

Qué hay más allá del arte como espacio

JORGE MARIO LÓPEZ MENDOZA*

En el presente texto exploro los rendimientos más importantes de los comentarios y la discusión que Félix Duque propone a propósito de su lectura de algunas anotaciones de Martin Heidegger sobre el arte y el espacio. Hago una exposición en tres partes.

La primera introduce las consideraciones de Heidegger y su insuficiencia para una lectura del arte como espacio.

La segunda intenta ampliar el sentido de la noción de espacio (éste *se hace* y *nos hace*) y mostrar cómo en éste la técnica no sólo funge como medio de producción, sino como elemento constituyente del hombre y su progreso; en ese sentido, exploro, además, una noción ontológica de la técnica que permita enriquecer nuestra idea del arte: si el arte es una técnica, también es exteriorización de lo humano y soporte de memoria.

En la última parte, esbozo brevemente una lectura de la filosofía del arte de Hegel a la luz de los resultados anteriores: ¿por qué no pensar que si el arte es manifestación del espíritu es porque, al menos fundamentalmente, la técnica es exteriorización de lo humano y testimonio ontológico? Más allá del arte como *espacio* hay, pues, un espacio para hacernos en el arte y en la técnica.

I

En *Arte público y espacio político*, Félix Duque ha explorado algunas dimensiones que ahora reconocemos como propias del arte: así como no decimos ‘espacio’ sin pensar que sea político, nos referimos al espacio del arte pensándolo dentro del contexto de lo público al que parece estar abocado. En ese desarrollo, ha hecho uso en algunas ocasiones de comillas cuando dice: “*arte (público) y espacio (político)*”; demostrando, creo, su desconfianza frente a los términos de los que

* Filosofía • Universidad de Antioquia; sonidoantiguo@gmail.com

se sirve Heidegger en su análisis del arte hecho en su famoso opúsculo *Die Kunst und der Raum*. Es como un poner en entredicho lo ya dicho por el filósofo alemán.

Heidegger restringe la relación arte-espacio a las ‘artes figurativas’ y, dentro de ellas, a la escultura —entendida como *plastik*, materia que se deja moldear; es sólo dicha vinculación al arte escultórico la que le demanda una noción de *espacio*. Sin embargo, debe reconocerse que no habla del arte como mera *imagen (bildende)*, sino además como una materia (algo cósmico) que debe tratarse. Es por esta razón que incluye la arquitectura en el ámbito del arte, junto con el paisaje industrial, el urbanismo y otros, todos ellos reconocidos lugares de planificación del espacio donde se inserta hoy la escultura. Esto que puede parecer un simple proceder teórico y expositivo, abre la puerta a aspectos de notable importancia para el arte (sobre todo el moderno): (1) lo presenta como un hacer libre (‘arbitrario’) y, sobre todo, (2) acentúa lo matérico-espacial en éste.¹ Duque hace una crítica de esto mostrando que dicha consideración es, a la postre, insuficiente, pues si se entiende con esta amplitud de sentido el arte, debe entonces llevarse más allá de la escultura el valor del espacio.

Efectivamente, Heidegger ha escudriñado el espacio “sin referencia a los cuerpos” (cf. Duque 2001, 12), pero no ha ahondado en la noción de espacio en el sentido griego y moderno, que comporta un carácter eminentemente político. Y aunque el atisbo fenomenológico de Heidegger no es un desacierto (por el contrario, es digno de aprecio en tanto sienta las bases de una reivindicación del arte como espacio), sugiere más de lo que dice. Resulta más útil e interesante pensar el espacio en la vastedad de sentido que el arte demanda. Son estos rendimientos los que mostrará Duque y que a continuación expongo y amplío.

II

Inicialmente, hay que advertir con Heidegger que *espacio* no es un lugar. Más bien, ¿por qué no pensarlo como un *hacer sitio (lugar)*? Este sentido del hacer sitio viene apoyado por la palabra *aufräumen*, que deviene a su vez de un rastreo etimológico de *espacio* y que termina en la expresión “*Der Raum räumt*” (*el espacio espacia*), “que en castellano podría traducirse como ‘aviar, arreglar, despejar’ [...] El término conlleva empero naturalmente el sentido negativamente activo de ‘hacer sitio’, ‘desembarazarse del algo’, ‘descombrar’ [...]” (*Ibid.*, 12)

Lo antedicho permite pensar que, como hombres, no estamos en el espacio al modo de cualquier objeto, ocupando, sin más, un lugar. Por el contrario, el hombre existe al dar lugar al espacio, y en cuanto que ‘ya desde siempre ha dado lugar (eingeräumt) al espacio’ [...] No hay ni ha habido jamás un espacio ‘abierto de antemano’, sino que lo ha abierto la espada y la llama [...]” (*Ibid.*, 13).

