

LA AUTONOMÍA DEL ARTE Y SUS REALIDADES

Purismo estético moderno y pluralismo artístico contemporáneo

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

El doble sentido del concepto de autonomía del arte

Nosotros estamos acostumbrados a una idea de la autonomía de lo estético y del arte que se restringe a los conceptos y a las prácticas artísticas consolidados en el siglo XVIII, una época decisiva en la configuración del espíritu de la modernidad, sustentado en los ideales libertarios y universalistas, acordes con el empuje de una cultura laica, racionalista e individualista. En esta tradición tan importante, lo estético ha revestido siempre un doble carácter, muy interesante de distinguir, pero muy difícil de separar, y a ello se deben las tensiones irreductibles y la necesidad persistente de redefinirse y especificarse: se trata del sentido filosófico fundamental y del sentido emancipatorio que lo estético puede y debe alegar para defender el arte y practicarlo con autonomía. Es, por tanto, una problemática que al mismo tiempo es eminentemente especulativa e histórica, lo cual le confiere una vivacidad particular.

El Renacimiento es una época del arte muy instructiva para captar algunos antecedentes histórico-filosóficos de la cuestión de la autonomía de lo estético, si se tiene en cuenta que en ese período el arte y los artistas comenzaron el largo proceso de liberación del artesanado gremial, sus reglas y sus prácticas, que sumían al arte en el espectro de los oficios y al artista en el de los servidores. La justificación del arte y los artistas como algo peculiar, algo independiente y respetable, estuvo caracterizada en esta época, no por una “Estética” o una “Filosofía del arte”, tal como es familiar para nosotros hoy, sino por una “Metafísica de lo bello”, respaldada en ese entonces por el redescubrimiento y la renovación de los estudios de Platón. El neoplatonismo renacentista alegó básicamente dos razones para justificar, más que la autonomía, la dignidad del arte: la superioridad y la independencia de las ideas de verdad, bondad y belleza, contenidos significativos sin par en su teoría de las ideas y principales objetivos del arte, y sacó a relucir la teoría de la inspiración divina del artista. Para nosotros hoy, estos planteamientos no tienen vigencia, pero en su momento fueron un paliativo de los artistas frente a los tutelajes y los autoritarismos personalistas o institucionales en lo político, lo religioso y lo moral, en una cultura donde la producción artística estaba dominada por el encargo y el mecenazgo. Interesa especialmente el hecho de

que artistas como Leonardo, o teóricos como Alberti, identificaran esta emancipación del arte frente a los demás oficios reclamando el reconocimiento, no del arte como arte, del arte en su autonomía, sino del arte como ciencia. Quizá la insatisfacción de este gran paso se debe a que es una época en la cual la misma ciencia todavía está articulada en una cultura de cuño religioso fundamental, donde el orden del mundo todavía se piensa como el orden de lo creado; Dios sigue en el centro de la imagen del mundo. Esto marca la profunda diferencia que caracteriza la autonomía de lo estético en la cultura ilustrada moderna del siglo XVIII.

A. El sentido filosófico de la autonomía estética

El sentido filosófico fundamental de la autonomía de lo estético es que belleza y arte se fundan en leyes propias y se realizan en infinitas representaciones. Hacer valer esta idea en el siglo XVIII significaba restringir la soberanía del Racionalismo de la Ilustración con casi dos siglos de consolidación, implicaba legitimar una lógica de la sensibilidad o de la intuición, frente a la lógica del entendimiento o de los conceptos. Ese es el sentido original de la Estética, y por ello su tema central era el juicio de gusto, a saber, si era un juicio según reglas, lo cual le daría objetividad, o no podía ceñirse a reglas, y entonces quedaba expuesto al arbitrio subjetivo. La experiencia básica y común es que el gusto estético sí es subjetivo, pero no totalmente: no es lo mismo un gusto sin experiencia y sin cultura, que con ambas; no es lo mismo el gusto por lo agradable, que es totalmente sensualista, que el gusto por lo bello, que ciertamente es un placer sensible, pero también de la reflexión, del juicio.

