

SENDAS COMUNES DEL ARTE Y LA FILOSOFÍA EN EL SIGLO XX

El compromiso nihilista en la experiencia estética

[publicado en *Volubilis*, nº 12 (2005), pp. 57-88]

[Luis Sáez Rueda](#)

Departamento de Filosofía, Universidad de Granada

[p. 57] Los lazos entre el arte y la filosofía han sido objeto de una multitud de reflexiones en los últimos años. Las consideraciones que siguen se inscriben en este campo de juego. Pero ni pueden ser adscritas a lo que canónicamente se entiende por *estética* filosófica ni pretenden alcanzar los elevados fines de una *filosofía del arte*. Nuestro esfuerzo se relaciona, más directamente, con una *hermenéutica de la historia* del siglo XX. Intentamos mostrar que los cauces de la filosofía del pasado siglo (y sus incipientes derivas en el presente) guardan una curiosa y estrecha relación de analogía con los movimientos artísticos que han configurado ese mismo trayecto temporal. Ahora bien, lo que al autor le fascina y le *da que pensar* [p. 58] no es la esporádica filiación entre posiciones filosóficas atómicas y secuencias precisas de la praxis artística, sino el fuerte paralelismo entre los movimientos tectónicos de uno y otro lado. Tales movimientos constituyen, a pesar de sus constantes fracturas, un *continuum* en el que ciertos motivos u obsesiones de nuestra época perseveran ocultamente, por debajo de los acontecimientos singulares, si bien al precio de experimentar inflexiones, transfiguraciones o migraciones diversas. Hemos dado el nombre de *mundanización ontológica* a ese fluir de trastienda en el campo de la filosofía. A su paralelo en el espacio del arte lo denominamos *desmaterialización estética*.

Comenzaremos aclarando este mismo punto de partida, que funciona como una *hipótesis heurística* (§ 1). En segundo lugar, recorreremos las etapas de la mencionada historia y los vínculos que se van fraguando en su decurso entre el discurrir filosófico y el artístico. Nos centramos, sobre todo, en las artes plásticas. (§ 2). Finalmente, intentaremos mostrar que esta historia común guarda una profunda relación con la experiencia moderna y contemporánea del *nihilismo* y que, por tanto, está confrontada con la alternativa fundamental a la que conduce dicha experiencia en términos nietzscheanos: la alternativa entre un *nihilismo activo* y un *nihilismo reactivo* (§ 3).

1. MUNDANIZACIÓN ONTOLÓGICA Y DESMATERIALIZACIÓN ESTÉTICA

Es preciso comenzar señalando que la constatación de paralelismos de fondo no permite afirmar la difusión de fronteras entre filosofía y arte. Nos topamos aquí con uno de los riesgos que, al final de nuestras reflexiones, relacionaremos con el fenómeno del nihilismo. Admitiendo la imbricación entre lo filosófico y lo artístico y rehuyendo la tosca confusión de ambas experiencias, quisiéramos mostrar cómo los caminos que ha roturado la filosofía a lo largo del pasado siglo y aquellos otros por los que ha transitado el arte poseen una estructura análoga.

Para empezar con la filosofía, cabe señalar que ha seguido un proceso de *mundanización ontológica*. Avanzamos aquí una síntesis de ese despliegue tortuoso, que en nuestras posteriores reflexiones examinaremos con mayor detalle (1). La filosofía del siglo XX está fuertemente impregnada por el *motivo fenomenológico* introducido por Husserl. Este motivo *fundacional* es el umbral de una comprensión del mundo cuyas claves fundamentales residen en las nociones de *retroceso al mundo de la vida* y de *ontología del sentido*. La realidad, en efecto, es para el fenomenólogo, no la materia “objetiva” o “empírica” que sirve de base al conocimiento de la ciencia natural, sino el mundo tal y como aparece en el espacio de la vivencia, el mundo experimentado y vivido. Los fenómenos que componen lo que llamamos *real* están ya configurados y [p. 59] aprehendidos desde la subjetividad y, puesto que ésta es un hábitat sintiente, merece el calificativo de *mundo de la vida*. Al mismo tiempo, lo real debe ser entendido como *sentido*, como fenómeno interpretado, pues no otra cosa puede ser el referente de una vivencia.

El *retroceso al mundo de la vida* y su pareja *ontología del sentido* se han revelado, desde la aurora del siglo, como principios dinamizadores que, de forma asombrosamente plástica, se modulan a través de múltiples investiduras. Pero el curso de semejante expansión es impelido por una sutil y compleja profundización del *retroceso*, por una radicalización progresiva en la que se acelera lo que podríamos caracterizar como *mundanización*. Si la fenomenología que promovió Husserl desafió la creencia en una realidad *extramundana*, platónica, y arraigó la comprensión del ser en la esfera *intramundana* del sujeto, la

1. Lo que aquí sostenemos ha sido objeto de un análisis más preciso y extenso en SÁEZ RUEDA, L., *Movimientos filosóficos actuales*, Madrid, Trotta, 2001. V., esp., *Introducción* y los párrafos 1.3., 2.3., 4.1. 6.3., 13.1 y 16.1. Un análisis más comprimido en SÁEZ RUEDA, L., *El conflicto entre continentales y analíticos*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 65-93.

fenomenología postidealista y el existencialismo exacerbaron esa especie de regreso a la tierra de la vida. Aunque con matices diversos, tanto la *ontología fundamental* de Heidegger (que está en el origen de la ulterior hermenéutica de Gadamer), como la *fenomenología de la carne* de Merleau-Ponty, contribuyeron a una *desfundamentación* del sujeto y a una *eventualización del sentido*. El sujeto, agente del mundo de la vida, se descubre ahora inmerso en una facticidad que lo trasciende y lo constituye desde un fondo previo. Es el mundo antepredicativo, pre-reflexivo, de la existencia temporal o corporal el que ahora toma la palabra. El *mundo de la vida*, que para Husserl era todavía tangible mediante la introspección reflexiva, se torna ahora opaco, inasible, se hurta a la mirada del intelecto y se convierte en una entraña oculta, por así decirlo, de nuestra *residencia en la tierra*. Y ese giro hacia las profundidades desvela, al mismo tiempo, que el *sentido* inherente a los fenómenos del mundo no lo constituye el sujeto desde sí, sino que emerge a sus espaldas, desde una *terra ignota* que es constante fluir, existencia heraclíteica y multiforme en la que el hombre, como un ser *arrojado* y siempre en tránsito, se hospeda con la humildad de un dios caído. A la irresistible fuerza de esta primera profundización de lo mundano, cuyo momento de gloria se extiende, al menos, desde la tercera década del siglo hasta los sesenta, no pudieron sustraerse ni siquiera sus enemigos, los ilustrados (Habermas, Apel): empeñados en recuperar el sólido basamento de una razón universal y suprahistórica, tuvieron que entenderla, empujados por el retroceso al mundo de la vida, como una *razón centrada* o *intramundana*, inserta en la praxis comunicativa cotidiana. Ahora bien, avanzada la segunda mitad de siglo, esa primera profundización se vio impelida a una radicalización aun más atrevida en virtud de la cual la *mundanización* experimentó dos nuevos avances. El primero de ellos se lanzó a porfía en la década de los sesenta, cuando el estructuralismo hurgó incluso tras el mundo existencial de la vida, en busca de un fondo más subterráneo: las redes de relaciones sígnicas, las estructuras simbólicas del inconsciente colectivo, de las que emana, [/ p. 60] como un efecto de superficie, todo sentido. El segundo vino auspiciado por el postestructuralista *pensamiento de la diferencia* (Foucault, Lyotard, Deleuze, Derrida), ya en los tiempos de *postmodernidad*. Si la mundanización existencial resituó al hombre y su concepción del mundo en una tierra opaca pero hospitalaria (el ser como flujo de *sentidos* en el tiempo y el espacio), los filósofos *de la diferencia* creen descubrir en ese mismo subsuelo mundano nuevas fuerzas telúricas que lo hacen, si cabe, más abismático e inquietante: por un lado, la *ausencia de sentido* que acompaña a todo *sentido*, la *despresencia* coimplicada en cualquier presencia; por otro, la

diversidad reticular, anónima, sin centro y entrópica, en la que las imágenes del mundo concretas pierden su autonomía y su perfil específico tan pronto se insertan, desvaneciéndose en una profusa *red de senderos que se cruzan*.

Cuando, en nuestras reflexiones ulteriores, relacionemos, paso a paso, esta historia filosófica con la del arte, comprobaremos que los movimientos artísticos del siglo XX han discurrido por una senda cuyo horizonte es análogo al de la mundanización ontológica. Ahora bien, ¿por qué hemos elegido el emblema de *desmaterialización estética* para caracterizar el nervio profundo de dicha *mundanización*? Precisamente para afrontar una perplejidad. Pues, aunque en el fondo dicha mundanización persevera y se acentúa, a primera vista los movimientos posteriores al expresionismo *parecen* desvincular arte y vida, obra y mundo. El arte del pasado siglo se instala en la materia mundanal de la vida en la medida, paradójicamente, en que se *des-materializa*, en que sus procedimientos expresivos invocan con mayor fuerza una *inmaterialidad* sutil y delicuescente como espacio de la experiencia estética. Y ello a través de dos cauces simultáneos: por un lado, desdibujando la *materia referencial* de la obra, es decir, la realidad tangible que el arte figurativo aspiraba a representar, ascendiendo hacia esa especie de irrealidad que, por ejemplo, la abstracción (pero no sólo ella, como veremos) privilegia; por otro lado, rompiendo con la *materialidad de la obra* misma al subrayar que lo artístico no reside en el resultado, sino en el *proceso* mismo de elaboración. El primero de estos cauces se corresponde con una tendencia anti-figurativa que atraviesa todo el siglo y que reconoce la esencia del arte en su poder para vehicular una experiencia sub-representativa (2). Lyotard se refiere a esa tendencia como una propensión a la *inmaterialidad* que puede ser descrita con ayuda del concepto kantiano [/ p. 61] de lo *sublime*. Si en la experiencia de lo bello se pone en vigor una armonía entre el libre juego de la imaginación y la capacidad representacional de los conceptos, en la de lo sublime acontece la experiencia de una disarmonía radical entre imaginación y razón (3). La imaginación

2. Esta tendencia se patentiza, no sólo en las artes plásticas expresamente abstractas o informales que se hacen fuertes, sobre todo, a partir de mitad de siglo. Ya desde comienzos de la centuria se insiste por doquier en que no hay experiencia estética genuina allí donde prevalece el intelecto activo y la mera representación de la realidad. Las manifestaciones más intensas provienen entonces de la poesía, a manos de P. Valéry, E. Selincourt o H. Brémond, autor, este último, de una obra portavoz: *Poesía pura* (1929). V. TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1997, 370-2. Este concepto de poesía pura, que busca “expresar las profundidades de nuestra alma” por el “contacto con una realidad misteriosa”, es aplicable, *mutatis mutandi*, a toda la experiencia estética. Así, el expresionismo en pintura contiene ya una vocación anti-realista y una búsqueda de la profundidad pre-lógica del mundo vital interno.

3. Kant investiga la experiencia de lo sublime en el *Libro segundo* (§§ 23-54) de su *Kritik der Urteilskraft*. A diferencia de la experiencia de lo *bello*, que “refiere la imaginación, en su libre juego, al *entendimiento* para

creadora tropieza con la exigencia de dar forma a una idea cuya ilimitada densidad desborda toda forma representable. Respecto a las prerrogativas del racionalismo filosófico, Lyotard intenta probar que esta experiencia se convierte en *testimonio* de que hay en lo real una dimensión *irrepresentable*. El arte de nuestro tiempo, a su juicio, ha comprendido muy bien la *crisis de la razón* moderna, de una razón que antaño se arrogó el privilegio de convertir al concepto en un espejo cabal del mundo. A través de su anhelo abstraccionista y experimental, se aleja de la voluntad cosificadora que alienta la racionalización del mundo. Y lo hace testimoniando la impotencia de la representación mediante un esfuerzo, por así decirlo, heroico y trágico a un tiempo: buscando *presentar lo impresentable* a través de nuevos medios expresivos que ponen en obra un poder superior al representativo (4). Quizás se roza aquí un rasgo general de la experiencia estética y no una peculiaridad exclusiva del siglo XX, lo cual podría atestiguar en la conformación *simbólica* de la obra de arte, es decir, en su capacidad para rebasar la mimesis reproductora y generar desde sí un mundo de sentido inédito (5). En cualquier caso, pensamos, la recientemente pasada centuria hace de esa virtualidad una tarea explícita y crecientemente ambiciosa.

En cuanto al segundo de los cauces mencionados, hay que señalar que el arte del siglo XX propende también a una estética de lo *procesual*. Lo característico de la obra no se encuentra en su carácter objetual (en el objeto que ella misma es en cuanto resultado), sino en el proceso operativo que la produce y la anima íntimamente. La realización misma, el proyecto

concordar con los *conceptos* de éste”, en lo sublime “[El espíritu] siente todo el poder de la imaginación, inadecuado, sin embargo, a sus ideas” (KANT, I, *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1970, pp. 197-98).