¹ Este carácter del arte es de vital importancia por cuanto reivindica la obra no como un *sentimiento exteriorizado*, u otras consideraciones animistas, sino como una *cosa* (objeto) *que dice* y que, al fin y al cabo, deviene de una técnica y funge como soporte (huella) de memoria.

Al respecto, puede decirse lo siguiente: (i) *el espacio se hace*. Si bien decimos que hay lugares ya dados, una comprensión más amplia de lo que es el espacio nos lleva a pensarlo como *eso* donde los seres hacen y se hacen. Las políticas urbanas, por ejemplo, reacondicionan (‘recuperan’) espacios públicos a fin de entregarlos a la ciudadanía como nuevos lugares de encuentro, cuando otrora fueron espacios de delito, drogadicción, etc. Tiene lugar, entonces, una transformación asombrosa: la arquitectura hace variar totalmente el espacio, y a la par, genera toda una nueva configuración de vida. Con esto pretendo indicar que lo que nos puede parecer un mero lugar es más que eso: es una forma de imbricación con los otros, una forma de apropiación. De hecho, casi siempre podemos rastrear en este tipo de hechos arquitectónicos una mentalidad subyacente que da sentido a su emplazamiento y ordenación. No hay espacio que no signifique algo. En los nuevos lugares que disponen hoy los gobiernos locales para el disfrute y esparcimiento de los habitantes, encontramos también el extraño fenómeno de que dichos ciudadanos, con el tiempo, pueden incluso re-significar esos espacios y convertirlos en lugares con un significado distinto del que se les dio originalmente.

De otro lado, (ii.) *el espacio nos hace*. Si bien hemos dicho que nos abrimos lugar, puede llamar a desconcierto sugerir que el hombre existe al dar lugar al espacio. La cuestión nos arroja a un punto más elusivo, a saber, el de la técnica. Sólo allí se hace comprensible por qué el hombre *es* en la medida en que (se) exterioriza; no en vano habla Heidegger de “la espada y la llama, el hacha y el arado” como despliegues técnicos del *hacerse sitio*. Para mi propósito, lo más importante de esto es que el arte, al fin y al cabo un hacer técnico con una privilegiada dimensión estética, cobra nuevo sentido si se le ve bajo esta luz. De ahí que a renglón seguido diga Duque: “el arte consagra esta violencia primigenia” (*Ibid.*, 13).

Al distinguir entre *mundo* y *hombre*, se ha establecido una jerarquía de poder en la que éste ejerce dominio y hechura sobre aquél. Existen distintas formas históricas de esta relación que son, más que formas propias de la realidad, maneras jerárquicas de concebir o representarnos el mundo.

A fin de ilustrar nuestra relación con la técnica, sugiero algunos paradigmas de estas formas históricas: la naturaleza artesanal platónica (que piensa el ente desde lo útil) y su consideración polarizada del mundo (sombras en la caverna, existentes, y un “mundo de la luz”, sólo inteligible); la figura grecorromana del *technítes* —heredera de la tradición griega— frente a un mundo que debe *forjarse*; la figura medieval que, por un lado, perpetúa esta tradición y, por otro, la modifica al afirmar y explotar la semblanza de un hombre que “administra” el orden del mundo y que ‘da nombre’ a las cosas y las domina (*cf.* Génesis 2: 18-20). También menciono pensamientos más elaborados de ésta dualidad como lo exterior-sensible frente a lo interior-inteligible y todas las otras formas de dualidad que de allí han devenido en la socio-economía (Marx y su conocida

idea de un *movimiento real* y un *movimiento aparente*, o *lo manifiesto* y *lo real*) y en el racionalismo filosófico, que consolidó el encumbrado *yo* cartesiano, desenchajado de una dudosa realidad exterior, que Hegel también hace célebre con lo *Absoluto* y sus manifestaciones sensibles (como el arte), etc. Sólo recientemente propuestas como las del naturalismo filosófico y la mediología han contribuido a desenmascarar el problema de esta visión racionomórfica del mundo. Lo central de todo esto es que trabajamos y pensamos bajo el supuesto de la supremacía de un hombre pensante que modula la naturaleza con su mano y su mente por medio de la técnica y el concepto. El riesgo está aquí en pensar las relaciones inversamente.

Una justa evaluación de cuán constitutiva y vital es para nosotros la técnica, nos permite apreciarla como *productora de mundo*, pero por ello mismo también configuradora de lo humano. Lo que tal vez nos cuesta aceptar es que el hombre se *hace a sí mismo* en la técnica al *hacer*; de modo que ésta no es un simple y necesario agregado a su vida y evolución, sino un rasgo que las constituye y define casi esencialmente. Un gran ejemplo de ello es el lenguaje, esa gran mnemotecnica: ¿puede acaso sernos lícito considerar el pensamiento sin el lenguaje? La estructura del pensamiento es también la estructura del lenguaje, y el lenguaje, en sentido estricto, es una técnica aprendida (quizá la más afortunada).