Como resultado de una intensa confrontación con la estética racionalista francesa y la estética sensualista inglesa, Kant logra configurar el planteamiento moderno del siglo XVIII sobre la autonomía de lo estético que, en sus términos, metodológicamente estaba consignado en la noción del “gusto puro”, del “juicio de gusto puro”. La fortaleza del juicio de gusto está en su validez peculiar, pues siendo en principio un juicio subjetivo, pretende ser reconocido universalmente, y su ventaja reside en que lo que comunica no son contenidos discursivos de conocimiento, contenidos objetivos, sino un sentimiento, el sentimiento que acredita precisamente la respuesta inmediata del ánimo humano ante lo bello. La extraordinaria tesis que hay tras este análisis es que hallar algo bello es realizar tácitamente un juicio universal aunque lo bello no sea algo objetivo. Sin un supuesto de este tipo, la crítica de arte es casi imposible. La universalidad subjetiva del juicio de gusto detenta la legítima pretensión de autonomía de la facultad de juzgar estética en el concurso de las facultades cognoscitivas. Su validez se yuxtapone a la del entendimiento y sus conceptos para el conocimiento y la teoría, y a la validez de la razón y sus ideas para la moral y la política. El gusto del contemplador, al igual que la genialidad del artista, no pueden captarse como la aplicación de conceptos, normas o reglas; lo bello, lo verdadero y lo bueno, no se oponen entre sí, pero son perfectamente distinguibles; lo estético, lo teórico y lo moral tienen cada uno su esfera propia, el arte ya no tiene que servirles de instrumento, pues ahora los artistas pueden determinar la forma y el contenido de sus productos.

Los grandes logros de este planteamiento no deben disimular los peligros; ambos están asociados al concepto de lo bello, de la comprensión de la autonomía moderna de lo estético. Lo bello no se puede reconocer en propiedades determinadas de un objeto, no son ellas las que lo acreditan, sino algo subjetivo, un incremento del sentimiento vital que, traducido a las relaciones recíprocas de las facultades cognoscitivas, corresponde al sentimiento de un juego libre entre ellas: para lo bello en particular, entre la imaginación y sus intuiciones, y el entendimiento y sus conceptos; para lo sublime, entre la imaginación ávida de representar y las ideas de la razón práctica, las ideas morales, irrepresentables, pero generadoras de síntesis ejecutadas por la facultad de juzgar reflexionante. Que lo bello no se puede acreditar en propiedades determinadas de un objeto sino en la reacción subjetiva, es un rasgo de modernidad de alcances contemporáneos.

Para Kant no había una diferencia especialmente marcada entre la belleza de la naturaleza y la belleza del arte. El párrafo 45 de la *Crítica del juicio* habla de una relación especular entre arte y naturaleza en cuanto bellos: “La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza”.¹ Según esta visión, en el juicio sobre la ilusión, nos podemos equivocar sobre si es arte o naturaleza, pero si el juicio es sobre lo bello, ahí no podemos equivocarnos. La advertencia kantiana de que en el caso del arte tenemos que ser conscientes de que es arte proporciona ya un indicio válido para el arte contemporáneo, a saber, que la belleza no forma estrictamente parte del concepto de arte. Lo subjetivo de la acreditación de la experiencia de lo bello, agregado a que lo bello no es una distinción entre las obras de arte y otras cosas, constituyen elementos de peso para no dramatizar de un modo tan sobreactuado la libertad del arte contemporáneo frente a las prescripciones de la Estética. Es como si el arte contemporáneo, el arte posthistórico —y con ello adoptamos aquí la terminología de Arthur C. Danto—, hubiese dado un paso más en la comprensión de la autonomía: no sólo autonomía ante el mundo del conocimiento y el mundo de lo moral o lo político, como ocurrió en los inicios de la Estética, sino autonomía ahora ante la misma Estética, convertida a lo largo de la modernidad en otra fuente externa de prescripciones al arte.

El logro más notorio de la autonomía clásica de lo estético, y fundamental aun para la crítica de arte, es su concepto de la validez del juicio estético: si bien el juicio de gusto no es conocimiento, tampoco es arbitrario, si bien no es lógica y objetivamente argumentable, tampoco es caprichoso; requiere de experiencia y de ejercicio, y si bien no puede apelar a reglas, puede aducir razones convincentes. Su lógica no es la de la razón demostrativa sino la de la retórica juiciosa y persuasiva, imposible de lograr sin experiencias diversas que la templen. Crítica de arte de este tipo es crítica que distingue de un modo comprensivo y comunicable el grado de calidad de las obras de arte; no es la crítica dictatorial que zanja el juicio de calidad estética de las obras a ojo u oído solos, sin justificación alguna.

1 KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1991, p. 261.

No obstante, en este logro yace también un peligro, y esta ambigüedad tiene sus raíces en las implicaciones de la noción de “lo estético puro”, tan definitiva para la autonomía del arte. Frente a los intereses y la utilidad, lo bello se caracteriza por agrandar y gustar por sí mismo; gracias a que lo bello se justifica por su mera existencia, lo bello puede lucir sólo en las formas; pero el hecho mismo de poder abstraer las formas de los contenidos o los significados permite también que lo bello se convierta en la noción abstracta, universal y purista de “la calidad estética”, noción que reemplazó la noción original de lo bello puro. Las consecuencias de esta ambigüedad, que en Kant fueron resueltas por el tratamiento analítico-trascendental, y corresponden a un manejo metodológico, reaparecen en la diferenciación actual entre el arte moderno y contemporáneo, o arte moderno y arte post-histórico, debido a que en la teoría del arte moderno, representada por el gran crítico Clement Greenberg, el tratamiento metodológico de “lo puro” se convierte en una doctrina, y más preciso aún, en una ideología. Ésta es la teoría explicativa que propone Danto para comprender el arte contemporáneo como un arte “después del fin del arte”, razón por la cual lo denomina “arte posthistórico”.

