

La estética contemporánea

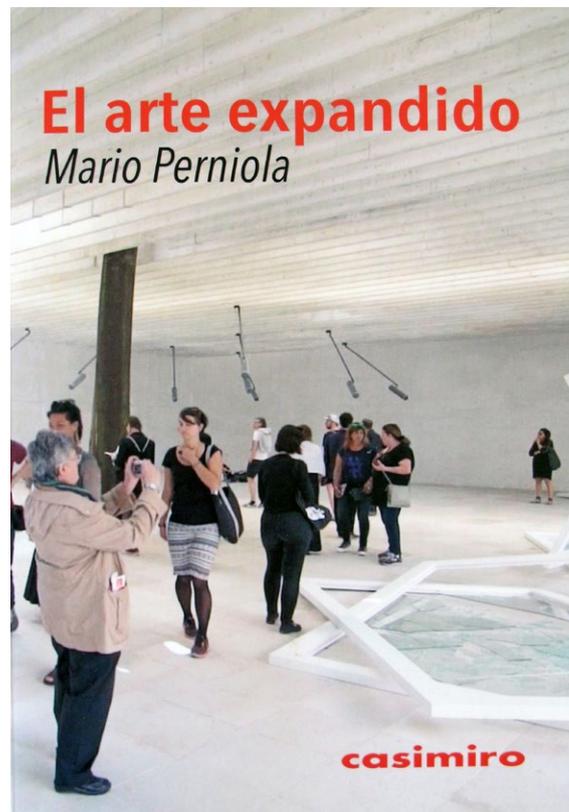
PERNIOLA, Mario

Visor, Madrid, 2016 (tr.: Francisco Campillo)

El arte expandido

PERNIOLA, Mario

Casimiro Libros, Madrid, 2016 (tr.: Alfredo Taberna)



Dos novedades editoriales en materia de estética contemporánea por parte de Mario Perniola

Recientemente, han llegado a las librerías dos nuevas publicaciones de una de las grandes personalidades del pensamiento filosófico italiano, el profesor Mario Perniola, catedrático de Estética de la Universidad Tor Vergata de Roma. Este veterano intelectual de origen piemontés, nacido en 1941, ha

dedicado la mayor parte de su carrera a la reflexión acerca de los problemas y retos surgidos en el seno de la disciplina estética de los últimos decenios, tales como la evolución de las vanguardias, el situacionismo –movimiento en el que estuvo directamente involucrado–, los estudios culturales, el postmodernismo, el posthumanismo, etc.

El primero de estos dos volúmenes, *La estética contemporánea*, supone una nueva edición, revisada y amplia-

da, de una obra originalmente aparecida en 1997. Con ella, el autor nos ofrece su interpretación personal del devenir de la reflexión estética del siglo XX que, aun en su extensión y variedad, considera susceptible de ser remitida a cinco campos conceptuales, identificables con las nociones de vida, forma, conocimiento, acción y sentimiento. El volumen dedica un capítulo a cada una de las mismas y añade otro, no incluido en ediciones anteriores, que se centra en las relaciones entre estética y cultura.

Para Perniola, la mayor parte del enorme edificio de la estética del siglo XX gravita, en sus premisas esenciales, sobre solo dos obras aparecidas a caballo de los siglos XVIII y XIX. Mientras que la *Crítica del Juicio* de Kant da origen a las áreas temáticas de vida y forma, la *Estética* de Hegel lo hace con las áreas de conocimiento y acción. Un caso aparte lo constituye el área del que la estética toma su nombre, la del sentir, fuertemente influida por el pensamiento de Nietzsche. Este breve linaje revelaría la sencillez y la coherencia de la disciplina estética si no fuera por las complicaciones devenidas con la aparición, en torno a los años sesenta, de ciertas mutaciones o giros acontecidos en su seno, que dan lugar a que la estética de la vida asuma una valencia política, la estética de la forma una valencia mediática, la estética cognitiva una valencia *escéptica* y la estética pragmática una valencia comunicativa. Por su parte, la estética del sentir se verá afectada por la revolución deconstructivista, en la que Perniola percibe, además, otra derivación secundaria que define con el adjetivo de fisiológica.