“Hombre y tierra sólo existen, sólo se dan como manera (esa bella metáfora cristalizada, que recuerda la función primordial de la mano). No existe ni ha existido jamás algo así como Hombre sin más, o Tierra como ‘materia prima’” (Duque 2001, 15). El punto de quiebre está en la copertenencia entre uno y otro. No hay hombre que se piense sin la colaboración de la tierra; no hay tierra que no se piense intervenida y habilitada por el hombre. Es en ese sentido que dice Duque aquí que la “colaboración hombre y tierra es anterior a ambos”. Por demás, es dicha relación la matriz de lo que viene a ser el espacio, por cuanto en ella no sólo se forja la tierra (*se hace* espacio), sino que el hombre se va haciendo a sí mismo. Esta relación matricial no es fecunda en sí misma, sino fecundizada por su dependencia de la técnica: “[e]sta ‘pro-ducción’, esta ‘co-laboración’ que deja ver, como *relata*, algo así como Hombre y Tierra en el Mundo, no es sin más el arte, sino la Técnica [...]” (*Ibid.*, 16). Aquí Duque está pensando la técnica como un *saber hacer* donde un hombre transforma lo natural en artificial. Esta noción me parece que alberga la debilidad de ampararse en la dicotomía aristotélica de lo natural-artificial, olvidando que lo existente-dado (lo ‘natural’) no existe con independencia de la actividad técnica, lo cual algunas veces debe hacernos preguntar, con sospecha, ¿qué es acaso tan artificial como lo natural?

En este punto se abre la discusión acerca de la tecnificación de lo natural. Los argumentos expuestos conducen a develar el error de pensar nuestro entorno como algo natural, como si cada generación comprendiera lo allí dado como algo que siempre estuvo ahí, mientras que lo ‘artificial’ aparece entonces como

el “entramado formal que articula (condensa y separa) ese entorno, centrándolo y dotándolo de sentido: un entramado que, llegado a su tiempo, pasará a servir de ‘base natural’ para una nueva información técnica” (*Ibid.*, 17). En pocas palabras, por ‘natural’ entendemos lo determinable y por ‘artificial’ la determinación de eso.

Pero, más allá de esta crítica, interesa responder por qué y cómo el espacio depende de la técnica. La respuesta está en la adopción de un sentido de técnica más justo y amplio. Técnica, más que un *poder hacer* (ese lado activo y más común, p. ej., saber hacer una silla reclinable), es también un *dejar que algo sea hecho* (ese lado pasivo, donde el hacedor se vuelve también lo hecho). En esta última dimensión, hombre y tierra (donde se forja el espacio mismo) aparecen como productos técnicos. ¿En qué sentido? ¿Cómo es el hombre un producto de la técnica?

La historia natural del hombre es también su historia material (técnica), dado que lo natural (y ahí incluimos cierta concepción de *hombre*) no es sólo lo previo al ejercicio técnico, sino que se constituye en la medida de éste. Esta historia natural muestra que la técnica libera; podemos decir que lo hace en dos sentidos: (a) al hombre de sus precariedades (la técnica es la distancia ante la necesidad) y (b) al explotar (*desocultar*) la fuerza de la naturaleza.

La segunda forma de entender la técnica más amplia y justamente es una acepción de técnica con la que estamos más familiarizados. Ésta abarca un vasto margen que va, desde la suma de artefactos de trabajo para labrar, cultivar, explorar, explotar y transformar tierras (espacios), hasta el más sofisticado microscopio o aceleradores de partículas para auscultar la naturaleza de microorganismos, moléculas y partículas subatómicas. Pero también podemos pensar aquí en comprensiones más elaboradoras de la relación de conocimiento y apertura de las potencialidades de la naturaleza por medio de la técnica, como la que propusiera el mismo Heidegger en *La pregunta por la técnica*: “Pero si consideramos la esencia de la técnica, experienciaremos la estructura de emplazamiento como signo del hacer salir lo oculto [...] Nos encontraremos sin esperarlo cogidos por una interpelación liberadora” (1994, 27).

Por su parte, lo primero indica que al hombre desde sus más remotos orígenes le ha sido inherente la necesidad de crear y hacer para poder realizarse: cazar, comer, habitar, vestir, cosas para desplazarse, etc. Las mutaciones en sus formas de vida le han demandado siempre más inventiva a fin de tomar distancia de sus carencias, dificultades e imposibilidades. Tanto las antiquísimas lanzas hechas con sílex como las más modernas armas y técnicas de caza o defensa; tanto la más rudimentaria canoa sacada del corazón de un árbol en la selva como el más impresionante Air Bus que ha salido al servicio en el mercado del transporte aéreo; tanto los

fenómenos técnicos antiguos como los más nuevos, todos, dan igual cuenta de la dependencia que el hombre tiene de la técnica para ir menguando sus necesidades y superando sus carencias.

