

APORTACIONES DE VALERIANO BOZAL A LA ESTÉTICA

Antonio Sánchez Fernández

UNED

RESUMEN:

En primer lugar, desplegando los conceptos que vamos a manejar al tratar de las aportaciones a la Estética del profesor Valeriano Bozal, nos deslizamos por la Historia, desde la creación de la disciplina por Baumgarten, para recorrer los momentos más señeros y destacar los problemas que la investigación ha ido poniendo de manifiesto, tanto en lo que atañe a una teoría de la percepción como en lo que respecta a la relación entre la sensibilidad y la creación artística. A continuación, atendemos a la teoría estética de Bozal y a su consideración del papel del arte en nuestra comprensión del mundo, insistiendo en las categorías estéticas en las que se detuvo con más atención: mimesis y gusto. Para finalizar, analizamos la postura de Bozal a propósito de los posibles cambios que introduce el arte contemporáneo en la manera de considerar la obra y la figura del artista.

PALABRAS CLAVE:

Filosofía, Estética, arte, Valeriano Bozal, representación, icono, mimesis, gusto, modernidad, postmodernidad, arte contemporáneo.

ABSTRACT:

Firstly, by unfolding the concepts that we will handle when dealing with the contributions to Aesthetics of Professor Valeriano Bozal, we slide through History, from the creation of the discipline by Baumgarten, to go through the most significant moments and

highlight the problems that research has been revealing, both in terms of a theory of perception and in terms of the relationship between sensibility and artistic creation. Then, we pay attention to Bozal's aesthetic theory and his consideration of the role of art in our understanding of the world, insisting on the aesthetic categories on which he focused most: mimesis and taste. Finally, we analyze Bozal's position regarding the possible changes that contemporary art introduces in the way of considering the work and the figure of the artist.

KEYWORDS:

Philosophy, Aesthetics, Art, Valeriano Bozal, representation, icon, mi-mesis, taste, modernity, postmodernity, Contemporary art.

Introducción: la Estética en la Modernidad

Desde que A. G. Baumgarten¹ diera por primera vez nombre a la Estética y la definiera como disciplina académica, recogiendo una tradición que en su época ya había alcanzado la madurez, los intereses de esta rama de la Filosofía se dirigieron hacia dos objetivos. Por una parte, se trataba de investigar, como señalara el berlinés, "el conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello", abordando de esta manera el estudio, promovido sobre todo por los empiristas del siglo XVIII, de las capacidades sensitivas del gusto y de los modos de percepción. Por otra parte, también tendría que ocuparse la Estética de la expresión de la belleza en las obras de arte, una tarea que ya encontrábamos en los primeros momentos de la filosofía griega clásica y que no había dejado de practicarse desde entonces.

Esto significaba que estábamos ante dos líneas de investigación que se complementaban pero que en su origen provenían de fuentes muy distintas: la que consideraba a la Estética como una disciplina

¹ BAUMGARTEN, A. G., *Aesthetica*, 1750.

atenta a las facultades sensitivas y, por tanto, volcada al estudio de la percepción –ya fuese de manera empirista o trascendental–, y aquella otra que indagaba en una serie de objetos culturales, de carácter superior, a los cuales se les atribuía el privilegio de excitar o expresar una peculiar capacidad humana, el gusto, que en su modo más elevado no podía sino manifestarse como gusto artístico.

Con anterioridad a este Siglo de las Luces, la Estética, pese a no haber encontrado aún ni un hueco ni un nombre entre las grandes disciplinas filosóficas, sí había vivido una larga historia y dejado innumerables obras de interés que ya apreciaban esos dos elementos constitutivos: sensibilidad y arte. Sin embargo, será con la Ilustración cuando la Estética ascienda a las más altas cimas del prestigio académico, destacándose como el único saber capaz de reunir las partes hasta el momento irreconciliables del ser humano, razón y sensibilidad, y mediar en la reparación de la fractura que había afectado tanto a las potencias anímicas del individuo como al propio cuerpo social. “La fragmentación –sostiene Marchán Fiz– es un tópico para la reflexión de finales de siglo. La oposición entre la totalidad –los griegos– y la fragmentación –los modernos– venía siendo denunciada desde 1778 por Herder al comprobar la escisión creciente de las facultades humanas. Asimismo la detectaba Goethe y el siglo se clausura con los lamentos patéticos del poeta F. Hölderlin (1770-1843) en el *Hyperion* (1799), inspirados en Schiller, al evocar la disociación de los alemanes: puede verse artesanos, pensadores, sacerdotes o maestros, «pero no seres humanos»².

Frente a esta escisión que separaba al hombre en su mismo interior en partes antagónicas y a la sociedad en partículas diseminadas por los oficios y las clases sociales, los intelectuales alemanes de fin de siglo vislumbran un “ideal estético” que traerá un nuevo sujeto, el sujeto estético, capaz de restaurar la armonía y la unidad perdidas, el añorado equilibrio que el alemán sueña en un supuesto pasado

² MARCHÁN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 2000, pg. 67-68.

griego en el que sitúa su hogar original. En este primer Romanticismo de Herder y de Schiller, de Schlegel, de Hölderlin y de Schelling, que todavía no ha saboreado las mieles del irracionalismo y del fervor emocional, el ideal estético se alzaría como la antorcha que puede iluminar a la humanidad entera, siendo el Arte –con mayúscula, como institución superior– la actividad que canalizará y realizará ese ideal. En la medida en que es capaz de ofrecer una imagen más íntegra del ser humano, elevándose por encima de la fragmentación que afecta a la especialización de la ciencia o a la división del trabajo, el Arte –y la experiencia estética de la que emana– será considerado como el exclusivo dominio en el que tendrá lugar históricamente la anhelada reintegración del ser humano consigo mismo. La autonomía de lo artístico, la necesidad de que no dependa de factores ideológicos, culturales, sociales, políticos, va emparejada a la decisión de atribuirle en exclusiva la capacidad para superar cualquier condición limitante, para situarse más allá de los territorios en los que las facultades humanas son cercenadas y su libre juego constreñido. “La estética y el arte son propuestos como dominios únicos en los cuales puede reconquistarse, sin aplazamientos frustrantes o indefinidos, la totalidad perdida. Toda vez que la religión deja de ser el modelo de la reconciliación, se confía a la estética el cometido de restablecer la armonía interior rota por una vida regida cada vez más por lo racional y orientada a las finalidades prácticas, desgarrada por las contradicciones de una sociedad, de la «nación», como decían entonces, cada vez más dividida”³.

Tal carácter reparador y emancipador del Arte será a partir del Primer Romanticismo una nota común de la filosofía alemana de la que muy pocos autores parecen librarse, de Schiller a Nietzsche, de Marx a Adorno o a Marcuse, de Schinkel a Gropius, de Beethoven a Mahler... Muchas de las aportaciones nietzscheanas que parecen anunciar un mundo nuevo no son más que una versión actualizada

³ Ibid., pg. 73.

de ese "espíritu romántico alemán" que situó en la sensibilidad, en el genio artístico y en el carácter liberador y unificador de las artes la clave del renacer del ser humano.

Este carácter tan exclusivo de lo artístico y la relevancia de su función no podrían quedar en manos de la simple contingencia en un momento en que los intelectuales se han propuesto gobernar el curso de la historia. Y esta actitud la encontramos de forma muy clara en uno de los espíritus más intensos de la época, en Friedrich Schiller. La utopía estética de Schiller planea sobre la humanidad entera y así se pone de manifiesto en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), que recogen todos los tópicos que hasta ahora hemos expuesto. Schiller confiará al arte y a la belleza la misión de mediar entre la razón y la sensibilidad, alcanzando una síntesis que reúna a todas las potencias intelectuales y les conceda la libertad necesaria para poder manifestarse de acuerdo con sus propias leyes. La sensibilidad, escapando de la dependencia de la razón a la que la habían conducido los formalismos racionalistas, se alza como un principio activo, configurador, creativo, pleno del espíritu lúdico que impregna el libre juego de las facultades. La formación estética se convierte en el ideal educativo, capaz de construir una nueva sensibilidad y potenciarla, recogiendo una tradición que partía de Shaftesbury, Comenio, Fenelon o Rousseau, y que en Alemania, de la mano de Herder, dará lugar a todo un programa educativo y a obras tan significativas como la *Educación de la raza humana de Lessing* (1780), a las *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad* (1780) y las *Cartas para el fomento de la humanidad* (1793) de Herder, y a experimentos pedagógicos como el *Philantropinum* (1774) de J. B. Basedow, una escuela modelo para la formación de los «artistas de la educación».