En diversas ocasiones, al plantearse el horizonte de las cuestiones vitales, ya sea considerando que la vida tenga un sentido, ya negándosele, la filosofía ha recurrido a la reflexión estética para plantearse el problema fundamental de la existencia. Kant reconduce tanto la estética como la teleología a una única facultad, la del juicio, que consiste en pensar lo particular como parte de lo universal. Dicha facultad se activa también ante la contemplación del objeto bello. En ambos supuestos, el sujeto accede a cierto grado de complacencia al considerar entidades empíricas bajo la perspectiva de una unidad y un fin. También Dilthey establece paralelismos entre el artista y el filósofo, pues ambos proceden del mismo modo: buscando el significado de la vida a través de la elaboración de conexiones dinámicas.

Una parte considerable de esta estética de la vida del siglo XX reconduce la experiencia estética al juego, vinculán-

dose de nuevo, más o menos directamente, a Kant, quien había recalcado la afinidad entre el juicio estético y el juego del pensamiento, y a Schiller, quien había subrayado su misión didáctica. Son muchos los pensadores del pasado siglo que ven en la dimensión lúdica la manifestación por excelencia de aquella finalidad sin fin que constituye la esencia de la experiencia estética kantiana.

Para Perniola, la dinámica hacia la trascendencia constituye el rasgo caracterizador de la estética de la forma, siempre animada por el intento de sobreponerse a lo efímero de la vida. Esta pulsión lleva implícita una contradicción, pues el *eídos*, la forma inteligible, era entendida en el pensamiento clásico como algo diverso de la *morphé*, la forma sensible. Es como si la forma no llegase a su plenitud sin llevar a cabo un movimiento de autotranscendencia. Este impulso conforma para Riegl el deseo humano de superar a la naturaleza. Focillon, por su parte, considera que la noción de forma remite al rito religioso y la acción jurídica de los antiguos romanos, de cuya corrección dependía la eficacia del rito o procedimiento.

Coomaraswamy señala importantes diferencias entre estas concepciones occidentales y la sensibilidad hindú, que considera la totalidad del mundo como forma de Dios. La experiencia estética en la tradición india se realiza salvando todas las dicotomías occidentales, en una identificación entre aparentes opuestos como artista y modelo, observador y observado, espectador y obra, etc. Así considerado, Occidente opera bajo una óptica tan idealista como perversa al relegar la forma sensible a un plano secundario, cuando no despreciable.

Entre las cuatro tendencias en las que Perniola divide la estética cognitiva –neohegelianismo, fenomenología, hermenéutica y teoría de las formas simbólicas– es la última la que más vigorosamente continúa asignando al arte un aspecto cognitivo. El arte y la ciencia, como el lenguaje, el mito y la religión, son reconducibles hasta una idea común, la de forma simbólica. El conocimiento no es jamás el reflejo perfecto de una realidad externa, sino una constante edificación de construcciones simbólicas. No obstante, la identificación más radical del arte con el conocimiento ha sido la llevada a cabo por el filósofo alemán Hans Georg Gadamer, cuya obra *Verdad y Método* circunscribe la experiencia artística a un caso particular de la hermenéutica, la actividad cognoscitiva por excelencia.

Los filósofos que vinculan estética y acción muestran, por un lado, una visión unitaria y global de la experiencia humana –normalmente derivada de Hegel–, pero, por otro, no pueden dejar de reconocer la especificidad del fenómeno estético. Una tendencia muy relevante en este apartado viene representada por los pensadores marxistas que, como Lukács, criticaron enérgicamente las teorías estéticas contemplativas, al considerar la acción artística inseparable de la lucha por la emancipación de la humanidad. También para Sartre el arte implica acción y responsabilidad: es una llamada a los demás y existe solo si se toma en consideración por el receptor.