Si asentimos esto último, estamos también aceptando que la técnica nos constituye de tal modo que el progreso del hombre y lo que ha llegado a ser ha corrido de la mano del hacer y de la transmisión técnica. De ahí lo antedicho: la técnica es un dejar que algo sea hecho, algo que no sólo es un objeto (producto), sino el hombre mismo que lo ha producido.

Dicho de otro modo, esta idea de progreso va de la mano de la memoria. Somos seres cuya memoria no muere con cada individuo; sólo por ello ha sido posible transmitir el saber acumulado. Es de esa manera que la técnica se ha convertido en testimonio de la *exteriorización* humana, exteriorización de lo que ha heredado y desea heredar. En suma, es en esa transmisión de la experiencia acumulada donde la técnica comienza a revelárenos como una desconocida memoria del hombre y de su ‘progreso’, palabras que, para nosotros, implícitamente son lo mismo: el hombre es lo que ha sido su desarrollo técnico (progreso). Somos nuestras *huellas*, pues allí concretizamos la existencia.²

Ganamos con esto un nuevo sentido ‘descosificado’ de técnica, por obvias razones: (1) es prolongación memorística de nuestro ser; pero, además, por ser un ámbito tejido entre hombre y tierra, (2) es también un campo de relación (estético, por demás).³ En fin, los objetos técnicos —soportes de transmisión, como los determinaría un mediólogo— son relación, memoria y expresión (esto último con todas sus implicaciones estéticas) de algo o de alguien.

Conscientes ahora de que el objeto (mnemo)técnico no es un mero añadido a la existencia humana y puesta en reconsideración la antinomia humanista (tener-ser), hemos abonado algo a la importancia que le da Duque a la técnica. Finalmente, es la relevancia histórico-política de esta misma la que explota en algunos otros pasajes. De ello me ocupo a continuación.

III

Retomemos el hilo de los rendimientos y reconsideraciones teóricas que formula Duque en su lectura de Heidegger, específicamente en su comprensión de la técnica

² “Para nosotros, el sujeto humano se construye con y para el objeto, una ida y vuelta incesante. Puesto que, afortunadamente, su objetivación le supera. Sólo convirtiéndose en materia sensible, en la inscripción [huella], por ejemplo, podrá nuestro pensamiento ponerse en conocimiento de todos [...] El espíritu solo se marchita y muere” (Debray 2001, 39).

³ Valga aclarar que aquí hago uso de lo que llamamos estética en un sentido literal y estricto, i. e., como campo de relación sensible (*aisthesis*) entre dos cuerpos. Por ello, decimos que todo lo artístico es estético, pero no necesariamente lo contrario.

La interpretación de Duque está marcada por dos características fundamentales a las que Heidegger no atiende: (a) “la estrategia técnica para conectar históricamente encuentros azarosos es siempre colectiva, comunitaria” y (b) “esa estrategia está teñida, necesariamente y por principio, de violencia y exclusión” (cf. Duque, 2001, 18). Con lo primero, hace referencia a que la manera en que la historia de la técnica es presentada devela alrededor de muchos de sus desarrollos un trabajo comunitario (político) que no puede pasarse por alto; con lo segundo, muestra que, además, muchos de esos procesos están signados por dispositivos sociales que terminan por generar exclusión: fue así el caso de los romanos y sus construcciones, y el de la industrialización europea y un desarrollo que, paradójicamente, generaba un grupo proletario sin mayores oportunidades sociales.

Duque muestra que Heidegger no ha considerado el ejercicio técnico en su innegable espacio político. Si la técnica es memoria y es constituyente de lo humano, si es transmitida, ampliada y modificada, entonces no puede menos que configurarse como historia,⁴ y toda historia se da dentro de un despliegue político inherente. Además, si consideramos que todo espacio es político, y el espacio es producto de la técnica —como se ha dicho—, entonces la técnica tiene un hondo carácter comunitario. En cada uno de los procesos técnicos más relevantes existe una sociedad que lo engendró. Por ejemplo, para un mundo globalizado se hace imperiosa la información rápida y accesible, sistemas de almacenamiento de datos mayores y cada vez más prácticos y multifuncionales; es allí que vemos el surgimiento de los computadores, luego de Internet, después de la segunda mitad del siglo XX, y no antes.

