

ARTE ESTÉTICO O ESCATOLÓGICO

Funciones de compensación del arte en la sociedad moderna

Por: **Javier Domínguez Hernández**
Universidad de Antioquia

I. Sobre el contexto de la problemática

La frecuencia con que recientemente, en publicaciones especializadas sobre arte y teoría del arte, vienen apareciendo artículos en pro y en contra de la estetización de la vida, ha puesto sobre el tapete la necesidad de retomar la discusión sobre el carácter y la función del arte; tópico en el cual las teorías de lo estético y del arte como compensación han cobrado una destacada actualidad. Quisiera citar, a modo de ejemplo, el caso de la prestigiosa revista alemana *Kunstforum* (Foro del arte), en cuyos últimos números no se le ha dado descanso al tema. Dignos de mencionar son los diálogos de Florian Rötzer con los filósofos Odo Marquard, titulado **Sobre la inevitabilidad de lo estético** y con Rüdiger Bubner, titulado **Estetización del mundo de la vida**, y el artículo de Wolfgang Welsch, titulado **Arte actual en el espacio público ¿deleite para los ojos o irritación?**¹ Mi interés en estos autores es ilustrar las tendencias del debate. Odo Marquard representa actualmente la posición filosófica del arte como compensación en un sentido fundamental, es decir, como un órgano necesario de la experiencia humana en un mundo moderno cuya cientificidad y cuya tecnificación han desautorizado la pretensión de verdad de nuestra experiencia y nuestra percepción inmediatas, y cuya realidad ha incorporado como elemento suyo propio la ficción. Rüdiger Bubner representa en cambio la posición filosófica crítica contra las tendencias filosóficas que descargan en la experiencia estética los objetos y los problemas originales y propios de la auténtica teoría. Delegar en lo estético las dificultades que la teoría no puede resolver inmediata y prontamente, es sobrecargar indebidamente lo estético con funciones que por su propia naturaleza no puede cumplir. Bubner ejemplifica su crítica en tres aspectos donde se ha echado a perder la capacidad analítica y la autonomía de la filosofía, y vanamente se ha esperado demasiado del arte: en la problemática antropológica, cuando se echa mano de la idea del artista como hombre perfecto; en la moral, cuando se espera del arte las respuestas a preguntas vitales, para cuya dilucidación la competencia no puede venir sino del juicio de la razón práctica, o sea, no de una razón pura sino radicada en el mundo de la vida y sus formas diferenciadas de realización; y finalmente en cuestiones

1 MARQUARD, O. *Von der Unvermeidlichkeit des Ästhetischen*. En: *Kunstforum*, Bd. 111, Köln, Januar/Februar 1991, p. 192-201. BUBNER, R. *Ästhetisierung der Lebenswelt*. En: *Kunstforum*, Bd. 112, 1991, p. 84-91. Wolfgang Welsch. *Gegenwartskunst im öffentlichen Raum ¿Augenweide oder Ärgernis?*. En: *Kunstforum*, Bd. 118, 1992, p. 318-320. *Diskussion. Schwindel der Kunst. Florian Rötzer moderiert ein Gespräch mit Peter Koslowski, Karlheinz Lüdeking, Odo Marquard, Peter Weibel und Wolfgang Welsch*. En: *Kunstforum*, Bd. 120, 1992, p. 230-246.

de la verdad, cuando se confunden las licencias que la teoría puede darse en las referencias analógicas del arte, con los argumentos que sólo una gnoseología puede tomar seriamente en consideración.²

El caso de Wolfgang Iser es bien diferente. Representante confeso del posmodernismo en el medio filosófico, su ideario está concebido para sobrepasar la rutina del aula y resonar en el mundo público de la ciudad. Concibe la posmodernidad, no obstante, de un modo peculiar; en concreto, como una indisposición ante la euforia de la modernidad con lo estético, y su propósito lo resume en la necesidad de forjar una cultura del desajuste, alerta ante cualquier actitud compensatoria que no haría sino hacerle el juego a la cultura dominante. El interés de Iser para nuestro contexto es el testimonio que presta en favor de la impaciencia de muchos artistas de hoy, para perfilar la tarea del arte en el estetizado acaramelamiento del espacio público de las ciudades actuales. Obviamente las referencias de Iser son las ciudades grandes y pequeñas de los países ricos, en las cuales la preocupación por el “paisaje urbano” es algo que pertenece a la eficiente rutina de las administraciones municipales. Nosotros tenemos por el contrario, una experiencia tan desgraciada ante el deterioro y el miserable desorden creciente de nuestros entornos urbanos, que en contra de la apasionada exigencia de Iser de desestetizarlos, nos sentimos más bien, como ciudadanos, con la obligación de exigir, por lo menos, un discreto engalanamiento, mínimamente el de la decencia del aseo y del tránsito peatonal libre de riesgos. A pesar de nuestra pobreza, sí tenemos un rasgo urbano actual común, sobre el cual Iser ha puesto el dedo en la herida, y puede formularse de la siguiente manera: una tergiversación de lo estético ha configurado actualmente los espacios públicos en artificiosas escenificaciones, en arreglos hiperdecorados, donde a pesar de que se exprese interés por el arte, los fines buscados no están ni exigidos ni satisfechos por él, sino en realidad por la publicidad.

Iser cita en su explosivo artículo la afirmación de un famoso experto de publicidad de Düsseldorf, Michael Schirmer, quien con justa razón constata lo siguiente: “La publicidad ha asumido actualmente la función que antes desempeñaba el arte: la mediación de contenidos estéticos en la vida cotidiana”.³ En un ámbito hiperestetizado de esta clase ya no se necesita más del arte para traer la belleza al mundo, pues ello lo logran con más éxito los diseñadores y los urbanistas. La denuncia y la preocupación de Iser puede verse reflejada entonces en su extremista y provocante propuesta: si el arte ha de tener aún sentido en el espacio público, no puede seguir siendo placer para los ojos, sino más bien irritación. La idea inicial de Iser es que en un espacio público hiperestetizado –hiperpublicitado– el arte como arte bello queda desapercibido y como algo que ni siquiera se puede distinguir.

2 Aunque Iser viene haciendo estas críticas desde 1973, merecen destacarse los siguientes artículos: **Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen, Mutmassliche Umstellungen im Verhältnis von Leben und Kunst, Ästhetisierung der Lebenswelt**, todos incluidos en su libro *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M: Suhrkamp Verlag, 1989.

3 Citado en IISER, W. *Op. cit.*, p. 319.

Para que las obras de arte, por lo tanto, no sucumban ante el inmenso poder de absorción de consumismo del contexto, para que le abran a uno los ojos y lo impacten, lo que deben producir entonces es una interrupción inmisericorde de esa galopante estetización que ha invadido la cotidianidad. La opción del arte en el espacio público está en que se convierta en una instancia para la extrañeza y la irritación, pues sólo así puede ofrecérsele resistencia y ponerse freno a la estética actual del consumo. En palabras de Welsch, "El arte no debe pegar como un artículo de éxito, sino que debe horadar como un meteoro".⁴