4. Son diversos los lugares de la obra de Lyotard que explicitan estas ideas. He aquí algunos. LYOTARD, J.-F, *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988 (orig.: 1983), pp. 175-208; *El entusiasmo*, Barcelona, Gedisa, 1987 (orig. de 1986), pp. 52-88; *Moralidades postmodernas*, Madrid, Tecnos, 1996 (orig. de 1993), pp. 161-170; “Les Immatériaux”, *Parachute*, n. 36 (1984), pp. 43-48; *Immaterialität und Postmoderne*, Berlín, Merve, 1985; “La Philosophie et la peinture à l’ère de leur expérimentation”, en LYOTARD, J.-F. (Ed.), *L’Art des confins*, París, Pres. Univ. de France, 1985, pp. 465-477.

5. Toda obra artística, como piensa J. García Leal, posee la forma del símbolo. Y el símbolo no representa una realidad externa, sino que presenta desde sí una realidad que él mismo construye. Puede que la obra aluda a una realidad fuera de ella, pero en el símbolo «lo simbolizado adquiere una presencia y significación de la que antes carecía, un sentido que es indesligable de la visibilidad que le otorga el símbolo» (GARCÍA LEAL, J., *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002, 86-87, Cfr. cap. 2.4.). Esta concepción se vincula a la comprensión que del arte posee Gadamer. Y quisiéramos advertir en este contexto que el uso que hacemos del término “representación” en el presente trabajo no afecta a la acepción que cobra en muchos lugares de la obra gadameriana, es decir, a esa acepción que se asocia con el término alemán *Darstellung*. La *Darstellung* no es una representación como *adaequatio*, sino una *presentación* en la que lo *presentado* alcanza su ser genuino al configurarse como sentido comprensible. Tal y como lo emplea Lyotard, y nosotros en este ensayo, la “representación” se vincula, más bien, a la *repraesentatio* (una presentación ligada a la concepción de la verdad como “correspondencia” con la realidad externa) y a la *Vorstellung* denigrada por Heidegger (en la que lo que se presenta es *puesto* ante la conciencia y sometido a su lógica inmanente). Agradezco estos distinguos al Prof. J. García Leal.

constructivo o la praxis en cuyo seno se ejecuta, se convierten en la obra artística en cuanto tal. A este fenómeno se lo ha llamado también con frecuencia *desmaterialización* de la obra de arte. Lucy R. Lippard documentó con precisión semejante tendencia en un breve período desde la mitad de los sesenta (6). Pero intentaremos mostrar que es una propensión identificable ya desde [/ p. 62] principios de siglo (7), incipiente incluso en el expresionismo, así como un rasgo del arte de las últimas décadas, apreciable en diversas formas de experimentación artística (8).

Si tomamos en cuenta estas dos características de la *desmaterialización estética*, podremos deshacer la aparente paradoja de que el arte lleva a cabo con ello una *mundanización ontológica* semejante a la que ha realizado la filosofía. Al desmaterializarse, el arte no se aleja del *mundo de la vida*, como se ha pensado en ciertas ocasiones (9). Aunque corra ese peligro (cuando se banaliza), sigue la senda de una profundización en lo mundanal que a veces no resulta obvia. Y esto puede acreditarse en la fascinante homología que existe entre los dos rasgos aludidos para el caso del arte y otros dos correlativos de la filosofía. En primer lugar, la *inmaterialidad* tendencial del arte, que se ratifica en su vocación anti-figurativa, se corresponde con la pugna constante que, desde Husserl, mantiene la filosofía contra el *pensamiento representativo* o, en palabras de Heidegger, contra la *metafísica de la presencia*. El *retroceso al mundo de la vida* que Husserl propicia está orientado por la necesidad de salir de la asfixiante atmósfera del positivismo. Mientras que para este último la existencia es reductible a materia representable, la fenomenología busca el origen de nuestra visión del mundo en un substrato no judicativo, no representacional, que es precisamente el de la

6. LIPPARD, L.R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger Publishers, 1973. V. GUASCH, A.M., *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2000, primera parte.

7. La tendencia *procesual* puede ser reconocida, por ejemplo, en lo que se ha llamado *pancreacionismo*, una propensión del arte desde principios de nuestro siglo. Se trata de la comprensión de lo artístico como el proceso, el movimiento o el acto mismo de reconfiguración creadora de la materia sensible. V. TATARKIEWICZ, W., *op. cit.*, pp. 292-296.

8. El mismo Lyotard sigue hablando mucho más tarde de la desmaterialización del arte en el sentido indicado. Tomando como base exposiciones como *Prospect 86* (Frankfurt, 1986) o *Les Immatérielux* (Centre Georges Pompidou, marzo-julio de 1985), defiende de nuevo Lyotard que el arte actual se vincula, más que a la idea de belleza, tal y como la entiende Kant, a la idea «más inmaterial e inconmensurable» de lo sublime («Critical Reflections», en *Artforum*, abril (1991), pp. 92-93). La desmaterialización del objeto es la pérdida de su ser tangible en beneficio de un ejercicio ya no representable: en intervenciones en el espacio, instalaciones o formas de arte conceptualista los objetos aparecen como soportes irrelevantes que sólo pueden crear extrañeza. La obra implica un recorrido del espectador, que se hace partícipe y que entra en un flujo de informaciones.

9. Algunos críticos, en efecto, piensan que con ello el arte se descompromete respecto a la sociedad. Cfr. OSBORNE, H., «Art and Life: Closing the Gap», en WOLANDT, G. (ed.), *Die Ästhetik, das tägliche Leben und die Künste*, Bonn, Bouvier, 1984. Citado en MOLINUEVO, J.L., *op. cit.*, p. 266.

vivencia de sentido. Observada desde esta perspectiva, la *mundanización ontológica* que prosigue en Heidegger, en la hermenéutica y en la fenomenología de la carne, constituyen un intento por radicalizar el proyecto fenomenológico, comprendiendo la representación y la reflexión como operaciones derivadas y subsidiarias respecto a la verdad que acontece en la existencia pre-reflexiva: la *alétheia*, el diálogo hermenéutico-histórico o la apertura corporal del mundo. Y es claro que el estructuralismo y el *pensamiento de la diferencia* exacerbaban ese propósito, al presentar la noción de *diferencia* como un desafío al *logocentrismo* occidental, es decir, a la idea de que existe una *identidad* sustancial del mundo susceptible de ser presentada como razón. En segundo lugar, el carácter *procesual* que la *desmaterialización artística* involucra guarda relación con lo que hemos denominado, en otro lugar, *ontología del acontecimiento* (10). A través de la *mundanización* ontológica experimentada por la filosofía en el pasado siglo se ha mantenido, bajo diversas máscaras, [/ p. 63] una concepción de la realidad como *acontecimiento*. Quiere ello decir que el filósofo continental no ha cesado de describir el mundo como conteniendo una dimensión *vertical* de acontecer dinámico. Ya para la fenomenología husserliana los fenómenos que integran el mundo son realidades emergentes: si lo que “hay” es *sentido*, entonces el mundo no está compuesto por “objetos” estáticos, pues el *sentido* tiene la peculiaridad de que existe sólo en la medida en que *está siendo experimentado*. El acto dinámico del experimentar se corresponde con una realidad experimentada que es, en su seno interno, el movimiento mismo del *mostrarse como un modo de ser*, como un *ser-así*, tal y como está *apareciendo* ante la vivencia. Ese *siendo* dinámico de la realidad se profundiza en los movimientos filosóficos ulteriores: es un *aconteciendo* el mundo, en la medida en que está siendo aprehendido desde las posibilidades de la existencia (Heidegger), en la medida en que es interpretado mientras vivimos en una tradición o en un mundo cultural (Gadamer) o *habitamos corporalmente* el espacio (Merleau-Ponty). Tampoco, finalmente, es una realidad objetiva, estable, apolínea, esa mixtura de sentido y sin-sentido, presencia y ausencia, en la que el pensador de la diferencia cifra la clave del ser: la experiencia que este filósofo postrero hace del mundo es la de un *estar presentándose* los sucesos ante nosotros como *siendo* huella de una ausencia. En suma, para la filosofía continental del siglo XX no hay *objetos*, sino experiencias, y éstas son *acontecimientos* que están siendo *procesualmente* aprehendidos. Las realidades no son, por así decirlo, *obras*

10. V. SÁEZ RUEDA, L., *Movimientos filosóficos actuales*, op. cit., pp. 24-26 y caps. 9.1 y 10.4.; *El conflicto entre continentales y analíticos*, op. cit., especialmente caps. 2.1 y 2.3.

acabadas que cuelgan en el museo del mundo, sino el *ponerse en obra* el mundo mismo.

Basten estas insinuaciones para invitar al lector a repensar la profunda alianza entre la filosofía y el arte recientes, entre *mundanización ontológica* y *desmaterialización estética*. A continuación, expondremos esta hipótesis a la prueba de la realidad, inspeccionando los *casos*.

2. CAUCES PARALELOS DE LA FILOSOFÍA Y EL ARTE EN EL SIGLO XX

Antes de iniciar nuestro análisis comparativo convendría realizar dos advertencias. El estudio nace ya, en primer lugar, con una limitación en lo que concierne a su campo de aplicación en el arte: queda fuera del alcance de este trabajo una prospección en la que se vieran involucradas la literatura, la música o el cine, cuyo tratamiento habría hecho intervenir un exceso ingobernable, y nos ceñimos al desarrollo de las artes plásticas y a las manifestaciones centrales de la arquitectura (11). La segunda advertencia atañe a los modos de emparejamiento que proponemos. Las analogías no implican una coincidencia temporal estricta entre corrientes de uno y otro lado tomadas de modo atómico. Coherentemente con el planteamiento general realizado anteriormente, la filiación de fondo se refiere a la inmanencia global de las propensiones. Incluso desde esta perspectiva, no pretendemos probar un enlace necesario o *esencial* entre [/ p. 64] movimientos filosóficos y artísticos. Probablemente, cada uno de estos dos ámbitos habría seguido su senda sin conocer a su análogo. Aunque presupongamos influjos recíprocos en la historia empírica, no se deducen el uno del otro. Filosofía y arte, y aquí radica la causa mayor de admiración, transitan el siglo XX como si fuesen respuestas semejantes, en lenguajes diferentes, a *preguntas* de fondo, a cuestiones que apelan por igual a ambos y que, para expresarlo con Deleuze, se esconden en la urdimbre secreta del tiempo, en la forma de un *campo problemático* (12).

11. Entre la multitud de textos que compilan los tópicos de los movimientos artísticos que trataremos habría que destacar dos clásicos: GOMBRICH, E.H., *Historia del arte*, Madrid, Debate, 1997 y ARGAN, G.C., *El arte moderno*, Madrid, Akal, 1998.

12. Se refiere Deleuze a *preguntas-problema* que dinamizan inmanentemente el pensamiento o la germinación de sentido sin agotarse en las respuestas. V. DELEUZE, G. (junto con GUATTARI, F.), *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.

2.1. Fenomenología, modernismo y expresionismo

Hemos señalado que el *retroceso al mundo de la vida* y la *ontología del sentido* son rasgos esenciales del movimiento fenomenológico inaugurado por Husserl. Conviene comenzar mostrando que ambos aspectos están involucrados, en cuanto a su génesis, en una reacción contra el panorama *positivista* con el que se encuentran, tanto la filosofía como el arte, a principios de siglo. En esta época el mundo occidental asiste a una explosión apologética de la cultura científico-técnica. El fuerte despliegue del progreso técnico, del desarrollo industrial y del espíritu científico, aparece como una promesa de liberación del hombre respecto a las ataduras de la naturaleza y de las oscuridades de la tradición, como una promesa de realización de posibilidades humanas hasta ahora vírgenes. En arte, la fascinación por el *desarrollismo* se deja sentir, por ejemplo, con estridencia en los manifiestos del *futurismo* italiano de la primera década, en los que el culto a la ciudad funcional y a la *estética de la máquina* se hacen completamente ostensibles (13).

Pronto, sin embargo, el credo desarrollista muestra su lado oscuro. Husserl puso el dedo en la llaga cuando en *La crisis* (14) mostró la faz objetivante y deshumanizadora del crecimiento científico-técnico. Objetivante, porque la instrumentalización técnica del mundo amenaza con cosificar todo lo que existe, con asimilar lo real a lo que se somete al cálculo. Deshumanizadora, porque, a la postre, el hombre mismo corre el riesgo de transformarse en una pieza del mecanismo del que supuestamente es agente, en un objeto más dentro de un mundo de cosas. La defensa de un *regreso al mundo de la vida* puede ser entendida, desde este punto de vista, como una llamada a reconocer que las construcciones del positivismo objetivante se han desarraigado respecto a las fuentes de la experiencia inmediata, pre-objetiva, en las que debe fundarse todo trato del hombre con el mundo, si es que éste ha de ser un mundo humano, es decir, un mundo de *sentido*.