Se diría que la nación alemana, en este final del siglo XVIII, liderada por sus intelectuales más destacados e impetuosos, se había arrogado el privilegio de abanderar la reforma integral de la humanidad gracias a la revolución que prometía la educación estética, esto es, la formación del gusto y de la sensibilidad artística.

Como dijera Schiller, «a la libertad se llegaría por la belleza». El sueño de una República Universal liderada por Alemania, que parece entroncar con el tercer reino o la tercera edad de la tradición mística alemana (*Das dritte Reich*) se hace patente en todas las obras y de manera más notoria en la *República de las Letras* (1774) del poeta F. G. Klopstock o en las *Ideas del primer Instituto patriótico para el Espíritu Universal de Alemania*, (1787) del mismo Herder.

La predicción del nacimiento del *Übermensch*, del primer hombre auténticamente hombre, parece que se había adelantado un poco a la llegada del Zoroastro nietzscheano en este quicio romántico y finisecular. Schiller ya había puesto en manos de los artistas (*Los artistas*, 1789) la tarea de devolver la dignidad a la humanidad, cargando sobre sus hombros la responsabilidad de constituir la avanzadilla de la transformación en la República estética ideal. El genio antiguo, inspirado por la diosa, retornaba en la modernidad como genio taumatúrgico líder de la nación artística universal. La idea de vanguardia quedaba así dispuesta para futuros éxitos, y preludiada en grupos como la *Liga poética de Gottinga*, el *Círculo de Zurich*, el *Sturm und Drang* o los intentos de constitución de una *República literaria o de las letras*, siguiendo la antigua inspiración de Saavedra Fajardo.

Al mismo tiempo que ocurren estas transformaciones en el territorio de las ideas, en el plano de la actividad el Arte alcanza el lugar privilegiado que va a ocupar en la modernidad y se convierte en una distinguida institución dotada de una estructura sólida y duradera. Gracias al esfuerzo de los ilustrados alemanes que hemos señalado y a la no menos meritoria labor de los intelectuales ingleses y franceses del siglo XVIII, la institución Arte se provee de nuevos recursos que la convertirán en el dispositivo de presentación de una época y de los poderes que la sostienen. En este momento se enriquecen las artes con nuevos estilos y nuevos temas, que abren espacios a la extravagancia, al libre juego de la imaginación, a la belleza salvaje, al exotismo, a la ruina, a la locura y a la pesadilla, mientras crece, en el extremo opuesto, un formalismo riguroso y de

severa sobriedad; el público se amplía, floreciendo los Salones artísticos, los gabinetes de historia, los museos, las galerías de arte y las nuevas salas de conciertos de la burguesía, aunque el poder monárquico sigue manteniendo el patrocinio de lo que considera medios propios de expresión de su soberanía; a la sombra del mecenas crece la figura del «entendido», el hombre de «buen gusto», el precursor del «crítico de arte», mientras, los eruditos se lanzan a la búsqueda de las normas que permitan determinar el valor estético de las obras y su conformidad con los añorados cánones de belleza; para ello se inauguran Academias y Conservatorios dirigidos a fomentar las artes y enseñarlas según las reglas del buen gusto; la agudeza estética y el disfrute del ornamento cunden por todos los lados y sazonan todas las actividades del burgués, desde los jardines a los platos de la mesa, desde la decoración de las paredes de las cuerdas hasta el interior del templo –incluso la gastronomía acabará considerándose una de las Bellas Artes, como ya amenazara Brillat-Savarin⁴–; los artistas, aunque sigan ligados a las casas nobles y a los grandes hombres de Estado, empiezan a trabajar por su cuenta y se constituyen en

⁴ Jean Anthelme Brillat-Savarin (1755-1826) puede ser considerado el fundador de la gastronomía, con Grimod de la Reynière. El talento de este magistrado aburrido, tragaldabas y solterón, del cual nadie pudo imaginar semejante hazaña, no acababa aquí. En su libro *Fisiología del gusto o Meditaciones de gastronomía trascendente* (1826) nos ofrece un magnífico estudio del sentido del gusto y de los placeres que le corresponden, también del origen de los alimentos y de sus propiedades, así como unas buenas recomendaciones dietéticas y curativas. Algunos párrafos no tienen desperdicio: “La situación de algunos pueblos los obliga a vivir casi exclusivamente de pescado; también sirve para mantener animales domésticos que la costumbre somete al fin a tan insólito alimento; hasta se emplea como abono, y a pesar de tan gran consumo, la mar que a dichos pueblos rodea suministra siempre igual cantidad. Se ha observado que tales pueblos son menos valientes que los que comen carne y presentan sus semblantes un color pálido, lo cual no debe extrañarnos porque, según los elementos que componen el pescado, más sirve para aumentar la linfa que para reponer la sangre” (BRILLAT-SAVARIN, J. A., *Fisiología del gusto*, Barcelona, Editorial Óptima, 2001, pg. 93-94).

trabajadores autónomos, naciendo con esto el gran mercado del arte, uno de los negocios más prósperos de la modernidad, aunque empiece matando de hambre a sus promotores; se establece de forma paulatina la diferencia entre arte vulgar y arte sofisticado, elitista, separando entonces las actividades técnicas en dos grandes regiones que se distanciarán hasta oponerse: las artesanías manuales o mecanizadas y las Bellas Artes. En suma, unido todo esto al trabajo de fundamentación teórica de los filósofos, nos encontramos con uno de los grandes logros de la Edad Moderna: la Institución Arte, llamada a disponer las condiciones para que el nuevo hombre alcance la plenitud de sus facultades y el ejercicio de su plena y recién estrenada libertad.

Notemos que todas las fuerzas han concurrido para dotar a los objetos del Arte de un estatus especial que los separa del resto de las cosas y que promueve al artista hacia una posición excepcional, hasta el punto de llegar a considerar que esconde el Arte revelaciones extraordinarias, trascendentes, capaces de situarnos de inmediato ante la misma Verdad y ofrecernos los caminos para la restitución definitiva de los poderes humanos enajenados y escindidos. El gran mito del Arte, exhibiendo sin decoro su presunto poder taumatúrgico, crecerá en intensidad hasta finales del siglo XIX y, convertido ya en delirio en la fantasía nietzscheana, alcanzará incluso llegado el siglo XX el valor ontoteológico de lugar de revelación del Ser en la Estética de Heidegger. No perderá su atractivo ni en los momentos más destructivos del espíritu europeo, porque los de Frankfurt –Benjamin, Adorno, Marcuse– aún insistirán en las propiedades curativas y liberadoras del Arte frente a las desmesuras de la racionalidad instrumental y perversa de la ciencia y del poder político burgués que la ampara⁵.

⁵ Es curioso lo poderosa que es esta mitología occidental, que hasta en este tiempo descreído de la tercera década del siglo XXI seguimos tratando a los artistas como si tuviesen en su mano las claves de la liberación humana, del pensamiento progresista, de la auténtica percepción de la