En esta línea, resulta enriquecedor el rastreo histórico que inicia el autor a partir de Grecia, pasando por el medioevo, hasta llegar a la modernidad. Con ello, Duque busca justificar en la tensión técnica-polis la legitimidad del arte como cara de una técnica que, por excelencia, pone de relieve lo humano y sus relaciones inherentes. Pero este despliegue histórico que presenta sigue un *cantus firmus*: el arte como *arte público* ¿Por qué la preocupación o interés en este carácter? La imagen del *technítes* griego, quien “introduce en la ciudad madera y piedra, cobre y hierro —materiales tomados y ‘donados’ del bosque y la montaña” (*Ibid.*, 22), concede razón a la concepción primigenia de la técnica como un *saber hacer*, además de justificar la relación hombre (*technítes*)-tierra como apertura de espacio. Siguiendo las huellas mitológicas de esta figura, Duque mostrará que el

⁴ Por el lado del arte, adviértase que si bien éste es *poiesis*, ha sido la constante reivindicación de ello la que posiblemente ha dejado en olvido que, en tanto técnica, el arte es también una *historia*, porque es memoria de la exteriorización humana. De ahí que le vinculemos tan denodadamente a lo cultural pues, en sentido estricto, la técnica es condición de transmisión de la cultura —esa “suma de adquisiciones acumuladas y transmitidas por la especie desde su emergencia prehistórica” (Debray 2001, 39). Cada cuerpo técnico que media en el espacio cultural es soporte de memoria, de ahí que podamos definir cultura como *ámbito de memoria colectiva*.

hombre *es* no sólo en la medida en que piensa, sino en la medida en que *hace*. Su hacer lo constituye. Más que seres pensantes, somos seres que hacen o construyen. El espíritu solo se marchita y muere, como afirma Debray.

Roma aprendería a encontrar en la disposición u orden de lo técnico una manera propia de configurar su *polis*:

[...] En el coliseo, en el circo, o incluso en los estadios de carreras (cerrados en sus extremos por dos semicírculos) sale ‘geoméricamente’ a la luz la verdad de la composición jerárquica del *populus*. [...] Los romanos aprendieron bien la lección griega de que ‘abrirse camino’, ‘hacer espacio’ y ‘colocar’ eran acciones que implicaban no sólo ordenación ‘cósmica’, sino también dominio y exclusión (*Ibid.*, 27).

Avanzando en la línea del tiempo trazada, se muestra cómo en el medioevo la técnica no deja de fungir como configuradora de hombre y mundo. Significativamente, a la par de los procesos técnicos (*charrue* o arado, el molino, la prensa, sistema de entubación, la producción textil en masa, el transporte, técnicas comerciales y financieras, etc.) corre el desarrollo de la sociedad y su configuración en clases. Es como decir que en torno a ciertas técnicas se iban constituyendo las clases sociales.

Algo notable, para el caso del arte y de lo público, viene a ser la presencia de la catedral en estos tiempos, por ser ésta la que, por primera vez, merezca en sentido estricto ser llamada *arte público*, dadas sus características. Duque expone esto siguiendo las tres condiciones bajo las que Heidegger definiera la *plastik* (o bien, el arte en general): (i) su configuración y desarrollo técnico; (ii) la integración de la escultura en la arquitectura y el urbanismo y, (iii) la planificación del espacio. En definitiva, podemos decir que la excelencia de la catedral radica en su “perfecta integración simbólica del espacio político”. Siendo algo dedicado a la divinidad, y que estrecha en esa medida urbe y orbe, reúne de manera singular a todo el pueblo, toda clase social; en ella, concurre todo el anterior desarrollo de la tendencia del arte a lo público. Siguiendo esta sucesión temporal, Duque llega a una paradoja moderna. A pesar de ser éste el tiempo de la aparición —para el arte— del público y la opinión pública, aun así, dirá el autor, “en esta era no ha existido un arte propiamente público” (*cf.* Duque 2001, 37), (aunque sí hay un cruce de ellos). Cabe hablar de arte público sólo en la contemporaneidad. El arte público es aquel que ha sido elaborado con un preferente sentido social y dentro de un emplazamiento social, por lo cual tiene un carácter eminentemente político. No se puede objetar a ello que, de acuerdo con esta acepción, el antiguo arte griego o romano merezca ser también arte público —piénsese en la cantidad de estructuras públicas, monumentos, bustos y esculturas de aquellos tiempos—, pues difícilmente podemos llamar ‘arte’ a espacios y objetos creados con espíritu religioso o meramente político. Son, más bien, prácticas estéticas imbricadas. Esto vale para muchas piezas medievales y renacentistas; para el caso moderno, si bien nos encontramos con obras ya propiamente de arte, éstas aún se ubican dentro de

colecciones y espacios privados (aunque ya podamos encontrar nacientes procesos de transición del arte hacia nuevos espacios de exposición pública).

