

Arte

Xavier Rubert de Ventós
Universidad Politécnica de Barcelona

Al hablar de las "malas artes" con las que alguien ha conseguido una cosa, se está más cerca del sentido etimológico del término arte que cuando se utiliza para referirse a actividades y objetos consagrados como tales. En Grecia, el término *téchne* significaba una forma de aprendizaje especializado: así "la pintura, el bordado y la construcción de barcos" - dice Platón. El término aparece asociado al principio a la estricta habilidad manual o industrial, pero ya desde Aristóteles se habla también de técnicas intelectuales, como la oratoria. Este significado perduró en el equivalente latino, el término *ars*, que servía igualmente para designar la "Artes liberales" del trivium y el *quadrivium* o cualquier técnica aprendida. Artes eran pues la gramática, la lógica, la magia, la astrología o el *Ars Magna* -"la técnica de descubrir verdades"- de Ramon Llull. Tanta es la amigüedad del término clásico que, cuando Platón quería hablar de lo que hoy llamamos obras de arte, insistía precisamente en que no son producto del "arte" -de una técnica aprendida-, sino de la inspiración, del entusiasmo o furor divino (lón). Y en el mismo Diálogo Platón recuerda aún el otro origen del arte: el mito, el culto, la ceremonia ritual... El sentido etimológico del término es pues en Grecia mucho más amplio y más difuso que el actual, y engloba elementos que hoy tenderíamos a distinguir como artísticos, científicos, técnicos y religiosos.

Tampoco la clasificación y la distinción entre las artes fue "clara y distinta" en Grecia, donde la *mousiké* era a la vez poesía, teatro y música, y donde la escultura, la pintura y el arte de la construcción estaban aún integrados. La estricta distinción entre las artes no se inició hasta el período helenístico y no culminó hasta la época moderna con la transformación del arte de la iluminación, de la vidriera o del retablo en "pintura", de la polifonía en sinfonía o del gregoriano en música de cámara. La elaboración teórica y la consagración de esta diferencia entre arte y práctica ritual o secular son aún más tardías: no es hasta el siglo XVIII cuando los filósofos empiezan a hablar del arte en el sentido en que hoy lo entendemos. La *Académie d'Escolpture et de Peinture*, fundada por Colbert, sólo fue denominada *des Beaux Arts* desde su reorganización en 1795.

Y bien: parece evidente que si los antiguos no tenían un término o una institución específica para designar la actividad "artística", es porque no la apreciaban como algo independiente. A partir de ahí la discusión queda abierta entre quienes creen, como Colingwood, que esa indistinción delata una limitación o falta de matiz de los griegos, y los que piensan, como los románticos, que refleja la profunda intuición de la raíz común de todas estas actividades, intuición que la sensibilidad y el pensamiento modernos han olvidado. Sea de ello lo que fuere, la ambigüedad del término arte refleja, todavía hoy, el carácter heteróclito de los objetos o las actividades mismas que designa. Los garabatos de un bosquimano, una tumba etrusca, una iglesia gótica, un icono, un cuadro impresionista y una "instalación" son objetos muy diversos que responden a intenciones muy diferentes y que pocas veces pueden ser atribuidos a una deliberada o exclusiva voluntad de crear arte. Lo que se aprecia como artístico en un momento histórico no es independiente de las transformaciones culturales que hacen ver "arte" donde la generación anterior no veía sino productos sin interés: es el caso del manierismo y del modernismo "recuperados", de las paredes viejas desde el informalismo, de los productos comerciales desde el pop-art. Si queremos encontrar pues el

denominador común -"el rasgo familiar común", como diría Wittgenstein- entre todos estos objetos o actividades que son calificadas como arte, no hemos de buscarlo ni en la "forma" ni en la "intención" de estas obras, sino en la estructura a la que responden: en el hecho de que todas ellas, en nombre de exigencias reales y actuales, instauran o estabilizan un orden nuevo -un nuevo estilo- que rompe o erosiona el código o sistema formal anterior y que tiende, en fin, a transformarse a su vez en código convencional: en la forma de hablar, de hacer o de ver, establecida.

La historia de la filosofía muestra un repertorio de intentos, más o menos conseguidos, de extraer el "denominador común" de aquellas actividades. Según la época y la escuela, la "esencia" del arte se define así como Intuición, Expresión, Representación, Proyección, Sublimación, Evasión, Simbolización, Formalización, Abstracción, etc. Aristóteles fue el primero en definir el arte como "imitación" (mímesis) de los caracteres generales o típicos de la realidad. En la época moderna, Bergson o Proust retomaron su teoría para invertirla: arte es mímesis de lo particular, de lo atípico, de aquello que siempre se nos escapa porque no es habitual ni clasificable según esquemas generales, y que es precisamente lo que el artista capta y enseña. Kant invierte una vez más la perspectiva al definir el arte como aquel objeto que produce una "satisfacción desinteresada" producto de un especial "equilibrio entre las facultades", entre sensualidad e intelecto, entre deseo y conocimiento. Con el Idealismo romántico, sin embargo, se vuelve a insistir en el carácter objetivo del arte. Obra de arte ya no será, como para Kant, "lo que complace" o "el objeto de un juicio de gusto", sino "manifestación sensible" de algo que trasciende la apariencia: de la Naturaleza, de la Divinidad, de la Idea. La difícil tarea del arte es entonces, con palabras de Schiller, "elevarse por encima de lo real manteniéndose dentro de lo sensible".