Sin embargo, mientras nace toda esta gran maquinaria del Arte, un romántico avezado, demasiado moderno para su tiempo, ya ha empezado a percatarse del estado terminal de la experiencia artística. En las *Lecciones de Estética* (1835-1838), libro sobre apuntes de las clases impartidas en Berlín, G.W.F. Hegel sostiene que el arte constituye una etapa ya superada del desarrollo del espíritu absoluto. Y esto significa que el arte representó un momento necesario en el despliegue de la razón, precisamente aquel en que se hizo manifiesto el espíritu en el modo de la intuición, pero que su tiempo ya acabó al ser sustituido por formas más objetivas y conceptuales de concebir la realidad. Lo cual no quiere decir que ya no haya arte ni que el arte pueda ser despreciado. En absoluto. Todo lo contrario. El arte se ha consumado por completo y ha sido asumido, incorporado, por una cultura que avanza hacia modos más conceptuales y reflexivos. Es el arte mismo el que apuntando a un más allá de sí, a un más allá que es la propia filosofía, se supera realizándose. Con lo cual, se podrá y se querrá seguir haciendo arte, pero nunca tendrá ya la hondura, el poder, que tuvo, porque ha expresado todo lo que podía haber dicho y mostrado todo lo que cabía mostrar. Justamente es el arte romántico –en su época, donde impera sobre todo la música y la poesía según Hegel– el que va a experimentar esta vivencia que le llevará poco a poco a la desmaterialización, a la transformación en concepto. “La propia poesía es vista por Hegel como uno de los medios más adecuados para transitar «a la prosa del pensar». Si en la música el sonido es todavía un signo sin significado para sí, en la poesía el sonido llega a la palabra, es decir, a un sonido articulado lingüísticamente, cuyo

realidad, de modo tal que permitimos que sean las “gentes de la Cultura”, bien amparadas por los poderes políticos de todo pelo, quienes pontifiquen sobre los problemas acuciantes de la actualidad, aprovechando para ello los medios de difusión que tienen casi en exclusiva a su alcance. Que en una ceremonia como los Goya, por ejemplo, hasta el último gato, o gata, acabe dando una lección moral sobre la bondad universal no es hecho de extrañar, porque la modernidad elevó a los artistas hasta el más alto de los sacerdocios y todavía no parece llegado el momento de descolgar al Cristo.

sentido último descansa en designar representaciones y pensamientos”⁶.

La situación no dejaba de ser chocante: en el momento en que el arte se convertía en institución y se apoderaba de la totalidad del espacio cultural, Hegel pronosticaba su agotamiento.

¿Qué ocurriría? ¿Llegaría el alemán a tener razón? Hasta finales de siglo y principios del xx el fervor artístico es tan intenso que cabría hablar de dandismo universal: se trata por todos los lados de convertir la vida en una sublime obra de arte. Europa entera cae rendida bajo el síndrome de Stendhal, abrumados los finos espíritus por tanta belleza. Crece la inventiva artística, que busca nuevos temas y estilos, desde el populismo costumbrista y nacionalista hasta los nuevos formalismos que surgen como investigaciones artísticas, arte para artistas⁷.

Sin embargo, en la segunda década se atisban cambios que van a enturbiar el estado de satisfacción artística que se disfruta. Un conjunto de jóvenes impulsivos pretende subvertir las viejas reglas del arte clásico, esto es, del Arte instituido, con la intención de revitalizar los modos y las perspectivas, ofrecer nuevas experiencias estéticas, profundizar en las posibilidades expresivas de los lenguajes. Estamos ante lo que llamaré las «vanguardias creativas», que alcanzarán una potencia de trabajo tan notoria, como para atiborrar de obras los museos de medio mundo. En sí mismas no pretenden una radical transformación del concepto de «arte», sino una reformulación de los estilos y de los objetos artísticos, de los componentes del arte, como bien ha explicado José Jiménez en el capítulo de su *Teoría del arte* dedicado a las transformaciones

⁶ CUBO UGARTE, O., «Hegel y el fin del arte», en *Hybris: revista de filosofía*, Vol. 2, Nº. 1, 2010, pg. 15-16.

⁷ Lo que Ortega llamó «arte deshumanizado», esto es, un arte que no habla a la gente, sino que se vuelve sobre los misterios de la misma producción artística.

ocurridas en el siglo xx⁸. Jiménez entiende las vanguardias sólo en este sentido positivo, como movimientos o proyectos encaminados a la creación de una arte nuevo, que iría íntimamente ligado a la utopía de una transformación universal de la humanidad. En definitiva, para el profesor de Estética las vanguardias no abandonaron el sueño romántico de proyectar, gracias al Arte, el ideal de una nueva condición humana: "En el origen de la actitud vanguardista hay que situar la idea de *un compromiso estético del arte con el tiempo presente*, con la actualidad, y a través de ello *con el conjunto de la humanidad*. Esa idea tiene ya, como hemos visto, una formulación inicial en Baudelaire. Será en otro gran poeta, Arthur Rimbaud, donde se encuentre la mejor formulación inicial de una aplicación de la misma *volcada hacia el futuro*, pretendiendo así hacer del arte el impulso principal del cambio de la vida, de la transformación de la humanidad"⁹.

En opinión del profesor José Luis Pardo, estas vanguardias "se presentaron como un programa para recuperar la autenticidad perdida con la modernidad"¹⁰, lo cual significaba devolver al Arte su poder taumatúrgico, su «aura», esto es, el valor sagrado y misterioso que había perdido con su sometimiento al espectáculo masivo y a la reproducción técnica¹¹. La revolución de la sensibilidad que las vanguardias creativas intentaban promover seguía siendo artística, por muy cubista, abstracta o fauvista que se quisiera, porque ocurría en el interior de la historia del Arte, como otro de sus momentos: "...el artista que quería presentarse como innovador (¿y quién le consideraría un verdadero artista si no lo hacía?) tenía que

⁸ JIMÉNEZ, J., *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos-Alianza, 2002, cap. IV, «Componentes», pg. 105-157.

⁹ Ibid., pg. 163.

¹⁰ PARDO, J. L., *Estudios del malestar*, Barcelona, Anagrama, 2016, pg. 216.

¹¹ Como es bien sabido, fue Walter Benjamin el que puso de manifiesto del modo más expresivo esta pérdida del «aura», del carácter cultural del arte, en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escrito que se entrega al público en 1936.

aparecer como heraldo de una nueva sensibilidad que, justamente por su condición innovadora, demandaba una «ampliación» del museo y un nuevo capítulo de la historia del Arte, y sólo el futuro de esa historia diría si se había ganado o no el derecho a desempeñar ese papel”¹².

Pero mientras los vanguardistas institucionales se afanaban arduamente en encontrar la inspiración que pudiera traer una nueva revelación, otros se dedicaban a quehaceres sin duda muy opuestos. Ciertos individuos ceñudos de inspiración dadá tenían la decidida intención de acabar con la ilusión artística. Las «vanguardias destructivas», como proyectiles arrojados contra el escaparate del Arte, pretendían poner de manifiesto el sinsentido que anidaba en una institución que ya no podía seguir manteniendo su viejo estatuto. Cuando Duchamp planta el urinario en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York (1917) no se está proponiendo una nueva forma artística de considerar la porcelana. No. Se está dinamitando la Sociedad de Artistas Independientes. “Duchamp «creó» la Fuente siguiendo en cierto modo el esquema que Schmitt o Jünger nos han recordado, es decir, como un soberano-fundador que se salta las reglas violentamente para dar origen a una nueva legislación, de acuerdo con la tradición revolucionaria. Pero la peculiaridad de esta «revolución» consistía en que en este caso no se trataba de inaugurar una nueva época de la historia del Arte sino de clausurar para siempre esa historia”¹³. O de poner de relieve, diríamos nosotros, que esa historia de alguna manera ya había concluido. A la hegeliana.

Aunque la *Fuente* desapareciera y después volviese a renacer replicada en quince reproducciones y expuesta en otros tantos museos –¡qué paradoja, que el artefacto explosivo se convirtiera en objeto fetiche!–, demostrando así la resistencia de la institución Arte a sucumbir del todo, lo cierto es que ya nada volvería a ser lo mismo.

¹² PARDO, J. L., op. cit., pg. 217.

¹³ Ibid., pg. 218.

El arte contemporáneo había surgido como un anti-arte y el museo de arte contemporáneo como el lugar que albergaría ya y para siempre los testimonios de la imposibilidad del Arte en la contemporaneidad. La cosa podría ser interesante, o conmovedora, o apasionante, pero trascendentemente metafísica ya no. El aura se había apagado definitivamente.

En 1997 Arthur C. Danto escribe *El fin del arte* para dejar claro el asunto de una vez por todas. La institución Arte había llegado a su fin histórico. Ya no tenía nada más que contar. Y lo que nos podíamos esperar a partir de ese momento es que el público ya no supiera a qué carta quedarse cuando se acercaba al contradictorio «arte contemporáneo». El cuadro blanco de la obra de teatro *Arte* de Yasmina Reza, estrenada allá por 1994, sólo un poco antes de que se publicara la obra de Danto, constituye el mudo testigo de una situación delirante.

Entre las imágenes del desvarío Manuel Ruiz Zamora¹⁴ atisba, en lo que concierne a los artistas que siguen pretendiendo parecer tales, dos tendencias contrapuestas pero que al cabo resultan complementarias.

