

REALIDAD Y TRANSREALIDAD DE LA OBRA DE ARTE

I

La crisis de la cultura contemporánea, perceptible en todos los dominios, también en el del arte o de las "bellas artes" si acudimos a una expresión ya superada, ha conducido a la creación artística, en lo que ella exige de siempre nuevo y original, a un verdadero "callejón sin salida". En efecto, el arte, por el cual entendemos aquella actividad humana mediante la cual el hombre produce obras nuevas y originales, que deleitan los sentidos y simultáneamente pueden comunicar una visión más profunda de las cosas y del mundo, siempre debe responder a inquietudes que brotan de una determinada situación histórica. Hoy este arte parece haber agotado sus recursos, y ya no encuentra nada nuevo que "decir". Los así llamados movimientos de vanguardia que Ortega y Gasset ha identificado con "arte deshumanizado", "arte abstracto", "arte nuevo" o "arte joven", tal vez con la intención de subrayar su aspecto de radical intelectualismo por un lado, y su coincidencia con el advenimiento de una nueva generación por el otro, no hacen más que girar alrededor de sus fundamentos creativos que datan de 1913, cuando Marcel Duchamp expone su famosa rueda de bicicleta, y de 1916 que marca la aparición del Arte Dada. Hemos de señalar que los estudiosos de la vanguardia artística no la hacen remontar cronológicamente más allá del último cuarto del siglo pasado. Los primeros indicios se perciben en la cultura romántica que, en sí misma, suponía la disolución de la tradición clásica. La vanguardia artística adquiere así el sentido de un auténtico descubrimiento, pero no de algo ya existente aunque velado, sino de algo que es creación.

Por más que no adoptemos una postura negativa frente a los movimientos vanguardistas en el arte, y consideremos justificada su pretensión de renovación constante, sobre la base de nuevas exigencias que se perfilan en el momento histórico, no podemos sin em-

bargo aceptar su decisión de "romper" con la tradición o la herencia cultural, pues todo el espectro cultural sólo puede mantenerse vivo cuando respeta la continuidad del pensamiento y del hacer que se mantiene a través de los siglos. Sin duda es en este punto que podemos detectar la debilidad de la postura vanguardista, que clasificaríamos de "tabula rasa" en relación con todos los logros culturales anteriores. Por otra parte es evidente que el arte vanguardista de nuestra segunda mitad del siglo XX, no ha logrado mantener el ritmo acelerado que imprime la sociedad consumística de nuestros días a todo lo que se emprende o realiza, de tal suerte que las obras de arte de vanguardia en vez de ostentar los rasgos de absoluta originalidad e invención, como se pretende, nos remiten inevitablemente hacia un pasado no muy lejano: al Dada de comienzo de siglo. Lo nuevo es así paradójicamente lo viejo, y la impresión final que tal tipo de arte nos produce es inevitablemente la de una gran pobreza de imaginación, o sino también de una exótica necesidad de "espiritualización", que acaba por disolver la obra en la nada o en la "energía", tal como lo sostiene Pierre Restany con respecto al arte-objeto del nuevo realismo.¹ Desde este ángulo encontramos mucho asidero en la denuncia que hace Erich Kahler² de la desintegración de la forma en el arte de vanguardia.

II

Semejante situación vuelve a replantear sobre el plano de la Estética el sentido y la esencia de la obra de arte. Sin duda que tampoco esta disciplina filosófica, fundada por Alexander G. Baumgarten en 1750, ha logrado todavía la plena integración de sus distintos dominios temáticos, ya que la determinación de su objeto ofrece no escasos problemas. También aquí notamos la repercusión de la crisis contemporánea. Los estéticos o estudiosos de la Estética vacilan entre decidirse por la experiencia estética, que correspondería a la actitud del contemplador o espectador frente a la obra de arte, por la metafísica de la belleza, o finalmente por la filosofía o teoría del arte, que centra su interés en la creación de la obra. Si abordamos el problema de la Estética desde la dimensión etimológica, con expresa referencia al término griego de "estesis", el objeto de esta disciplina coincidirá con "la captación perceptiva por el oído de algo exterior". De acuerdo con esta definición, la Estética delimitaría el plano del contem-

¹ *L'autre face de l'Art*, Galilé, 1979.