El núcleo de la explicación de Danto es el siguiente: el concepto de gusto de la Estética del siglo XVIII implica en sí mismo exigencias formales sin las cuales no podría operar trascendentalmente, es decir, no podría prestarle universalidad a la pretensión del juicio sobre lo bello. Aquí radica también —como ya se dijo— la legitimidad de la crítica de arte. Los juicios del crítico son universales, o al menos son la referencia o el parámetro del gusto. Pero ¿cuándo se sobrepasa la legitimidad del problema de la forma en la obra de arte, legitimidad que es incuestionable, a la ideología del formalismo? Cuando se trata todo el arte en forma ahistórica y en términos de principios trascendentales, como lo ocurrido, por ejemplo, en el concepto de los museos de Bellas Artes, y en particular, en su versión del Museo de Arte Moderno. Tras su concepto está la posición de la crítica de arte que representa Clement Greenberg. A tal punto hay que vaciar el gusto de todo compromiso con lo moral, lo político, lo religioso, lo histórico, lo idiosincrático, lo exótico, que todo el arte de todas las proveniencias pueda yuxtaponerse bajo el criterio de la cualidad estética. Los museos son las “enciclopedias institucionales de la forma”; con su estética del formalismo, el crítico de arte está “en casa en todas partes”.² Este formalismo estético es doctrinario e ideológico, porque segrega de un modo valorativo la forma del contenido. En la Estética clásica hubo todavía una idea como la de lo bello no-puro, lo bello intelectualizado, para explicar la belleza significativa que nos sale al paso en el arte, donde la belleza es parte del contenido de las obras. En la teoría del arte moderno el significado del arte, por principio, no interesa. Hay un paso aquí de lo metodológico a lo doctrinario, en el sentido de que esta indiferencia hacia el significado y el contenido de las obras se satisface con la mera cualidad estética, al modo como en lo social y lo político lo legal por sí solo basta y legítima, al margen de las

2 Cfr. Arthur C. Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 124s.

consecuencias morales o de la convivencia. Estas actitudes se encuentran en la crítica de arte de Greenberg, para quien la crítica de arte es algo análogo al concepto del experto en el ámbito de lo técnico; es una consecuencia de las competencias en el mundo de los especialistas.

Clement Greenberg es consciente de que el “arte moderno” no es un programa declarado, y de que lo primero que quieren hacer los artistas es buen arte, pero historiográficamente es un hecho ya admitido que con Manet, a mediados del siglo XIX (hacia 1860), el arte tomó un rumbo muy particular. El arte, en este caso la pintura, comenzó a concebirse como una investigación cada vez más rigurosa de sus propios medios, y a eliminar cada vez más radicalmente lo que no era adecuado para su medio específico. Este programa de la pintura se ha planteado también en las otras artes: cada arte debe ponerse a prueba y experimentar con sus medios exclusivos hasta dónde resiste como arte del género que es, qué fronteras puede arriesgar de modo que no se desborde en no-arte. Planteamientos de este tipo se habían hecho también recién en el campo de la música. Eduard Hanslick publicó en Viena en 1854 *Sobre lo bello en la música*, cuya influencia para la polémica en torno a la estética y la crítica musicales, no sólo dominaron en el siglo XIX, sino que alcanzó seguidores hasta en el siglo XX como Th. Adorno y C. Dalhaus. Era una crítica al agotamiento de la estética de los sentimientos, a favor de la música como “música absoluta”, pura, como “el acto puro y absoluto de la tonalidad”. Formas que se mueven tonalmente son el objeto y el contenido único y exclusivo de la música. Los criterios del juicio estético son, fundamentalmente, la lógica de la música interna, la riqueza de las ocurrencias y de los tema-motivo y sus elaboraciones, y la unidad estilística de la obra. El trabajo temático es lo fundamental, la orquestación es cuestión de efectismo, y en cuanto a la relación entre música y lenguaje, como en el caso de la ópera, el lenguaje debía someterse a la música. Contra Wagner, por ejemplo, Hanslick siempre sostuvo que la ópera era ante todo música, y no drama.³ No es un asunto del que se hable mucho, pero la música absoluta o pura ha sido invocada a partir de entonces como experiencia ejemplar a seguir, en el aprendizaje y el reacomodo de la sensibilidad a las innovaciones de las artes visuales. Kandinsky echó mano de la música pura, no sólo para designar cuadros suyos con nombres provenientes de la práctica musical, sino también para sugerir la intención del artista con su público y la receptividad que ésta debería asumir frente a la exigencia nueva de la abstracción en la pintura. Música pura y pintura abstracta aparecen como aliados de un concepto de arte autónomo en el sentido de una concentración explícita en sus propios medios. Para Clement Greenberg ésta ha sido la lógica del modernismo en la que se han embarcado los artistas.