Avanzando en esta línea del tiempo, Duque sigue, por una parte, un camino similar al tomado en el tratamiento de la edad media, a saber, mostrando y analizando cómo algunos de los desarrollos técnicos terminan por modular la vida misma del hombre; por otra, señalando otros fenómenos (anti metafísicos, si se quiere) que definen lo moderno, como lo la ciencia, el arte y su vinculación al discurso estético (Kant, Hegel, etc.), la ética y la política como cultura y, finalmente, la desdivinización.⁵ No me ocuparé de esto, sino de la muy sugerente idea que cierra la exposición de toda esta suerte de cambios, innovaciones científicas y técnicas, así como del apogeo de un nuevo pensamiento autónomo (no teocrático) y nuevas organizaciones sociales abrazadas por la fuerza capitalista. Hablo de lo siguiente:

Ocurridas todas estas cosas, ¿qué es lo que queda a época tan gris? Bueno, le queda el arte. O mejor dicho, ahora es cuando nace de veras, no el arte, claro está, sino la conciencia reflexiva de que existe algo así como ‘arte’, sin más (*Ibid.*, 47).

El arte aparece allí dentro de un mundo europeo desprovisto de prácticas humanas dadoras de sentido. Es esto lo que entra a legitimar ahí su presencia y acogimiento.

IV

Parto de una pregunta: ¿cuándo aparecen para el arte sus épocas de legitimación? Creo que se puede responder que aparecen muchas veces cuando precisamente surge la pregunta por su (no) eficacia y poder. Es así que la conciencia del arte (¿qué es arte?, ¿qué arte es válido?, ¿cuándo hay arte? o ¿qué efectos tiene?) muchas veces se ha manifestado cuando aparece la necesidad de su legitimación: cuando Platón critica ciertas prácticas estéticas por sus efectos engañosos y antimorales o valora algunas por sus buenos efectos para el espíritu (*cf. R. X*, 595a-602b; *Leyes* 389d-391d, 396e y ss.), i. e., cuando exige su legitimidad a aquellos que hacían mimesis, es cuando sale a luz el poder de esas prácticas que hoy entenderíamos por arte. En el medioevo, eso que hoy veríamos como arte cobraba sentido sólo en tanto se le justificó catequética, religiosa y/o metafísicamente. Es el caso de íconos, vitrales, esculturas, relieves o de la música misma. Por ejemplo, consciente de los efectos de esta última, se lamentaba Agustín de Hipona diciendo:

Cuando me acuerdo de las lágrimas que derramé con los cánticos de tu iglesia en los comienzos de mi conversión y de la conmoción que ahora siento —no con el canto, sino con las cosas que se cantan, al ser cantadas con voz clara y modulación adaptísima— reconozco una vez más la utilidad de esta costumbre. Y así ando fluctuando entre el riesgo del deleite y la experiencia del provecho. Sin dar un juicio irrevocable, me inclino más a aceptar la costumbre de cantar en la iglesia a fin de que con el deleite del oído los espíritus débiles despierten a la piedad. Aunque cuando me

⁵ Esta lista de acontecimientos evidencia los signos de lo que Duque ha dado en llamar ‘muerte de la metafísica’ en la edad moderna. Que esto sea así insinúa qué tipo de tratamiento del arte podemos encontrar para la época. Baste remitirnos a la pululante teoría estética del tiempo.

siento más emocionado por el canto que por las cosas que cantan, entonces confieso que peço en ello y que merezco castigo y que querría no oír cantar” (*Confesiones*, Libro X, 33).

La contemporaneidad y toda la búsqueda de autonomía que el arte emprendió como tarea esencial, a fin de poder legitimarse por sí mismo —y no por referentes políticos, sociales, religiosos o metafísicos—, son también un ejemplo de ello. Un registro de esto lo encontramos en *Después del fin del arte*, en donde Arthur C. Danto desarrolla las condiciones históricas, estéticas y filosóficas —éstas dos últimas, especialmente, a partir de algunas intuiciones hegelianas— que han permitido al arte alcanzar un estado de autonomía y libertad frente a las condiciones estilísticas y teóricas que, hasta la modernidad, habían definido su identidad como ‘arte para...’ y no como ‘arte para sí’ (el llamado ‘arte por el arte’). Fue a esta condición alcanzada, a este fin del camino y de las narrativas, a este *poder experimentar todo*, al que Danto ha llamado ‘fin del arte’, que no es sino un estado de apertura ilimitada. No está de más decir que aquí la conciencia de qué es arte ha aparecido también dentro de un proceso de auto-legitimación. Para que el arte haya reclamado el derecho a poder ser *arte por el arte* durante las vanguardias del XX fue necesario, al tiempo, tomar conciencia de cuándo puede haber arte (¿por qué ese célebre y ‘simple’ orinal de Duchamp es arte y no los también famosos trazos que la chimpancé Congo hacía sobre un lienzo hacia la década de los 50’s?) y qué puede legitimarlo.