Observado desde el prisma del proyecto fenomenológico, el *modernismo* artístico de principios de siglo aparece como [/ p. 65] un movimiento inspirado en el fondo por el anhelo del regreso al *mundo de la vida*, aunque finalmente resultase parco de miras y no estuviese a la altura de lo exigible. En arquitectura, este horizonte se pone de manifiesto en la

13. Los manifiestos de Boccioni y Marinetti son paradigmáticos. V. APOLLONIO, U., *Futurist manifestos*, Viking, 1973.

14. HUSSERL, E., *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Barcelona, Crítica, 1991 (orig.: 1936). Un minucioso análisis se despliega en el cap. I.

contradicción emergente entre el *funcionalismo* complaciente con las exigencias de la metrópolis industrial (como el de L. Sullivan, prometeo del rascacielos) y el *urbanismo vital*, que aspira a una reconfiguración de la ciudad como espacio para la vida, a convertirla en elegante y festiva, a revestirla con ornamentos de la naturaleza, superficies onduladas, espacios abiertos y, en suma, a sustituir el asfixiante caos de la ciudad industrial por un paisaje excitante. H. Guimard y J. Olbricht destacan en esta línea, pero fue Gaudí, tal vez, el que condujo la objeción contra el modernismo funcional a su forma más desafortunada, hasta el punto de que se convirtió en anticipador del expresionismo. Al mismo tiempo, el *Art nouveau* que se extiende en esta época (15) es un estilo que convive con la nueva civilización tecnológica, pero que, desde su interior, anhela romper su burdo naturalismo para reencontrar en los objetos, no sólo su utilidad, sino a la vez una dimensión de expresividad sintiente, haciendo acopio de motivos orientales, repudiando la proporción y el equilibrio, buscando la curva y sus variantes, apelando al goce de los sentidos.

Ahora bien, salvo casos excepcionales, como el de Gaudí, el modernismo no llega a consumir la experiencia casi trágica que anima la crítica fenomenológica. Se repliega al parco empeño de satisfacer las necesidades estéticas de la comunidad. Embellece el mundo funcional y pragmático, pero no desvela a porfía su reverso demoníaco. El *regreso al mundo de la vida*, en un sentido radical, exige un arte que no corrija simplemente al desarrollismo, sino que sustituya la imagen del mundo que éste promueve por otra. El *expresionismo*, que crece como una larva en el cuerpo modernista y lo metamorfosea, es, sin lugar a dudas, el análogo más cabal de la fenomenología: ambos rebasan la reforma inmanente y promueven una revolución ontológica.

La *crítica* al progreso implica, en efecto, para la fenomenología, una nueva concepción del hombre y de su relación con lo real: una *ontología* revolucionaria. La *crisis* tecnológica a la que venimos refiriéndonos presupone, según Husserl, una comprensión del mundo fundada sobre el positivismo. “Meras ciencias de hechos hacen meros hombres de hechos” (16). Y es que la lógica del progreso científico-técnico lleva consigo un modelo de saber en el que el paradigma positivista de las *ciencias naturales* se ofrece como exclusivo, de tal manera que, tanto el mundo como el hombre, tienden a ser explicados como un conglomerado de hechos

15. En la primera década del siglo, se trata de una moda. El listado, pues, de autores sería interminable. Baste señalar los siguientes: H. Van de Velde, V. Horta, Moretti, Lalique, P. Roche, L. Loir.

16. HUSSERL, H., *La crisis...*, *op. cit.*, p. 6.

descriptibles empíricamente o explicables de modo causal. Ya desde las obras gestadas en la primera década del siglo, el fenomenólogo opone a esa propensión de los tiempos una concepción capaz de superar lo que llama [/ p. 66] *naturalización de la conciencia*, y de su correlato, el mundo (17). La realidad no es esa configuración de hechos, presuntamente objetivos, que estudia la ciencia y que el desarrollo técnico venera. Es siempre ya algo dado en la experiencia comprensiva, interpretado de un modo o de otro. Cualquier objeto es, desde su mismo nacimiento ante nosotros, desde su primera y más elemental aprehensión, presencia con una específica *significatividad*: el objeto x nunca es mudo; o es, por ejemplo, bello o inquietante o amenazante...Es, rigurosamente hablando, un *fenómeno de sentido*: un modo de ser y de aparecer ante el sujeto. Este último, por su parte, debe ser reconocido como un campo de experiencia que resulta *constituyente* respecto al mundo: más allá de las meras *actitudes psicológicas*, Husserl busca ese conjunto de actos vivenciales que no se *añaden* simplemente al objeto, como una pátina subjetiva que lo impregna y que puede ser desalojada de su superficie. Las experiencias que tejen la urdimbre del *mundo de la vida* configuran desde dentro el ser mismo de los fenómenos, son su entraña *trascendental* y pertenecen al *hombre* más que al *individuo*. Ahora bien, para acceder a ese espacio constituyente, el sujeto ha de adoptar una posición peculiar respecto a lo que le rodea. Los fenómenos han sido apropiados desde un principio por la perspectiva de la *actitud natural*, en cuya sórdida penumbra aparecen sólo como hechos observables, encadenados en rutas diversas de causalidad o dispuestos según la lógica pragmática de las circunstancias. En semejante situación, su ser vivencial ha sido ocultado. Mediante la *epojé*, el filósofo somete su mirada a un *giro* de alcance existencial: rebasa los datos de la actitud natural y fuerza a los objetos a comparecer tal y como se prestan a la vivencia interna. Se descubre, así, no *otro* mundo, sino *el genuino mundo*: ése que se hallaba ausente cuando las cosas simplemente *sucedían* y no reparábamos en ellas; ahora, cuando miramos con los ojos de la vivencia, recupera su vívido *sentido*, que es su *ser-para-nosotros*.

El arte constituye un campo de juego privilegiado para la experiencia fenomenológica. Le ocurre al fenomenólogo en la *epojé* lo que cuenta Proust sobre el protagonista de *El tiempo recobrado*: que las experiencias que han *pasado* huérfanas de nosotros, como el sabor pasajero de una magdalena, abandonan su anónima insignificancia tan pronto se ven

17. Las cuestiones fundamentales que abordamos ahora pueden ser rastreadas en HUSSERL, H., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, FCE, 1962 (orig.: 1913; *Ha.*, II-V), vol. I., esp. sección III.

envueltas en la mágica mirada del que las reaviva prodigándole atención. Recobran entonces un sentido tan imborrable que muestran su ser propio, casi *extratemporal*. Esta realidad, que es la “vida al fin descubierta y dilucidada” es la que comunica el arte, sin el cual “sería el secreto eterno de cada uno” (18).

Sea o no una constante del arte, lo cierto es que el *retroceso al mundo de la vida* mediante la *epojé* fenomenológica y la *ontología del sentido* que lo acompaña se hacen especialmente ostensibles en la [/ p. 67] pintura *expresionista* (19), que inicia su andadura en la primera década del siglo a través del movimiento francés de los *fauves* (20) y del alemán *Die Brücke* (21). Esta tendencia opera respecto al *impresionismo* de manera semejante a como el fenomenólogo se enfrenta en la *epojé* a la *actitud natural*. La corriente impresionista, que había impregnado la segunda mitad del siglo XIX (Monet, Manet, Renoir), está dirigida íntimamente por lo que el fenomenólogo llamaría “conciencia natural”. Su aspiración era la de captar el mundo como conjunto de impresiones, tal y como nos afectan desde el exterior. Ciertamente, esta pintura es revolucionaria respecto al realismo más clásico, pero, en el fondo, hace honor a él: para rendir cuentas de lo natural hay que acceder a su fibra íntima, la impresión. Mediante la *expresión* se rompe ese principio natural de la *impresión*. Hay que partir, no de ella directamente, sino de la forma en que es elaborada desde el mundo de la vida del sujeto, constituida desde su experiencia viviente. La *desmaterialización estética* comienza en esta *des-naturalización* expresionista. Así, por ejemplo, el pintor no está obligado a elegir los colores según un criterio de verosimilitud con el mundo. Del mismo modo que la *imaginería* popular apela a un ángel blanco y un demonio rojo o verde, el objeto aparece ahora *deformado* o *distorsionado* desde el mundo abismal del sujeto. Ahora bien, sería absurdo pensar que esa deformación la comprende el artista como una mera ilusión óptica con la que juega; si lo tomamos en serio, comprenderemos que el tejido de lo que expresa ocupa el lugar del mundo en cuanto tal, cuyo sentido profundo es recobrado desde la

18. PROUST, M., *El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 2000, p. 245.

19. El nexo entre fenomenología y expresionismo ha sido explorado de diversos modos desde la estética. V. FELLMANN, F., *Fenomenología y expresionismo*, Barcelona, Alfa, 1984. Una exposición crítica de los postulados del expresionismo estético se encuentra en GARCÍA LEAL, J., *Arte y conocimiento*, Granada, 1995, pp. 61-93.

20. Al que pertenecen, como se sabe, pintores como Henri Matisse, A. Marquet, K. van Dogen, R. Dufy, G. Braque o el escultor A. Maillol.

21. E.L. Kirchner, E. Heckel, E. Nolde o el escultor E. Barlach.

óptica de la vivencia interna. Lo real, podríamos decir, es ahora *fenómeno de sentido* (22).

Llegados a este punto, podemos comprobar que los dos rasgos vinculados a la *mundanización del sentido*, analizados más arriba, han comenzado su andadura en la infancia del pasado siglo. El dinamismo o procesualismo, en primer lugar, son acuñados tanto por el modernismo como por el expresionismo. En el primer caso, porque se trata de un arte que, desafiando la simetría, imprime a la obra una fuerza plástica de movimiento, conformándose como una melodía musical o un proceso sinuoso (recordemos, por ejemplo, la arquitectura de Gaudí). En el segundo, porque la expresión, al descomponer el motivo “externo”, deja en franquía el proceso de creación. Es el agregarse mismo de los colores, la gestación de los contrastes y, [/ p. 68] en suma, todo el movimiento de de-formación y re-configuración de la realidad *natural*, lo que canaliza la vivencia del mundo. Es clara, por otra parte, la emergencia del segundo elemento motriz de la mundanización, el prurito anti-representacional. Con el rebasamiento del impresionismo se ha implantado ya un principio de desconfianza respecto a la figuración y al realismo. En la profundización existencial de la fenomenología husserliana y, correlativamente, en las derivas del expresionismo hacia la abstracción vanguardista, estos incipientes testimonios de la *mundanización ontológica* y de la *desmaterialización estética* se radicalizarán.

2.2. Entre el giro existencial y el estructuralismo: el arte de vanguardias

Aunque las fronteras de lo que se llama *vanguardia* no son estrictas, incluiremos bajo ese techo el conjunto de movimientos que emergen tras la aurora expresionista y alcanzan su plenitud fundamentalmente en la primera mitad de siglo. Se trata, entre otros, del expresionismo abstracto, del cubismo, del surrealismo o del suprematismo soviético. Los teóricos han destacado como elementos característicos de este período precisamente la

22. Este principio fenomenológico, hay que decirlo, había sido ya anticipado a finales del XIX, en ese movimiento post-impresionista que está vinculado a los nombres de Paul Cézanne, Van Gogh, H.M Toulouse-Lautrec y P. Gauguin. En la obra de estos autores, que anuncian el expresionismo, podemos reconocer el mismo prurito por ascender desde la pura realidad natural de la impresión a la realidad del sentido vivido y proyectado. En particular, Gauguin había introducido una técnica que conducía al expresionismo y que posee un claro parentesco con la *epojé* fenomenológica: el *cloissonisme* (de *cloison*, vidriera medieval, en la que cada zona de color está delimitada por un borde metálico). Esta técnica muestra que el color no es objetivo, que no es igual en cualquier contexto. Posee un *sentido* cambiante; y éste depende de la expansión que tiene sobre la superficie, de la forma de la zona coloreada, del juego de contrastes con las otras zonas, como ocurre en una vidriera. Dicho de un modo general: lo que contiene el cuadro no es una representación, sino una expresión interpretativa que se forja en su propia textura interna. Expresa de un modo determinado el ser del mundo.

radicalización de los dos elementos inherentes a lo que hemos llamado nosotros *mundanización ontológica*: es decir, una intensificación del rechazo de la figuratividad y la representación, por un lado, y el creciente procesualismo, por otro, que se hace patente en el fundamento constructivo de la obra (23). Para aprehender la profunda afinidad entre tales derivas artísticas con las transfiguraciones que experimenta la filosofía, es necesario repensar las aportaciones centrales que, en el corazón del siglo XX, promueven una exacerbación existencialista del motivo fenomenológico: la *ontología fundamental* de M. Heidegger (que es cuna de la hermenéutica) y la *fenomenología carnal* de M. Merleau-Ponty. Ahora bien, el paralelismo quedaría incompleto y oscurecido si no hacemos intervenir, al mismo tiempo, un movimiento postrero, el estructuralismo, que avanza desde los sesenta y que, como quisiéramos mostrar, los movimientos artísticos anticipan.

Las dos corrientes mencionadas en primer lugar coinciden en reivindicar un *retroceso al mundo de la vida* más radical. En Husserl, el *retroceso* parecía retenido por una vocación cartesiana que lo obligaba a comulgar con algunas premisas del paradigma *representacional*. Pues estaba convencido de que el mundo de la vida puede ser reconocido mediante la introspección reflexiva. Y esta vigorosidad de la autorreflexión ha sido, a todo lo largo de la modernidad, emblema de lo que Heidegger llamará *metafísica de la presencia*, es decir, de un pensamiento que asimila lo real a lo que es susceptible de *ser-presentado* ante el sujeto-conciencia. Si el sujeto invocado por Husserl no representa, en sentido estricto, una realidad externa aséptica, su fondo trascendental resulta, sin embargo, explicitable, por otro camino, en términos representacionales, pues se considera que su tejido interno puede hacerse transparente por medio de la [/ p. 69] auto-aclaración fenomenológica que el sujeto opera sobre sí mismo, por muy distinta que ésta sea respecto a la tradicional concepción, mucho más objetivante, de la representación.

