivencia, cuando se aplica al campo del arte. Comprendido el ser humano como *ens certum*, la metafísica de la subjetividad lo entiende como *subjectum*, fundamento sobre el que se asienta todo lo existente. El ser humano entonces se pone a sí mismo como medida de lo real y verdadero. Entonces, la estética supone comprender el arte reduciéndolo a objeto de las experiencias subjetivas

de gusto. En cambio, el problema de la estética contemporánea es el arte, concretamente la pregunta acerca de qué convierte en arte a un objeto cuya manifestación estética parece indiscernible de otro que, sin embargo, no es arte (A. C. Danto, *El abuso de la belleza*, pp. 37s, 41s; *¿Qué es el arte?*, pp. 50s). Por otra parte, el gusto, en tanto es la facultad de captar la adecuación o disconformidad de lo particular con lo general donde, en principio, debería subsumirse, media entre la ley, lo general, y lo particular. El gusto, como capacidad de juzgar lo particular en relación a una generalidad, es una reflexión que comprende lo general en lo individual. Lo particular es 1 caso de una generalidad, pero como particular nunca agota su verdad en el hecho de ser un caso de una ley general. Por esto, el gusto es un saber confuso, no claro y distinto, un saber que no puede dar razón de sí mismo. Marc Jiménez señala que la estética es “reflexión filosófica sobre el arte”, de modo que “el objeto mismo de la estética es el arte” (Jiménez, *¿Qué es la estética?*, p. 9). Por ello, la estética es a posteriori, y no puede dar normas, ni criterios, ni crítica de arte, sino que acepta lo que hay y reflexiona sobre lo dado. Schlegel ya escribió que “en lo que se denomina filosofía del arte falta habitualmente uno de ambos: o la filosofía o el arte” (Friedrich Schlegel, *Fragmentos del Lyceum, Poesía y filosofía*, p. 48). No se puede llevar al lenguaje, a conceptos, la afección en que consiste lo estético, el sentir, la emoción. Además, hacerlo no tendría sentido. Ahora bien, esto es reconocer que nada tendría que ver la estética con el conocimiento, que estamos en el plano primario del puro sentir. Pero realmente la experiencia estética es más. Ya Baumgarten había introducido la noción de *cognitio sensitiva* como categoría central de la estética para designar el saber análogo al racional que representa lo estético y que se constituye en objeto principal de la estética como disciplina filosófica.

En la modernidad cartesiana, el ser humano se ha convertido en sujeto soberano, pero hay otra modernidad de carácter estético, artístico, representada ejemplarmente por Cervantes, cuyo primer movimiento es destronar al sujeto cartesiano, al ego cogito omnipotente que decreta la verdad de todo lo que es desde la certeza de su autoconciencia. Kundera muestra que Cervantes enseña la quiebra de toda verdad absoluta, sea la del sujeto cartesiano, sea la del dios trascendente: “Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste, en ausencia del Juez supremo, se mostró de pronto con una dudosa ambigüedad” (Kundera, *El arte de la novela*, p.17). La verdad

divina se quebró en verdades particulares, individuales, y con ello el sujeto de la novela ingresa en un ámbito de incertidumbres, ambiguo, plural. Este es el ámbito de la estética. Se ha pasado del ego pensante como fundamento de la realidad a “comprender con Cervantes el mundo como ambigüedad, tener que afrontar no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen, poseer como única certeza la sabiduría de lo incierto” (Kundera, *El arte de la novela*, p. 17). El cartesianismo, armado con su método matemático, triunfa cuando trata con líneas, números, figuras geométricas, proporciones y signos algebraicos, pero fracasa y muestra su ineficacia cuando tiene que afrontar los sinuosos y tortuosos vericuetos de la existencia humana. Efectivamente, “la ciencia, estimulada por esta convicción, examina con ahínco el *porqué* de cada cosa de modo que todo lo que es parece explicable y, por lo tanto, calculable” (Kundera, *El arte de la novela*, p. 190). Pero nada puede enseñar cuando se mide con lo incalculable, el matiz, aquella región del ser que no se deja someter a la certeza triunfante, y que constituye el espacio en el que se mueve la novela en particular, y el arte en general. Es la zona intermedia de lo estético.