Pero el Romanticismo supone también una nueva conciencia de la dimensión social e histórica del arte. A partir de la idea kantiana del "equilibrio de las facultades", la tarea del arte aparece ahora como la superación y liberación, mediante la "educación estética del hombre", de lo que hoy denominaríamos la "alienación" personal o social. Y es desde esta misma perspectiva que Hegel plantea la relatividad histórica del concepto y de la función del arte dividiendo su historia en tres grandes períodos: el arte simbólico (el arte egipcio y, en general, la arquitectura, que traduce, hierática e impersonalmente, la Idea), el arte clásico (el arte griego y, en general, la escultura, que lleva a cabo su traducción figurativa, armónica y "política"), el arte romántico (el arte moderno y, en general, la pintura o la música, que traducen las dimensiones expresivas, íntimas o subjetivas de la Idea).

La estética moderna trató de definir el arte insistiendo en uno u otro de estos aspectos o "estadios". De ahí el vitalismo (Schopenhauer, Nietzsche: "lo apolíneo y lo dionisiaco"), el psicologismo (Freud, Groos, Volkelt, Lipps: la "proyección afectiva") y el formalismo (Herbart, Zimmermann, Riegl, Wölfflin: la "historia del arte sin nombres"). Desde la fenomenología, sin embargo, no parece ya lícito el quedarse en la afirmación de que la obra de arte nace de una obsesión, que es una proyección o que responde a unas leyes estructurales. La fenomenología advirtió que es preciso no confundir la génesis del arte -que es lo que estas teorías, mejor o peor, explicaban- con su esencia. El marxismo abrió una nueva perspectiva sociológica al explicar los diferentes papeles o funciones que puede cumplir el arte en el contexto de la tensión entre fuerzas productivas y estructuras de producción. Desde este punto de vista se definió el arte como realización plena del trabajo y de las categorías de la vida cotidiana (Lukács, Fischer, Lefevre), o -extrayendo el "núcleo racional" de la propuesta schilleriana-, como instrumento posible de una auténtica redención de la humanidad (Gramsci). Las tendencias, dentro del marxismo, a revalorar el

papel de los factores "sobredeterminantes" permitieron superar los tópicos marxistas de una época en la que se resolvía el problema del arte calificándolo de "superestructura" y buscando los factores socio-económicos a que respondía. Una nueva y más profunda interdependencia entre el arte y la estructura social fue subrayada al fin por Adorno y Marcuse, para quienes la obra de arte es la actualización en lo irreal de los ideales -armonía, proporción, equilibrio, etcétera- que los factores económicos y políticos no permiten realizar en el mundo efectivo. El arte del futuro debería así superar esta escisión y hacer de la sociedad una obra de arte (*die Gesellschaft als Kunstwerk*), lo cual comporta ciertamente una evolución no sólo estética.

Una definición que incluya toda la variedad de producciones que a lo largo de la historia se han llamado "arte" no puede, sin embargo, limitarse a suscribir una u otra de estas posiciones. Debe más bien tratar de situar el arte dentro de la familia de los "mensajes" que funcionan en la sociedad, y entender lo que caracteriza y diferencia, de entre todos ellos, a los propiamente artísticos. La estética contemporánea ha tratado de realizar esta demarcación apelando al valor "connotativo" (emocional, sugestivo, formal, expresivo) de los mensajes artísticos frente al mero "denotativo" (representativo, alusivo, referencial) de los cotidianos. Esta tesis, sin embargo, ofrece una mera caricatural contraposición entre lo "artístico" y lo "no artístico".

Está por elaborar aún un esquema capaz de dar razón, a la vez, de la continuidad y de la originalidad que caracteriza la relación entre los mensajes artísticos y los cotidianos. El arte o la inflexión estética, en efecto, no es un fenómeno que suspenda las leyes que rigen la emisión, la transmisión y el desciframiento de los mensajes normales: es más bien una de sus posibilidades latentes, si bien pocas veces actualizada. La diferencia radica en el hecho de que aquello que en los signos o mensajes habituales es la condición suficiente (su inteligibilidad), en los artísticos no es sino su condición necesaria. En el arte, la relación entre condición necesaria (los códigos visuales, verbales, etc., que ha de utilizar), y la condición suficiente (aquello que hace de estos códigos algo más que un simple uso-usura) es siempre difícil y tensa. Y es precisamente la buena solución de esta tensión entre convención e innovación o entre redundancia e información, lo que caracteriza a una verdadera obra de arte.

Al querer mostrar la otra cara de las cosas, al pretender describirlas o mostrarlas de una nueva forma, la creación artística violenta siempre las convenciones expresivas en que se precipitó y solidificó la manera tradicional de verlas y de entenderlas; unas convenciones que sólo se han hecho fáciles e inmediatamente comprensibles a fuerza de perder riqueza y sugestión: que se han vuelto opacas e insignificantes en la misma medida que conocidas y previsibles. El arte lucha, pues, contra esta banalidad de las convenciones expresivas, de las fórmulas o frases hechas y su eficacia social no puede entenderse independientemente de su peculiar relación con este código convencional. Más aún, el artista es precisamente quien mantiene y renueva estos códigos -auditivos, visuales, verbales- desde los cuales, después, sentimos, vemos o hablamos los demás. Su producto, su obra, no puede entenderse más sólo como forma (teoría "formalista"), ni sólo como referencia (teoría del arte "realista"), sino como un artificio formal que posibilita una nueva transparencia del significado a través del significante: a través del sistema de significantes o "lenguaje" que todos utilizamos y que, luego de esta ola, ya no será el mismo.

Bibliografía:

Platón. La República

Aristóteles. Poética

Kant. Crítica del Juicio

Hegel. Estética

Dewey, J. El arte como experiencia

Rubert de Ventós, X. El arte ensimismado

Rubert de Ventós, X. Teoría de la Sensibilidad