² *La desintegración de la forma en las artes*, Siglo veintiuno Editores, 1969.

plador de arte, que pone en juego uno de sus órganos sensibles superiores —según la antigua jerarquización de los sentidos—: el oído, para poder acceder a la obra que es “algo exterior”, y que de algún modo es capaz de penetrar en el hombre, despertando su potencialidad para lo bello. Pero así la Estética quedaría limitada a un campo específico del arte que sería el de la música. Ciertamente que la música tomada en su acepción más amplia es algo que está en la base de todas las artes, siempre que tomemos en cuenta su ritmo y melodía como elemento estructural de todo quehacer artístico, inclusive del lenguaje. También éste, considerado desde determinado aspecto es música. No obstante, cuando nos apartamos de semejante generalización, debemos destacar nuevamente el campo específico y propio de cada una de las artes, que no puede escapar a la intención del estético cuando elabora su ciencia filosófica. Sobre este dominio, cada arte queda consustanciada con su respectivo órgano sensible: la pintura con la vista, la escultura con la vista y el tacto, la música con el oído, el teatro con la vista y el oído etc.

Etienne Gilson, siempre dentro de esta preocupación delimitativa de lo estético, establece una rigurosa distinción entre Estética propiamente dicha y Filosofía del Arte.³ Mientras que esta última estudia la obra de arte en relación con el artista que la crea, —aquí se pone de relieve la obra como proceso creador—, la Estética, en cambio, enfoca la obra en su conexión con el contemplador, y en este caso, la obra es considerada en su acabamiento, como obra hecha, sobre la que se aplica tanto la reflexión del espectador como la del crítico que la analiza. Desde este ángulo comprenderíamos nuevamente la Estética en su faz contemplativa, aquella que visualiza la obra como lo que se hace accesible a su percipiente.

Otro punto de vista, más sintético que el anterior, por abarcar de una sola vez tanto lo que la obra tiene de estético como de filosófico del arte, es el de Jean Claude Pigué, el renombrado filósofo suizo que basó toda su filosofía en la experiencia musical, para construir a partir de ella todo el amplio dominio de una teoría del conocimiento y de una metafísica.⁴ Pigué sostiene que la Estética debe ocuparse del “encuentro” entre la obra de arte ya creada y el contemplador, es decir, ella debe tratar del punto de coincidencia entre una conciencia creadora y una conciencia contemplativa. La identificación de ambas conciencias constituye el objeto del conocimiento estético. En efecto, el espectador no puede asumir una actitud puramente pasiva ante su objeto, sino que debe re-crearlo y así producir

³ *Matières et formes*, J. Vrin, 1964.

⁴ *La connaissance de l'individuel et la logique du réalisme*, A. la Branconnière, 1975.

su renacimiento. Solamente en esta perspectiva, piensa el filósofo suizo, es posible comprender al intérprete musical en su verdadera función, pues éste al haber recibido la obra —bajo la forma de lo que la música dice a través de sus notas—, se sustituye a su creador originario, y le hace decir a la pieza que debe interpretar exactamente lo que su autor quiso decir. Tal compenetración se consigue por medio de un esfuerzo de intuición simpática, de "Einfühlung". Pero esto también se hace extensivo a todo auditor musical que, a su vez, debe convertirse en una especie de intérprete, cuando su experiencia posee solvencia estética. Tampoco él recibe pasivamente la música, sino que la rehace en su conciencia de manera activa. Ahora bien, según Piguet, el apreciador o contemplador del arte sólo se convierte en un "estético" o pensador del arte, al esforzarse por amonedar su placer en frases teóricas, en las que el objeto estético representa simultáneamente el placer que sintió y la cosa que lo provocó.