Una vez que en el mundo moderno se liberan de la tutela a la que habían estado sometidos por parte de la religión, la economía, el arte, la política o incluso la guerra son libres para desplegar por sí mismos todas sus posibilidades. Su apartamiento e independencia de lo religioso implica que, una vez que se han liberado de su atadura con lo absoluto, se preocupan exclusivamente de su ámbito, de su objeto, convirtiéndose entonces en actividades profesionales. El espíritu que anima a todas esas actividades es el de atender profesionalmente a lo suyo, sin ocuparse ni mirar hacia otras consideraciones. El mundo moderno considera que solo entonces se puede hablar en sentido estricto de arte, política, economía etc., porque solo entonces están centrados en sus propios problemas, sin depender de sus relaciones con factores trascendentes. Cada disciplina se desarrolla y profesionaliza con el fin de lograr el desempeño total de su actividad y el pleno dominio de su ámbito de trabajo. Así, p. e., en la historia de la pintura el avance evoluciona en virtud del principio de liberación del arte pictórico de lo pintado, de los elementos figurativos pintados, hasta llegar a Kandinsky y Malevich, que consiguen desprender totalmente la pintura de lo figurado, en favor, insistimos, de la propia pintura como tal, de la composición de colores, formas, líneas, movimientos y estructura. En este sentido, Malevich escribe que “los pintores deben rechazar los temas y los objetos, si quieren ser pintores puros (...) cuando la conciencia haya perdido la costumbre de ver en el cuadro

la representación de rincones de la naturaleza, de Madonas y de Venus impúdicas, veremos la obra puramente pictórica” (Kazimir Malevich, “Del cubismo y el futurismo al suprematismo, un nuevo realismo pictórico”, Escritos, p. 87). La pintura solo es pintura y solo tiene que responder ante sí misma, no ante la política, la ética o la filosofía. En la modernidad, todo arte deviene puro arte. Hay una voluntad de pureza, de modo que cada arte practica la abstracción de todo lo que no es él para reducirse eidética y estrictamente a él mismo, sin más añadidos, intereses ni dependencias. Malevich añade que “hasta ahora no ha habido ningún intento pictórico como tal, exento de todo tipo de atributos de la vida real (...) La pintura era el lado estético del objeto, pero jamás ha constituido su propio fin” (Malevich, “Del cubismo y el futurismo al suprematismo, un nuevo realismo pictórico”, Escritos, p. 81). La intransitividad, el fin en sí, aparece, pues, como una categoría propiamente moderna.

La existencia humana está compuesta por tres funciones radicales o tres dimensiones radicales del vivir: logos, ethos y pathos. Coinciden con lo representativo, lo volitivo y lo emotivo, conocer/percibir, querer, y sentir. Kant sigue esta estructura con sus tres Críticas. El propio Kant mismo intentaba establecer puentes entre ellas, porque realmente la *aísthesis* es sentimiento, pero también es conocimiento. Es *afección* subjetiva y *percepción sensible*, *sensibilidad cognoscitiva*. La *estética* pertenece en principio al *pathos*, pero también al *logos*, y también incorpora el *ethos*. Kant presenta lo bello como símbolo de la moralidad. Lo estético, lo bello, no nos hace buenos, ni mejores moralmente, pero tal vez sí simbólicamente. Lo bello nos ennoblece, nos eleva, nos sentimos mejores y buenos, simbólicamente, y ahí vemos el nexo *ethos-pathos*. La pura pasión sin el *logos* y sin el *ethos* que la atemperen, la templen, es una fuerza salvaje, sin civilizar. El *logos* sin pasión no nos atrae, es una abstracción que nos deja inermes, no moviliza nuestro corazón. El *ethos* sin el *pathos* es –como se ve en Kant- puro deber, sin pasión, frío, que nos condena a la tristeza, al descontento, a la falta de entusiasmo: “El *ethos* no se purifica, sino que se empobrece por eliminación del *pathos*, y aunque el poeta debe saber distinguirlos, su misión es la reintegración de ambos a aquella zona de la conciencia en que se dan como inseparables” (Machado, “De un cancionero apócrifo”, p. 320). Heidegger, de las “dos formas constitutivas y cooriginarias de ser el ahí”, que son “la disposición afectiva (*Befindlichkeit*) y el comprender (*Verstehen*)” (Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 157), destaca que “la disposición afectiva es *ónticamente* lo más conocido y cotidiano: el estado de ánimo, el temple anímico” (Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 158). El

pathos, el sentimiento de vida, el cómo nos afecta sentimentalmente el mundo, es el modo primario de estar en el mundo, de experimentarlo, la primera forma de sernos real todo lo que nos es. Antes que nada, somos seres estéticos, estados d ánimo y el mundo nos es en una determinada disposición afectiva. “Tan pronto como sentí quise entender”, escribió Samuel Coleridge (Biographia Literaria, p. 62)