No debe haber sin embargo teoría ni planteamiento que no sea revisable. Además de la merecida atención a que tiene derecho, su pretensión de verdad debe ser siempre relativizada y mediatizada, cotejando su alcance para otros contextos, sometiendo el contenido de su propuesta a la pregunta por el para quién, el cuándo y el dónde. Pensando precisamente en nosotros y en nuestro medio, no quisiera dejar la impresión de abanderar este empuje de artillería que es la propuesta de Welsch, y quisiera aplacar su impaciencia señalando, finalmente y en forma breve en esta introducción, la posición de otro personaje. Se trata de Kasper König, cuya trayectoria en la preparación de controvertidas exposiciones como la primera exposición museal de Claes Oldenburg en Estocolmo en 1966; la quinta *Dokumenta* de Kassel de 1972; el proyecto público de esculturas de Münster entre 1977 y 1987; la exposición de "Arte occidental" en Colonia en 1979; pero sobre todo, su magisterio en el área de arte y opinión pública en Düsseldorf y en la famosa Escuela Städel de Frankfurt, y su dirección de Portikus, un espacio para exponer arte contemporáneo a la discusión pública, nos dan un buen perfil para calibrar su posición en torno a una política cultural, concretamente, en torno a las posibilidades y a los límites del arte y su moral en una sociedad civil. Aunque König comparte con Welsch la concepción de que el arte en la vida pública desempeña una función de ilustración de la opinión más que de estética, el contraste entre ambos salta a la vista ante las expectativas en que cifra König la función del arte. Cualquier fin que se proponga, si en ello se involucra el medio del arte, tiene que estar expuesto al riesgo del fracaso. Dice König al respecto:

Es un gravísimo error –y esto puede decirse de todos los ámbitos de la cultura– esperar lo todo del arte. Uno no puede exigirle mucho al arte, sino más bien lo que uno tiene que hacer es tener confianza en él. El arte tampoco puede contribuir al saneamiento o al restablecimiento de la sociedad. No se debe abusar del arte haciendo de él una coartada para desviar por su medio la atención a los conflictos sociales, aunque obviamente es cierto que el arte puede también naturalmente tener una dimensión política incalculable –pero eso sí– sólo de un modo indirecto sobre la conciencia, nunca de un modo directo.⁵

Sin la mediación de la reflexión y la insospechable acción de ésta en la formación del juicio individual, no hay auténtica experiencia del arte; si es que esta experiencia ha de

4 *Ibid.*, p. 320.

5 Kasper König. *Ohne das Risiko des Scheiterns geht es nicht. Ein Gespräch mit Kasper König*. En: *Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte* Nr. 2, Februar 1989, 36^o Jahrgang, p. 114-125, p. 125.

ser más que meramente estética. No debemos precipitar nuestras expectativas con el arte dejándole su eficacia a él solo y a su capacidad de impactar, pues como también lo anota Heidegger en *El origen de la obra de arte*, más importante que lo que nosotros podemos hacer con el arte, es lo que el arte puede hacer con nosotros. Pero para ello tenemos que poner a disposición toda nuestra capacidad espiritual e institucional.

Una profundización en las teorías del arte y de lo estético como compensación puede ilustrarnos sobre el carácter y la función del arte en la sociedad moderna.

II. El concepto de compensación

Joachim Ritter: Subjetividad, ciencias humanas, paisaje

El uso frecuente en la actualidad del concepto de compensación, sobre todo en el campo de la psicología y la antropología, no debe hacernos olvidar el origen antiguo de este concepto –proveniente del lenguaje económico y jurídico de los romanos–, así como su largo uso en la teología cristiana. Odo Marquard es el autor del erudito artículo sobre el concepto en el *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. (Diccionario histórico de la Filosofía), donde pueden registrarse sus inesperadas variantes, no sólo en el desarrollo de la historia de las ideas, sino en el de las disciplinas científicas.⁶ En lo que respecta a su uso filosófico, sus inicios se registran en el racionalismo clásico de los siglos XVII y XVIII, concretamente, en la discusión que en aquel entonces se llevó a cabo en la Teodicea sobre la justificación del mal en el mundo, en la cual es interesante señalar los *Ensayos de Teodicea* de Leibniz de 1710, y la *Nueva dilucidación de los primeros principios del conocimiento metafísico* del joven Kant en 1755. El interés de estos datos para Marquard se debe a la relación histórica que existe entre la quiebra del optimismo racionalista de la Teodicea de Leibniz, donde el concepto de compensación tenía una función importante, y el surgimiento de la Estética Filosófica con Alexander Baumgarten en su breve obra *Aesthetica* de 1750. Aunque la problemática del concepto mantuvo en adelante su vigencia, fue propiamente en la filosofía contemporánea cuando el concepto de compensación hizo carrera. Joachim Ritter, maestro de Marquard, fue quien moldeó la perspectiva para su función en la Estética, cuando llevaba a cabo su interpretación de la filosofía moderna, y en especial, cuando renovaba los estudios sobre Hegel en torno a la interpretación del concepto fundamental con que éste había acuñado la figura histórico-espiritual de la modernidad: el concepto de **subjetividad**. A ello se debe el que las ideas fundamentales de Ritter sobre la idea de compensación estén consignadas en una serie de artículos reunidos en un libro bajo ese diciente título de *Subjetividad*.⁷ Para aclararlo de antemano, Hegel mismo no habló

6 Cfr. MARQUARD, O. **Kompensation**. En: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Hrsg. von J. Ritter u. K. Gründer. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, p. 912-918.

7 Cfr. RITTER, J. *Subjetividad. Seis ensayos*. Barcelona/Caracas: Ed. Alfa, 1986 (Edición alemana en 1974).

expresamente de “compensación”, pero operó con una pareja de conceptos que constituyen el esquema propio de su función, a saber, los conceptos de “escisión” y “reconciliación”. Estos términos pueden considerarse una herencia romántica en Hegel, pues fue el Romanticismo de finales del S. XVIII y principios del XIX el movimiento artístico, político-revolucionario e intelectual que con más intensidad experimentó la escisión contenida en el espíritu moderno del racionalismo de la Ilustración europea. Hegel mismo reconoció la escisión como algo ínsito en la naturaleza del espíritu, como aquello que lo arranca de la naturalidad y la inmediatez de los hechos y que alimenta su “inquietud infinita”. Esto no quiere decir, sin embargo, que para Hegel el espíritu agote su energía en mera negatividad, pues así como el espíritu no se da por satisfecho con lo que le está dado o con lo que él mismo ha logrado y se ve compelido a romper de nuevo con ello, él mismo produce también las formas de compensación que lo reconcilian. Eso pasa por ejemplo en el caso del arte, tal como lo afirma Hegel en sus *Lecciones de Estética* cuando dice:

... el espíritu, que adelanta hacia la ruptura, también sabe curarla. Él engendra por sí mismo las obras del arte bello como reconciliador miembro intermedio entre lo meramente exterior, sensible y caduco, por una parte, y el puro pensamiento, por otra, entre la naturaleza y la realidad finita, de un lado, y la libertad infinita del pensamiento conceptual, de otro.⁸

La compensación ejercida entre la experiencia de escisión y la necesidad de reconciliación es un proceso de dialéctica continua en el que se agudizan y se superan las crisis en las cuales el espíritu va conceptualizando y ampliando su experiencia histórica.

En sus *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía* Hegel constata también la escisión como marca del estadio final de la historia, y habla expresamente de la escisión en la época moderna. Con un lenguaje teológico, pero con una significación eminentemente secular e histórica de interpretación de la cultura moderna, Hegel se refiere al acontecimiento de la Ilustración en los siguientes términos: “Entre más se ha aprehendido a sí misma la razón humana, más se ha alejado de Dios y más ha ampliado el ámbito de lo finito. La cuestión es entonces ahora, cómo puede ser Dios retornado de nuevo, sabiendo que antiguamente y al inicio de este período era reconocido como lo único verdadero”.⁹ La necesidad de compensación es obvia en esta situación de escisión y demanda de reconciliación que experimenta la figura moderna de la razón humana frente al todo del ser. Pues bien, la forma de este reino de la verdad finita en que se ha instalado el hombre moderno la denomina Hegel “subjetividad”.