“Por un lado, están aquellas corrientes que más o menos conscientes del final inapelable de un relato histórico, han vislumbrado que la única posibilidad de prolongar un poco más de tiempo la vida de ese enfermo terminal consiste en la instrumentalización cínica de una serie de mitos que aún operan, aunque sea en forma de automatismos culturales, en los resortes emocionales del imaginario colectivo. Es lo que he llamado el «nihilismo post-artístico»”¹⁵.

Efectivamente, algunos siguen explotando el viejo carácter taumátúrgico del arte, y continúan apareciendo como genios

¹⁴ RUIZ ZAMORA, M., *Escritos sobre post-arte*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2014.

¹⁵ *Ibid.*, pg. 13.

llamados a traer la Revelación –el que mejor ha representado este papel, elevándose hasta las cumbres más sublimes y lucrativas del paroxismo, con todo el cinismo del mundo, profeta del Huevo Cósmico Primordial, fue sin duda Salvador Dalí¹⁶–; otros insisten en la función salvífica o terapéutica de lo artístico; incluso los hay que confían todavía en su poder liberador y emancipatorio, y no dudan en proponer «acciones e intervenciones artísticas» gracias a las cuales se despertarán las conciencias oprimidas por el neocapitalismo y de paso se alcanzará algún reconocimiento internacional, promovido por una entidad bancaria¹⁷.

Por otra parte también encontramos, apunta Ruiz Zamora, “toda una serie de manifestaciones que, ignorantes por lo general o indiferentes a la problemática anterior, se limitan a desarrollar una suerte de actividades muy diversas en las que la palabra arte, si es que queremos seguir empleando dicho término, nos remite de un modo altamente paradójico al significado que tuvo antes de que el mundo moderno lo contaminara de inflamaciones metafísicas”¹⁸. Y así en múltiples actividades, los que las ejercitan, como los «técnicos” del mundo antiguo, conservan el buen gusto que confiere a sus productos eso que hace mucho tiempo se llamo «belleza», desde los objetos de diseño industrial a las elaboraciones más

¹⁶ Ibid., «Dalí, más allá de las vanguardias», pgs. 39-52.

¹⁷ Los tres casos más cercanos en esta ciudad de Madrid constituyeron hitos luminosos de la historia de la emancipación subvencionada: en primer lugar, el espacio «alternativo» de la Tabacalera de Lavapiés, al que tanto le debe alguna asociación política indignada, un Centro Social Autogestionado bajo el amparo del Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid; en segundo lugar, la Casa Encendida, con su rutilante programación, financiada por la Fundación Montemadrid, esto es, por la heredera de la Obra Social de la Fundación Caja Madrid; y en tercer lugar, y no por ello menos alternativo, el MediaLab de Prado, centro cultural del Ayuntamiento de Madrid, que con orgullo exhibe su proyecto colectivista del Procomún. A pesar de lo que apuntase Umberto Eco, entre apocalípticos e integrados en este patio de Monipodio que es la capital del Reino no hay muchas diferencias.

¹⁸ RUIZ ZAMORA, M., op. cit., pg. 13.

complejas de la ingeniería. Por ejemplo, ciertas motocicletas pueden parecernos verdaderas obras de arte, en el sentido más primitivo del término, incluso llegando a mantener en el anonimato el «artista» detrás de la obra, como pieza salida de un taller donde el trabajo se reparte por muchas manos.

Puestos en esta situación, Ruiz Zamora defiende la necesidad de una dedicación específica de la filosofía a una nueva crítica del Arte, en la medida en que sólo la filosofía tendría la capacidad para someter a los productos culturales a este escrutinio. Esa nueva crítica tendría, por un lado, que ocuparse de desmontar los dogmas y fetiches que han quedado como residuos en las prácticas del post-arte y, por otro, emplearse en escudriñar aquellos otros modos de la sensibilidad estética que escapan al poder de las grandes instituciones del Arte. "Siendo, por lo demás, el Arte uno de los mitos por antonomasia de la Cultura moderna, no está de más que la filosofía lo someta, igual que se somete a sí misma, a un implacable tercer grado interrogativo con el fin de calibrar la condición de posibilidad de su hipotético principio de razón suficiente, de forma que sea posible separar lo sustancial de lo accidental, lo esencial de lo circunstancial y, en definitiva, lo verdadero de lo falso. [...] Es tiempo, por tanto, de que los filósofos, por parafrasear la celeberrima tesis de Marx sobre Feuerbach, dejemos ya de interpretar el Arte y comencemos, al modo radical que se inicia con el Platón de *La República*, a cuestionar sin reservas su sentido"¹⁹.

Puestas las cosas en este punto, llegado es el momento de pasar a ocuparnos de los estudios de Valeriano Bozal, una vez que hemos observado los intereses y los problemas que aborda la Estética.

¹⁹ Ibid., pgs. 12 y 13.

Valeriano Bozal inicia sus investigaciones en un momento histórico en el que el interés por la Estética y la Teoría del arte se acentúa en todas las Facultades de Filosofía e Historia, así como en las Escuelas de Arquitectura. Como compañeros de generación de Bozal en estos años de finales del franquismo encontramos en el entorno universitario a otros profesores que también mostrarán un interés destacado por los asuntos relacionados con la sensibilidad y el arte. Me estoy refiriendo a Eugenio Trías, a Xavier Rubert de Ventós, o a Simón Marchán Fiz. Al fin y al cabo, aún en los peores momentos de su historia, España siempre dio grandes artistas, y casi en todas las ocasiones vinieron acompañados de destacados teóricos del arte. Y así, si damos un pequeño paso atrás en el curso del tiempo, hallaremos a George de Santayana, cuyos escritos de Estética, aunque hoy muy arrinconados, son capaces de ofrecernos cuestiones de plena actualidad; a Ortega y Gasset, que no dejó nunca de preocuparse por la situación del arte y de los artistas y, por supuesto, a Eugenio d'Ors, que logró escribir el libro de filosofía en español más leído en Europa, esto es, su tratado sobre el concepto de «barroco».

Si volvemos la vista en la otra dirección, hacia el presente, todavía descubrimos un más nutrido elenco de estudiosos de la Estética, entre los que podríamos citar a Ignacio Gómez de Liaño, José Luis Molinuevo, Vicente Jarque, Javier Arnaldo, Francisca Pérez-Carreño, Guillermo Solana, Miguel Cereceda, José Jiménez o José Luis Pardo, sin menosprecio para todos aquellos a los que no me refiero por cuestión de economía. En definitiva, nos hallamos ante una disciplina que siempre ha estado suficientemente atendida en las aulas españolas y que ha cosechado una considerable afición.

Gran parte del mérito de este éxito actual lo tienen hombres como Bozal, que logró reunir en su entorno a jóvenes profesores, evitando sin embargo el apostolado escolar, promovió grandes obras de colaboración y fundó medios editoriales para dar a conocer los

trabajos. Además, en su ingente obra exploró la mayor parte de las perspectivas posibles en lo que atañe al estudio de las artes y del gusto estético, pues se ocupó de la Historia del arte²⁰, de la Historia de las ideas estéticas²¹, del análisis concreto de autores²², de la reflexión sobre conceptos fundamentales de la Estética²³, de algunos filósofos cruciales para la disciplina, de la teoría artística clásica y de los diversos problemas que entraña eso que llamamos "teorías artísticas contemporáneas"²⁴²⁵.

En este artículo voy a prestar atención a las aportaciones del profesor Bozal en los terrenos de la Estética y la Teoría del arte, sin entrar en sus trabajos de historiador. Me interesa estrictamente el Bozal filósofo. Hay que destacar, de cualquier manera, que echando una rápida ojeada a los títulos de sus obras sobre Historia del arte y a los maestros estudiados, adolece nuestro autor de un mal muy español: su exclusivo interés por la plástica y la escultura, y con ello

²⁰ *El realismo plástico en España* (1967); *El arte del siglo XX : La construcción de la vanguardia (1850-1939)*, (1978); *Arte y ciudad en Galicia, siglo XIX* (1990); *Antes del informalismo. Arte español, 1940-1958: colección de arte contemporáneo* (1996); *El siglo de los caricaturistas* (2001); *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, (2004); *Pintura y escultura española del siglo XX (1900-1939)* (2009).