3. Desarrollo y conclusión

Armando Plebe no cree posible la estética filosófica, pero sí cree en una teoría sobre el arte, aunque ya no sería una estética sino estéticas en plural, porque no hay posibilidad de plantearse con lógica la pregunta por el arte en sentido absoluto, sino por las artes y de ahí que solo pueda haber estéticas en plural. Serían estéticas empíricas y se podrían llamar poéticas. Esas estéticas no tendrían por qué hacerla los filósofos, sino que cederían el terreno a teóricos o científicos del arte (Armando Plebe, Proceso a la estética, pp. 190ss)

La relación entre lo artístico/estético y lo filosófico nos permite entender el estatus de la estética. La estética ha pasado de la belleza al arte. El problema era la belleza, pero desde los sesenta el problema es el arte: se ha pasado del problema de si era esto era bello o no, al problema de si es arte o no. Para Kant decir que algo era una obra de arte no era ningún juicio estético, lo que sí constituía un juicio estético era decir que era bello y por qué. La estética se preguntaba si una obra de arte era buena o no, y ahora se pregunta si es arte y por qué. El centro de interés ha pasado de la belleza al arte. La estética ha estado en un lugar secundario porque los acercamientos al arte han venido más bien desde perspectivas políticas, éticas, antropológicas o sociales, y desde una perspectiva puramente filosófica que se pregunta por la esencia de lo artístico para saber qué es lo que nos permite distinguir una obra de arte de otros objetos idénticos que no lo son. Esto es lo que ha llevado a considerar la historia y la crítica de arte, el mundo del arte en suma. Pero, ¿es justo desechar así lo estético en la consideración del arte? Nos preguntamos si lo estético no será más importante de lo que parece. Duchamp, con sus ready-mades, difumina la frontera entre el artista y los demás mortales, entre lo que forma parte constitutiva del arte y todas las cosas triviales, cotidianas.

Danto nos recuerda que, especialmente desde 1960, “la estética se volvió crecientemente inadecuada para tratar con el arte” (Danto, Después del fin del arte, p. 127). Esto se debe a que antes se veía el arte desde las cualidades estéticas, pero desde Duchamp y luego sobre todo con Warhol, los valores estéticos son irrelevantes. Ahora bien, hay que precisar

con exactitud el estatus de lo estético en el arte según Danto. Realmente, se ha seguido valorando el arte desde la estética y el propio Duchamp en 1962 confiesa que, aunque “cuando descubrí los ready-mades pensé en intimidar la estética”, luego comprueba que “ahora los admiran por su belleza estética” (apud Danto, Después del fin del arte, p. 125). La nueva época obliga a redefinirse a la estética, pues cualquier cosa puede ser una obra de arte, la cual por tanto, no tiene que ser de un modo especial –estético. De acuerdo con esto último, por tanto, cualquiera podía ser artista. Lo que busca Danto es una estética para la época en que lo estético no es ya lo que define al arte. Desde luego, la crítica de arte puede valorar la calidad estética de una obra, pero no como lo que la define, lo esencial, sino como un rasgo a tener en cuenta. La estética tradicional iba emparejada con el concepto de gusto, el gusto delicado al que se refería Hume, que es lo que sabe detectar las cualidades estéticas finas. Ahora bien, con el arte actual, desde Duchamp, lo estético deja de ser un rasgo que defina al arte, es una nota secundaria de lo artístico, un añadido. La estética entonces ahora, más que con lo estético, tiene que ver con las teorías sobre lo artístico, con el mundo del arte, con la historia en definitiva, más que con las cualidades estéticas del objeto: “Siempre se ha entendido que las consideraciones estéticas tienen un lugar natural en los debates artísticos (...) lo que cuestionamos es que las consideraciones estéticas estén incluidas en la definición de arte” (Danto, La transfiguración del lugar común, p. 141).

Estas propiedades estéticas acompañan al objeto, pero no son definitorias. Ciertamente que les damos a algunas cualidades estéticas un peso especial, pero eso ocurre cuando sabemos que el objeto ya es una obra de arte. Por tanto, es cierto también que las obras de arte necesitan una base estética, pero tienen valor cuando son obras de arte. El arte, pues, tiene una estética especial. Una vez que sabemos que es arte nuestras respuestas estéticas al objeto cambian, descubrimos cualidades en él que no tenía antes de aquel conocimiento: el objeto se transfigura y nuestra actitud estética ante él también. No es que la estética sea irrelevante para el arte, señala Danto (La transfiguración del lugar común, p. 161), pero hay que ver la relación correcta entre obra de arte y su homólogo material. La valoración estética está sometida a valores e ideas culturales e históricas: “El objeto estético no es ninguna entidad platónica eternamente prefijada, ningún deleite más allá del tiempo, el espacio o la historia” (Danto, La transfiguración del lugar común, p. 167). Nuestra actitud estética ante la obra de arte y su objeto material indiscernible no es la misma porque en el caso de la obra la respuesta estética está mediada cognoscitivamente, mientras que en