Podemos entonces retomar el hilo de Ritter, quien llega a este tema de la subjetividad en Hegel a través de la interpretación de una obra muy diferente, las *Líneas fundamentales de la Filosofía del Derecho*, pero cuya representatividad es indiscutible como documento

8 HEGEL, G. *Estética*, vol I. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1983, p. 48.

9 HEGEL, G. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III, Werke 20*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. 1986, p. 312.

ejemplar de la filosofía de Hegel al término de la Revolución Francesa, o sea, como filosofía prototípica de la sociedad burguesa moderna en plena consolidación. La idea interpretativa clave de Ritter sobre Hegel a este respecto, es que existe una relación fundamental entre la figura espiritual de la subjetividad, por un lado, y la configuración de la moderna sociedad urbana, industrial y su figura abstracta del Estado, por el otro.

La misión histórica de la subjetividad puede resumirse así en su grandeza y en sus límites: a diferencia de los románticos, para quienes la sociedad moderna era una decadencia, para Hegel era más bien una culminación de la historia europea y universal. El enorme aprecio por esta época tan conflictiva lo cifra Hegel en el hecho de que la concepción de la libertad que el cristianismo había iniciado con la idea de libertad para todos, contra la idea de libertad para algunos, por fin había logrado imponerse como concepción general, y había sido ya racionalmente absorbida en la mentalidad y en las instituciones jurídicas y políticas. La economía política de los ingleses, sin embargo, había hecho por otro lado una penosa constatación; penosa en el sentido de contraponerle a ese logro idealista de la libertad el *factum* de una sociedad abstracta, que interrumpía la continuidad histórica en la cual se venía autocomprendiendo el hombre. Hegel muestra esta desgarradura del hombre de la sociedad moderna en su exposición sobre la sociedad civil, en el primer gran aparte dedicado al sistema de las necesidades.¹⁰ La sociedad burguesa ya no es más una sociedad cuyo contenido se restrinja a mediar por medio del trabajo las necesidades y la satisfacción del individuo, sino que regula también las relaciones del hombre con la naturaleza, a través de una racionalización del trabajo con ella, prescrito por las exigencias del rendimiento industrial. El hombre libre de la sociedad burguesa no ve ya en la naturaleza un poder aplastante ni un cobijo maternal, sino un objeto que ha de sujetarse a su señorío. El celebrado avance de la libertad involucra por lo tanto un gran problema: con las perspectivas de la dominación racional de la naturaleza —lo que en sí es un progreso— la misma sociedad moderna lleva al hombre a una existencia social indiferente a lo que él es y ha llegado a ser históricamente. Con otras palabras, la continuidad histórica en que se autocomprende el hombre o se autocomprenden los pueblos, se desgarrar en una escisión: por un lado un mundo intelectual, moral y que es vivido, un mundo que se ha constituido histórica y diferenciadamente en tradiciones que los vinculan y en las cuales se reconocen; pero por el otro, una modernidad y necesidad de modernización como perspectiva de futuro ineludible, indiferente a tales vínculos y destinada a la relación del hombre con la naturaleza en una mediación de trabajo racionalizado.

En verdad, esta es la realidad en que se ha convertido el mundo moderno de la Ilustración avanzada: un mundo escindido donde la racionalización y sus parámetros de realidad han excluido de ella “lo divino”, “lo bello” y lo “autóctono”, convirtiéndolos en experiencias o patrimonios meramente subjetivos, locales, proclives por lo tanto a la “superstición” y al “juego insustancial”. Lo bello se convierte en producto; el bosque

10 Cfr. HEGEL, G. *Principios de la filosofía del derecho*. Barcelona: Edhasa, 1988, §128-208.

sagrado, en recurso forestal; el templo, en un edificio; las tradiciones, en atavismos de relativo interés. En resumen, el mundo que el hombre moderno encuentra en su realidad social es algo cosificado, desarraigado y ahistórico. Este diagnóstico de Hegel sobre la sociedad de su tiempo es retenido por Ritter para la sociedad contemporánea, pues en ella continúan la escisión y el conflicto entre los ordenamientos vitales e históricos y los imperativos del avance social general. Ritter además, al igual que Hegel, no deja primar la apariencia negativa o puramente crítica de tal descripción de la realidad social moderna, sino que la pone sobre el tapete con el fin de hacer tomar conciencia de los retos inminentes ante la posibilidad cada vez más real de dejar estrechar el mundo en una sobredeterminación opaca y coactiva que absorbe al hombre íntegramente en su trabajo. Ahora bien, el haber logrado Hegel no sólo conceptualizar el conflicto de las fuerzas que acuñan el espíritu de la época, sino sobre todo, haber entrevisto y planteado con su concepto de “subjetividad” la función de compensación de la escisión vivida, constituye para Ritter el gran patrimonio hegeliano en el diagnóstico histórico-filosófico sobre el perfil de la sociedad moderna; y sobre las perspectivas de su enfrentamiento en la praxis que debe seguirse, si se asume a cabalidad un espíritu y una mentalidad auténticamente modernos. Las palabras de Ritter son las siguientes:

Hegel entendió en general la moderna sociedad industrial como esta liberación y exoneración de la existencia personal del individuo en su libertad subjetiva. Al partir de la subjetividad y de su libertad del ser-uno-mismo, es el primero –y hasta hoy, en el fondo, también el único– en comprender que la libertad de la subjetividad, en todos los contextos religiosos, morales, estéticos y personales que son esenciales para ella, adquiere realidad por vez primera, para todos los hombres en cuanto tales, con la sociedad moderna.¹¹

La misión histórico-universal de la subjetividad ha sido, por lo tanto, salvaguardar y actualizar lo que en el curso de la cosificación del mundo se ha convertido en algo meramente subjetivo. “Meramente subjetivo”, hay que decirlo, pues la subjetividad también tiene su limitación. Todo lo que la subjetividad salvaguarda o edifica, queda abrigado en la interioridad del individuo, pero ello puede degenerar y convertirse también en un obstáculo, donde éste se repliega sobre sí y no se atreve ya al compromiso pleno con el mundo presente, neutralizando en el sentimiento subjetivo a Dios, lo estético y la realidad cosificada de la propia existencia.

Si echamos un vistazo a las *Lecciones de Estética* de Hegel, podemos comprobar esta ambigüedad constitutiva de la subjetividad moderna, aunque también, lo que para nosotros es lo más importante, la compensación que, entre otras posibilidades, le procura a su vez el arte.

Hegel caracteriza la época moderna como una situación prosaica, desfavorable en su generalidad para permitir el apareamiento de los individuos vivos que requiere el ideal

11 RITTER, J. *Op. cit.*, p. 28.

del arte, pues la época moderna es la época de la moral y del Estado. Lo insatisfactorio de esta situación lo formula Hegel de la siguiente manera: "... aunque en su esencia y evolución reconozcamos como provechoso y racional el estado de nuestra vida social y política, sin embargo, nunca puede abandonarnos la necesidad de una real individualidad total y de una autonomía viva".¹²

El arte es precisamente esa producción de la actividad del espíritu humano que en la época moderna, individualista pero abstracta, acomete la reconstrucción de la subjetividad, es decir, de la autonomía individual. El arte, continúa Hegel, despierta "el monstruo de la escisión" que no hace sino dormir en ese arreglo abstracto-prosaico en que actúa sin real autonomía el individuo moderno, moldeado a la medida de las regulaciones del Estado y de la moral. Para ello configura en sus obras formas determinadas de individualidad y las expone a los conflictos, con lo cual el arte, lejos de reflejar sólo la época, la trasciende, poniendo al descubierto el "dominio" de los "poderes generales" que colisionan en el individuo; dándonos a reconocer en ello el "así es" de nuestra propia situación, recuperándonos y resarciéndonos espiritualmente, en una palabra, reconstruyendo la integridad de la siempre amenazada y frágil subjetividad.¹³