Y, como lo propuse al final de la parte III, la legitimidad del arte en la modernidad viene de la necesidad de prácticas dadoras de sentido en una época de la maquinaria, el apogeo comercial, la lucha por los derechos, las guerras y revoluciones. Pero también fue éste el momento de los ímpetus humanistas e ilustrados y un siglo que apareció como el llamado ‘siglo del sentimiento’:

En efecto, no es equivocado tomar el XVIII como el siglo de la razón a cambio de que no olvidemos, como es moneda común hacerlo, que también es el siglo del sentimiento [...].

No sólo en la novela, también en la filosofía, particularmente en la moral y la estética (que dígame aquí son los dos grandes mundos de la Ilustración: la filosofía aplicada), en la medicina que incluía una incipiente investigación psiquiátrica, en las nuevas explicaciones económicas y antropológicas (por no decir en su mayor parte ‘sociológicas’), los conceptos sentimentales dan cuerpo a las explicaciones científicas —o racionales si se prefiere [...]. La nueva medicina puede ser un buen ejemplo. Emancipada de cualquier tutela religiosa o antropológica, se dedica a estudiar los nervios, las transmisiones de nuestras afecciones y explica, en un materialismo que haría las delicias de La Mettrie, la conexión total de todo el cuerpo. Eso sí, para ello utiliza conceptos tan novedosos como el de sensibilidad, sentimientos, afectación, inclinación y otros que son los que van a componer el mundo sentimental (Seoane 2004, 100-101).⁶

⁶ Es aquí donde, además, se ubican Diderot, Sade, Voltaire y la Ilustración francesa que encontraron en la ‘comedia lacrimógena’ el ‘género serio’ para cultivar, pues no se trataba de provocar vanos y ficticios sentimientos sino “lograr las lágrimas ante la exposición de las

En este contexto, encontrábamos la ‘noble’ práctica del arte como expresión de la belleza y el sentimiento, remedios que ilustraban la mente y esparcían el ánimo. Fue aquí donde, además, surgió la filosofía hegeliana del arte, que encontraba en las tendencias románticas propias del tiempo un camino poco eficaz para las crisis de la época, y en la razón uno más afortunado. Así las cosas, justificamos el talante de expresiones como “el arte ha perdido su fuerza para mover a los pueblos”. Así pues,

¿[q]ué necesidad hay ya de arte, siempre ligado a la intuición inmediata y, por ende, a la ‘molesta’ presencia de lo material, cuando tenemos la filosofía, en cuyos conceptos [...] brilla ya puro el significado sin mediación sensible? (Duque 2001, 48).

Aquí la conciencia reflexiva del arte aparece cuando ya se creía cosa del pasado, es decir, cuando se dudaba de su eficacia. No es que Hegel crea que el arte en su presente sea algo inútil, sino que, en tanto lo piensa desde el punto de vista de manifestación de una verdad en medios sensibles,⁷ encuentra que es ya cosa del pasado. ¿Para qué arte cuando a nuestra racionalidad le es posible autodeterminarse? Además, Hegel no utiliza la expresión ‘muerte del arte’; en cambio, afirma que es cosa del pasado y que ha sido ‘superado’ (*überflügelt*) por la filosofía. Así pues, también está sugiriendo que el arte ha dejado de tener una importancia central para su tiempo, como la que tuvo otrora en el mundo antiguo y medieval. Allí, fue un medio de representación vital para la ética y la religión, pero ahora la filosofía es capaz de llevar a mejor término los propósitos de la razón y la sociedad. No estaba pensando que el arte había llegado a su fin sino que había llegado a término la cultura que podría haber servido de matriz a ese arte.

A juicio de Hegel, el arte es manifestación sensible de la idea: “Ya ha sido dicho que el contenido del arte es la idea y que su forma es la configuración sensible. Sin embargo, el arte debe intermediar esos dos polos en una libre totalidad reconciliada” (Hegel 1989, 98-99). Ésta es su dignidad, pero también su limitación. La adecuación de la idea en su expresión sensible (material) da origen al “sistema de las artes singulares y de sus géneros y especies”: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía; no obstante, el espíritu es capaz de rebasar esta objetividad, plegarse sobre sí mismo e ir más lejos.

Al igual que el arte tiene su ‘antes’ en la naturaleza y en los dominios finitos de la vida, así también tiene su ‘después’, es decir, una dimensión que le hace desbordarse en su aprehensión y exposición de lo absoluto. Dados los límites del

desigualdades sociales, las injusticias jurídicas o las convenciones religiosas irracionales” (Seoane 2004, 102).