la actitud hacia el objeto material no hay nada de eso. Como la actitud estética ya da por supuesta esa diferencia entre la obra de arte y el objeto material, no puede entrar entonces en la definición de la obra de arte. El gusto es el concepto central tradicional de la estética ilustrada, de la estética en sentido estricto. Este concepto, y con él el de la estética, son atacados por Duchamp. Con sus obras sin estética, “Duchamp logro tirar por tierra casi toda la historia de la estética, desde Platón hasta nuestros días” (Danto, ¿Qué es el arte?, p. 42). No es que cualquier cosa sea arte, sino que cualquier cosa puede ser arte, de modo que la estética pierde su tradicional relevancia y dominio. Ya no es esencial para la definición de arte. Cuando Kant introduce los conceptos de genio, idea estética y la capacidad de provocar constantemente al pensar, parece trascender algo la estética y el gusto, y aproximar su estética a la estética posterior de Hegel, asimilando arte y pensar. Ya la obra de arte no es el objeto bello de la estética, sino más bien aurora de reflexión, un objeto de pensamiento.

Lo estética y la estética como algo sometido a la política, las ideas o las ideologías, y la estética como puro formalismo. Últimamente lo estético ya no forma parte de la estética, más preocupada por otros aspectos no estéticos. Se trata de recuperar el lugar relevante de lo estético en el arte y en general en la vida humana. Duchamp llama su posición como indiferencia estética, y significa que los ready-mades no están ahí por su estética, pues realmente son independientes del gusto. El arte que propone Duchamp es un arte sin estética. Habitualmente se ha centrado lo artístico en lo estético, pero una gran parte del arte contemporáneo ha puesto en cuestión la trascendencia que tuvo la estética en la comprensión tradicional del arte. Duchamp enseña que puede haber arte sin estética. Ahora bien, esto no implica que lo estético no tenga ninguna función en el arte. Esto nos lleva al tema central de la filosofía del arte de Danto, representado por Brillo Box de Warhol. Danto se pregunta qué es lo que diferencia a una caja (obra de arte) de la otra que está en el supermercado, si no se debe a las cualidades estéticas, que eran las mismas en los dos objetos. La estética dejó de tener importancia en la estética entendida como definición del arte. Lo esencial entonces de lo estética es lo que significa, y esto sería el nuevo sentido de la estética y lo estético. Ese nuevo sentido es el significado de lo estético, un significado que en el arte solo existe estéticamente, materializado en la obra, pero lo estético como tal es secundario. Por eso, objetos indiscernibles en teoría como los de Danto deberían ser estéticamente iguales, pero no lo son, porque en unos casos, la estética de las obras de arte significa, dice algo acerca del mundo, mientras que en los otros no

dice nada. De aquí se desprende que lo estético como tal es algo poco relevante. La estética del objeto material idéntico a la obra de arte ya no forma parte de la estética de la obra de arte que tanto se le parece: “No podía afirmar que la estética forme parte de la definición del arte”, pero esto, añade Danto, “no equivale a negar que la estética forme parte del arte” (Danto, ¿Qué es el arte?, p. 147). “La estética formaba parte del objeto del arte desde el Renacimiento y luego, cuando la estética se descubrió realmente en el s. XVIII sostuvieron que el objeto del arte era provocar placer”, que su meta era crear obras u objetos estéticamente agradables (Danto, ¿Qué es el arte?, p. 148). Puede haber arte con intención estética, aunque la mayoría del arte actual no tiene un fin estético: “No creo que lo estético sea el objetivo principal de la mayoría del arte realizado en el curso de la historia del arte” (Danto, ¿Qué es el arte?, p. 148). Pero “existe sin duda un componente estético tanto en el arte tradicional como en una parte del arte contemporáneo, de modo que la estética no es sino un medio para alcanzar objetivos artísticos” (Danto, ¿Qué es el arte?, p. 148).