Esta reserva es coincidente, precisamente, con la que Ortega y Gasset mantenía ante el expresionismo artístico. Si la obra de arte expresa un mundo interno subjetivo, se corre el riesgo, en efecto, de asimilar dicho mundo con aquellos elementos vivenciales de los cuales podemos forjarnos una idea. En tal caso se confunde la interioridad con la representación que nos hacemos de ella. A este idealismo opone Ortega, como se sabe, un arte deshumanizado, que trasciende al subjetivismo y reencuentra, más allá del *cogito*, un sujeto viviente pre-

23. Cfr. BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 12.

reflexivo (24). Sin restar toda su fuerza a este argumento, hay que señalar, sin embargo, que, pese a los elementos idealistas que persisten en el expresionismo, no es predominante en él una filiación subjetivista. Desde el inicio del expresionismo está ya implícito el motivo existencialista y vaticinado el abstracto. Pues lo que hace que los expresionistas lleguen a realizar la *epojé* fenomenológica es la eclosión de profundas emociones que amenazan con trascender su propia subjetividad: *agitación*, inseguridad, extravío, angustia. En ese caso, como afirma Fellmann, la experiencia originaria del carácter fenoménico del mundo “puede ascender hasta la experiencia de la insondabilidad del ser” (25).

Pero prosigamos con la aclaración del giro postidealista en filosofía. Tanto Heidegger como Merleau-Ponty profundizan y *torsionan* la concepción fenomenológica de lo real, al desplazar las condiciones de la “constitución del sentido” desde la conciencia trascendental (Husserl) a la existencia pre-reflexiva. Este nuevo espacio de constitución es, para Heidegger, la facticidad del *ser-en-el-mundo*, la vida finita y temporal del hombre como existente, del *Da-sein*. El autor de *Sein und Zeit* se adhiere así a una ontología en virtud de la cual lo real sigue siendo entendido como *sentido*, es decir, como el *modo de presentación* del ente, pero ahora en el espacio, no de la conciencia trascendental, sino en el de las estructuras de la existencia (*existenciarior*). Con ello, Heidegger no abandona el principio husserliano clave, sino que resitúa los *fenómenos de sentido* en el campo de la experiencia pre-conceptual, transformando la fenomenología en una “hermenéutica del *Da-sein*” (26). Es claro, además, que la *ontología del acontecimiento* se conserva. Pues el ser es concebido como el movimiento mismo del *des-ocultamiento* (*alétheia*), un movimiento que, para simplificar, consiste en la emergencia temporal de *mundos de sentido*, de horizontes globales de comprensión (27). Por eso, para Heidegger, la esencia del arte consiste [/ p. 70] en el acontecimiento por el cual la obra *abre*, desde la trastienda pre-lógica e indisponible del existir, una comprensión del mundo en su globalidad (28).

24. V. ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización del arte», en *La deshumanización del arte y otros ensayos*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981. Sobre el germen idealista del expresionismo, V. GARCÍA LEAL, J., “El expresionismo estético, una forma de idealismo”, en NICOLÁS, J.A./FRÁPOLLI, M.J. (eds.), *Evaluando la modernidad. El legado cartesiano en el pensamiento actual*, Granada, Comares, 2001, pp. 283-309.

25. FELLMANN, F., *Fenomenología y expresionismo*, op. cit., pp. 55-56.

26. V. HEIDEGGER, M., *Ser y Tiempo*, México, FCE, 1982 (orig.: 1927), §§ 5-7.

27. V. *Ibid.*, § 44.

28. HEIDEGGER, M., “El origen de la obra de arte” (orig.: 1935), en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza,

Dejando a un lado la perspectiva hermenéutica gadameriana, que es heredera de Heidegger y de cuyo análisis podemos prescindir para nuestros fines (29), es preciso subrayar que una transformación análoga podemos encontrar en M. Merleau-Ponty, principal protagonista de esa línea postidealista francesa a la que se le viene llamando *fenomenología de la carne* y cuyo influjo hoy renace con intensidad. El campo de juego pre-reflexivo en el que, en este caso, se forja el mundo como *experiencia de sentido* es el del sujeto carnal. El pensador francés intentó mostrar que el mundo habitado por el [/ p. 71] hombre es interpretado de raíz desde su trato corporal con las cosas. De igual forma que nos situamos comprensivamente en el espacio, organizando la experiencia mediante una multitud de coordenadas virtuales, nos insertamos en el campo de los pensamientos y de las valoraciones dejándonos estar en un *panorama mental*, cuyo paisaje se dibuja desde la referencia corporal: una idea, por ejemplo, pasa a un primer plano mientras otras se repliegan en la penumbra o se distribuyen en una red de caminos que la vivencia interna articula de modo prelógico; por lo mismo, un valor es “elevado” o “bajo”, un amigo “próximo” o “lejano”. Pero lo fascinante en esta conformación espacial del mundo humano es que el sujeto hace todo esto sin atenerse conscientemente a una regla lógica o a un algoritmo: procede sin regla previa, creándola en el decurso de la existencia. Por eso, Merleau-Ponty concibió el mundo de la vida como el de una corporalidad inteligente que antecede a las operaciones de la reflexión, como un *ser-salvaje (être brut)* cuya productividad abre el campo de juego en el que la conciencia opera y trabaja. Y ello prueba que, también en este caso, la filosofía, además de descubrir un subsuelo pre-representativo de la existencia, se atiene a la *ontología del acontecimiento*. Pues la productividad del ser carnal consiste en su poder para *generar, in actu*, las coordenadas de comprensión de lo real o, en términos del autor, *la nervadura del mundo* (30).

A estos procesos de *mundanización ontológica*, por medio de los cuales las fuentes de constitución de la realidad se abisman, se añadió, en la década de los sesenta, una convulsión estructuralista de profundas consecuencias. El estructuralismo, que comienza siendo

1998, pp. 11-63.

29. En la perspectiva de Gadamer, el principal discípulo de Heidegger, el “acontecer del ser” se redescubre como emergencia y enlace entre interpretaciones del mundo, que es el diálogo vivo de la historia. El “acontecimiento” es ahora el movimiento mismo del comprender y comprenderse en “horizontes de sentido”, un proceso participativo nunca apresable mediante una mirada “metódica”, es decir, a través de “representaciones” distantes de “hechos” acontecidos. V. GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977 (orig.: 1951), por ejemplo Introducción y § 9.

30. V. MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975 (orig.: 1945), caps. III y IV.

semiológico (Saussure, Barthes), pero que reverbera en el análisis cultural (Serres), en la psicología (Lacan) o en la antropología (Lévi-Strauss), desfonda, en un giro de tuerca, el suelo nutricional de la existencia al que la *hermenéutica del Da-sein* y la *fenomenología de la carne* habían apelado. Tanto en uno como en otro, en efecto, el fondo sobre el cual reposa la vida del hombre es, si bien pre-subjetivo, todavía un subsuelo generador de *sentido* y campo de una autoexperiencia preconsciente en la oscuridad del abismo. Más allá del *giro fenomenológico-existencial*, el estructuralismo propende a desenmascarar toda conformación de sentido como una consecuencia ulterior fundada en estructuras profundas desprovistas, ellas mismas, de significatividad. La lengua subterránea de la existencia es ahora la de la estructura. Y ésta no es, esencialmente, un espacio de significaciones o sentidos, sino un sistema de *significantes* relacionados entre sí. Pero hay que decir que la *mundanización ontológica* que proseguimos no queda por ello en suspenso. Más bien, alcanza un límite inquietante en el que implosiona. El *mundo de la vida* no ha sido sustituido sin más por un mundo extra-mundano, sino que se lo ha arraigado en una tierra más inaugural, aunque extremadamente deshumanizada. En las estructuras, como relaciones entre signos, el sujeto, cualquiera sea la forma en que se lo comprenda, se ha desvanecido en cuanto origen: es ahora el reverso, la cara visible, de un invisible completamente desubjetivizado.

Todas las formas artísticas de las vanguardias poseen la peculiaridad, a nuestro juicio, de congregar, en un difícil maridaje, los motivos existencial y estructuralista, de tal modo que prosiguen el prurito anti-figurativo y el procesualismo que venimos vinculando a la *mundanización ontológica* y a la *desmaterialización estética*. El *cubismo*, que se inicia en la segunda década del siglo, constituye claramente un intento renovado y audaz de destruir la filosofía representativa o, en lenguaje del arte, la figuración, en beneficio, al mismo tiempo, de una ontología del acontecimiento. Aunque está vinculado con el formalismo, el arte cubista muestra que delante del cuadro no hay que preguntarse qué representa, sino qué proceso estructural pone a las figuras en conexión y qué movimiento les imprime dicho proceso (31). El artista logra esto mediante la descomposición de los objetos, presentándolos como agregados y subrayando el proceder por el cual son con-gregadas dichas formas en un todo. Con ello se propicia una comprensión, no de cosas o de objetos, sino de la existencia

31. La primera fase del cubismo, entre 1908 y 1914, con las primeras producciones de Picasso y Braque, es más analítica. Pero desde el principio se ve movido por una autocrítica interna que se opone al riesgo de estatismo y busca un dinamismo más manifiesto. Aunque hay versiones que vuelven a un geometrismo estructural más estático (Juan Gris, F. Léger), dicho dinamismo se hace predominante en figuras como R. Delaunay (1885-1941) y, en parte, Duchamp (1887-1968).

que las anima como una fuerza emergente. Ése es el ingrediente existencial, un principio motor que podemos asociar, sobre todo, con la versión merleau-pontyniana. El cubismo es anticipado ya por Cézanne, que es todo un mito para Merleau-Ponty (32). Cézanne se centra en el movimiento [/ p. 72] que configura el mundo espacial de la obra. No es el objeto lo que le fascina, sino su inserción en un espacio envolvente y plástico que es dinamismo y proceso. En sintonía con esto, el artista cubista logra crear un mundo espacial mediante la superposición de las perspectivas en un todo plástico y envolvente que constituye la estructura global de la obra. Junto a ello, el segundo de los ingredientes, el estructuralista, se hace patente en la circunstancia de que en el cuadro cada figura cobra sentido en la relación con las otras, de tal manera que son los nexos, las filiaciones y contrastes lo que constituye la imagen, como una estructura en la que cada significante remite a los demás.

Una yuxtaposición similar de motivos ofrece el *expresionismo abstracto*. El *Blaue Reiter*, fundado por Kandinsky en 1911, y que conecta con figuras inmortales como P. Klee, constituye, tanto un movimiento que tiende a diluir ese resto de lo figurativo que se aprecia en el primer expresionismo, como una intensificación del germen estructuralista que anima al cubismo. Empezando por este último componente, hay que señalar que la categoría de significante cobra ahora una primacía más evidente. Lo simbólico, el sentido, es algo que no surge de la relación entre un signo y un objeto del mundo, sino que emerge del signo mismo. El signo y la relación entre los signos es lo que produce el sentido, lo que lo genera, sin mediaciones representacionales. Kandinsky, de un modo que evoca con claridad la filosofía estructuralista, arraiga el mundo comprensible del cuadro en una retícula de figuras que son ya significantes puros: triángulos o círculos, rayas, manchas de color dispuestas unas en relación con otras. Es también en una oposición al cubismo como se pone en obra, en

32. Merleau-Ponty lo admira como pintor que comprende la dimensión espacial en cuanto vivida y con incidencia ontológica. En *Fenomenología de la percepción* (*op. cit.*, p. 214) habla de él con una belleza que merece la cita. “Cézanne decía de un retrato: ‘si pinto todos los detallitos azules y los marrones, lo hago mirar como mira...Que se vayan al cuerno si sospechan cómo, al conjugar un verde matizado con un rojo se entristece una boca o se hace sonreír a una mejilla’. Esta revelación de un sentido inmanente o naciente en el cuerpo vivo se extiende, como veremos, a todo el mundo sensible, y nuestra mirada, advertida por la experiencia del propio cuerpo, reencontrará en todos los demás ‘objetos’ el milagro de la expresión. Balzac describe en la *Peau de Chagrin* un ‘mantel blanco como una capa de nieve recién caída y sobre la que se erguían simétricamente los cubiertos, coronados de rubios panecillos’. ‘Durante toda mi juventud —decía Cézanne— quise pintar eso, este mantel de nieve fresca...Ahora sé que sólo hay que querer pintar: ‘se erguían simétricamente los cubiertos’ y ‘los panecillos rubios’. Si pinto “coronados” estoy jodido, ¿entiende? Y si de verdad equilibrio y matizo mis cubiertos y mis panecillos como en la naturaleza, puede usted estar seguro de que también saldrán las coronas, la nieve y todo el estremecimiento’. El problema del mundo, empezando por el del propio cuerpo, consiste en que *todo permanece en él*”. Merleau-Ponty extrae las citas que comenta de J. Gasquet, *Cézanne*, París, Bernheim Jeune, 1926, p. 177 y 123 ss.

segundo lugar, el elemento existencial. Mirado desde otra perspectiva, un cuadro cubista es más rígidamente estructuralista. Su orden reposa sobre sí mismo, sobre su conformación inmanente. Pero para Kandinsky y Klee la estructura sónica es, considerada desde ella misma, y a simple vista, casi absurda, insignificante. Sólo cobra un sentido cuando es experimentada, vivida en el interior del observador. Un interior que no es el de la experiencia conscientemente vivida, sino el de una profundidad abisal, pre-consciente. Tanto es así, que las sospechas de subjetivismo y de idealismo que, como hemos visto, se ciernen sobre el expresionismo inicial, pierden ahora su credibilidad. La idea fundamental de Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* es que la excelencia de lo artístico se consigue cuando la subjetividad personal es rebasada, de modo que la auto-expresión se convierte en expresión de una espiritualidad objetiva. Ahora bien, y esto es lo importante, lo *espiritual* es un orden pre-reflexivo, pre-racional y mundano en el que lo subjetivo y lo objetivo aparecen como polos en recíproca dependencia. Es un campo de existencia originaria en la que los polos de lo objetivo y lo subjetivo no se contraponen, tal y como ocurre en la escena de la conciencia. Por eso, lo espiritual es [/ p. 73] supraindividual, es lo que “pervive en todos los hombres, pueblos y épocas (...) y que como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo” (33). Ello no quiere decir, por otra parte, que la sustancia del arte sea apolínea, estática, objetiva. En esa obra suele afirmar Kandinsky que lo artístico no posee un contenido objetivo, sino que provoca un movimiento en el interior del sujeto. Se permanece, una vez más, dentro de la *ontología del acontecimiento*: lo que importa no es sólo el fenómeno, en cuanto objeto acotable, sino el acto mismo de presentarse ese fenómeno, que emerge en estado naciente mientras se lo experimenta.