Hemos comprobado que el filósofo suizo relaciona la Estética con la Filosofía del arte, a la vez que destaca que el verdadero objeto de la Estética no puede ser otro que la obra individual; es en ella que se conjugan la tendencia contemplativa y la creativa.

En cuanto al tercer tema que tradicionalmente ha sido abordado por la Estética, lo ubica Gilson dentro del campo de la "Calología", término que proviene de la estética hegeliana. Esta Calología forma parte de la Metafísica, su objeto es lo bello concebido como un trascendental del ser. Es cierto que el ser como bello desborda la esfera de la Ontología, pero también es incuestionable que la perspectiva metafísica abre la obra de arte —en el ente artístico— al campo de lo trascendente, y esto no significa caer en un misticismo vano, ajeno a la preocupación auténticamente filosófica, sino que conduce al planteo del último fundamento del arte.

III

Es aquí donde conviene iniciar el análisis de lo que la obra de arte misma es, de ir despejando su esencia. A primera vista resalta que su realidad peculiar reúne, tal como podemos leerlo en *De lo eterno y lo temporal en el arte* de Monseñor Derisi,⁵ un elemento inmaterial y permanente, que no es sino la belleza, y un elemento cambiante y contingente, un valor temporal, que no es sino el modo particular de su realización material. De acuerdo con esta imagen que Mons. Derisi nos ofrece de la obra de arte, se entabla en ella

⁵ Emecé Editores, 1967.

una tensión dramática entre lo eterno y lo temporal, entre su esencia de belleza encarnada y lo mudable de su existencia, que depende del tiempo y del lugar en su realización concreta.

De esto se desprende que la consideración simplemente fenomenológica de la obra de arte, que únicamente la trata como un puro dato de la conciencia y que, por cierto, puede destacar muchas peculiaridades o características esenciales de ella, no es sin embargo capaz de remitirnos a su trasfondo metafísico, a su anclamiento en lo trascendente. La deficiencia de la fenomenología para abrir la obra de arte a la realidad metafísica, puesto que la reduce a lo puramente "estético", y la encierra en el círculo vicioso de lo imaginario, se hace aun más patente si intentamos aplicarla a la comprensión de lo que podríamos llamar "arte cristiano". Semejante tipo de arte, cuya expresión máxima podría estar representada por la catedral medieval, aunque modernamente asimismo haya eclosionado de manera maravillosa en la obra escultórica de Enrique Gaimari, en la pintura de George Rouault o en la dramaturgia de Paul Claudel, etc., debe transmitir un ideal de belleza que no es idóneo a su materia. Implica, dice Mons. Derisi, la lucha entre una forma pura de belleza sobrenatural o divina y una materia reacia a expresarla. De ahí que el medio expresivo del arte, más que en ninguna otra tendencia artística, aquí, en el arte cristiano o en cualquier clase de arte religioso, necesite de una materia que se torne dócil a la intención creadora, con miras a la encarnación de lo trascendente. El artista entra, pues, en una verdadera puja con la materia que se le sustrae y hasta puede enfrentársele en abierta rebeldía con lo que desea "decir". Esto sucede de manera mucho más aguda en el arte cristiano o sagrado que en el arte profano o secular, que da salida a motivos o temas terrenos.