²¹ *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, colaboración y edición, dos vols., (1996); *Historia de las ideas estéticas*, dos tomos (1997).

²² *Marx y Engels: sobre Arte y Literatura* (1968); *Imagen de Goya* (1983); *Sátira y tragedia, las imágenes de Castelao* (1987); *Goya y el gusto moderno* (1997); *Pinturas negras de Goya* (1997); *Manolo Valdés: maneras de mirar mundos* (2001); *Johannes Vermeer de Delft* (2003); *Jan van Eyck* (2003); *Francisco Goya, vida y obra* (2005); *Piero della Francesca* (2006); *Pieter Bruegel. Triunfos, muerte y vida* (2010).

²³ *El lenguaje artístico* (1970); *Mímesis: las imágenes y las cosas* (1987); *El gusto* (1999); *Necesidad de la ironía* (1999).

²⁴ *Modernos y postmodernos* (1989).

²⁵ Valeriano Bozal también desarrolló una intensa actividad política y editorial, pero son tareas éstas que no voy a poder contemplar en este escrito y de las que se encargarán otros más duchos sobre el asunto que el presente autor.

el desdén, inocente por supuesto, que se demuestra hacia las artes del movimiento y del tiempo que, salvo a Trías y a alguno más, causaron siempre una generalizada indiferencia. Siempre fueron del gusto estético español las artes más estáticas y nuestro oído tuvo que conformarse con asistir al espectáculo, la mayor parte de las veces, como un mero convidado de piedra.

Estética

Bozal se licencia en la Facultad de Filosofía de la Complutense de Madrid con una memoria sobre Maurice Merleau-Ponty. El dato es muy relevante para empezar a entender su labor como teórico de la Estética porque indica varias cosas. En primer lugar, nos muestra su interés por un autor poco frecuentado y oscurecido por la figura de Sartre en los años sesenta, pero crucial para afrontar las cuestiones relativas a la sensibilidad desde un punto de vista actual; en segundo lugar, pone de manifiesto la temprana afición de Bozal por el estudio de la percepción, como actividad estética originaria y determinante en la constitución de la experiencia y, de forma destacada, de la experiencia artística. En su artículo sobre Merleau-Ponty de *Historia de las ideas estéticas* se detiene en el concepto de comportamiento «prerreflexivo»: "Merleau-Ponty se interesa por la relación prerreflexiva entre el sujeto y el mundo, una relación que se pone de manifiesto en el comportamiento y que tiene un nexo privilegiado en la percepción. No todo nuestro comportamiento es racional y argumentativo, más bien sucede todo lo contrario, sólo una pequeña parte de nuestro comportamiento es racional y argumentativo, en su mayoría es irreflexivo o, si se quiere, prerreflexivo. [...] El arte es una de las formas de configurar significados (prerreflexivos) del mundo ²⁶".

De alguna manera Merleau-Ponty estaba volviendo, con otros términos, a una vieja idea hegeliana. El arte y la religión constituyen

²⁶ BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999, pg. 137.

formas de constitución de la realidad previas al concepto. Se trata de una donación de sentido, una interpretación del entramado sujeto-objeto capaz de configurar el mundo, término éste hacia el que se dirige la representación artística y la contemplación estética. El sentido, siempre necesitado de continua renovación para poder hacerse presente, ocurre en el lenguaje, y en nuestro caso, en el lenguaje prerreflexivo de la experiencia estética. "No hay un sentido que luego es expresado mediante el lenguaje, sino que en el lenguaje se define, encarna, transparenta el sentido... [...] Lo propio de la imagen artística no es «repetir», «calcar» aquel sentido que ya se ha expresado, un sentido dado, sino proyectar, en su creación –y sólo por eso puede hablarse de creación–, un sentido que antes no existía, que no estaba dado. Un sentido de lo material, de la relación misma en la que se inscribe la experiencia del sujeto y en la que el sujeto puede verse a sí mismo"²⁷.

Paradójicamente, el lenguaje artístico revela el sentido, da forma a los objetos y al sujeto que se pone ante ellos, pero sin una representación temática ni de los objetos que van a ser captados ni de la situación del propio cuerpo en el mundo. El ser se desvela –diríamos recordando a Heidegger– manifestando su ausencia, "ya que toda expresión se me aparece siempre como una huella, ya que ninguna idea me es dada sino en transparencia, y ya que todo esfuerzo para cerrar nuestra mano sobre el pensamiento que mora en la palabra no deja entre mis dedos más que un poco de material verbal"²⁸. Y es precisamente el lenguaje artístico el que opera ese prodigio, en cuanto a partir del «poco material verbal» genera una trama de significados y hace posible una representación del mundo, pero sin determinar conceptualmente esa relación ni definir como objetos ni al sujeto que mira ni al mundo que es destino de la mirada. "El lenguaje artístico es, así, un lenguaje indirecto, que pone

²⁷ Ibid., pg. 138.

²⁸ MERLEAU-PONTY, M., «Sobre la fenomenología del lenguaje», en *Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1964, pg. 107.

ante mí una tensión creadora: se retira en el mismo momento en el que intento fijarlo, reducirlo”²⁹.

La clave de esta peculiar característica del lenguaje artístico se halla en su capacidad mimética. Mediante el concepto de «mímesis» Bozal va a intentar explicar esta distintiva capacidad del arte para acercarse «indirectamente» a las cosas sin agotarlas en el concepto. Y no es extraño que en este planteamiento nos resuenen aquellas páginas *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de Nietzsche en las que se consideraba al concepto como una metáfora muerta y se le atribuía la deformación de las vivencias y el engaño³⁰.

Figura y significación

Como señalamos en el apartado anterior, el profesor Bozal aborda el estudio de la categoría estética de «mímesis» partiendo del fenómeno de la percepción. Y lo que en primer lugar aparece es el hecho de que en la experiencia estética a los sentidos se nos ofrecen «representaciones». El objetivo es filosófico: no se trata de analizar el proceso psicológico a través del cual se producirían las representaciones perceptivas, ni de dar cuenta de los diversos momentos históricos o convenciones culturales que influyen sobre los actos de percepción, aunque ambos factores, psicológicos y sociales, sin duda puedan ser considerados como factores a tener en cuenta, sino que la investigación se dirige hacia la condición

²⁹ BOZAL, V., op. cit., pg. 139.

³⁰ Nótese que en la perspectiva hegeliana el concepto constituye el logro más desarrollado del Espíritu, pues gracias a él se alcanza a expresar la esencia en el lenguaje, y se propicia por tanto, en su realización, la vieja identidad griega del «logos»: ser, lenguaje y pensamiento. Por eso la reflexión filosófica representa el momento más elevado de despliegue del Espíritu. En cambio, para Nietzsche el concepto es un mero fantasma, y de ningún modo se aproxima a una esencia que sólo se halla en la vivencia inmediata y sensible. Por esta razón, sólo el arte, en lo que tiene de prelingüístico y metafórico, logra expresar la realidad sin oscurecer su carácter dinámico y metamórfico. Claro que quizás, para Hegel, la obra de arte más sublime pueda ser precisamente el concepto. No en vano sostiene Pessoa que el único arte digno de admiración es la Metafísica.

misma del representar. "La finalidad que persigo es analizar la condición misma del representar en cuanto tal, al margen de que sea este o aquel representar, y lo que ello implica tanto para la relación del sujeto con la realidad que llamamos dada, cuanto para la «construcción» de imágenes de representación o iconos"³¹.

Toda representación supone la acción de un sujeto, que altera el espacio y el tiempo generando un nuevo *ritmo* en el devenir al modificar el movimiento de las cosas e intervenir en su facticidad. Con ello, la cosa mirada se convierte en *figura* y adquiere un *significado*.

Entiende Bozal entonces por *figura* todo objeto que posee un significado, es decir, "que se articula con otras figuras, delimitando en su enfrentar, distinguirse, parecerse, etc., su significación para quien es sujeto de tal articulación"³². Esto viene a decir que para Bozal la figura no es algo del objeto, sino el mismo objeto, en su integridad, en cuanto dotado de una cierta significación, ésta o la de más allá. El objeto, diríamos, es radicalmente una Gestalt, en cuanto sólo puede ser percibido, sólo se puede decir que es y lo que es, si constituye una forma significativa.