Greenberg sintetiza el proceso en los siguientes términos: “El arte trabaja en la modernidad en su propia autodefinición... aunque no en razón de un programa, ni por un propósito consciente”.⁴ La consigna de que la pureza del medio define el arte respectivo

3 Cfr. Nida-Rümelin/Betzler (Hrsg). *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1998, p. 354-358.

4 **Modernismus oder Barbarei.** Karlheinz Lüdeking sprach mit Clement Greenberg. En: *Kunstforum International*. Bd. 125, Januar-Februar 1994, Ruppichteroth, p. 232.

tiene el problema de convertirse en una ortodoxia estética de lo puro, que tiene dos acepciones: la de la autonomía estética de la herencia kantiana, y la del formalismo modernista, sustentado ahora en una estética materialista. A pesar de su clara oposición, Greenberg las representa simultáneamente, tal como aparece en la siguiente afirmación: “El arte está por sí mismo ahí. *L'art pour l'art* -el arte por el arte-: esta es mi máxima. El arte tiene su derecho a la existencia sólo en aquello que nos puede dar aquí y ahora, en el momento actual”.⁵ La herencia kantiana expresamente asumida por Greenberg, tal como consta en su ensayo cuasiprogramático de 1960 sobre la “pintura modernista”,⁶ consiste en que el arte está ahí para deparar placer por sí mismo, ya que el placer estético es un fin en sí, y este placer es “superior”, es una “satisfacción profunda”. La significación del arte es sólo una “significancia estética”, y no es más que la cualidad de la obra de incitar a volver sobre ella una y otra vez. La falta de placer en los objetos de Duchamp o las instalaciones de Beuys, el hecho mismo de estos objetos de poder ser sustituidos por fotografías, fueron rechazos estéticos que Clement Greenberg hizo hasta su muerte en 1994. Lo perturbador de este purismo y esta autonomía estética de Greenberg es que, a pesar de que invoca a Kant, el momento reflexionante y el disfrute espiritual que regala la significatividad de lo bello, los cuales desencadenan entre las facultades cognoscitivas un juego libre cuya dinámica se fomenta a sí misma, esta experiencia, que en Kant es el punto clave, en Greenberg tiene una explicación materialista.

La demanda de la estética modernista de una pintura críticamente limitada a sus propios medios, “jugosa, viscosa, goteante, gruesa”,⁷ encuentra para Greenberg su referente ejemplar en el expresionismo abstracto. Una caracterización de este tipo aparece rubricada por el propio Greenberg en su ensayo de 1962, consciente ya del manierismo en que se iba convirtiendo este concepto de la pintura, como el arte de crear objetos físicos consistentes en pigmento esparcido en las superficies planas con una cierta forma.⁸ Este imperativo materialista del modernismo es lo que debe juzgar la crítica del arte, y en él se asienta la práctica crítica de Greenberg: al arte hay que verlo por sí mismo, no hay que descifrar nada. Según su propia expresión, “la experiencia estética es intuitiva y hasta ahora nadie ha logrado mirar en el interior de las intuiciones para decirnos exactamente qué es lo que ocurre allá, cuando captamos algo intuitivamente”.⁹ Reaparece de nuevo la ambigüedad respecto a Kant: la autonomía de lo estético puro sólo puede ser captada por la intuición, la facultad por excelencia de la sensibilidad; pero ya no como en Kant, una intuición interpretativa,

5 *Ibidem*, p. 233.

6 Ante los giros de la pintura que se desencadenaron a partir de estos años, frente a los cuales el expresionismo abstracto sólo siguió siendo el eje referencial del arte moderno para Greenberg, ya no para los artistas, este ensayo fue omitido por Greenberg en la reunión de sus escritos en *Arte y Cultura* de 1961.

7 Cfr. Arthur C. Danto. *Op. cit.*, p. 117.

8 *Ibidem*, p. 17s. Cfr. Clement Greenberg. *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Hrsg. von K. Lüdeking. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1997, p. 317.