Forma y contenido están así entreñablemente unidos en la obra, y es la "misma forma que da una nueva unidad bella al conjunto de elementos objetivos", que constituye "una realidad nueva inteligible, una unidad ontológica que ha sido alcanzada por y en la unidad del espíritu".⁶

Juan Plazaola a su vez observa que el arte siempre presenta una doble imagen: la imagen directa de lo que ese hombre artista nos dice —el "significado de su lenguaje"— y la imagen, casi siempre más fiel, de cómo es el que nos habla, independientemente de lo que nos dice —el contenido "autoexpresivo" del lenguaje artístico—. La obra es así expresión objetiva por una parte, y autoexpresión por otra. Resulta claro entonces que la "forma sensible" sea a la vez una imagen de la cosa que me la presenta mejor que en su forma física real

⁶ OCTAVIO N. DERISI, *De lo eterno y de lo temporal en el arte*, pág. 113, Emecé, 1967.

y el gesto del alma del autor, quien, a través de la cosa creada nos dice lo que él mismo es.⁷ A su vez Jean Claude Piguet hablaría aquí de verticalidad y horizontalidad de la obra. Es ciertamente a través de la vertical, la "autoexpresión" de Plazaola, que ella apuntaría a lo trascendente, mientras que sobre el plano de la horizontalidad se comunicaría a los demás.

Lo positivo del análisis fenomenológico se traduce en una visión estratificada de la obra de arte. En primer lugar destaca el "soporte material" —lo cosal— de la obra, sobre el que emerge el mundo imaginario o cosmos irradiante que responde a su núcleo esencial. Luego distingue el conjunto de los elementos físicos y sensoriales, que componen el ensamblaje de las "qualia sensibles", organizadas y unidas en una "unidad ontológica" dice Monseñor Derisi. Sólo en tercer término aparece el mundo de referencias significativas o simbólicas. Plazaola utiliza también la palabra "sugerencias", que apunta a algo que está más allá de los simples datos sensibles. Según la concepción fenomenológica, inclusive estas "sugerencias" o referencias simbólicas serían inseparables del mismo cuerpo sensible de la obra, y permanecerían por lo tanto apresadas en el mundo claustral de la obra concreta. La estética de Martin Heidegger, en cambio, permite vislumbrar el rebasamiento de lo puramente sensible e imaginario de la obra. Por de pronto distingue entre el plano primero o "Vordergrund" y el plano segundo o "Hintergrund". En virtud de ambos, la obra es esencialmente una "cosa" que dice algo más que la mera cosa, y eso más que dice es el símbolo o la alegoría. De algún modo esto hace referencia al "mundo" y a la "tierra", que según el filósofo alemán, acaecen en la obra de arte. El mundo que se instala en ella, elabora la tierra, por lo cual Heidegger alude sin duda a la tensión dramática entre el primero y segundo plano, entre Vordergrund y Hintergrund, y esto acontece en el núcleo mismo de la obra como un "ponerse en obra de la verdad".⁸

Para Otto Pöggeler, el eximio estudioso de la filosofía heideggeriana, el concepto de "tierra", introducido por Heidegger en la comprensión de la obra de arte como lucha o combate, entraña el proceso decisivo del pensamiento heideggeriano.⁹ De acuerdo con este pensamiento, el arte hace que la verdad advenga, es decir produce un ente que antes no existía y que ya no será nunca más. Este ente nuevo que adviene, logra que el ente en general se instale en lo abierto, de

⁷ JUAN PLAZAOLA, *Introducción a la Estética*, pág. 509, BAC, 1973.

⁸ MARTÍN HEIDEGGER, *Holzwege*, (Der Ursprung des Kunstwerkes), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1950.

⁹ OTTO PÖGgeler, *La pensée de Heidegger*, 281 ss., Aubier Montaigne, 1967.

tal manera que él solo “esclarece la abertura de lo abierto en la cual adviene”. La verdad es interpretada así como la brecha que la obra de arte abre en el ente total, tomado en su conjunto. Ella comporta esa especie de “iluminación” por la que tanto el ente extra-humano como el humano solamente pueden ser los entes que son. Pero si el arte ubica al ente en su abertura —sin duda abertura al ser—, lo reubica simultáneamente en la riqueza inagotable y albergadora del ente. Desde aquí es posible captar la relación dialéctica que se establece entre apertura y cerrazón, entre develamiento y ocultamiento, entre sinceridad y disimulo, entre mundo y tierra. Debido a este develamiento del ser que en última instancia significa la obra de arte en la filosofía de Heidegger, ésta se sale de su alcance puramente fenomenológico, y adquiere un sentido ontológico, en este caso, inseparable del proceso gnoseológico.