También el *surrealismo* (34) es un movimiento que canaliza, a su modo, tanto el giro existencial como la propensión estructuralista. La primera adscripción está unida a la circunstancia de que explora el inconsciente, pero no como una dimensión meramente subjetiva, sino como la base telúrica subrepresentativa desde la que el arte mismo surge. Por eso es no sólo Freud, sino Jung, el que suele relacionarse con este movimiento, lo que, por

33. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral, 1982, 72-73. Debo esta referencia al Prof. García Leal.

34. El surrealismo, que toma su nombre de una definición hecha por Apollinaire en 1917, es un movimiento en el que acaba el dadaísmo o que convive con él. Hay literatos como A. Bretón en sus filas y artistas como Dalí, Max Ernst (1891-1976), Joan Miró (1893-1983), y Tanguy (1900-1955) o R. Magritte (1898-1967). El manifiesto del surrealismo se realiza en 1924 y un texto que lo define conceptualmente es el de A. Breton *Le Surréalisme et la Peinture*, de 1928.

otra parte, permite una vinculación, aunque más lejana que en los anteriores movimientos, con el estructuralismo. Pues, como se sabe, Jung estaba convencido de que las manifestaciones mentales y culturales de la existencia humana expresan de diversos modos *arquetipos* profundos, que son como estructuras del inconsciente colectivo, es decir, “formas que están presentes siempre y en todo lugar” y que trascienden la psicología del sujeto particular (35).

2.3. La postmodernidad filosófica y los últimos movimientos del arte en el siglo XX

Todos los ejemplos ofrecidos en la sección anterior ponen de manifiesto que el desafío a la *ontología de la representación* a través de lo que venimos llamando *mundanización ontológica y desmaterialización estética*, así como su paralela afirmación de una *ontología del acontecimiento*, desvelan un enlace profundo y admirable entre el decurso de la filosofía y del arte que se extienden en el corazón del siglo XX. Nos gustaría mostrar ahora que en la segunda mitad de siglo y, sobre todo, en las últimas décadas, esta tendencia se agudiza y se hace más ostensible.

Desde un punto de vista sociológico, podría decirse que tras la segunda guerra el dramatismo experimentado por el hombre de esta convulsa centuria no se agudiza, quizás, pero se estiliza, alcanzando un refinamiento especial. El arte y la filosofía ya han pasado por muchos experimentos y el fracaso renovado crea la necesidad de ahondar en el significado de la crisis de occidente. En el campo estético, surge ahora la sospecha radical de la *muerte misma del arte*. [/ p. 74] En parte porque ha mostrado su ineficacia frente al mundo. Pero también porque ahora Estados Unidos, y en particular Nueva York, se convierten en sumidero, en refugio del artista. Y en esa tesitura se encuentra con el capitalismo desaforado. Mediante la intensificación, como veremos, de la *desmaterialización del arte*, gran parte de las tendencias de esta época posterior a la gran guerra parecen querer mostrar que lo artístico escapa a las fauces del consumo, a la arrogancia del progreso tecnológico. Ahora bien, al volverse contra esa sociedad, reaccionan contra lo que hasta entonces se ha considerado como arte. El arte se torna sutil y desconfiado. A través de nuevos estilos, se convierte en negación

35. JUNG, C. G., *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*, en *Obra Completa*, Madrid, Trotta, 2002, vol. 9/1. V. caps. 1 y 2. Jung mismo reconoció la contribución de artistas como Picasso (que, como se sabe, tuvo una última fase surrealista) al análisis de los arquetipos universales inconscientes. En su especulación psicoanalítica es frecuente el análisis de pinturas de carácter, podríamos decir, surrealista: *Cfr. Ibid.*, cap. 11.

del sentido, en desconstrucción. No puede ser de otra manera: en un mundo de objetos, el arte que se necesita es uno que destruya la visión objetivista del mundo mediante nuevos experimentos. Bajo la forma de lo objetual es necesario desenmascarar lo informe e inasible, o bien volver a un subsuelo elemental, más allá de lo representable: la materia pura, la vivencia del espacio, la acción *en vivo*. Y, a la postre, todo esto conduce a la postmodernidad: a la desintegración de todas las unidades compactas que hasta ahora se han venerado. Heráclito resuena por doquier: la realidad es acontecimiento continuo, vida en proceso y en cambio permanente, pluralidad irreductible a la homogeneización.

Nos gustaría iluminar este complejo panorama relacionándolo con tres rostros de la *postmodernidad* filosófica: la desconstrucción de las totalizaciones, en favor de una *heterogeneidad reticular*, la radicalización del *eventualismo* y la afirmación de una unidad irrevocable entre *sentido* y *despresencia*. Con ello penetramos en la tercera y más postrera fase del pensamiento contemporáneo, dentro del esquema general del que hemos partido. Por medio de este análisis tendremos ocasión de comprobar que todos los movimientos que se incluyen en el vago concepto de la *postmodernidad* (el *pensamiento débil* italiano, el *neopragmatismo americano* y el *pensamiento de la diferencia* francés) se caracterizan por exacerbar de modo extremo la *mundanización ontológica* a la que estamos asistiendo. Y en ese contexto, se podrá advertir que, tanto la profundización existencial de la fenomenología, como el estructuralismo, que han sido protagonistas del análisis en la sección anterior, se ven conducidos a una nueva radicalización. Pero antes de situarnos en este terreno, no podemos dejar de aludir, brevemente, al lugar que en este proceso ocupa el movimiento opuesto a la *postmodernidad*: la nueva ilustración francfortiana. Y ello, desde el prisma de la arquitectura. Nos aproximaremos así al sentido más elemental y más conocido de la postmodernidad, que coincide con el primero de los rostros mencionados y que rompe con las aspiraciones fundamentales del *Logos* moderno: su fe en la existencia de un canon racional universal, capaz de fundar la unidad de los espíritus. [/ p. 75]

2.3.1. La polémica entre ilustración y postmodernidad: desde el caso de la arquitectura

Desde la época de entreguerras, pero sobre todo en la segunda mitad de siglo, se yergue sobre el tablero filosófico un nuevo juego lingüístico de la ilustración. La *Escuela de Francfort* (Horkheimer, Adorno, Marcuse, Benjamin...) desafía a la fenomenología y al giro

existencial. La *crisis* de Occidente, según este movimiento, exige algo más que una vuelta al *mundo de la vida*, que arriesga mucha ingenuidad. Es necesario redescubrir en el seno de la existencia las deformaciones sufridas por la *razón originariamente liberadora*, provocadas por el triunfo de la *racionalidad instrumental*. Frente a esta última, el ilustrado anhela una ordenación racional de la existencia, capaz de alumbrar la autonomía de los hombres, ahora convertidos en esclavos de un sistema casi ingobernable. Como hemos intentado mostrar en otro lugar (36), ni los primeros francfortianos, ni sus herederos actuales, Habermas y Apel, se sustraen a lo que venimos llamando *mundanización ontológica*, sino que intentan corregirla. En particular, esta derivación actual, la *filosofía dialógica*, propugna una *racionalidad intramundana*, que no se enfrenta al *mundo de la vida*, sino que lo estructura internamente, requiriendo de él, eso sí, un esfuerzo de superación: alcanzar una intersubjetividad comunicativa basada en la solidaridad y en valores universalistas.

Esta propensión ilustrada puede ser parangonada a la de grandes movimientos arquitectónicos que surgen, paradójicamente, en el seno del *funcionalismo*, desde la segunda década. Gran parte de la arquitectura sobresaliente busca dar espacio racional a las nuevas condiciones de la urbe moderna, conviviendo con el desarrollismo pero rectificando su unidimensionalidad y forzándolo a asumir la tarea de la construcción social. Este principio se pone en obra en varias corrientes (37). Una de ellas constituye el paralelo más claro de la ilustración filosófica: el *racionalismo metodológico y didáctico* de la *Bauhaus*, que se atiene al ideal según el cual la racionalidad funcional debe estar al servicio de la intersubjetividad y de la construcción de la ciudadanía. La idea central de Gropius es salvar la situación deplorable de Alemania después de la primera guerra, creando los nexos de una nueva colectividad. Crear colectividad autónoma, racionalmente organizada sobre principios no venales, significaba crear ciudad, espacio habitable, urbanismo. Su proyecto era, así, racionalista, ilustrado y democrático (38).

De algún modo, la arquitectura *ilustrada* se hace compatible con la gran vocación anti-

36. V. SÁEZ RUEDA, *Movimientos filosóficos actuales*, op. cit., pp. 311-317 y caps. 12.1 y 13.1.

37. Como el *racionalismo formal* (Francia, Le Corbusier), el *racionalismo ideológico* (constructivismo soviético), el *racionalismo formalista* del neoplasticismo holandés, el *formalismo empirista* finlandés (Aalto) o el *formalismo orgánico* americano (F. Wright).

38. He aquí un ejemplo. Las grandes obras clásicas (como la iglesia o el palacio) han mostrado siempre una jerarquía social. Ahora hay que construir un arte que suprima toda jerarquía y que sirva comunicativamente. Se busca, para eso, la geometría, pero una geometría capaz de expresar el proyecto o el sentir de un grupo (escuela, fábrica, etc).

representacional y procesualista cuyo cauce venimos persiguiendo, pues un urbanismo configurador de colectividad constituye la búsqueda de un *espacio vital*, un espacio irreductible a la mera adición de *objetos arquitectónicos* y, [/ p. 76] por ello, *inmaterial* (39). Pero el proceso de *desmaterialización estética* alcanza una radicalidad en la contrailustración postmoderna (de Jenks, Venturi o Scott-Brown). La arquitectura de la *Bauhaus* es ilustrada, no sólo por la búsqueda de una racionalidad social, sino también porque aspiraba a una unidad orgánica, a que el edificio tuviese una coherencia interna regida por un principio único, que se debía manifestar en el todo. Ch. Jenks, padre del *desconstruccionismo* arquitectónico (40), comprende ese estilo *moderno* como un arte regido por la idea de *univalencia* y le opone ahora el valor de la *polivalencia*, de la *diferencia* inscrita en la obra. Y ello se muestra en muchos aspectos. En primer lugar, en el *contextualismo*: el edificio se hace dependiente del medio que lo rodea, se adapta a los lugares y espacios concretos en los que se inserta. Si se alcanza una universalidad, en segundo lugar, no es por aplicación de una ley que se extiende a todos los lugares, sino mediante el trabajo de *injerto* que podemos reconocer en una red. En una red se reconcilian variopintos y diversos modos de habitar el espacio, pero sin quedar subsumidos bajo una regla *a priori*, sino más bien, entrelazados en un campo de interrelaciones. A ello se suma, en tercer lugar, que la obra arquitectónica no se caracteriza por su identidad estilística, sino por el juego de diferencias que incorpora, y eso lo hace introduciendo diversos estilos históricos en un mismo campo de fuerzas. Por medio de todo ello, la totalidad cerrada y compacta a la que aspira el alma moderna es sustituida por la búsqueda de una *totalidad abierta*, en la que lo heterogéneo aparece entrelazado de tal modo que se producen insinuaciones, sugerencias, de unidad, pero nunca una forma definitiva (41).

39. La contestación al objetivismo es tangible en las vanguardias rusas, en particular en el *constructivismo* de Tatlin (1885-1953). Tatlin piensa que el arte debe construir cosas para el pueblo. Ello se consigue, sin embargo, luchando contra el materialismo y potenciando las facultades imaginativas del pueblo. Por ejemplo, cuando le encargaron, en 1919, estudiar el *Monumento a la III Internacional*, Tatlin proyecta una *Torre Eiffel sui generis*: una gigantesca espiral inclinada y asimétrica que gira en torno a sí misma, como convulsivamente. Con ello, despierta la espiritualidad. Pero al mismo tiempo la hace funcionar como una emisora de noticias y de señales luminosas. El arte ya no puede ser *representativo*, pues se pondría al servicio de lo útil. Pero puede servir para unir los espíritus, para hacer una nueva colectividad.