9 *Modernismus oder Barbarei*. *Op. cit.*, p. 231.

reflexionante, que a través de la imaginación se coloca al frente de las facultades cognoscitivas, para jugar precisamente con la significatividad de lo bello, con los contenidos de la obra de arte, sin dejarse prefigurar; ahora se trata de una intuición sola, inmediata e instantánea, abierta sólo a la cualidad estética de la forma, e indiferente a cualquier significado o función de la obra. La intuición del crítico de lo estético puro es una intuición sin conocimiento, sin criterios o reglas; es una intuición cuya competencia proviene sólo del entrenamiento en la experiencia, gracias a la cual lo que una obra aporta es reconocido y valorado instantáneamente. El formalismo exige atenerse sólo a lo que se ve, y para Greenberg, esto no es sólo válido para el expresionismo abstracto o el minimalismo, sino válido para todo el arte, de cualquier parte y de cualquier época, como él mismo lo afirma: sea Giotto, Vermeer, o Pollock. Lo que cuenta es cómo veo yo, no cómo vieron ellos sus pinturas. La cualidad estética es una cuestión morfológica, y ello se resuelve en una combinación de exigencia formal e intensidad del color. La crítica de arte es el juicio de valor, y ello es completamente distinto al interés por la función del arte. La atención a ésta última impide la distinción entre arte bueno y malo.¹⁰ La radicalidad de este formalismo le proporcionó dificultades al propio Greenberg frente a su compromiso con el purismo de la concepción modernista del arte. A ello se deben sus vacilaciones con el modernismo como programa, y con el purismo de la abstracción pictórica como su eje. En concreto, esta visión del arte no puede realizarse sin una legitimación histórica; sin embargo, no es infrecuente el caso de obras que como programa de la pintura, o de un concepto del arte, son buenos documentos, aunque artísticamente son débiles, son obras que sólo representan una “tendencia”, una “escuela”, un “manierismo”. No obstante las dificultades, Greenberg defendió siempre la idea de que el juicio de la calidad artística es un asunto puramente perceptivo. La autonomía estética es asunto de la especialización de la percepción, y en el caso de las artes visuales, una competencia que sólo el ojo entrenado y sólo él resuelve a cabalidad.

B. El sentido emancipatorio de la autonomía del arte

El sentido original de esta pretensión emancipatoria era neutralizar las reglas de una estética normativa, como era la estética racionalista del clasicismo del siglo XVIII, a favor de una práctica libre del arte, donde el artista decide libremente los contenidos y las formas de sus productos, las obras de arte. Tras este rechazo a las estéticas normativas está la profunda convicción de que sus prescripciones no hacen sino disimular bajo modelos ejemplares, objetivos o fines externos y superiores al arte, sean de tipo religioso, político, moral o academicista. El gran logro de este acontecimiento emancipatorio fue la reflexión estética, que si bien tuvo en la filosofía su impulso fundamental, fue en la práctica artística misma donde cobró perfiles concretos. Artistas y teóricos del arte han respondido desde entonces en cada época y en cada coyuntura a las exigencias de la sociedad y a los anhelos

¹⁰ *Ibidem*.

de la humanidad, para salvaguardar con sus obras la autonomía del arte. El traslado del planteamiento de la autonomía del arte del campo general de la filosofía, y en especial de la Estética y la Crítica del arte, a la praxis social, al artista en las condiciones reales de desempeño, modifica enormemente los criterios de comprensión de la autonomía.

El gran baluarte de la autonomía es la unidad interna de la forma y el cosmos o mundo virtual que articula e irradia la obra de arte, gracias a lo cual su presencia gana luz propia para ser atendida como tal, por encima de relaciones que la supediten, la instrumentalicen, la mengüen, la hagan prescindible. El gran peligro, como ya se vio, fue haber forzado la problemática de la forma a un purismo y a una vaciedad de contenido significativo que involucró buena parte del arte, en concreto, el arte de matrícula modernista, a la tarea de ocuparse exclusivamente de sí mismo. La legitimidad de la preocupación por la forma, cuya necesidad interna es primariamente poética, no estética, se polarizó en un formalismo de cuño ideológico. El formalismo, por tanto, junto a la legitimación estética puede revestir también una explicación sociológica o política, y la pretensión de autonomía, sea que se la defienda o se la ataque, involucra de entrada un concepto de arte con funciones que lo trascienden, y le dan una eficacia mucho más amplia que la del mero efecto estético. De hecho, desde el propio Romanticismo se ha podido observar esta ambigüedad de la autonomía del arte: por un lado una exaltación del arte hasta la soberanía absoluta, como si fuese posible otra vez una religión del arte en una cultura desacralizada; por el otro, la decepción ante tal función del arte que no lleva sino a fracasos que lo desacreditan. La “función social del arte” es por tanto una consigna que no tiene significado de por sí, sino que depende de quién la invoque y quién la ponga en práctica. La han invocado las vanguardias revolucionarias, pero también el socialismo marxista, el nazismo y el fascismo; la han asumido artistas alineados en un partido y artistas independientes; la han rechazado asimismo artistas de regímenes liberales, donde la autonomía del arte es un sobreentendido, y han luchado por ella artistas en regímenes dictatoriales o de una política cultural de patriotismo chauvinista y de aislamiento, donde la autonomía del arte es un tabú.