Sobre la idea de compensación de Hegel que hace comprensible el desarrollo recíproco de la subjetividad moderna y la sociedad industrial, Ritter avanza una tesis que precisa y complementa esta función de compensación. Se trata en este caso de la función de compensación que las ciencias humanas le proporcionan a la sociedad moderna para su autocomprensión. En esta problemática es donde Ritter plantea propiamente el marco general de la teoría compensatoria de base para la orientación enfáticamente estética que luego le ha dado Marquard. La fundamentación la expone Ritter en su artículo **La tarea de las ciencias del espíritu en la sociedad moderna**.¹⁴

Es llamativo el hecho de que las ciencias del espíritu, tan "teóricas" en el sentido de inaplicables e imprácticas, no sean vestigios residuales del mundo preindustrial sino que en cuanto ciencias constituidas por el método histórico-crítico y hermenéutico, sean más tardías que las mismas ciencias naturales, y hayan crecido precisamente en la sociedad industrial. El siglo XIX, que para las discusiones metodológicas fundamentales de estas ciencias es un siglo clave, es al mismo tiempo el siglo de las ciencias naturales y del triunfo del espíritu positivo.

Cuando la sociedad industrial se abre paso e impone la modificación de los viejos ordenamientos vitales e históricos haciendo de las ciencias naturales la base de su praxis, produce paradójicamente también las ciencias del espíritu, cuya formación intelectual y

12 HEGEL, G. *Estética*. Vol. II, *Op. cit.*, p. 157.

13 *Ibid.*, p. 160.

14 RITTER, J. *Op. cit.*, p. 93-123.

Lo que el espíritu humano ha configurado y creado en el decurso de su historia es evocado por ellas en cuanto suma de las experiencias que el hombre ha hecho consigo mismo y con el mundo, ofreciéndosele a la sociedad de su tiempo, en contra del proceso real en que esta sociedad, para librar al hombre hacia su verdadero ser humano, irrumpe en el mundo histórico en cuanto poder de escisión, lo convulsiona y transforma y lo separa de sí. Puede decirse así que la sociedad misma produce la ciencia del espíritu en cuanto órgano que puede compensar su carácter abstracto y su ahistoricidad.¹⁶

Si bien esta tesis está concebida para la función de las ciencias del espíritu en la sociedad moderna, no debemos olvidar que con ellas se suele hacer referencia a los dominios de la historia, del arte y de la filosofía. Pero como es el dominio de lo estético y del arte lo que nos interesa aquí, concentraremos el planteamiento de Ritter en las ideas que aparecen en su artículo **Paisaje. Reflexiones sobre la función de lo estético en la sociedad moderna**,¹⁷ donde analiza las razones y los acontecimientos que provocaron el descubrimiento y la percepción de la naturaleza como paisaje en la sensibilidad urbana y en el arte de esta sociedad en su período inicial. La percepción de la naturaleza como paisaje es interpretada por Ritter como una función estética de compensación, en el sentido de un intento por retener una imagen de la naturaleza como un "todo", ante su expulsión del mundo de la vida fomentada por el avance del concepto de naturaleza de las nascentes ciencias naturales, y del racionalismo de la nueva filosofía. El entronque perceptivo de esta función de compensación de lo estético es de importancia básica para comprender el contraste entre una vida humana y social acogida por el mito y el trabajo en el seno de la naturaleza, y esa vida acuciada por la investigación científica y la explotación de dicha naturaleza.

Ha sido observado por artistas como P. Cézanne, por sociólogos del arte y la cultura como G. Simmel, por filósofos como M. Heidegger, que los campesinos y los labriegos conocen muy bien la tierra que trabajan pero apenas si se sienten afectados por ella como paisaje. Una relación estética con la naturaleza sólo puede tenerla quien logra ponerse por encima de las relaciones pragmático-existenciales del sustento, o de las relaciones sociales abstractas de la producción. Cuando los campos aledaños a la ciudad son reserva para el crecimiento urbano; cuando los ríos cuentan sólo como fronteras, vía comercial, potencial hidráulico o vertedero; cuando los bosques sólo son atendidos para la industria de la madera y el papel, la naturaleza no puede ser esa representación estética que denominamos paisaje:

Todos ellos se convierten en paisaje —dice Ritter— sólo cuando el hombre se torna hacia su realidad sin una finalidad práctica, en una contemplación 'libre' y gozadora, para ser él mismo en medio de la naturaleza. Con su salida a ella, la naturaleza modifica su rostro. Lo que es de otro modo lo utilizado, o bien, en cuanto tierra baldía, lo inútil, y lo que ha sido durante siglos

16 *Ibíd.*, p. 117.

17 *Ibíd.*, p. 125-158. Cfr. además el estudio reciente de INNERARJTY, D. **La naturaleza como invento cultural. Sobre la función de la estética en la sociedad moderna.** En: *Themata. Revista de Filosofía*. N. 10, 1992, Sevilla, p. 517-532.

ignorado y pasado por alto o considerado como lo extraño que nos rechaza hostilmente, se convierte en lo grandioso, lo hermoso y lo sublime; se torna, estéticamente, 'paisaje'".¹⁸

Así es en efecto. La naturaleza como paisaje en la Estética y la historia del arte es un acontecimiento moderno ocurrido en relación directa con el surgimiento de la ciencia natural moderna y la cultura citadina, urbana, de la sociedad burguesa.

A. Baumgarten constata ya en 1750 en su *Aesthetica*, que cuando la naturaleza en cuanto tal ya no puede ser expresada en la ciencia, los sentidos producen estética y poéticamente una imagen suya, dándole así la palabra o la expresión para que pertenezca de nuevo a nuestra existencia y haga valer en ella su verdad. Cuando epistemológicamente la naturaleza se vuelve copernicana, recién entonces comenzamos a necesitar estéticamente la naturaleza como paisaje, pues como objeto de la Física ya no tiene vínculos con la existencia humana y su contemplación intuitiva. La naturaleza como paisaje, evocada desde entonces en el arte, no hace sino compensar con percepción o modo estético de ser afectado, la pérdida o la tergiversación de una realidad inexpressable ya en el objetivismo científico y relegada por éste al mundo íntimo de la subjetividad. Esta función compensatoria de lo estético es la idea que Odo Marquard va a complementar y a precisar aún más en su análisis sobre la situación actual, y a cuyos planteamientos vamos a dirigirnos enseguida.

III. Odo Marquard. Arte estético como compensación del fin del arte escatológico

La teoría compensatoria de Ritter reserva para el dominio del arte una función de salvaguarda y conservación, cuya justificación filosófica es perfectamente rastreable en la relativamente corta historia de la Estética y la Filosofía del arte. El giro complementario que le da Marquard tiene que ver precisamente con la posición que éste asume dentro de esta joven tradición, en particular, frente al polémico veredicto de Hegel sobre el carácter pretérito del arte, luego de la exaltación romántica que, reflejada momentáneamente en una filosofía como la de Schelling, había elevado el arte a la categoría de "*organon*" o "*instrumentarium*" de la filosofía. El movimiento romántico fue, entre otras cosas, una respuesta crítica y un balance frente a la cosificación que desencadenó el proceso de modernización del mundo. Vio en el arte un órgano de encantamiento que compensaba para el espíritu una necesidad de absoluto mostrada como inalcanzable por el desarrollo filosófico y sociocultural de la Ilustración.