40. JENKS, Ch., *What is Postmodernism?*, Londres, Academy Editions, 1986. V. CONNOR, S., *Cultura postmoderna*, Madrid, Akal, 1996, pp. 62-74.

41. WELSCH, W., *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1991, cap. VI. Un ejemplo lo constituye el museo Richard Maiers de Frankfurt: la terminación completa de la fachada es sólo virtual.

La ruptura con el principio de *univalencia* se hace patente en todo el espectro artístico de las últimas décadas. En primer lugar, disolviendo la *pureza* de las prácticas artísticas, como ocurre con la aparición del *performance* y en el seno de las *intervenciones en el espacio*, y convirtiendo a la obra en un campo en el que se *injeritan* la pintura, la escultura, la escritura o el teatro. En segundo lugar, como veremos, introduciendo la heterogeneidad en cada estilo, en un cuadro, en una escultura (42). Pero lo postmoderno no es irreverente sólo con la ilustración. La filosofía existencial y el estructuralismo, como hemos adelantado, se ven envueltos también en su pesquisa desestructuradora. Analicémoslo desde las dos versiones restantes ya mencionadas. [/ p. 77]

2.3.2. *Lo postmoderno como eventualismo*

Aunque este aspecto de la postmodernidad es palpable en todas las corrientes filosóficas que lo integran, es especialmente característico del *pensamiento débil* italiano (G. Vattimo) y del *neopragmatismo americano* (R. Rorty), que intentan rebasar el planteamiento de Heidegger (y el merleau-pontyniano) eventualizando la ontología fenomenológico-existencial (43). Aunque esta filosofía hace depender nuestra comprensión del mundo de la facticidad pre-lógica de la existencia, descubre en ésta un fondo abismal y sobrecogedor que resulta excesivamente sublime o heroico para la sensibilidad postmoderna. Para Heidegger, existir auténticamente significa hacer honor a la interpelación del ser, acontecimiento originario y vertical que convoca al hombre a la apertura de nuevos mundos. De ese modo, la pluralidad de las interpretaciones aparece remitida a un *protofenómeno* que es origen de todas ellas y que no se agota en sus manifestaciones. Ahora se propugna una ruptura con este insondable y oscuro subsuelo matricial. Es preciso reconocerle a la historia una contingencia más radical: es la historia, no del Acontecer del Ser (que se expresa bajo diversas máscaras), sino la de los *acontecimientos* particulares, fugaces, efímeros, encadenados por el azar o por la transmisión temporal. Esta ontología del evento consumaría la nietzscheana *muerte de Dios*, que es

42. La mixtura de estilos y la difusión de las fronteras es una tendencia general postmoderna que Scott Lash interpreta como una ruptura con la idea de que existen identidades separadas y autoconsistentes, de “de-diferenciación” entre formas artísticas diversas (LASH, S., “Postmodernism as a ‘Regimen of Signification’”, en *Theory, Culture and Society*, 5: 2-3 (1988), p. 312. Una de-diferenciación que revierte en una promoción del cruce entre lo diverso. Como señala H. Fox, el arte postmoderno, en vez de buscar una “experiencia simple y completa”, hace comparecer una “miríada de puntos de acceso” (FOX, H., “Avant-Garde in the Eighties”, en JENKS, Ch. (ed.), *The Post Avant-Garde*, Londres, Academy Editions, 1987, pp. 29-30).

43. Remitimos a nuestro *Movimientos filosóficos actuales*, *op. cit.*, caps. 15.3 y 16.1.2.

preciso vivir con jovialidad y gallardía.

Muchos de los movimientos artísticos que configuran la segunda mitad del siglo poseen esta propensión eventualista. La *action painting* americana, que está ligada al nombre de Pollock, es un ejemplo. El arte es una especie de activismo creativo que busca desafiar al mundo racionalizado y mostrar, al mismo tiempo, un modo auténtico de existencia. Pero esa autenticidad se aproxima a la capacidad de vivir el torbellino de los acontecimientos con lucidez, dejando libre la creatividad. En cierto modo, las obras de Pollock se parecen al *jazz*. Su técnica del *dripping* (goteado y salpicadura de color sobre una tela) juega con el azar como el *jazz* se improvisa. El cuadro ya no constituye una unidad de sentido. Parece más bien un conjunto de cuadros que se entrecruzan o interfieren entre sí, como la multitud de melodías en el *jazz*, sin más fondo común que el de la misma red de interferencias. Pero de interferencias entre acciones pictóricas que han emergido sin plan previo, sin proyecto antecedente: el arte capta lo eventual.

Las poéticas de lo *Informal*, que predominan en Europa y en Japón entre 1950 y 1960 mantienen un aire de familia con esta tendencia de los tiempos. Hay, al menos, dos poéticas aquí pertinentes: la del *gesto* y la de la *materia*. A la primera pertenecen artistas como H. Hartung y aquellos que componían el así llamado movimiento *Cobra* (Corneille, Appel, Jorn y otros). En su seno, la obra parece vibrar como un verdadero gesto que existe en acto, en movimiento. Lo que se transmite no es una idea, no es una imagen, tampoco una narrativa, sino una acción aquí y ahora, [/ p. 78] irruptiva y fugaz (44). La poética de la *materia* (a la que pertenecen, por ejemplo, Fautrier, Dubuffet o Burri en pintura, y Arp, Moore, Richier o Giacometti en escultura) parece querer retroceder también a un campo de juego subrepresentativo, pero esta vez ocupado por lo material mismo, como origen telúrico, terrestre de nuestra existencia. Se trata de obras en las que prima un empastamiento entre imagen y materia. A veces se utilizan sacos rasgados, trapos, papel y madera quemados, chapas; se cose, suelda, encola, como si el artista se convirtiese en un orfebre metafísico. Hay aquí, obviamente, toda una ontología que recuerda, de nuevo, a la fenomenología postidealista de la carne. La materia es apreciada en ese instante en el que se presenta en estado puro, como el fondo último, telúrico, terrestre, de la existencia. Pero reconocemos sobre todo esta forma de postmodernidad a la que nos estamos refiriendo. Se afirma algo que ha sido considerado por

44. Como en ese cuadro de Hartung, de 1957, en el que una mancha negra, macabra, semejante a un cuervo, atraviesa la tela como un rayo, de tal forma que parece una acción de tachadura o de disidencia furiosa, esa por la cual se borra frenéticamente una página o se rasga la inmaculada faz de un enemigo.

la razón como efímero e insignificante. La materia ha sido devaluada por la razón como lo que se degrada y muere, lo más ínfimo y vil, lo más inestable, porque no posee la eternidad de las verdades absolutas, porque está sujeta a todo tipo de contingencias. Afirmando la materia, el artista afirma, frente a lo eterno y fijo, lo marginal y lo puramente eventual.

2.3.3. *Lo postmoderno como profanación del sentido, diferencia y maquínica*

Hay una forma de postmodernidad más laberíntica. Con ella intentaremos vincular estilos artísticos surgidos en torno a los sesenta y cuyas derivas forman parte hoy de un experimentalismo profuso y ambiguo que constituye todo un reto para el intérprete. El paradigma filosófico interpelado aquí, nos parece, es el del *pensamiento de la diferencia* francés. Hemos bautizado en otro lugar a la clave de este movimiento con la expresión *profanación del sentido* (45). El pensamiento de autores como Derrida, Deleuze o Lyotard se instala conscientemente en la *ontología del sentido* que, como hemos visto, acompaña a todo el proceso de *mundanización ontológica*, y desde ahí, tiende a descubrir el lazo ineludible entre sentido y ausencia de sentido como un rasgo inherente a toda forma de experiencia. No buscando un reino más allá del sentido, lo habitan de forma irreverente, profanando, por así decirlo, su templo sagrado. En este ejercicio arriesgado, la vuelta existencial al mundo de la vida que llevan a cabo Heidegger y Merleau-Ponty se ve sometida a una convulsión interna.

La forma más elemental en la que se lleva a cabo esta *profanación* puede ser descrita tomando como modelo la deconstrucción derridiana de la fenomenología y del estructuralismo. Derrida ha intentado mostrar que todo fenómeno incorpora, en contra del estructuralismo y haciendo justicia a la fenomenología y la hermenéutica de Heidegger, una dimensión vertical consistente en el movimiento de gestación o *presentación* de un sentido. Ahora bien, [p. 79] frente a estas corrientes, señala al unísono que dicha gestación dinámica está condenada a culminar en el resultado de una *presencia*, estructuralmente organizada, cuyo carácter estático colapsa la dinamicidad emergente. Lo que aparece en la experiencia no es, por consiguiente, un *mundo de sentido*, sino la *huella* de un sentido implícito que no puede alcanzar la meta de su expresión plena. En el tejido de los acontecimientos ha sido vulnerada la identidad entre génesis y sentido expresado. Más bien, dicho tejido está conformado por una diferencia entre ambos: lo que sucede es siempre *presencia-despresente*

45. V. SÁEZ RUEDA, L., *Movimientos filosóficos actuales*, op. cit., cap. 15, §§ 1 y 2 y cap. 16, §§ 1.1 y 1.3.; *El conflicto entre continentales y analíticos*, op. cit., pp. 88-93.

o un *sentido ausente* (46).

Aunque no puede hablarse de una correspondencia exacta entre esta comprensión filosófica y formas concretas de arte, es cierto que podemos encontrar *parecidos de familia* o una *vocación común*. Ya la *poética de la materia* expresa esta faz de la postmodernidad. Esto ocurre en la *Nueva Figuración*, que emerge desde los sesenta. Un caso muy explícito es el de los *empaquetages* de Christo, mediante los que se envuelve un objeto en hojas de celofán o incluso edificios enteros en papel. Se muestra así una presencia que no es tal y que oculta aquello mismo que pretende exaltar. Esta propensión estilística es apreciable también en escultura, como la de Giacometti, quien, primero crea una obra y luego la desfigura o destruye en parte, quitándole el aire, contorsionando su figura, diluyéndola incluso, frotando con algún material sobre ella. Otras veces el escultor destruye la estatua reduciéndola a un perfil casi filiforme; se muestra así el paso prácticamente leve entre materia y luz, como si la materia existiese y no existiese a un tiempo. O se realizan obras en las que algo aparece roto o en descomposición, como si se quisiese captar el acto en la materia, es decir, la materia surgiendo, emergiendo, evaporándose, sumergiéndose o presentándose en el instante preciso en el que se ve amenazada por la destrucción, por la deflagración. En suma: se muestra su ser unido a la amenaza de su no ser, una presencia que aspira a ser presencia pero que no llega a serlo de modo cabal.

El carácter irreverente de este proceder es anticipado ya por el *dadaísmo*, que emerge en la segunda década (47). Asistimos aquí a un intento de mostrar el sin-sentido que subyace al sentido o la ausencia de valor sobre la que reposan los credos (tal y como el horror subyacía al progreso). Los medios de los que se vale el artista para conseguir este juego de espejos es variopinto: se realizan intervenciones desmitificadoras, que hagan caer a los ídolos, como cuando Duchamp pone unos bigotes a la *Gioconda* de Leonardo; o bien se presentan objetos cotidianos como obras de arte, de acuerdo con la técnica del *ready-made*. Cualquier cosa, un orinal, una bicicleta, un sacacorchos, pueden ser arte. Y es que, abstraído de su contexto cotidiano, el objeto se hace presente en la justa medida en que se ausenta su sentido *natural*. [/ p. 80] Algo semejante encontramos en el *Arte Pop*, como el de Warhol. El cuadro se

46. Cfr. DERRIDA, J., "Fuerza y significación", en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989 (orig.: 1967).

47. Como se sabe, nace en Zurich en 1916, fundado por poetas como Tzara, escritores como H. Ball y pintores como H. Arp. Se unen, desde América, dos pintores europeos, Duchamp y Picabia y un fotógrafo norteamericano, Stieglitz, que se ve acompañado por Man Ray. Luego se unen el pintor alemán M. Ernst y Schwitters.

apropia de los objetos cotidianos o de los mitos culturales y, al hacerlo, permite quizás que cobremos conciencia de su nulidad, de su vacuidad, de su perversa banalidad. El objeto presente envuelve a su contrario, una no-realidad porque no es auténtica, un fantasma.

Pero no es éste el único modo en que el *pensamiento de la diferencia* rompe con la idea de una plenitud de sentido. Una modalidad crucial apela a las propiedades del signo como clave para explicar la experiencia. Derrida ha sido el que con mayor entusiasmo ha defendido la idea de que el signo es el substrato último del pensamiento y del lenguaje. Y al hacerlo, ha intentado justificar la diseminación del sentido que este punto de partida implica. Todo signo puede ser extraído de su contexto y hecho funcionar en otras cadenas. Esa posibilidad suya, esencial, muestra que toda unidad de sentido, pretendidamente compacta e idéntica a sí misma, está atravesada por la *diferencia*. En cuanto sujeta al signo, corre la suerte de éste. La *iterabilidad* del signo, la posibilidad de ser repetido en otros contextos, implica que es, simultáneamente, él mismo y otro. El significado que porta el signo está siempre acompañado por su apertura al movimiento del *di-ferir*. No hay un *contexto natural* del sentido capaz de asegurarle una identidad fija; su ser involucra el poder ser apropiado en otros, el remitir desde sí a lo otro de sí, la *diferencia* (48).