Heidegger hizo resaltar la importancia “instauradora” y el aspecto “simbólico” de la obra de arte, pero el acceso de ésta al dominio metafísico necesita todavía de una mayor aclaración. Todavía queda por saber hasta qué punto la obra de arte se cubre con su dimensión puramente “estética”, y hasta qué punto ella es superada por la referencia a una realidad metafísica que la rebalsa. El dilema que se sigue planteando es el de aceptar la obra como un todo estructurado y autosuficiente o de considerarla mas bien como un todo abierto a la transrealidad, y por eso mismo como realidad precaria y contingente. También podríamos formularlo como una alternativa entre una interpretación únicamente gestáltica y formalista de la obra y otra, que descubre en ella ciertos elementos que irían más allá de su significado puramente “monádico”, para referirla a lo trascendente y absoluto.

Al menos el análisis fenomenológico de la obra permitió descubrir la congruencia íntima que se establece en ella entre lo plástico, lo musical o lo lingüístico, lo figurativo, lo simbólico y lo sugeridor. Ya sobre el plano de lo representativo —que de un modo u otro se da también en el arte abstracto— somos remitidos a una significación radiante, gracias a la cual se produce un hiato de silencio y de paz contemplativa en el espectador, y por qué no, también en su creador. Este factor representativo de la obra es movilizado por un dinamismo espiritual, semejante al que se traduce por la lucha entre mundo (Welt) y tierra (Erde) de la estética heideggeriana.

La otra faz de la obra es la expresiva y simbólica, por la cual el autor-artista da libre cauce a la profundidad de su ser. Ubicados en esta perspectiva, somos capaces de percibir todo el abanico de sugerencias interpretativas que la obra puede ofrecer, y que nunca agota su núcleo esencial, su íntima sustancia, que escapa al análisis, puesto

que nos introduce en el misterio. Evidentemente es en la música, por ser de naturaleza más incorpórea que las demás artes, donde la trascendencia adquiere mayor claridad y cercanía, ya que en ella sentimos mejor la proximidad del misterio, y gozamos en la espera de una revelación arcana, siempre inminente y nunca consumada. La obra al fin de cuentas queda como balbuciendo ese "no-sé-qué" que simbolizaría la huella del Amado que "por estos sotos pasó con presura y yéndolos mirando, con sola su figura - vestidos los dejó de hermosura", si nos apoyamos en una cita del "Cántico Espiritual" de San Juan de la Cruz, por otra parte, autor que el mismo Mons. Derisi se complace en citar con frecuencia. La reflexión sobre el arte nos ha conducido finalmente a afirmar la trascendencia como la última palabra que podamos decir sobre él, aunque de esta manera también sea necesario admitir el desborde de su alcance simplemente estético, puesto que la belleza identificada con el ser absoluto, a diferencia de lo que es su encarnación en una realidad sensible, es extensiva a toda entidad mundana, sea ella paisaje o acontecimiento, sea rostro humano o aventura espiritual, sea acción moral o armonía corpórea, pues todas ellas reflejan analógicamente el ser trascendente. En suma no existe momento en que las cosas no puedan ser profundizadas en su esencia, más allá de su presencia sensible, y si esto podemos traducirlo en un material que está a nuestra mano, acuñándolo por medio del troquel de la belleza trascendente, habremos logrado su encarnación en una obra de arte de carne y hueso, y al mismo tiempo nos habremos introducido nuevamente en el mundo de la Estética. Aquí hallaríamos asimismo la clave que permitirá superar la inercia del arte actual, en cuanto éste sea capaz de recuperar su hondura y significado revelador del ser.

CARMEN BALZER