Aunque éste es un debate que ha ocupado por igual a la filosofía, a la crítica de arte y a los artistas, el aporte de estos últimos, tanto por sus propias reflexiones, como por sus obras, merece una atención preferencial. Dos cuestiones básicas tienen que ser consideradas para profundizar en las ventajas y los peligros de la autonomía del arte: la primera se refiere a la cuestión de si la autonomía del arte es lo mismo que la autonomía del sujeto, la del artista; la segunda, la claridad que aporta la conciencia histórica del artista, sea social o política, para apreciar en su justa medida el formalismo. Ambas cuestiones se mueven ya en una especie de conflicto entre arte y estética, pero en una tensión inmensamente fecunda para la producción artística, de modo que no es rechazable de entrada; los artistas son los mejores testigos de esta paradoja.

A la primera cuestión, si la autonomía del arte es un sinónimo de la autonomía del sujeto, hay que responder: no siempre y no en todas partes. Esto se debe a que el espíritu de la modernidad, entendido en el sentido del hombre emancipado, y de la subjetividad destinada

a la libertad y a la utopía, no es un proceso planetario uniforme. El estado liberal burgués y el estado unipartidista y de economía planificada y centralizada son dos figuras modernas de la realidad política; ambas tienen niveles de desarrollo que facilitan o impiden la realización autónoma del sujeto, además de concebirla distinto. El artista auténtico es el que no da como un hecho sentado la autonomía del arte y más bien la concibe como un reto constante. La teoría expresiva del arte, según la cual la obra de arte no es más que expresión de la subjetividad del artista, es muy engañosa; sus respaldos habituales son la libertad de la decisión estética y el gusto artístico. Quien saca la peor parte en esta concepción es el arte mismo, rebajado a mero reflejo de subjetividades individualistas. La cuestión de fondo es si el sujeto es de por sí tan libre, si el hombre está efectivamente en el centro de nuestra cultura. Sería un engaño afirmarlo, y la autonomía del arte como autonomía del sujeto estaría anclada en una representación ideológica. La realidad muestra, más bien, las coacciones conscientes e inconscientes que someten a los hombres: las condiciones sociales, la identidad cultural, las dependencias económicas, la fuerza de las pasiones y del deseo, los medios. Todas estas presiones restringen y determinan la libertad y las decisiones estéticas.

Reconocer estas sencillas verdades no es negar la autonomía del arte, sino encarar con juicio reflexionante su alcance emancipador. Para ser moderno, es decir, para ser emancipado, el arte no tiene que ser abstracto o evadir la figuratividad o el realismo; para ser moderno, arte libre, el arte no tiene que evitar la política, la celebración, la crítica, la iniciativa ciudadana. A mediados del siglo XX un crítico e historiador de la pintura tan renombrado como Herbert Read descalificaba la escuela mexicana y la escuela rusa de la “Historia de la pintura moderna” porque, según él, son arte de nuestro tiempo, pero no “del estilo de pintura que es específicamente ‘moderno’”. Tener “estilo” moderno significaba para Read tener una intención artísticamente nueva: no la de reflejar lo visible, sino hacer visible, poner en práctica el concepto de arte de Paul Klee. Abrazar programas propagandísticos significaba para Read colocarse fuera de la evolución estilística de la pintura.¹¹ Argumentos de este tipo son prácticamente lugares comunes en teóricos, historiadores y críticos de arte europeos. Para nosotros no son válidos. El sentido emancipador de la autonomía del arte no tiene el mismo cumplimiento en sociedades donde la cultura republicana de la Ilustración gestó la estética y acuñó con ella valores culturales burgueses, constitutivos de formas de vida y estilos artísticos, y en sociedades como las nuestras, donde el arte ha sido más bien gestor de Ilustración y modernidad, ante instituciones retardatarias y aislacionistas. En sociedades como la nuestra, la autonomía del arte no ha provenido de las libertades del sujeto sino de la lucha por ellas. Encarar la autonomía del arte única y exclusivamente desde una teoría estética, y en particular, de una concepción estética que amarra al arte a ocuparse sólo de sí mismo, tergiversa de entrada la comprensión de los procesos del arte, cuya necesidad interna es de praxis, y no en primer lugar una exigencia estilística.