Hacia 1800 la Estética sustituye la Metafísica en el movimiento romántico-idealista, pero rápidamente se desmorona también este programa quedando al descubierto el modo meramente simbólico, y por lo tanto precario, de pretender lo absoluto, estetizando para ello el pensamiento y sobrecargando fantiosamente las potencialidades del arte en la

18 *Ibid.*, p. 138.

configuración de la vida social y el destino de los pueblos. Schelling no vuelve a insistir en su famosa tesis, formulada al final de su plan de construcción del “Sistema del idealismo trascendental”, y Hegel diagnostica pocos años después en los siguientes términos la crisis definitiva de las funciones que ya no se pueden esperar ni se le pueden exigir al arte: “... por lo que se refiere a su destino supremo, (el arte) es y permanece para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra representación”.¹⁹

La idea de Hegel es que el arte cumplió ya la gran función escatológica que otrora significó. La polémica es si con esa función escatológica que ahora ha quedado en el pasado, para el arte en cuanto tal ha ocurrido el mismo destino. La tesis de Marquard pretende establecer que el fin del arte escatológico tiene que compensarlo actualmente el arte estético. Se trata en realidad de una reiteración de la doctrina hegeliana, aclarada ahora gracias a la pauta interpretativa aportada por Hans-Georg Gadamer, de la cual Marquard extrae consecuencias para corregir la tesis de Ritter. Éste había considerado que el diagnóstico de Hegel sobre el carácter pretérito del arte, lo que fundamentalmente buscaba era acabar con esa sobrecarga de exigencias y expectativas con que lo había sobrecargado el Romanticismo. Según Gadamer, si tal cosa fuera cierta, la tesis de Hegel sobre el fin del arte dejaba de ser una tesis filosófica y podía considerarse simplemente como una crítica al arte de su tiempo. Ritter, por lo visto, había construido la idea de compensación de su teoría, a saber, compensación estética contra objetivación de la realidad, sobre una comprensión deficiente del alcance histórico-filosófico y cognoscitivo de la doctrina de Hegel. ¿Qué sentido preciso tendría que tener en la actualidad la función compensatoria de lo estético? Compensar con arte estético un arte que por sus pretensiones escatológicas no hace sino sumarse a las negaciones del mundo y del presente practicadas hoy de diversas maneras—ideologizando, utopizando, ficcionalizando—, y que a través del mismo arte, tiende a estetizar la vida, sustrayéndole con ello una auténtica percepción de su realidad. Lo estético debe compensar esta pérdida de realidad generada por los necesarios procesos de racionalización, tecnificación e ideologización de la cultura actual. ¿Cuál fue el horizonte que le abrió Gadamer a Marquard para contraponer entre lo escatológico y lo estético un concepto compensatorio del arte y salirle así al paso a la pérdida de realidad que hoy padecemos?

El peso de la interpretación de Gadamer sobre el veredicto hegeliano en torno al carácter pretérito del arte, puede resumirse en las ideas siguientes: un pensamiento como el fin del arte no se puede entender estética y aisladamente, pues coincide en su momento con otros dos diagnósticos análogos, y en ambos se trata de una culminación. El primero es el del fin de la historia, también de la autoría de Hegel, y el segundo, el diagnóstico sobre el final de la metafísica, preconizado sucesivamente por filósofos tan dispares entre sí como

19 HEGEL, G. *Op cit.*, vol I, p. 53.

Comte y Nietzsche en el S. XIX, y Heidegger en el S. XX. Hegel apunta por lo tanto a un acontecimiento esencial. Si bien él mismo dice que son el saber y la ciencia los que han hecho del arte un pasado como forma moderna satisfactoria de representarse lo verdadero, la "ciencia" en mención no son las ciencias experimentales y su progreso vertiginoso, tal como lo pregona el positivismo. Bajo el término "ciencia", Hegel comprende el compendio conceptualizador de todo nuestro saber, la ciencia del trabajo del concepto, la "filosofía". La filosofía ha dejado atrás al arte y representa una forma superior e irreversible de la conciencia humana. Nosotros ya no podemos tener la experiencia existencial que los griegos, por ejemplo, y en buena parte el cristianismo, tuvieron con el arte. En la época clásica de la escultura griega, lo divino estaba representado inmediatamente como la verdad misma en la apariencia del arte. El cristianismo pudo aún participar de la verdad de lo divino en el arte, pero sólo ya bajo la forma conmemorativa del culto y en una forma general del arte: la forma romántica, de la que no se espera ya la plenitud del ideal. El ideal era lo que Hegel denominaba la forma clásica del arte, que hizo de éste "el arte bello" y satisfizo la representación de lo divino antes de la concepción de lo espiritual que introdujo el cristianismo. Con la mentalidad que el cristianismo forjó como civilización, el arte ya no puede ser la mediación adecuada para lo divino sino sólo su apariencia sensible, pues tiene de él una concepción tan espiritual que fuerza al hombre a separarse del arte en favor del recogimiento religioso y del pensamiento abstracto. La religión griega era inconcebible sin el arte, sin las representaciones sensibles de los dioses; la religión cristiana, en cambio, dada su concepción de lo divino, en principio y en lo esencial puede prescindir del arte para representárselo. La idea de Hegel, por lo tanto, no consiste en negar el futuro del arte sino en destacar su carácter pretérito para la conciencia filosófica e ilustrada, dadas las otras posibilidades de comprensión de lo espiritual y lo verdadero que el cristianismo ha proporcionado, y que nuestra cultura ilustrada del concepto ha consolidado. No es, pues, que el arte quede en el pasado, sino su religiosa inmediatez e indiscutible absolutez, y por lo tanto, se trata de una tesis filosófica y no de una crítica de Hegel al arte de su tiempo.²⁰

En realidad, si la tesis de Hegel hubiese sido una crítica al arte de su tiempo, se chocaría uno inmediatamente con el entusiasmo y la clarividencia con que Hegel mismo conceptúa acerca de la realidad y las perspectivas del arte de su momento, libre ya de la tarea escatológica de representar la verdad absoluta. No puede uno menos que sorprenderse ante la vigencia aún hoy, de lo que Hegel formuló sobre el arte y el artista ante la nueva situación espiritual del mundo, en el aparte de sus *Lecciones* titulado **La disolución de la forma del arte romántico**, si se considera que esto se está afirmando en las primeras décadas del S. XIX. Desde la caracterización introductoria de las formas universales del arte —las formas simbólica, clásica y romántica—, Hegel expresa la naturaleza disolutiva de la forma más desarrollada de las artes, la forma romántica. La razón de ello descansa en el elemento de su contenido, pues éste ya no es —como en la forma clásica—, la inmediata

20 Cfr. GADAMER, H. ¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter pasado del arte hasta el anti-arte de la actualidad. En: *La herencia de Europa. Ensayos*. Barcelona: Península, 1990, p. 65-83. p. 67s.

existencia sensible de lo espiritual, representada de un modo culminante en la figura humana corpórea, sino la “interioridad autoconciente”; un elemento para el cual el arte en sus formas tradicionales deviene insuficiente. A decir de Hegel, “... el arte romántico es la trascendencia del arte sobre sí mismo, pero dentro de su propia esfera y en la forma del arte mismo”.²¹

Esto significa, en otros términos, que bajo el espíritu de la forma romántica, que es el que a nosotros, poscristianos, nos cobija, el arte no puede producir ya la obra de arte absoluta. ¿Qué pasa entonces con el arte? Se diversifica en una multiplicidad de formas finitas, desde formas cuasi-culturales del arte, pasando por la intrascendencia, hasta las provocantes formas del anti-arte. El arte es ahora –dice Hegel–