Representación y sensibilidad

Representar, entonces, no es más que organizar el mundo fáctico en figuras. Y con este sentido amplio vemos que Bozal se está llevando el concepto de representación hacia la Estética general, y lo está rescatando de los territorios de la Teoría del arte donde había residido durante largo tiempo. El representar es primeramente un acto perceptivo, independiente de la condición del objeto, ya sea éste artístico o no. "El conocimiento no surge en el nudo estar ante

³¹ BOZAL, V., *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1987, pg. 20.

³² *Ibid.*, pg. 21.

las cosas, sino en el mirarlas incluyéndolas dentro de un campo, convirtiéndolas en figuras con significación³³".

La significación, la afirmación «esto es tal cosa», requiere algún tipo de legitimación. En cuanto representar es producir figuras significativas, toda actividad representativa amplia nuestra sensibilidad, excitándola desde el primer momento por la novedad y la extrañeza que trae consigo, sobre todo en el caso de aquellas figuras artísticas que enarbolan la decidida intención de provocar y transgredir. Aún así, la representación no puede consistir en un capricho personal, porque no lograría situarse y ser comprendida. Alcanza su legitimación en el ámbito de una intersubjetividad de representación, dice Bozal. "La sensibilidad lo es de una comunidad de representación o en su marco. Puedo hablar de la sensibilidad de una época o de un grupo social, también de la sensibilidad de un individuo. En el primer caso apunto a una sensibilidad colectiva, de límites por imprecisos no menos vigentes; en el segundo, a una sensibilidad individual, que se determina en el marco, en los límites de esa colectiva"³⁴.

Esta concepción social de la sensibilidad, como sensibilidad educada, tan cultivada en el siglo dieciocho, nos va a facilitar la relación entre el territorio de la representación y el del gusto, pues si la representación obtiene legitimidad gracias a su aceptación en el territorio de una sensibilidad colectiva, entonces bien podríamos sostener que la representación ha de pasar por el tribunal del buen gusto, esto es, del gusto delicado y educado.

³³ Ibid., pg. 23. De ahí la absurdez de la «epojé» como método de suspender los prejuicios para acercarse a la esencia diáfana de las cosas mismas. No podemos captar las cosas eludiendo los modos de percepción, porque sin ellos no se nos presenta cosa alguna. Es más la epojé en sí misma ya es una figura, un modo de representación. Estaríamos entonces obligados a hacer epojé de la propia epojé. Y así, hasta el infinito.

³⁴ Ibid., pg. 25.

La sensibilidad, en cuanto mediación entre el sujeto y las cosas, impide que nos pongamos en contacto directo con ellas, elimina de raíz la posibilidad de alcanzar la «cosa misma» –por otra parte, una mera fábula del lenguaje–, pero aun así ofrece la única posibilidad de conocimiento.

El conocimiento de una figura –apunta Bozal, recogiendo una vieja idea de Platón– implica siempre el reconocimiento de esa figura frente a otras que la intersubjetividad de representación ha organizado. “Todo conocimiento es un reconocimiento en el mismo sentido en el que toda presentación es una representación”³⁵. La cosa, que estaba ahí presente, muda e inadvertida como otra entre tantas, se representa en la medida en que es sacada del anonimato en el que permanecía y adquiere figura para un sujeto. En el caso del arte, la cosa queda dispuesta a la contemplación y al goce estético.

El goce estético surge gracias a la novedad no de la cosa, que ya estaba allí antes, sino de la figura mediante la cual se hace perceptible esa cosa concreta y, con ella, todo un mundo inédito que arrastra y se abre entonces a la sensibilidad, provocando un súbito aumento de ser, un suplemento de realidad que incluso puede parecer excesivo y formidable a los convencionalismos figurativos establecidos. “El gozo estético se asienta sobre un triángulo: el objeto estético, el sujeto y el mundo naturalizado que veo de otra manera a partir de las exigencias de aquél. También la tradición tiene fórmulas retóricas para aproximarse a este fenómeno: el arte nos permite ver la belleza del mundo”³⁶.

Iconismo

La fijación de la representación se lleva a cabo mediante la producción de un icono gráfico o plástico. Entre el icono y la cosa que sirve de objeto a la representación se va a establecer una

³⁵ Ibid., pg. 28.

³⁶ Ibid., pg. 30.

relación de semejanza. En un primer momento parece que todos entendemos lo que se quiere decir con «semejanza», porque es una noción que empleamos con frecuencia en el lenguaje cotidiano, pero, a poco que afinemos la mirada, nos empezarán a surgir serias dudas. Al fin y al cabo, la idea de semejanza ya había dado quebraderos de cabeza nada más nacer el pensamiento filosófico, en los escritos más dialécticos de Platón.

En primer lugar, es obvio que entre el objeto que representa y lo representado hay una diferencia material evidente. "Poco parecido puede haber entre la dureza del mármol y la blandura de la carne, entre el estatismo de la figura escultórica y la vitalidad del atleta que lanza el disco, poco el que se da entre la piel de nuestro rostro o nuestro cuerpo y los pigmentos que en el retrato lo representan, entre los árboles reales y los que hay pintados en el paisaje de Cézanne. ¿Cuál es el parecido entre la pequeña imagen fotográfica y la familia que para ella ha posado, entre el papel en el que se ha positivado y el ámbito real en que se encontraba al posar?"³⁷.

Pero no sólo encontramos dificultades en los soportes, sino también en lo que atañe a las condiciones en las que se halla el sujeto que percibe. Por una parte, la semejanza icónica parece imposible porque lo es, antes, la semejanza en la representación perceptiva. No hay situaciones fijas, sino ámbitos cambiantes sometidos a condiciones únicas e irrepetibles, incluso para el mismo sujeto que observa la misma cosa. En segundo lugar, el propio concepto de semejanza fluctúa a lo largo del tiempo y difícilmente podríamos aceptar como semejantes cosas que en otro momento histórico se consideraron tales.

Aun así, la falta de semejanza material parece disolverse sin nos atenemos a los elementos que estamos comparando, porque no es la textura propia de la piel lo que pretendemos ver representado en la fotografía, sino la figura, la *Gestalt*, en la que hemos prescindido

³⁷ Ibid., pg. 37.

de muchos rasgos que no nos resultan relevantes y atendemos a otros que sí nos importan. Quien sabe mirar un retrato aísla los rasgos y discrimina aquellos que incumben al parecido, y nunca buscará en él el olor del cabello, por ejemplo. Y esto lo hace porque es partícipe de una comunidad de representación en la que ha aprendido a ponerse frente al retrato y comprenderlo. "El icono «contiene algunas propiedades del objeto», pero nada dice de otras. Y esas otras deben ser ignoradas o desechadas. Todos reconocerán la semejanza fotográfica y prescindirán de la diferencia de tamaño, textura, volumen real, como durante mucho tiempo prescindieron del color... Ese singular que en la fotografía se plasma es, en realidad, una construcción perceptiva³⁸, primero; fotográfica después"³⁹.

La semejanza se fundamenta en el acuerdo perceptivo que se da en un determinado momento histórico y en una determinada cultura. Cada época posee una representación gráfica legitimada intersubjetivamente y una forma de abstraer y entender la figura y su relación con el objeto del que procede y al que representa.

Quizás lo más dificultoso no sea concebir la semejanza, sino la desemejanza. Porque en la iconografía artística no se tiene por qué jugar con la semejanza; es cierto que muchas obras sí proponen imágenes que buscan establecer un parecido entre ellas y algún motivo externo –los retratos de Corte, por ejemplo–, pero no solemos pensar que el parecido sea el valor clave de su calidad estética. En el resto de los casos, la semejanza ni siquiera se plantea. El valor de la obra, del icono, podría ser simbólico o alegórico, sin que mediase la semejanza, e incluso podría ocurrir que el manejo de tales recursos fuera introducido como una

³⁸ Coincidiría este concepto con el de «esquema» de la actual Psicología cognitiva.

³⁹ Ibid., pg. 40.

novedad por el autor, que no se limitaría a barajar los valores al uso e introduciría nuevas perspectivas.