11 Cfr. Herbert Read. *Historia de la pintura moderna*. Barcelona: Ediciones del Serbal, (1959) 1988, p. 8.

La segunda cuestión a considerar es la conciencia del artista sobre el arte y su función en la cultura. Son muchos los artistas que han percibido un conflicto entre el arte y la estética. Artistas de este tipo serían artistas sin “significancia estética” para la crítica de arte de un formalismo radical como el de Clement Greenberg. Es oportuno, además, señalar que el purismo abanderado por Greenberg no coincidía con las convicciones y las aspiraciones de sus artistas predilectos. Si para Greenberg todo intento interpretativo de la obra era neutralizado como algo secundario, para Barnett Newman el arte era siempre una búsqueda de verdad, y para Mark Rothko sus cuadros eran pensados como dramas cuya acción debía ser resuelta por los espectadores. Este conflicto entre arte y estética responde a la conciencia de artistas que comprenden la pertenencia de la praxis artística a la esfera mucho más amplia y compleja, del mundo de la vida y de la cultura. En un artista como el brasileño Gildo Meireles, el conflicto entre el arte y la estética debe afrontarse desde una poética libertaria, para la cual ya es claro que si la estética es quien fundamenta el arte, la política fundamenta la cultura: una debe templar la otra.¹² Y Antoni Tàpies proporciona una explicación política del formalismo, aclarando con ello contextos para su justificación o su crítica; el conflicto entre arte y estética lo plantea entonces, no en forma de aseveración sino de pregunta: “¿Más allá de la estética?”

Que sea una pregunta es muy interesante, pues no siempre el arte tiene que transgredir los límites de la estética. Tiene que hacerlo cuando ella se convierte en una restricción que lo limita o lo trivializa, pero puede ser también un recurso a juicio del artista, como puede apreciarse en el debate sobre el formalismo del arte moderno. El enclaustramiento del arte en sí mismo bajo la cubierta de estéticas excesivamente formalistas no ha obedecido siempre a la exigencia de autodefinición del arte, sino al repudio de los dirigismos culturales y del arte seudocomprometido con “mensaje”, institucionalizado por las dictaduras de Europa como política cultural. Pero no sólo esto justificaría el formalismo. Al margen de la polémica sobre si los componentes formales bastan para que una obra nos atraiga o la constituyan como arte genuino, hay un hecho contundente: el formalismo estético genera logros artísticos, provoca sorpresas. Sin embargo, los beneficios del formalismo no pueden sobreponerse a la conciencia de sus peligros, pues según Tàpies, “de la admiración por las formas puras se puede descender fácilmente al gusto decorativista, a la habilidad artesanal o al mero juego de colores agradables pero sin sentido”.¹³ Al respecto propone un ejemplo bien ilustrativo:

12 Cfr. *Lápiz*, Año XIX, No. 161, Madrid: p. 38.

13 TÀPIES, Antoni. *El arte y sus lugares*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999, p. 42. Fernando Botero critica también el abstraccionismo, pues considera este arte incompleto, decorativo, estrecho, ya que quiebra el equilibrio de lo que debe ser el arte, un balance entre lo decorativo y lo expresivo: “Lo simplemente decorativo no produce satisfacción. En el arte abstracto la expresión es mínima y al que más entusiasmo es al que lo hace. En ese sentido es muy narcisista”. *Cambio* No. 313, junio 14, 1999. Bogotá. p. 21. No obstante, Botero considera la figuratividad de su pintura algo imposible sin los logros estéticos de la pintura abstracta: “No podría hacer lo que hago si no hubiese existido la pintura abstracta. Durante las décadas de los cincuenta y los sesenta vivimos la dictadura de la abstracción y con mi pintura me

la profunda atracción —que es una complicidad amorosa— por un Cristo románico. Ese afecto sufre una neutralización si la imagen se retira de su templo natural para incluirlo en la colección de un museo, donde queda transformado en una mera escultura, o un mandala tibetano en un simple cuadro. Tàpies, artista como pocos, no habla aquí como esteta o como crítico de arte; habla como artista que conoce el oficio del arte y como público que le responde: “Muchos —dice— no nos contentamos siquiera en encontrar en la pintura y la escultura valores pictóricos o escultóricos”.¹⁴ La cultura estética de la mentalidad moderna ha conseguido institucionalizar estas abstracciones, pero por legítimas que sean, el destino del arte no es la sanción estética de la crítica. La explicación de ello para Tàpies es la siguiente: el arte “tiene lugares”, tiene proveniencias que lo nutren y destinos que lo reclaman; el arte no se justifica por sí mismo sino por su poder civilizatorio, y su eficiencia depende de los favores y las hostilidades de la cultura y la época en que existe: “Sin ninguna duda —dice Tàpies—, el arte tiene que estar justificado y arropado por determinadas creencias, por una visión del mundo, por una filosofía, por una moral, etc., si no queremos que se disuelva en la sola cultura del entretenimiento y el negocio”.¹⁵