Un estilo artístico que permite la analogía es el de las *poéticas del signo*. Inicialmente fue planteada después de la guerra por Wols, que lo había heredado de Klee. A ella pertenecen Capogrossi, Fontana, Pomodoro, Y. Klein, P. Manzoni, entre otros muchos. Con frecuencia, la obra, en estos casos, incorpora un elemento que se repite bajo variantes diversas, sugiriendo, así, la virtualidad de los contextos infinitos y creando el efecto de que un signo es él y otro al mismo tiempo. También el *conceptualismo*, que se extiende desde la década de los sesenta, manifiesta virtualidades similares. Una de las obsesiones del arte conceptual se cifra en su insistente propensión a relacionar la imagen con la escritura, con el lenguaje, con textos escritos que se colocan al lado de objetos, en el seno de un espacio o que destellan en solitario. Las realidades se convierten así en signos que difieren de sí en la medida en que son colocados junto a otros, despojados de su identidad atómica al inscribirse en *encadenamientos* diversos que invitan a lecturas diferentes. Tómese en cuenta, por ejemplo, la famosa obra de Joseph Kosuth, que data de 1967: *Uno y tres paraguas*. La obra consta de un trío: un paraguas real (tridimensional), otro bidimensional (su fotografía) y un tercero que consiste en un texto en el que se define, siguiendo el diccionario, el significado del objeto. A

48. Cfr. DERRIDA, J., "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989 (orig.: 1972).

nuestro juicio, la obra no intenta representar algo (el paraguas). Tampoco crear una emoción subjetiva. Plantea un problema relacionado con la *lógica diferencial*. Pone de manifiesto la equívoca existencia de los objetos. ¿Qué es la realidad?Cuál es la auténtica realidad y cuál el simulacro [/ p. 81] entre esos tres modos de aparición? Y además: siendo tres existencias distintas, ¿qué relación estamos autorizados a afirmar como vínculo secreto, de forma que, al mismo tiempo constituyan el *mismo* objeto? El espectador ilustrado se sentirá inclinado a jerarquizar y unificar. Pero cabe otra posibilidad: el nexos es la *diferencia* misma.

El nexos es la diferencia misma. Esta última apreciación invita a insertar aquí una reflexión pertinente de Deleuze. El autor comprende la unidad última de la realidad como la *diferencia* que puede apreciarse en la coexistencia de singularidades. En muchos lugares de su obra asimila la tarea del artista a la del despejamiento de esta especie de disgregación diferencial. Las cosas aparecen en el mundo vinculadas entre sí de acuerdo con una determinada lógica: han sido ordenadas en un *cosmos, territorializadas* de acuerdo con una determinada ley causal. El pensamiento y el arte pueden efectuar un movimiento opuesto de *desterritorialización* como condición necesaria para la configuración de novedosas *reterritorializaciones*. En el momento disgregador, las realidades, arrancadas de sus encadenamientos precedentes, se convierten en acontecimientos singulares, vinculados por la mera *conjunción*: a y b y c..En semejante situación, y dado que las singularidades yuxtapuestas son *diferentes*, la inteligencia se ve forzada a realizar lo que llama *síntesis disyuntas*. Además de permitir nuevas relaciones, se comprende con ello que la forma en que están asociados los acontecimientos del mundo se asemeja a la de una *maquinica*. Unos al lado de otros *funcionan* de un modo determinado. No mantienen relaciones necesarias, permanentes y eternas. Se los puede yuxtaponer de formas diferentes y el *funcionamiento* cambiará (49).

Esta perspectiva deleuzeana puede servir para interpretar el arte conceptual y sus derivas, pero sobre todo las producciones artísticas relacionadas con la *intervención en el espacio*. Ciertamente, a su origen se le puede adscribir un sentido merleau-pontyniano. En los años sesenta, bajo el influjo del arte *minimalista*, se trata de crear formas elementales de escultura que se insertan en el espacio urbano, que resulta así alterado, transformado o hasta atravesado por una especie de transgresión interna. De ahí se pasa a intervenciones a gran escala, que tienden a recualificar el paisaje, intervenciones operativas en la ciudad, en el territorio. Se

49. Cfr., por ejemplo, DELEUZE, G./GUATTARI, F., *El Anti-Edipo*, Barcelona, Paidós, 1995 (orig.: 1972), esp. cap. I. Para una relación con el arte, pp. 38 ss., 48 ss., 379 ss., 405 ss., 412-13.

crean circuitos luminosos, espacios deformantes, habitáculos sorprendentes o extraños. En tales casos se invita al sujeto a habitar de un modo novedoso el mundo como espacialidad, ofreciéndole un recorrido por los sentidos, los olores, los sonidos. Ahora bien, en esta línea se han desplegado después formas de operar con la espacialidad que imprimen un sesgo más marcadamente *ultramoderno*. Se trata de la realización de *instalaciones* que incorporan en el espacio una yuxtaposición de realidades diversas: imágenes de cine, fotografías, luces de neón, colores acrílicos, plásticos, objetos concretos de la vida cotidiana o abstractos. La congregación de lo heterogéneo puede comprimirse en un artefacto escultórico en particular [/ p. 82] (compuesto por elementos diversos), puede realizarse en el contraste entre el espacio global y un objeto concreto que lo habita en solitario, o puede extenderse al espacio entero, en el que la multiplicidad de elementos se distribuye heteróclitamente. En cualquier caso, se diría que el artista ha arrancado realidades de sus encadenamientos habituales, en los que *funcionan* de acuerdo con una regla ahora puesta en suspenso. Las singularidades liberadas son yuxtapuestas, y la *obra* fuerza con ello a experimentar una *síntesis de lo diferente* y, así, a la reelaboración de enlaces experienciales.

3. SENDAS DEL NIHILISMO: APUESTAS Y RIESGOS

A través de los análisis precedentes, si nuestra interpretación convence al lector, ha podido apreciarse la unidad vocacional entre el decurso filosófico del siglo XX y el artístico. Como hemos intentado mostrar, en ambos casos tiene lugar una desrealización del carácter representativo de nuestro trato con el mundo, en beneficio de una *ontología del acontecimiento*. En filosofía, ese recorrido adopta la forma de una *mundanización del sentido*, en virtud de la cual nuestra comprensión de lo real se hace depender de procesos generativos inmanentes a nuestro *ser-en-el-mundo*, pre-objetivo y dinámico. A través de su *desmaterialización*, el arte secunda ese prurito, destruyendo, por un lado, el carácter representacional de la obra y desplazando, por otro, el acento de la experiencia estética al campo de juego de los procesos en que se inserta. Esta tendencia (interpretada en el sentido amplio que hemos aclarado al inicio), se va gestando a lo largo de todo el siglo XX, pero las formas de arte postmoderno a las que nos acabamos de referir la exacerban. Mediante el eventualismo, la reunión de unidades significantes que remiten, en un fluir diferencial, las unas a las otras, o la invitación a participar en *recorridos* espaciales, la obra apela a una inmaterialidad más expresa e incorpora un procesualismo acentuado.

Observado este proceso desde la perspectiva nietzscheana, podría calificarse de *nihilista*. Pues en el fondo confirma la anunciada *muerte de dios*, es decir la ruptura con el platonismo y sus múltiples rostros. El nihilismo, en su sentido positivo, es la época en la que la suposición de una verdad parmenidea y extra-mundana pierde su valor y el hombre afirma la realidad sensible, intramundana, en la que todo *acontece*, como parte de un continuo y dinámico fluir. Ahora bien, este profeta de nuestra época distinguió entre un *nihilismo activo* y un *nihilismo reactivo*. El primero es tributo de una vida saludable, que acoge la muerte de los ídolos con jovialidad y afirma el mundo del devenir, de tal modo que en su seno pueda germinar la creación de nuevos valores. El segundo, en cambio, se gesta en la debilidad, en el cansancio o la impotencia: el hombre sin dios se siente huérfano y desorientado; se hunde entonces en un pesimismo que le hace experimentar la vida como *nada*, como vacío, en el [/ p. 83] que *todo está permitido*; o bien, inventa nuevos dioses que sustituyan al ideal perdido y que calmen su desasosiego (50).

El filósofo y el artista actual han asistido, mediante la mundanización del sentido y la desmaterialización estética, respectivamente, a la *muerte dios*. Han convertido en un fábulas el mundo de las ideas supramundanas o de los referentes estéticos inmutables, han desguazado con ello la posibilidad de comprender el pensamiento o el arte como mera representación de la *Realidad* y, al mismo tiempo, mediante la ontología del acontecimiento y el procesualismo, se han visto conducidos a habitar en la intemperie de lo telúrico, en el mundo sensible del acaecer, y a reconocerle a ese fondo heraclíteo el secreto de la creación. Se encuentran, por ello, comprometidos con el destino nihilista de la época, entendido nietzscheanamente, y expuestos al peligro de incurrir en un *nihilismo reactivo*. Y si esto es así, en el contexto del presente análisis la cuestión crucial es la siguiente: ¿cómo podríamos definir este riesgo en términos estéticos? ¿dónde pondríamos el límite entre un arte vigoroso y un arte del cansancio, de la debilidad? En una de sus penetrantes pesquisas en torno al concepto de *fuerza*, Deleuze nos ofrece la siguiente pista (51). La intensidad de una fuerza, su capacidad para producir efectos, depende, curiosamente, de su poder de *ser afectada*. Una fuerza capaz de transformar la realidad que toca, tiene que ser *tocada*, al mismo tiempo, por esta última. Si no ¿dónde se originaría su dirección precisa y la intensidad de su impulso? Desde otra perspectiva: un hombre que no se sintiese solicitado por la realidad a actuar, sería un ser

50. Simplificamos aquí las sutiles matizaciones y distinguos que realiza Nietzsche. V. NIETZSCHE, F., "El nihilismo europeo", en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1932, vol. IX, libro primero.

51. Cfr. DELEUZE, G., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986 (orig.: 1967), pp. 90 ss.

impasible e incapaz de transformar el mundo.

El riesgo al que nos referimos es inherente a lo que se ha llamado *giro estético* contemporáneo (52). Dicho giro se origina en un repudio de la estricta separación entre lo racional y lo sensible, entre la capacidad reflexiva del entendimiento y la productividad de la imaginación. Por sí mismo, no se hace acreedor de la sospecha nihilista en su adscripción peyorativa, sino que, por el contrario, puede ser entendido como una saludable superación del frío y estrecho racionalismo, que ha conducido a una fluidificación de las fronteras entre pensamiento y experiencia estética. En ese sentido, arraiga, sobre todo, en lo que parece una reacción a la presunta *muerte del arte* incoada ya en el hegelianismo (para el cual la reflexión filosófica supera a la objetivación del espíritu que el arte proporciona). Por senderos variopintos se insiste hoy en que esa razón a la que la filosofía apela presupone, para su ejercicio, un fondo de aprehensión estética de lo real, una esfera experiencial de *donación del sentido* o *síntesis pasiva*, que es la que pone en obra, precisamente, la experiencia estética del mundo. Lyotard relaciona ese fondo con una capacidad para aprehender lo dado [/ p. 84] en la experiencia, que la posición eminentemente *activa* del *cogito* moderno tiende a suprimir (53). Con ello desafía a la actual filosofía alemana, habermasiano-apeliana, para la cual el progreso racional consiste en una paulatina implantación de la racionalidad argumentativa. Lo que nuestra civilización necesita, nos dice el filósofo francés, no es sólo una disposición a someter la realidad a la prueba del discurso reflexivo, sino la intensificación de una receptividad sintiente, capaz de prestar escucha a las interpelaciones del mundo de la vida prelógico: una *sensibilidad para el acontecimiento* (54).

Reivindicaciones de este tipo son coherentes con las exigencias de un *nihilismo* fuerte, tal y como lo hemos caracterizado, pues a lo que, en esencia, apelan es a la productividad

52. MOLINUEVO, J.L., *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis, 1998, cap. 1.

53. V. LYOTARD, J.-F., "grundlagenkrise", *Neue Hefte für Philosophie*, 26 (1986), pp. 1-33. La persecución de los estudios en esta línea implicaría, por sí misma, todo un extenso tratado. Cabe recordar, quizás, y en honor a los clásicos, el conocido impulso que confirió Nietzsche a estas ideas cuando escrutó el subsuelo dionisiaco (aprehendido en la música o en la joven tragedia griega) sobre el que reposa la razón apolínea (NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973). Otra fuente de inspiración la encontramos en Heidegger, tanto en sus esfuerzos por hacer derivar la acción del entendimiento (en un sentido kantiano) respecto a la actividad primigenia de la imaginación (HEIDEGGER, M., *Kant y el problema de la metafísica*, México, FCE, 1981), como en sus alusiones a la unidad que existe entre el *pensar esencial* y la poesía (por ejemplo; HEIDEGGER, M., "¿Y para qué poetas?", en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1995. O: HEIDEGGER, M., *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983). Ahorro al lector el farragoso tránsito de citas al que nos conduciría un análisis de las reverberaciones de esta génesis en la ulterior filosofía de autores como Deleuze, Guattari, Derrida, Rorty o el mismo Foucault.