... más bien un retorno del hombre hacia sí mismo, un descenso a lo íntimo de su pecho, en virtud de lo cual el arte borra toda limitación fija a un círculo determinado del contenido y de la comprensión de sí mismo, y hace de lo humano su nuevo santo: las profundidades y alturas del alma humana en cuanto tal, lo universal humano en sus alegrías y sufrimientos, en sus esfuerzos, sus hechos y sus destinos.²²

El arte ya no está limitado prácticamente por nada, y puede, estéticamente, representar todo lo que el hombre necesita para “sentirse en casa” o en su propio medio en el mundo y en su presente. Sin limitación alguna por parte del contenido y de su representación, como ocurría para el artista del pasado, para el artista contemporáneo, dice Hegel, “... el arte se ha convertido por ello en un instrumento libre que el artista puede manejar, según la medida de su habilidad subjetiva y en relación con todo contenido, cualquiera que él sea. ... No existe hoy por hoy ningún material que en sí y para sí esté por encima de esta relatividad”.²³ En resumen, el arte ya no puede ser el absoluto que fue porque ya no hay una intuición religiosa del mundo común a todos y a la que el arte, de un modo escatológico, le dé expresión sensible universalmente válida. Por el contrario, este carácter “pretérito” del arte en cuanto a su significación espiritual suprema es perfectamente compatible con su impredecible diversificación, con su máxima autonomía, e incluso con la expectativa de que, como arte estético, cree otra vez algo nuevo que restituya al hombre en el mundo, frente al cual las relaciones que priman son objetivantes, abstractas, generalizantes.

Gadamer detectó efectivamente el sentido histórico-filosófico de esta doctrina de Hegel, y afiló la percepción de Marquard para que éste extrajese consecuencias conducentes mucho más allá de las señaladas por Ritter. Cosecha interpretativa de Gadamer para Marquard son fundamentalmente dos ideas. La primera, la conciencia de Hegel del hundimiento en el S. XIX, de la gran evidencia de la tradición humanístico-cristiana, el gran mito que aglutinaba a todos. Lo interesante de un mito es que a nadie se le ocurre

21 HEGEL, G. *Op. cit.*, vol I., p. 159.

22 *Ibid.*, vol V., p. 151.

23 *Ibid.*, p. 148.

ponerlo en duda mientras diga algo, pues constituye algo así como una verdad que une a todos y en la que todos se entienden. Pues bien, esta tradición humanístico-cristiana se derrumbó en el siglo pasado. La segunda idea de Gadamer importante para Marquard es la idea según la cual la doctrina del carácter pretérito del arte significa en realidad algo profundamente positivo, a saber, la liberación del arte en cuanto arte, la autonomía del arte como arte estético. Podemos pasar entonces ahora con estos elementos a la tesis de Marquard, "el arte como compensación de su final".²⁴

El núcleo de la idea de Hegel sobre el fin del arte descansa sobre la constatación de que el punto de vista antiguo, que era sobre la belleza, fue sobrepasado por el punto de vista bíblico-cristiano -escatológico- de la salvación. Ante esta nueva expectativa el arte ya no es una necesidad primaria; por lo tanto, o se pone a su servicio, o se retira. En ambos casos pierde el arte, cesa su necesidad. Marquard distingue en la explicación dos aspectos, de contenido y cronológico respectivamente. En cuanto al contenido, el fin del arte escatológico pertenece a un conjunto mayor de veredictos análogos: de la ley antigua, de la historia, de la filosofía. En lo fundamental, entonces, el fin del arte pertenece al fin de una concepción escatológica negadora del mundo, que por medio del cristianismo se ha convertido en algo universalmente influyente; esta concepción opera aún en una forma de pensar moderna todavía no suficientemente secularizada, como es la filosofía de la historia, de la cual conocemos y padecemos célebres variantes. Y desde el punto de vista cronológico, el fin del arte no comienza en el S. XIX, sino en el S. I d.C., cuando se inicia la era del arte estético.

Sobre esta aclaración, Marquard formula su tesis en dos pasos:

- 1) "El -moderno- arte estético es la réplica histórica al fin del arte, condicionada inicialmente por el cristianismo y luego por la filosofía de la historia, es decir, la filosofía de la revolución...
- 2) el arte estético compensa, no sólo la cosificación moderna del mundo de la vida, sino también y sobre todo, la pérdida del mundo debida al modo de pensar escatológico".²⁵

La implicación de esta tesis sobre el arte estético es verdaderamente impactante. En nuestra comprensión usual ha prevalecido la idea del arte como apariencia visible de la utopía, y en asociación con ella, la idea del arte como crítica y resistencia o como exaltación ideologizante de la realidad dada; en una palabra, como estímulo para el cambio revolucionario o como ideal realizado por obra y gracia del gobierno en el poder. Pues bien, contra esta concepción del arte está dirigida la tesis de Marquard sobre el arte estético, contra la instrumentalización escatológica del arte. El arte es tan poco vehículo de la escatología y adelanto de la utopía, que más bien y en sentido contrario, su auténtica

24 En lo que sigue nos vamos a basar fundamentalmente en: MARQUARD, O. *Kunst als Kompensation ihres Endes*. En: OELMÜLLER, W. (Hrsg.) *Kolloquium Kunst und Philosophie I. Ästhetische Erfahrung*. Paderborn/München/Wien/Zürich, Schöningh (UTB), 1991, p. 160-168, y la discusión adjunta, p. 168-199.

25 *Ibid.*, p. 163.

tendencia es compensar esa ceguera escatológica y utópica, que por negar el mundo y el presente nos sustrae la realidad. Como un zarpazo al círculo de la Teoría Crítica de Adorno y su filosofía del arte, Marquard afirma lo siguiente: “Allí donde bajo el signo de la denuncia escatológica del más acá y el utópico echar a perder el mundo actual, lo existente vale como una nada, el arte –estéticamente–, tiene que hacer visible lo válido en esta nada y la nada en eso válido; esto es ¡claro! una tarea de conservación”.²⁶ Para cumplir esta función contra la negación escatológica y utópica –revolucionaria– de la concepción del mundo, el arte ha tenido que asumir el esfuerzo de transformarse en lo que nunca antes había sido: arte estético, autónomo; y debió fortalecer filosóficamente esta transformación por medio de la Estética.

Efectivamente, las discusiones de la estética naciente en el siglo XVIII ponen de manifiesto el esfuerzo por salvar estéticamente el arte contra su final irreversible en las condiciones en que venía rigiendo, a saber, como un arte cuyas formas y cuyo contenido estaban prescritos por “la antigüedad”, es decir, o por los modelos antiguos griegos o romanos, o por los contenidos modélicos del cristianismo o del humanismo. La célebre disputa francesa entre los antiguos y los modernos puso de presente que sólo había llegado a su final el arte de los antiguos, sus ideales y sus normas. Los ingleses sortearon esta misma coyuntura a través de la oposición entre las ideas de lo bello –lo antiguo–, y lo sublime –lo moderno–. La versión alemana reitera esta problemática en los paradigmas de oposición en que la Estética va entendiendo lo nuevo frente a lo antiguo, el arte autónomo frente al heterónimo: “objetivo” e “interesante” (F. Schlegel); “ingenuo” y “sentimental” (F. Schiller); “clásico” y “romántico” (Hegel); “apolíneo” y dionisiaco” (Nietzsche); “clasicista” y “moderno” (Adorno). La clave de estas oposiciones conocidas también como arte “comprometido” y “sin compromiso”, “vanguardista” o “retrógrado” está asociada al logro o fracaso de la autonomía estética, a la resistencia o al acomodo al fin del arte.