La estética del sentimiento en el siglo XX se encuentra muy vinculada con el mundo del subconsciente freudiano desde que el vienés expusiera, al hilo de la noción de lo siniestro, que la diferencia ya no es un juego entre opuestos, sino una ambivalencia que aúna en sí, de modo inextricable, identidad y alteridad. Nos encontramos expuestos a un efecto perturbador cuando perdemos el límite entre fantasía y realidad, algo que supieron explotar magistralmente los surrealistas. La cuestión de la oposición, de la alteridad y la diferencia ha vuelto a ser examinada por autores como Jacques Derrida y Luce Irigaray, quienes ponen en el centro de gravedad de su reflexión lo empírico y fisiológico, relegando lo psíquico y fenoménico. Ambos hacen, por tanto, que en el sentimiento de la diferencia se realice cierta revolución fisiológica. También dentro del capítulo del sentimiento, ubica Perniola a pensadores como Heidegger, para quien la copresencia de riesgo y seguridad, de peligro y abandono, nos conduce a la experiencia del «habitar poéticamente», y a Benjamin, que trata el problema del sentir artificial que surge con la aplicación de las nuevas tecnologías al arte.

El capítulo dedicado a la estética y la cultura concede un importante espacio a los pensadores no euroamericanos que han procurado introducir, frecuentemente con una gran seriedad conceptual, formas de modernidad independientes de la occidental que responden a la realidad de sus patrias respectivas. Estos nuevos enfoques constituyen una alternativa esperanzadora que contrasta con el proceso de autodestrucción emprendido por la cultura estética occidental que, en opinión de Perniola, ha adquirido una aceleración inusitada a partir de los años sesenta. Esta crisis solo puede pasar inadvertida si nos centramos exclusivamente en con-

siderar los progresos tecnológicos y la mejora de las condiciones de vida de los euroamericanos.

La otra novedad de Perniola la constituye la primera edición de *El arte expandido*, publicada en España por Casimiro Libros y que casi puede entenderse como una continuación natural de la temática expuesta en la obra anterior, pues en esta ocasión el filósofo piemontés reflexiona acerca de los procesos de pérdida de límites acaecidos en el seno de la práctica artística en los últimos decenios, siguiendo aún, aunque de manera actualizada y personal, la estela abierta por Rosalind Krauss a finales de los años setenta.

En estos tiempos de crisis global, Perniola considera definitivamente estallada la burbuja especulativa del *mundo del arte* surgido a finales de los años cincuenta, cuyo dios tutelar ha venido siendo Marcel Duchamp. Es el fin de un entramado cultural que, a lo largo de más de cincuenta años y bajo el control último de una élite de galeristas, intermediarios y marchantes, con el apoyo de las instituciones, ha venido consagrando lo que, para Perniola, ha acabado por no ser más que producción de fetiches artísticos. El filósofo italiano muestra aquí la filiación antiacadémica que ha venido mostrando desde 1971 con la aparición de su obra *La alienación artística* y se muestra muy crítico con lo que describe como un microcosmos de operaciones mediáticas que crean divos del espectáculo cultural; una economía de notoriedad basada en la firma y en la transgresión promocional que conlleva una devaluación de la crítica de arte, reducida a su condición meramente publicitaria.

Este entramado se ha derrumbado debido a sus contradicciones internas, una de las cuales está estrechamente ligada a los devenires del concepto de artista. Se trata de una evolución iniciada en el romanticismo alemán con la defensa de la superioridad del creador sobre su obra. La idea de un arte identificado con la vida del artista y que, por tanto, puede potencialmente prescindir de las obras, retorna una y otra vez desde entonces hasta nuestros días. Así, para Apollinaire, los artistas preservan su pureza en oposición a lo natural: uno es artista fundamentalmente porque es consciente de serlo, porque así se autodenomina. Esta liberalidad en el acceso a la condición de artista suele conllevar incapacidad para formular una poética y argumentar un proyecto de arte. Para Perniola, esta situación constituye un indicio de que, por debajo del *mundo del arte* institucionalizado y canonizado por los críticos e historiadores, se oculta, al menos desde

los inicios del siglo XX, un filón *fringe* –excéntrico, marginal, periférico– implícito en la creación artística.