La estética es filosofía, y nos preguntamos qué puede decir sobre el arte. Según Barnett Newman nada puede decir. Recordemos su famosa sentencia: “La estética es para el arte lo que la ornitología para los pájaros” (apud Danto, el abuso de la belleza, p. 36). Son campos separados, ajenos uno a otro. Ahora bien, Danto usa un nombre imaginario, Testadura, para afirmar que “el arte es para la estética lo que los pájaros para la ornitología”, como lema para abrir el libro, El abuso de la belleza. Es evidente que la estética no está ahí para decirle a los artistas qué es ser artista, igual que la ornitología para los pájaros. Lo que hace no es para los artistas, ni para los pájaros. La estética puede tener que ver con el hecho de que nos gusten más o menos algunas obras de arte, como Brillo Box, pero no con su ser arte. Lo estético gusta o no, atrae, agrada o no, pero no es esencial para su ser arte. Una cosa es la estética del objeto material, la del urinario, p. e., y otra la de obra Fontaine. Realmente, “nunca la contemplación estética ha sido el único modo adecuado de abordar el arte” (Danto, el abuso de la belleza, p. 86). Con Duchamp acaba la época de la estética, de modo que arte y estética se separan. La estética contemporánea ha abandonado la estética para dedicarse más bien a las cuestiones de la representación o el significado, y, de acuerdo con ella, la filosofía contemporánea del arte, lo cual no significa, sin embargo, que la estética no forme parte ni de la esencia ni de la definición del arte (Danto, el abuso de la belleza, p. 102). La comprensión estética del arte advierte que no hay objetos sin estética, a pesar de la indiferencia estética

duchampiana. Pero siempre hay estética, los objetos son inseparables de la sensación, de que nos afecten sensiblemente. Ahora bien, la estética no juega ningún papel en el significado de las obras de arte, pero sí ciertamente en algunas de ellas. Para Danto una obra de arte posee cualidades que son diferentes de las de su homólogo material que no es obra de arte, aunque sean materialmente indiscernibles, y esas cualidades pueden ser estéticas o dar lugar a experiencias estéticas. Son propiedades que no pueden percibirse, salvo que sepamos que estamos ante una obra de arte. Para reaccionar estéticamente ante esas cualidades tenemos que saber que estamos ante una obra de arte. La clave está en la interpretación que convierte al objeto en obra de arte, o sea, en el mundo arte.

“Vivimos los tiempos del triunfo de la estética (...) Es imposible escapar del imperio de la estética” (Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, p. 10). Hoy, todo es bello, todo está estetizado, o al menos aspira a estarlo, pero lo que hay realmente son experiencias, no obras. La estética y el arte han salido de su recinto tradición académico y aurático para expandirse por el mundo y abrazarlo todo, escapando de sus antiguos ámbitos para disolverse en el mundo diario. Lo estético, lo bello, nos rodea por todas partes, empezando por la apariencia de uno mismo, de cada uno de nosotros. El cuidado de nuestra apariencia que tanto atrae nuestra atención actualmente provoca más que nunca la reflexión estética. La estética en suma está en el aire. Esto significa que “el arte se ha realizado hoy en todas partes La estetización del mundo es total” (Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, p. 11). Baudrillard se pregunta si hay todavía espacio para la ilusión estética, o mejor, trans-estética, que trascienda esta estetización general, que sea estético en el sentido tradicional, que sea misterioso, oscuro, enigmático, que tenga potencia efectiva. Lo estético así entendido trasciende esa estetización generalizada, la cual pone en peligro la estética, que dependería de la existencia de aquel exceso que representa lo estético en sentido tradicional. El peligro hoy, el peligro que trae consigo la total estetización, es que puede ocurrir que todo sea ya transparencia. Lo estético como enigma, extrañeza, desaparece en la estetización general. Cuando todo es estético, nada es estético, pierde su poder: “Ya no hay sino transparencia, y todas las cosas son convertidas entonces en visibilidad total”, de modo que lo real se reduce a lo que es en la pantalla y ya no hay entonces representación de algo que excede la representación, lo que supone el “fin de la estética” (Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, p. 22). Los objetos son despojados de toda ilusión, sentido y valor, ya no son objetos de juicios estéticos, son “objetos transestéticos” (Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, p. 24). Han

perdido la inmediatez, fuerza, aura, que tenían antes de la estétización general, han dejado de ser objetos estéticos y ahora han superado lo estético: carecen de presencia, son mera superficie, como los objetos de Warhol. ¿Se podrá encontrar en esta transestética todavía la ilusión, magia, sentido? Instalados en este nuevo orbe, ¿habrá todavía espacio para el enigma? Al realizarse la estética y generalizarse, se ha superado a sí misma y pierde su sentido, la transestética.