Naturalmente que en la discusión contemporánea de la Estética, el dramatismo de la fórmula “el fin del arte” está completamente atenuado. La disputa entre antiguos y modernos no le dio el triunfo exclusivo a ninguno de los dos bandos sino que más bien los relativizó, fomentándose con ello en la Estética el sentido histórico, la institución museal, el intercambio entre el mundo de la vida y el mundo del arte. El arte estético prolifera las historias, le ofrece resistencia al monomito de la historia sagrada y cultiva la polimítica. Pero la renuncia a la posición escatológica de la negación del mundo y el afloje consecuente en el compromiso político también lo han replegado en una inmanencia esteticista de abstracción, marginamiento de problemas existenciales y primado de la forma.

No se puede omitir una pregunta: si el cristianismo fue el que jalonó el fin del arte y su esencial modificación como exigencia estética, ¿por qué este cambio apenas se cristaliza en el arte en la época del Renacimiento, y en la filosofía en la época del apareamiento de

26 *Idem.*

la Estética, en el S. XVIII? Según Marquard, la modernidad no pudo tener libre curso sino cuando enraizó el espíritu secular. Él emplea una fórmula que es necesario aclarar: “primero tuvo que ocurrir lo que condujo a la “hipertribunalización” de la realidad vital del hombre, a saber, la “pérdida de la gracia”, y ya entonces pudo darse la modernidad”.²⁷ La expresión “pérdida de la gracia” es la fórmula con que Marquard señala en la historia del pensamiento occidental el fin de la autocomprensión teológica de la existencia humana y de su historia, como la doctrina normativa general, sustentada por la biblia, la teología y la filosofía. Esta concepción escatológica negadora del mundo y orientada hacia un juicio final, incluye la tradición bíblica donde Dios es el supremo acusador de la humanidad, la atenuación de esta acusación con el acto salvador que introduce el cristianismo, e incluye la variante secularizada con que se inicia el pensamiento moderno. El racionalismo sustituye la Teología por Teodicea, y el acusador pasa a ser el hombre contra Dios en las reflexiones iniciales sobre el problema del mal en el mundo; y luego, el hombre contra el hombre mismo, en las diversas configuraciones de la Filosofía de la historia, modalidades especulativas de pensamiento revolucionario. En realidad, el derrumbe de la Teodicea de Leibniz a mediados del S. XVIII hace que las respuestas esperadas de las inflexibles preguntas del principio de razón, para el caso de la existencia humana y de su historia, ya no se esperen de Dios sino del hombre mismo y de nadie más que de él. Esto es lo que Marquard llama la “hipertribunalización de la realidad vital del hombre”. Ella es el espíritu del racionalismo y el agente de la objetivación moderna del mundo y de la realidad. En la filosofía es la época de las grandes empresas intelectuales de fundamentación y legitimación. Esta necesidad de justificar el porqué de los objetos, el deber ser y el deber ser así de la existencia del hombre es una hipertribunalización porque ello representa una hipertrofia de la presión legitimadora bajo la cual es imposible vivir. A ello se debe, dice Marquard, que a mediados del S. XVIII, a contrapelo de ese espíritu racionalista de tribunalización, surja esa enorme necesidad de descarga que lanza hacia adelante lo estético que acuña la cultura espiritual de este período. Es una tesis bien interesante, pues lo que se plantea con ello es que lo estético representa la irrupción en la intrascendencia. A favor de esta tesis habla de hecho esa carrera vertiginosa que el concepto de gusto hace en la Estética naciente. El gusto era algo estrictamente autónomo, indemostrable e injustificable; era el empuje de lo irracional contra el racionalismo normativo de las Estéticas de la perfección, abanderadas aún por los poderes en declive. No puede uno evitar recordar ante esto la decisiva incidencia del problema del gusto en la analítica de lo bello de la estética kantiana, en particular, el problema de la validez lógica de los juicios de gusto con su paradójica “universalidad subjetiva”. Según dicha paradoja, lo bello es algo que gusta sin concepto, sin conocimiento en sentido estricto, y sin embargo, gracias al gusto cultivado de una cultura, que siempre representa un ideal de humanidad, lo bello es representado como objeto de una satisfacción “universal”.²⁸

27 *Ibid.*, p. 165.

28 Cfr. KANT, I. *Crítica del Juicio*. 6.

En el arte ocurre en esta época algo semejante: el arte normativo da paso al arte original, las normas de representación de lo bello dan paso a la ejemplaridad de la obra del genio. El arte es finalmente autónomo, y la obra de arte es la mejor muestra de aquello ante lo cual no debe hacerse la pregunta por el "porqué". La irrupción hacia la intrascendencia es entonces así el lado fuerte de la moderna autonomía de lo estético.

Pero esta carrera fulgurante de lo estético padece muy pronto la gran crisis. Apenas entrado el S. XIX Hegel hablará del carácter pretérito del arte, y años más tarde las consignas sobre el final del período del arte y del carácter límite de lo estético reforzarán la conciencia del desajuste. La joven filosofía del arte había forjado la clásica definición de éste como apariencia, como bella apariencia en relación con la verdad de la idea, pero al fin y al cabo, como mera apariencia, como ficción en relación con la realidad objetiva y cruda de la vida. Esta definición del arte como apariencia y ficción ya no tiene justificación. La ficción, lo afirma reiteradamente Marquard, se ha convertido en uno de los componentes dominantes de la realidad actual, de la objetiva de la ciencia, y de la intersubjetiva de la praxis vital. Unos breves ejemplos permiten ilustrar la suplantación de la experiencia propia y directa de la realidad por la ficción. En primer lugar, ya ni nos percatamos de lo que ha pasado con nuestra percepción del mundo. Éste se ha convertido en una construcción de la realidad científica y técnica, vedada a la experiencia individual. La experiencia científica es asunto de una sofisticada artificialidad, asequible sólo a especialistas, cuya percepción se ha convertido en lectura de datos e índices técnicos proporcionados por aparatos. Nosotros no hacemos directamente las experiencias sino que las recibimos ya hechas, y el mundo que tratamos de articular es un mundo de oídas, desde los discursos científicos hasta los comentarios circulantes que en buena parte administran los medios.

Otro ejemplo de pérdida de la realidad y experiencia de la vida, y de incremento de la ficción, es la dimensión que ha cobrado en la sociedad actual el ramo de la producción de datos para la orientación. Lo normal hoy ya no es llegar por sí mismo a postulados sino pagar servicios, pagar postulantes, a cuya profesión de la prospección pertenecen los estadísticos, los futurólogos y los consejeros. Estos agentes en su gran mayoría no están en condiciones de juzgar el contenido de realidad de los datos de orientación que manejan. El resultado es una mezcla de realidad y ficción que suprime la diferencia entre la percepción de aquella y la conciencia de ésta. Y también en la política, en las intervenciones sobre la realidad, emprendidas a través de las reformas sociales planificadas, o por el dirigismo revolucionario, también aquí se presenta el mismo problema. El transcurso acelerado del tiempo y los imprevistos modifican completamente la realidad inicial, los objetivos que ameritaron la intervención y las consignas que debían estimular el compromiso para la acción. Pero si el poder político es el mismo, y como casi siempre pasa, cada vez va quedándose más a la zaga de los nuevos retos, impone con autoridad las ya viejas ficciones, retorizando el juicio sobre la realidad que percibe el ciudadano. Finalmente, analistas de la cultura contemporánea han señalado la brecha que ha surgido entre las experiencias y las expectativas. Hasta hace poco, lo que se esperaba del futuro estaba en

gran parte concebido por la experiencia tenida en el pasado y a través del presente. Esto se ha modificado. Sobre expectativas ya no tenemos mayor control, pues éstas se han desacoplado de nuestra experiencia vivida, cada vez más efímera e irreferenciable, y por ello la tendencia de aquéllas hacia la ficción se acentúa cada vez más.