“Mas ¿cómo se comprende o se percibe esa novedad? Parece difícil contestar a esta pregunta, especialmente si medimos todo su alcance: la manera nueva, precisamente por ser nueva, no está prevista en el horizonte figurativo establecido. ¿Cómo, entonces, poder comprenderla, siquiera percibirla?”⁴⁰. Entiende Bozal que la novedad radica sólo en una alteración, no en una invención total, porque si así fuera sería imperceptible. Lo habitual es un pequeño cambio de orientación, una disposición en un horizonte diferente, un sacar de contexto. En algunas ocasiones incluso esta simple alteración provoca tal incompreensión y rechazo, que parece afianzarse el carácter de extrañeza inadmisibile de la novedad introducida. Pero con el tiempo los modos de ver van acomodándose a la variación y ésta acaba engrosando el catálogo de perspectivas que se tiene sobre el motivo de discordia estética. La capacidad perceptiva de las sociedades dinámicas⁴¹ se amplía de esta manera, con pequeñas y continuas alteraciones perceptivas que sumen a los sentidos atentos en una constante inquietud. Y esto no sólo supone trastornar las formas de ver de un sujeto, sino también desafiar a toda la comunidad perceptiva, que experimenta la alteración de sus figuras admitidas y, con ellas, la modificación de sus horizontes perceptivos, haciendo que esa comunidad tome conciencia de sus formas de representación y de la experiencia estética de la que es

⁴⁰ Ibid., pg. 44.

⁴¹ Las sociedades más estáticas reaccionan mal a esta profusión de estímulos anómalos. Suelo citar una película excelente, que fuera Palma de Oro de Cannes en el 2002, «Ebrio de mujeres y pintura», del coreano Im Kwon-taek. Narra la vida del pintor Jang Seung-eop que, sin pasar por la exigente academia de pintura coreana, que enseñaba a imitar a los maestros, introdujo una nueva forma de pintar en una sociedad que rechazaba furibundamente cualquier variación, con energía redoblada si las propuestas provenían de un advenedizo inmoral y sin formación. A pesar de todo, Jang Seung-eop, apodado Owon, fue finalmente considerado como uno de los tres grandes pintores de la dinastía Joseon.

capaz. "La imagen artística, por la tensión introducida, es una de las formas de la autoconciencia de la comunidad"⁴².

Mímesis

La reflexión no podía evitar detenerse en este viejo concepto, clave en las obras de Platón y Aristóteles, habitual en el pensamiento latino, ampliamente desarrollado por el clasicismo y el neoclasicismo y retomado por las vanguardias –recordemos el «ceci ne pas une pipe» de Magritte–, los hiperrealistas americanos o el *nouveau roman* francés, cuando pensábamos que ya había sido superado en la práctica artística contemporánea. Por supuesto, Bozal nos advierte de que no debemos de inmediato confundirlo con el concepto de «representación» o el de «imitación», porque estaríamos desvirtuando su significado. ¿Qué es entonces la *mímesis* para el profesor Bozal?

Para poder entender este concepto se vale de la interpretación que Jean Paul Vernant⁴³ hace de la idea griega de «coloso». Con el término *χολοσός* (*kolossós*) los griegos nombraban una figura, normalmente escultórica, que permitía poner en relación este mundo con el Hades, con el mundo de los muertos. No sólo consistía en una imagen antropomorfa, podía tratarse de un simple volumen de piedra, aunque solía incluir rasgos humanos, a veces de manera muy esquemática. No se pretendía alcanzar con él ningún parecido en la representación, porque el *kolossós* no intentaba ofrecer una imagen póstuma de una persona muerta, sino un doble, un objeto que la trajera a la presencia.

Si no se busca el parecido, entonces, ¿por qué razón el *kolossós* mimetiza –encarna, dobla, presenta...– al muerto? El *kolossós* es una piedra, un monolito o una estela, clavada en el suelo, firme, con la rigidez y frialdad de la roca inerte, que sólo alcanza la posibilidad

⁴² Ibid., pg. 48.

⁴³ VERNANT, J. P., *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1982.

de traer al muerto gracias a la invocación y al ritual. Se necesita un rito que propicie su venida y el objeto monumental va a oficiar como materia receptiva, como *medium* capaz de recibir la presencia de otra cosa, de otro mundo en éste.

“La *mímesis* del *kolossós* es una encarnación en elementos materiales y formales a través de un rito que espera, como toda acción sacral, obtener resultados –la presencia del muerto–. No es una encarnación cualquiera: en ella, dos mundos distintos y distantes se ponen en contacto y lo inaccesible se hace presente”⁴⁴. La *mímesis* no es exclusiva del *kolossós*; en las fiestas agrarias, precedentes del teatro y de la lírica, los participantes experimentaban un cambio de personalidad mediante el cual sentían que en ellos se encarnaban seres de naturaleza no humana –animal o divina–, o héroes de otro tiempo. La *mímesis* no consistía tanto en imitar como en representar otra existencia, encarnar a otro ser. Al igual que en el caso del *kolossós* la *mímesis* se produce gracias a un acto ritual –el festival–, y el parecido está fuera de cuestión, porque no se trata de alcanzar alguna forma de semejanza, sino de ponerse en situación de volver a ser otra cosa, y con ello, de recuperarla, de renacerla. “Renace un tiempo anterior, y con él renacen los dioses, los héroes, los hombres y los animales, de la misma forma en que todos los años renace la naturaleza”⁴⁵.

Los oficiantes, conmovidos, viven en su propio cuerpo la experiencia de albergar al dios y de este modo ocurre lo extraordinario y dioses y hombres se funden mediante el poder del rito, trastocando los papeles, invirtiendo el orden establecido, trastornando lo cotidiano, permitiendo que sea posible lo que está más allá de toda posibilidad.

La *mímesis* teatral va a introducir un nuevo sentido a la noción arcaica de *mímesis* que resultará crucial para el desarrollo del concepto estético. La *mímesis* teatral es ficticia; no estamos ante la

⁴⁴ BOZAL, V., op. cit., pg. 69.

⁴⁵ Ibid., pg. 71.

divinidad encarnada en un participante del ritual, sino ante un actor que finge ser encarnación de la divinidad. Esta ficción, de todos conocida, sólo puede prosperar intensificando los mecanismos que contribuyen a la verosimilitud de la acción y de los personajes. Tanto los actores como la escena tienen que lograr engañar al espectador, que ya no participa activamente en el rito y es únicamente un receptor pasivo. Se requiere acentuar el parecido para simular de manera creíble aquello que se representa. Y con ello lo que sucede es que se introduce en la *mímesis* escénica la imitación y la figuración. "Sólo así será posible crear en el escenario una *mímesis* plena, que conmocione la sensibilidad del espectador y produzca en él los efectos de evidencia, impregnación, purificación, ejemplaridad, etc., que la acción sacral había logrado. Sólo así saldrá el espectador de sí mismo y se entregará, en la generalidad de todos los espectadores, al mundo simulado que para él es ya real"⁴⁶. Gracias a esta ficción el teatro logrará presentar ante los ojos la acción como si estuviera pasando, y creará una ilusión sentimental capaz de lograr la identificación del espectador con lo que ocurre en la escena. De aquí a la identificación quijotesca con lo que acontece en el retablo de Maese Pedro hay ya poco trecho, porque la musa traviesa y burlona que confunde al esforzado caballero es la misma que había crecido fuerte y bien guarnecida ya en las tierras del Egeo: "–Más arriba y más lejos se halla la luz de un fuego que brilla detrás de ellos; y entre el fuego y los prisioneros hay un camino más alto, junto al cual imagínate un tabique construido de lado a lado, como el biombo que los titiriteros levantan delante del público para mostrar, por encima del biombo, los muñecos. –Me lo imagino. –Imagínate ahora que, del otro lado del tabique, pasan sombras que llevan toda clase de utensilios y figurillas de hombres y otros animales, hechos en piedra y madera y de diversas clases; y entre los que pasan unos hablan y otros

⁴⁶ Ibid., pg. 73.

callan. –Extraña comparación haces, y extraños son esos prisioneros. –Pero son como nosotros”⁴⁷.