54. Hemos discutido con la ilustración alemana en una línea semejante en SÁEZ RUEDA, L., "Segregación o domesticación de la experiencia prerreflexiva", *Volubilis*, nº 4 (1996), pp. 35-53.

necesaria que hunde sus raíces en el *poder de ser afectado*. Ahora bien, el *giro estético* puede escorarse hacia el *nihilismo reactivo o negativo* si lo que genera es, precisamente, todo lo contrario: la posible estetización de toda la experiencia puede provocar una desrealización del prurito reflexivo y, a la postre, una *anaesthetica*, un embotamiento anestésico, o narcosis, del sujeto. A este riesgo, que podríamos llamar *esteticismo*, es proclive una sociedad como la nuestra, que ha discurrido por la senda de una racionalización instrumental del mundo y que, como dice M. Weber, ha provocado ineludiblemente un proceso de *desencantamiento*, es decir, de pérdida de esa fuerza aurática que antaño portaban las *imágenes del mundo*, míticas, religiosas o metafísicas. Una fuente del esteticismo contemporáneo consiste, nos advierte O. Marquard, en la necesidad de reencantar el mundo, una necesidad experimentada cada vez con mayor intensidad. En primer lugar, porque la racionalización occidental amenaza con una cosificación de lo existente y del hombre mismo; en segundo lugar, porque el *desencantamiento* del mundo implica la pérdida de la escatología, es decir, la pérdida de un fin último o de un sentido unitario y final de la historia. Se corre el riesgo, entonces, de convertir al arte en una especie de mito salvífico y de convertir la experiencia estética, no en una fuente de productividad, sino en una huida o refugio respecto al compromiso con el mundo, como medio compensatorio por la muerte de los grandes ideales. Esa estetización de la realidad se convierte, en tal caso, en un proceso que *anaesthetiza* al hombre, pues lo libra de su responsabilidad en la existencia (55).

[/ p. 85] El peligro *anaesthetico* de la *aesthetica* puede cumplirse, tanto en filosofía como en la praxis artística. En el primer caso, si la tarea del pensar, por muy vinculada que esté a la experiencia estética, se identifica con ella hasta el punto de confundirse con el puro juego retórico o con el goce de la imaginación. El reconocimiento de los nexos o de la mutua imbricación entre el pensamiento y la experiencia que el arte vehicula no puede significar sin más una identificación entre ambos. La relación presupone la diferencia. El mismo Derrida, al que con frecuencia e injustamente se lo ha vinculado a ese fenómeno de desdibujamiento, niega que filosofía y literatura sean la misma cosa (56). El riesgo implícito en la ambivalencia del nihilismo es también consubstancial al arte. El carácter procesual que ha

55. Cfr. MARQUARD, O., "Kunst als Kompensation", en *Aesthetica und Anaesthetica*, Paderborn, Schöningh, 1989. Reflexiones en esta línea aparecen en WELSCH, W., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1993. V. MOLIONUEVO, J.L., *La experiencia estética moderna*, op. cit., pp. 30-39.

56. Lo que niega Derrida (dicho para sugerir, pues esto no deja de ser una simplificación tosca de su fino discurso) es que exista un límite apriórico entre filosofía y literatura, una oposición estable entre ellas. V., por ejemplo, DERRIDA, J., "Une idée de Flaubert. La lettre de Platon", en *Psyché*, París, Galilée, 1987. V. sobre el problema BERNAL PASTOR, J., *El desplazamiento de la filosofía de J. Derrida*, Granada, 2001, pp. 190-196.

adquirido, cada vez con mayor vigor, es un arma de doble filo y le imprime un rostro jánico, colocándolo en una alternativa. Por un lado, al apelar al proceso mismo de experiencia, le ofrece la posibilidad de vincular dicho experimentar estético a lo que, en espíritu nietzscheano, podríamos llamar *acrecentamiento de las posibilidades vitales*. Ello puede hacerlo en la medida en que sea capaz de desplegar desde sí una actitud de escucha respecto a lo *dado* en la experiencia, respecto a lo que *acontece* en la existencia en la que se inserta y reclama expresión. Desplegando esta *sensibilidad para el acontecimiento*, podrá convertirse en un campo de juego en el que el *mundo de sentido* que habitamos se haga experimentable y pueda autotranscenderse, aunque sea por el camino de esa *profanación* a la que aspira el *pensamiento de la diferencia*. Por otro lado, sin embargo, ese mismo carácter es susceptible de ponerse al servicio de un *nihilismo reactivo o negativo*. Ello ocurrirá si la praxis artística se convierte en un bálsamo tranquilizador o en una nueva forma de *idolatría*, donde encuentre cobijo la impotencia para asumir un mundo *sin dios* y para intervenir en él activamente, creando nuevos horizontes. Tal será su destino si cede a una ruptura con la voluntad de escucha. Una carencia en la capacidad para *ser afectado* por las demandas de nuestro presente puede dar lugar a un arte autonomizado, ensimismado en su inmanencia experimental. Lo cual puede suceder si la *desmaterialización estética*, que incluye la ruptura con el carácter objetual de la obra y el procesualismo concomitante, no sirve a las interpelaciones de la vida, sino sólo a la embriaguez sensual que propicia. Una embriaguez que arriesga convertir cualquier cosa en arte por el hecho de que invente flujos de experiencia. Vivir un mundo de *procesos* no garantiza una inmersión en el mundo, en el *acontecimiento* sub-representativo del sentido.

Es más, un arte carente del poder de ser-afectado por el mundo tampoco puede hacer frente al lado oscuro de éste, a su rostro más perverso, y corre el riesgo de ser devorado por él. [/ p. 86] Ese rostro puede ser, por ejemplo, el de la actual existencia técnica, que promueve un estilo de vida heraclíteo mientras cosifica la realidad. Ya desde principios de siglo, el *desarrollismo*, al que, como hemos visto, tuvo que hacer frente la fenomenología en pro del *regreso al mundo de la vida*, reclamaba al hombre una autoexperiencia en la que se unían la afirmación nihilista del *devenir* y la consagración impasible de un mundo cosificado y convertido en almacén de mercancías. Desde un punto de vista estético, el frenesí productivo y tecnológico encuentra un reflejo en esa fascinación por los potenciales *fáusticos* que el nuevo mundo del progreso parece augurar y que M. Berman describió en un texto memorable

(57). Fausto, en esa novela de Goethe que constituye una genial metáfora anticipadora de la vida contemporánea, vende su alma al diablo con el fin de experimentar la existencia en su multiplicidad cambiante y en su riqueza multicolor. Amparado por su diabólico protector, habita muchos mundos y goza del perpetuo movimiento que conduce sin cesar de uno a otro. Pero el que más anhela, finalmente, es el del dominio de los mares y de la tierra, el de la administración técnica de la realidad. Es así, curiosamente, cómo Marx y Engels, en su *Manifiesto comunista*, retratan el fondo oscuramente atractivo del nuevo orden productivo del capitalismo: en el seno de éste, el hombre experimenta, no sólo su poder operativo sobre todo lo que lo rodea, sino también el placer de la transformación permanente del mundo natural y humano que la expansión del mercado lleva consigo. La voluptuosidad del cambiar y del cambiarse, del hacer y del hacerse. Y, en el tránsito, la fe en que lo que se logra con ello es destruir todos los *ídolos* que antes habían sido consagrados como valores inalterables (58). Ésta es parte de la atracción irresistible que ofrece, desde el principio de la pasada centuria, el fogonazo del progreso. Plegarse a su fuerza constituye una debilidad, un *nihilismo negativo* por pasivo. Como dice Foucault evocando a Baudelaire, la autoinvención estética no puede naufragar confundiendo con el prurito de la moda. Es preciso que surja de una comprensión de los *procesos* que han configurado nuestra identidad actual, para dar espacio a una reinención creativa en la que el presente se autotranscenda (59).

Pero este diagnóstico no hace más que señalar el umbral de un campo de investigación cuyo interés crítico y emancipatorio esté orientado a la búsqueda de condiciones necesarias de una genuina *mundanización del sentido*, de condiciones generativas del *poder-ser-afectado* (60).

57. BERMAN, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988, espec. caps. 1 y 2.

58. “[La burguesía] ha creado maravillas muy distintas a las pirámides de Egipto, a los acueductos romanos y a las catedrales góticas [...] No puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción y, por consiguiente, las relaciones de producción, y con ello todas las relaciones sociales. [...] Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. [...] Todo lo estamental y estancado se esfuma; todo lo sagrado es profanado [...]” (MARX, K./ENGELS, F., *Manifiesto comunista*, Madrid, Akal, 1997, pp. 25-26).

59. Éste es el sentido crítico de lo que llama Foucault *ontología del presente*. V. FOUCAULT, M., “¿Qué es la ilustración?”, *Revista de pensamiento crítico*, nº 1 (1994), pp. 10-25.

60. Hemos intentado bosquejar algunos principios de este proyecto en SÁEZ RUEDA, L., “¿Es posible una crítica racional sin recurso a Ideas Regulativas? El nexo entre las dimensiones reflexiva y existencial de la crítica de patologías”, *Isegoría*, nº 26 (2002), pp. 257-275.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G.C., *El arte moderno*, Madrid, Akal, 1998.
- APOLLONIO, U., *Futurist manifestos*, Viking, 1973.
- BERMAN, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988.
- BERNAL PASTOR, J., *El desplazamiento de la filosofía de J. Derrida*, Granada, 2001.
- BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- CONNOR, S., *Cultura postmoderna*, Madrid, Akal, 1996.
- DELEUZE, G., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986 (orig.: 1967).
- (Junto con GUATTARI, F.), *El Anti-Edipo*, Barcelona, Paidós, 1995 (orig.: 1972).
- (Junto con GUATTARI, F.) *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- DERRIDA, J., “Fuerza y significación”, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989 (orig.: 1967).
- “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989 (orig.: 1972).
- “Une idée de Flaubert. La lettre de Platon”, en *Psyché*, París, Galilée, 1987.
- FELLMANN, F., *Fenomenología y expresionismo*, Barcelona, Alfa, 1984.
- FOUCAULT, M., “¿Qué es la ilustración?”, *Revista de pensamiento crítico*, n1 1 (1994), pp. 10-25.
- GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977 (orig.: 1951).
- GARCÍA LEAL, J., *Arte y conocimiento*, Granada, 1995.
- “El expresionismo estético, una forma de idealismo”, en NICOLÁS, J.A./FRÁPOLLI, M.J. (eds.), *Evaluando la modernidad. El legado cartesiano en el pensamiento actual*, Granada, Comares, 2001, pp. 283-309.
- *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002.
- GOMBRICH, E.H., *Historia del arte*, Madrid, Debate, 1997
- GUASCH, A.M., *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2000.
- HEIDEGGER, M., *Ser y Tiempo*, México, FCE, 1982 (orig.: 1927).
- “El origen de la obra de arte” (orig. de 1935), en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 11-63.
- *Kant y el problema de la metafísica*, México, FCE, 1998 (orig.: 1951).
- HUSSERL, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, FCE, 1962 (orig.: 1913; *Ha.*, II-V).
- *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Barcelona, Crítica, 1991 (orig.: 1936, *Ha.* VI, 1954).
- JENKS, Ch., *What is Postmodernism?*, Londres, Academy Editions, 1986.
- (ed.), *The Post Avant-Garde*, Londres, Academy Editions, 1987.
- JUNG, C.G., *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*, en *Obra Completa*, Madrid, Trotta, 2002, vol. 9/1.
- KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral Editores, 1982.
- KANT, I, *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1970.
- LIPPARD, L.R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger Publishers, 1973.
- LYOTARD, J.-F., *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988 (original: 1983).
- «Les Immatériaux », *Parachute*, n. 36 (1984), pp. 43-48.
- *Immaterialität und Postmoderne*, Berlín, Merve, 1985.
- (Ed.), *L'Art des confins*, París, Pres. Univ. de France, 1985.

- « Grundlagenkrise », *Neue Hefte für Philosophie*, 26 (1986), pp. 1-33.
- MARQUARD, O., “Kunst als Kompensation”, en *Aesthetica und Anaesthetica*, Padeborn, Schönimgh, 1989.
- MARX, K./ENGELS, F., *Manifiesto comunista*, Madrid, Akal, 1997.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975 (orig.: 1945).
- MOLINUEVO, J.L., *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis, 1998.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973.
- “El nihilismo europeo”, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1932, vol. IX, libro primero.
- ORTEGA Y GASSET, J., “La deshumanización del arte”, en *La deshumanización del arte y otros ensayos*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981.
- OSBORNE, H., “Art and Life: Closing the Gap”, en WOLANDT, G. (ed.), *Die Ästhetik, das tägliche Leben und die Künste*, Bonn, Bouvier, 1984.
- PROUST, M., *El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 2000.
- SÁEZ RUEDA, L., “Segregación o domesticación de la experiencia prerreflexiva”, *Volubilis*, nº 4 (1996), pp. 35-53.
- *Movimientos filosóficos actuales*, Madrid, Trotta, 2001.
- *El conflicto entre continentales y analíticos*, Barcelona, Crítica, 2002.
- “¿Es posible una crítica racional sin recurso a Ideas Regulativas? El nexo entre las dimensiones reflexiva y existencial de la crítica de patologías”, *Isegoría*, n1 26 (2002), pp. 257-275.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1997.
- WELSCH, W., *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1991.
- *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1993.