En su obra *Milagros y traumas de la comunicación*, Perniola considera la tragedia del 11 de septiembre de 2001 como un acontecimiento degenerativo para los medios de masas. También supone un punto de inflexión en las prácticas artísticas, pues evidencia que el arte ya no es capaz de competir con la realidad histórica, que lo supera con creces en horror e inhumanidad. Esta expulsión de lo real conduce a cierto redescubrimiento del surrealismo y de su visión entusiasta y efervescente. En ese sentido, la Bienal de Venecia de 2013 ha venido a consagrar el giro *fringe* del que hablamos, favoreciendo la entrada en las instituciones del *Outsider Art* y demostrando que las fronteras que lo separaban del *Insider Art* se han venido abajo. Con ello se ha devaluado el llamado *mundo del arte* en su conjunto, ya que no hay ninguna razón para que la obra de un artista de arte contemporáneo sea *en sí misma* distinta de la producción de un enfermo mental, de un aficionado sin formación o de un niño.

Este giro *fringe*, contribuiría a devolver al arte su función de suscitar maravilla y estupor, pero muestra al mismo tiempo que la obra de arte ya no se basta a sí misma. En el momento en el que todo lo que es *fringe* puede convertirse en institucional, se plantea el problema de su legitimación. Para que una modesta experiencia cotidiana pueda ser considerada como arte es necesario un proceso que Nathalie Heinich y Roberta Shapiro definen como *artificación*, que puede conllevar actividades organizativas, sociales, estéticas, institucionales, discursivas, etc. Perniola se muestra insatisfecho con este concepto, que considera aún prisionero de una visión euroamericana que implícitamente presupone que se sabe qué es arte.

Así, propone un término que considera más radical e inclusivo: el de *artistización*. El arte no es nada en sí mismo,

sino que llega a serlo gracias a un conjunto de factores exteriores, como el contexto, el trabajo de mediación al que se someta, su recepción por el público y la crítica, etc., pero también depende del modo en que el autor entienda su propia actividad. De esta forma, el arte abarca las tres formas de vida activa consideradas por Hannah Arendt: el trabajar –procurarse los medios de vida–, el obrar –el arte– y el actuar –la política–. En estos procesos de desplazamiento y transformación de lo establecido, Perniola reconoce rastros de los procedimientos propios de la poética barroca tal y como fuese teorizada por Baltasar Gracián, al que siempre ha considerado un pensador de referencia en su periplo intelectual, tal y como expone en el prólogo a la edición española de su obra *Del sentir*.

Durante la lectura de ambas obras, pero especialmente la segunda, se percibe un grado de implicación por parte del autor que supera los normales límites de asepsia en los que se suele mover este tipo de textos teóricos. Esto revela el alto grado de implicación personal de alguien que no puede dejar de sentir como propia la situación, en ciertos aspectos insatisfactoria, de una disciplina a la que ha dedicado la mayor parte de sus esfuerzos y cuyas posibilidades de futuro defiende con ilusión. Por otra parte, su combinación de accesibilidad y erudición hace de estos libros una opción muy recomendable tanto para el aficionado al arte contemporáneo como para el interesado en la cultura en general, pues ofrecen una visión de gran amplitud que permite vincular los acontecimientos trascendentes de la práctica artística con reflexiones filosóficas que le sirven de trasfondo y que son cada vez más necesarias para su comprensión en un contexto de creciente complejidad.

Óscar Ortega Ruiz
Universidad de Málaga