⁷ De ahí que sea el arte clásico (griego) el momento cumbre donde esa verdad ideal encontró una perfecta adecuación en la materia. Aquel era un arte que *daba qué pensar*.

arte mismo, estamos exigidos a pasar hacia formas superiores de la conciencia: la religión y la filosofía.⁸ Todo ello nos permite apreciar que si bien el hacer del arte es legítimo, su legitimidad le viene dada por una exigencia metafísica; o bien, una exigencia racional.

Lo anterior permite concluir que —y aquí es donde he querido llegar— lo material (inclúyase el arte) carece de sentido si se lo ha dejado de pensar en relación ('espiritual', en el caso de Hegel) con el hombre. A ello llama Duque 'la aparente autonomía de lo material'. Para mí esto no es sino otra manera de pensar el valor ontológico de la técnica, de pensar que ésta es *co-laboración*, como se expuso en la Parte II. De tal modo, tratándose del arte, la técnica no tiene hoy por qué ensombrecerlo, sino darle un nuevo valor.

Por supuesto, Hegel no parece haber pensado así lo técnico, esto es, de manera plenamente autónoma, sino en necesario servicio al hombre (la manera heterónoma) y no como constituyente de él. Hasta la fecha, no he encontrado en Hegel una filosofía de la técnica donde ésta anteceda a lo humano. No obstante, el arte (y con ello cierta cara de lo técnico) tiene valor para Hegel por cuanto es *exteriorización* (del espíritu), y es en ese punto donde hallo coincidencias. He expuesto lo que puede ser una nueva relación con la técnica y sus consecuencias para nuestra idea del arte: esa técnica que también funciona como soporte de memoria y manifestación de las ideas. Hegel no ha hablado exactamente del valor de la técnica, sino de la dignidad racional de la sensibilidad, pero creo que así como se dio en él la justa reconciliación del pensamiento con la sensibilidad, reconciliación que la modernidad traía desde hacía tiempo en deuda, nosotros estamos ahora debiendo al hombre el valor de la técnica y lo material, en nuestros tiempos mancillados por juicios puristas que los ponen como algo negativo a la naturaleza y aún al hombre mismo.

En fin, ¿qué hay más allá del arte como un simple espacio pintado, moldeado, reordenado y cargado de significado? Más allá de este ya común sentido del arte como *hacer espacio*, creo que se han obtenido aquí líneas de trabajo que permiten verlo lejos de una esfera creativa intimista y en un inevitable espacio público y político, lo cual le concede un nuevo estatuto de técnica que el tiempo y teorías 'estilizadas' del arte habían echado al olvido. Ahora, mirarlo como técnica le concede una dignidad distinta y una valía especial.

Además, de mirar el arte como técnica se sigue que éste posee un carácter 'memorial' (transmisión de la memoria) fuerte que puede asumirse como despliegue (exteriorización) de lo humano y, en tanto, goza de un valor

⁸ Pero no nos llamemos a engaño si pensamos que la valía del arte la pone el filósofo alemán en su carácter espiritual y no en lo sensible. No es sólo que haya una apariencia sensible de la idea sino, mejor aún, una sensualidad del espíritu. Que esto sea así se corrobora en abundancia de ocasiones, como cuando Hegel evoca ciertas obras de arte donde lo sensible o aparente nos invita al detenimiento y a colmar el ánimo. En este tipo de obras, Hegel reconoce que la urgencia del significado pasa a un segundo plano (Hegel 1989, 607).

ontológico importante, que cae por fuera del linde de aquellas cosas que son simples añadidos a la vida.

Bibliografía

- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Nuria Pujol i Valls (trad.). Barcelona, España: Paidós.
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid, España: Akal.
- Gadamer, H-G. (1994). *Verdad y método II* (Segunda edición). Salamanca, España: Sígueme.
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Según la segunda edición de Heinrich Gustav Hotho (1842). A. Brotóns (trad.). Madrid, España: Akal.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona, España: Serbal.
- Merleau-Ponty, M. (1895). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Planeta-De Agostini.
- Platón (1997). *Diálogos*. Vol. 4. Conrado Eggers Lan (trad.). Madrid, España: Gredos.
- Platón (1999). *Diálogos*. L. I-VI, Vol. 8. Francisco Lisi (trad.). Madrid, España: Gredos.
- San Agustín (1998). *Confesiones*. Rodríguez Santidrián (trad.). Madrid, España: Alianza.
- Seoane Pinilla, J. (2004). *Del sentido moral a la moral sentimental. El origen sentimental de la identidad y ciudadanía democrática*. Madrid, España: Siglo Veintiuno de España Editores.