Esta constatación sobre la realidad actual y su percepción es lo que, según Marquard, obliga al arte estético, para que se justifique y para que se note, a definirse contra la apariencia y contra la ficción. En oposición a la invocación romántico-idealista del arte como “organon” de la filosofía, en cuyo horizonte maduró la idea del arte como la bella apariencia, Marquard lo plantea ahora como órgano de la experiencia; como salvaguarda suya para reducir la pérdida de realidad que universalmente se impone, para retener y configurar formas elementales de percepción que rescaten nuestra experiencia propia y mantengan abierto el acceso a una realidad no ficcionalizada. El arte, definido primariamente por la imaginación productiva del genio resulta ya superfluo en un mundo hiperficcionalizado, y la cercanía de tal arte a lo emotivo debe dar paso a un arte con pretensiones enfáticas de conocimiento. Si no se puede reemplazar una obra de arte por otra como se sustituye un artículo del mercado, la razón radica en que las obras del arte nos orientan más duraderamente. En este sentido son ellas salvaguarda de experiencia de la vida; son lo que necesitamos en el actual extrañamiento del mundo ante la negación del presente por las ideologías, maestras de posposición de la realidad con sus tablas de promesas.

Para finalizar, quisiera al menos insistir en el carácter ético y cognoscitivo de esta idea de lo estético como compensación, que plantea Marquard, para no dejarla asociar precipitadamente con la que se maneja en el ámbito de la psicología. Aquí se trata de cultivar pérdidas de realidad allí donde lo pide el principio de placer. La insuficiencia de esta idea de compensación es el arreglismo de sustitución que comporta. Si así se entendiese la idea de compensación que propone Marquard, el arte no sería otra cosa que un arreglo del terreno para suavizar aterrizajes de barriga cada vez que se quiebran los grandes sueños. En la propuesta de Marquard, la idea de compensación tiene que ver con una salvaguarda fundamental de la experiencia de la vida que no embellece nada, que no es muelle, sino que debe tener la valentía y la lucidez de hacer ver lo que aún es válido, de hacer el complemento donde se necesita, de criticar pero de aprovechar también el presente y la cultura, sin la cual el arte no tiene piso ni justificación en la realidad. En vez, pues, de un dirigismo estético –escatologizante– más allá del presente, Marquard propone para el arte una participación desinteresada y falible dentro del espíritu de modernidad de la Ilustración, asumiendo incluso la denuncia fácil y rápida que le han hecho sus críticos de representar una postura conservadora, pero que en realidad es de alerta y de ecuanimidad. Estas son sus propias palabras:

“Yo diría... que el arte está construido contra las pérdidas de realidad, y que su tarea consiste en lo siguiente: en desmontar esas pérdidas de realidad que necesariamente pertenecen a los procesos de cientifización y tecnificación, pero así mismo también a los procesos de ideologización... El arte cumple allí su tarea del modo más claro, cuando le sale al paso a tales pérdidas y conduce a

contravía de ellas. Aquí surge entonces mi concepto de compensación... En esta forma concluyo en una tesis bien impopular, a saber, que el arte es un antiutopicum de primer rango, y que es de tomar mayormente en serio y es más influyente, allí donde efectivamente es esto".²⁹

Ante esta declaración, no se puede dejar tachar de mero conservadurismo una posición estética como la de Marquard, orientada a corregir una concepción y una percepción de la realidad, acuñada por la desmesura de una racionalidad tecnificada y un imaginario tergiversado ilusoriamente. La acusación representa, más bien, la actitud defensiva de una postura obnubilada por el futuro y la novedad, incómoda ante la aparición en el juego de la carta de la ética de un pensamiento que, como el de Marquard, se resiste a sacrificar la razón práctica ante el retoricismo coyuntural del pensamiento estético. La coyuntura favorable que éste goza en los actuales momentos disimula aún los grandes cambios que se han operado en lo estético mismo, cuyo nombre nos sigue siendo familiar y acogedor pero cuyo concepto se ha densificado y ya no coincide con ese perfil de ligereza e irracionalismo que le conocimos en la modernidad clásica.

Quizás sea el espíritu de antitradición la faceta más notoria de la modernidad, pero ella misma es una tradición digna de ser cultivada y transmitida, a saber, su irreductible tensión entre racionalismo y pluralismo. En caso de admitir conservadurismo en la posición estético-filosófica de Marquard, esto sólo puede ser en sentido de dar la cara por ese espíritu moderado de la fase pro-modernista de la ilustración burguesa donde lo estético pertenece a su potencial pluralista. Sin el arte, la sociedad moderna no compensa los necesarios desencantamientos que acarrea su irrenunciable racionalismo; el arte moderno, estético y autónomo, gracias al pluralismo de sus estilos, enseña a resolver con sentido histórico las tensiones entre lo antiguo y lo moderno, entre lo conocido y lo extraño. Si la cultura actual amenaza con arrollar la sensibilidad, el arte estético responde reforzando su antiguo vínculo con ella; si la anestesia con su tumultuosa sobreexcitabilidad, el arte estético salta con la sobriedad que le devuelve el juicio. Una cultura realmente estética en ese sentido profundo en que lo plantea Marquard es lo que forma la cultura política de una sociedad pluralista, donde la tolerancia no es la práctica de la indiferencia sino el fruto de la fina sensibilidad y su juicio reflexivo, antídotos óptimos contra los fundamentalismos.³⁰

29 MARQUARD, O. *Von der Unvermeidlichkeit des Ästhetischen*. *Op. cit.*, p. 201.

30 Marquard, O. *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn, München; Wien; Zürich; Schöningh, 1989. p.11-20.

**ARTE ESTÉTICO O ESCATOLÓGICO
FUNCIONES DE COMPENSACIÓN
DEL ARTE EN LA SOCIEDAD MO-
DERNA**

Por: Javier Domínguez Hernández

***ESTETIZACIÓN DEL MUNDO DE
LA VIDA *AUTONOMÍA ESTÉTICA
*ARTE E IDEOLOGÍA**

RESUMEN

La vida cotidiana y la cultura contemporáneas experimentan un alto grado de estetización que parece hacer superfluo el arte. El presente artículo responde a esta problemática y plantea la pregunta por la función del arte en la sociedad moderna, e ilustra el debate con las tesis de W. Welsch, R. Bubner, J. Ritter, O. Marquard y K. König. El artículo se inclina por las tesis de Marquard, quien aboga por un arte estético contra un arte escatológico. Sólo un arte estético como "organon" de la experiencia puede compensar la pérdida de percepción, de juicio autónomo y el fomento de la ficción que genera el poder de los medios en la cultura actual. Un arte escatológico como "organon" de la idea, por el contrario, se hace cómplice de dicha perversión cultural.

**AESTHETIC OR ESCHATOLOGICAL
ART. FUNCTIONS OF COMPENSA-
TION OF ART IN MODERN SOCIETY**

By: Javier Domínguez Hernández

***AESTHETIZATION OF THE
"LEBENSWELT" *AESTHETIC
AUTONOMY *ART AND
IDEOLOGY**

SUMMARY

Everyday life and contemporary culture experience a high degree of aesthetization that would seem to make art superfluous. The present paper responds to this problem and raises the question of the function of art in modern society, illustrating the discussion by means of several theses, proposed by W. Welsch, R. Bubner, J. Ritter, O. Marquard and K. König. The paper favors Marquard's thesis, defending an aesthetic art as opposed to an eschatological one. Only aesthetic art as an "organon" of experience is capable of compensating for the loss of perception, of autonomous judgment, and for the fiction that creates the power of mass media in today's culture. Eschatological art, as an "organon" of the idea, on the contrary, becomes an accomplice of the cultural perversion mentioned.