En una reflexión de este tenor aparece con claridad la actitud del filósofo, del intelectual, del artista y del público, que no se satisfacen con el arte por el arte, con un arte que sólo quiere ser arte, a diferencia del crítico de arte interesado exclusivamente en el juicio valorativo de la calidad artística, o la “significancia estética” de una obra de arte. Clement Greenberg representa esta segunda actitud. Pero ¿hasta dónde puede sostener Greenberg la dieta del purismo estético? La intransigencia del purismo tuvo eco desde finales de los cuarenta hasta principios de los sesenta. Ya en 1961 reúne sus trabajos bajo el significativo título, no de “arte y estética”, sino de *Arte y cultura*. A la tesis estética ya expuesta, según la cual la lógica interna del arte moderno es el abandono de las tareas representacionales del arte, a favor de una investigación de las condiciones inmanentes de la imagen, cuya culminación es la abstracción pura, Greenberg agrega ahora una tesis de explícito contenido político y de crítica de la cultura. El arte moderno tiene también una necesidad histórica: su surgimiento coincide con el afianzamiento de la cultura burguesa, donde ya no hay un poder identificable que sostenga a los artistas, sino que éstos se ven confrontados con las expectativas difusas de un público anónimo. Por tanto, para no sucumbir al aplauso de las masas, a las cuales se las puede satisfacer fácilmente degenerando el arte en *Kitsch*, los artistas deben salvar la calidad superior del arte haciendo a un lado toda pretensión extraartística concentrándolo sólo en sus potencialidades autónomas. En los años sesenta irrumpió el *Pop-Art* con una aceptación masiva que para Greenberg no significaba

rebelé contra la academia del abstraccionismo. Pero al mismo tiempo la entiendo y disfruto de la libertad que nos dejó”. Botero. *Nuevas obras sobre lienzo*. Entrevista con Fernando Botero por Ana María Escallón. Bogotá: Villegas Editores, 1997, p. 47.

14 *Ibidem*, p. 43.

15 *Ibidem*.

más que degeneración y decadencia. El *Pop* libraba al arte de la estética y a los artistas de la venia de los críticos; el arte conceptual radicalizó aún más la trivialización de lo estético puro: en general, la expectativa de saber qué era el arte, cuándo y hasta dónde el arte podía ser arte, y la esperanza de resolver estos retos mediante el discurso artístico mismo, fueron abandonados por completo. En 1994, poco antes de su muerte, Greenberg, interrogado sobre si ante el pluralismo irreversible del arte “posmoderno”, que mejor debe denominarse “post-histórico”, insistía en invocar aún la “pureza”, el “arte puro”, el arte “intocable”, responde sorprendentemente que nunca ha creído en eso, que lo puro durante un tiempo fue “una ficción útil”, pero que era sólo eso, una ficción. El arte moderno, defendido tan férreamente por un criterio de autonomía estética, que para evitar interpretaciones extraartísticas relacionaba el juicio del crítico con una estética materialista, ahora aparece justificado por la sociedad burguesa en la cual Greenberg cifra el destino de la cultura: sólo en el arte moderno la cultura burguesa tiene futuro, él es su “fortín” contra la decadencia general.¹⁶ Si uno piensa que estos criterios fueron los que alimentaron la “guerra fría” en la apología del abstraccionismo como el arte libre frente al arte figurativo como el arte de las dictaduras, o como el arte que no aporta nada al progreso de las narrativas maestras, conviene dudar frente a los arrebatos de vanguardia y de dirigismo estéticos. El arte sí es autónomo, pero no es soberano: su innegable poder emancipatorio es civilizador, no triunfalista; no legisla sobre la humanidad y sobre la historia, participa en ella, y participar en la historia es asumir las responsabilidades con juicio propio, así no sepa uno como van a acabar las cosas.

16 *Kunstforum Internacional. Loc. cit.*, p. 235.

**La autonomía del arte y sus realidades.
Purismo estético moderno y pluralismo
artístico contemporáneo**

**Art Autonomy and its Truths. Modern
Aesthetic Purism and Contemporary Artistic
Pluralism**

Resumen. *La autonomía del arte ha sido un concepto siempre discutido. En el caso de la concepción moderna del arte, la autonomía se confundió en algunos casos con la soberanía de un concepto determinado del arte, excluyente de otros. Esta concepción se radicalizó a tal punto, que su crisis en los años ochenta dio origen a consignas como "La muerte del arte", paradójicamente, cuando el arte en sus diferentes formas mostraba una gran vitalidad. Estas contradicciones han servido para elaborar la distinción entre arte moderno y arte contemporáneo, y redefinir la autonomía en términos de pluralismo artístico.*

Summary. *The concept of Autonomy of Art has always been controversial. As for the Modern idea of art, autonomy was sometimes understood as the sovereignty of a particular concept of art, excluding any other. This idea became so radical that when it entered in crisis in the nineteenth eighties, it propitiated mottoes such as "The death of art" in a time when, paradoxically, art showed a great vitality in its different forms. These contradictions have lead to differentiate Modern Art and Contemporary Art, and have also induced redefining Autonomy in terms of Artistic pluralism.*

Palabras clave: *autonomía, estética, purismo estético, pluralismo artístico.*

Key Words: *Autonomy, Aesthetic, Aesthetic Purism, Artistic Pluralism.*