Tal es el concepto de *mímesis* que después recogerán Platón y Aristóteles, y que conjuga por una parte el valor ancestral que poseía en el ritual –el «aura» del que hablará más tarde Walter Benjamin– con este nuevo carácter imitativo que le ha conferido la representación teatral. La *mímesis* artística se constituirá como una actividad extraordinaria, sagrada, en la que viene a la presencia lo sobrenatural gracias al poder imitativo de la figuración. Bozal estudiará con detalle cómo evoluciona el concepto en las obras de los dos grandes griegos clásicos y a continuación abordará la investigación de la *mímesis* en los momentos más destacados de la Estética filosófica. No insistiré en este desarrollo, que dejo al interés del lector, y paso a presentar otra de las grandes categorías estéticas de las que se ocupó Valeriano Bozal: el gusto⁴⁸.

Gusto

La noción de «gusto» no empieza a destacarse en la teoría estética hasta el siglo de la Ilustración, en el que cobra un gran protagonismo y se acentúa como objeto de reflexión con una intensidad que antes no había conocido. En planteamientos precedentes el sentido y el valor de la obra de arte se apoyaba en concepciones morales, políticas o ideológicas, metafísicas o religiosas, de tal manera que se hacía depender al gusto de razones, digamos, más elevadas. Esto, por supuesto, no significaba que no se le tuviese en cuenta o que no se acertase a apreciar la relación entre ciertos estilos y los gustos que promovían, pero aun así el concepto quedaba en un segundo plano. En el siglo XVIII asistimos a la llegada de categorías como «agradable» o «interesante», que ya no requieren más

⁴⁷ PLATÓN, *La República*, 514b-515a, Madrid, Gredos, 1998. pg. 338.

⁴⁸ La obra *El gusto* de Bozal fue en principio editada por la Società Editrice Il Mulino, Bologna, 1996, y traducida en 1999 al español por Machado Libros, Madrid. Yo manejaré la edición de 2018.

explicaciones, y que sitúan el valor de la obra en las emociones que provocan.

Para Bozal el término «gusto» designa las preferencias de una colectividad y de un individuo, suele referirse a creaciones artísticas, musicales o literarias, pero también a actividades lúdicas, la contemplación de objetos naturales, preferencias de carácter erótico, tendencias sexuales, indumentaria.., por diferentes que sean, como lo son, todos estos asuntos⁴⁹.

Entendiendo que la intención primera de los ilustrados era establecer una teoría normativa del gusto, el propio carácter del concepto nos indica ya las dificultades que afrontará tal pretensión. Por una parte, es un término que empleamos para hablar de fenómenos muy diferentes, que no podrán ser contemplados bajo una misma perspectiva reguladora ni bajo el mismo criterio. Entre el gusto por el juego o por el sexo y el gusto por un oratorio bachiano hay distancias insalvables. Por otra parte, el cambio de gustos en las diversas épocas produce también una multiplicidad histórica que se revela insondable. Gustos que creíamos muertos de repente gozan de buena salud. Formas estéticas de rebelión son asumidas más tarde por el mercado y los medios de comunicación y resultan asimiladas a antiguos cánones. La fluidez y la variabilidad son tan enormes que a duras penas parece que se pueda decir algo mínimamente duradero. "El gusto es histórico. No solo porque cambian sus preferencias a lo largo de los tiempos, sino ante todo porque cambia su fundamento y su situación en el espacio de lo artístico, espacio que es, él mismo, histórico⁵⁰". No sólo nos encontramos, entonces, con diversos gustos en una época, sino con el mismo cambio de la idea de gusto de una época a otra, o incluso conviviendo diversas ideas en la misma. ¿Podemos entonces extraer

⁴⁹ BOZAL, V., *El gusto*, Madrid, Machado Libros, 2018, pg. 15.

⁵⁰ *Ibid.*, pg. 22.

alguna lección sólida de este viejo interés ilustrado? ¿No hay en toda experiencia estética una presencia indiscutible del gusto?

Antes de juzgar su normatividad Bozal presta atención a los caracteres propios del gusto, para precisar la noción que estamos tratando. El gusto es un sistema de preferencias, es inmediato y pretende construir juicios universales. Y aunque estas notas parecen contradictorias se intentaron conciliar a partir del siglo XVIII, siendo precisamente esta tarea la ocupación primordial de la Estética en la Modernidad. "No antes: para un autor de siglo XVII, por ejemplo, la razón de la universalidad del juicio del gusto estaba clara, precisamente porque no se apoyaba en el gusto, sino en la Idea, las exigencias morales, sociales, políticas, etc."⁵¹.

La primacía del gusto como factor determinante en el juicio estético exigía demostrar su autonomía, su independencia con respecto a cualquier otro factor. Bozal sitúa el comienzo de este esfuerzo en la serie de artículos publicados por Joseph Addison en el periódico *The Spectator* entre el 21 de junio y el 3 de julio, bajo el nombre de *Pleasures of the Imagination*. "Por primera vez se planteaba la cuestión en torno al placer que la naturaleza o las obras de arte podían producir, y se buscaba para ese placer un fundamento que no remitiera a ámbitos morales, políticos, históricos, sociales, etc., se buscaba un ámbito propio, «interno» al placer mismo"⁵².

Los ensayos de Addison y los de otros autores que le seguirían trasladaron la atención desde el objeto artístico o sus circunstancias de producción a la forma en que era recibido por el sujeto y la experiencia estética que procuraba. El placer y el gusto se revelaron como categorías centrales de un discurso que tendría que afrontar los nuevos retos que ese giro planteaba.

La «subjetividad» del valor estético abría nuevas perspectivas, pero también ponía en peligro la posibilidad de establecer una crítica

⁵¹ Ibid., pg. 23.

⁵² Ibid., pg. 31.

normativa. Ciertamente, Addison pudo explorar el territorio de la imaginación, superando la vieja contraposición entre lo bello y lo feo, y añadiendo nuevas categorías estéticas que no habían sido consideradas lo suficientemente nobles hasta la fecha. Los placeres de la imaginación abrían la puerta a lo interesante, lo sublime, lo grotesco, lo pintoresco... Al hilo de estas nuevas experiencias las artes plásticas, la literatura, la música, el teatro, evolucionaban adaptándose a los modernos requerimientos del gusto, al cambio de costumbres y a la introducción de modas cada vez más frenéticas. Con ello se produce la aparición de un nuevo público y el crecimiento de la figura del «entendido». La configuración de un sujeto estético autónomo que tenía en el gusto uno de sus rasgos definitorios se constituyó como uno de los proyectos centrales de la modernidad, como ya dijimos líneas atrás, y si esta empresa cuenta como primeros impulsores con Addison, Burke, Hume, Hutchenson o Hogarth, esto es, el empirismo ilustrado inglés, será con los románticos idealistas alemanes cuando alcance sus cotas más eminentes.

Por supuesto, la afirmación de un gusto autónomo condujo a los autores mencionados a preguntarse por la facultad que lo permitía –que ya no podía residir únicamente ni en los sentidos ni en la razón– y por los modos en los que concretamente se realizaba. Se trataba, por tanto, de investigar la peculiaridad del juicio estético, a la vista de que éste no era reducible a un mero juicio de conocimiento. Porque el juicio estético tenía la forma de la «representación»: el «representar como». “La montaña no es grandiosa (no es como) para cualquiera, sino para el sujeto que en cuanto tal se la representa. «Representar como» tiene un componente de ficción y de verdad, pues no es cierto que la montaña sea grandiosa –en el mismo sentido en el que tiene 3.000 metros de altura o es grande–, pero tampoco es falso, dado que así se percibe y juzga (estéticamente), y una vez dado ese paso no podrá volverse atrás. A su vez, el término «representar» indica que el juicio sobre su grandeza no es resultado de una argumentación,

sino una aprehensión inmediata; tampoco es una idea de grandeza lo que en la montaña se percibe, sino su grandeza en tanto que imagen o figura de la montaña”⁵³.

Tanto la sensación como el razonamiento pueden intervenir en el curso del proceso, pero el juicio estético no se reduce ni a una sensación ni a una argumentación. La cuestión se situará en el marco de la teoría de las facultades, intrínsecamente relacionada con la consideración de una «naturaleza humana» común y con la investigación sobre su perfeccionamiento gracias a la educación, que se había consolidado como asunto ineludible entre los propósitos de reforma del proyecto ilustrado.

La facultad que diese cuenta del juicio estético debería, además, cumplir los tres requisitos que antes apuntamos como característicos de este tipo de experiencia: consistir en un sistema de preferencias, ser inmediata y pretender universalidad. Unos autores se decantan por la existencia de un sentido interno peculiar, otros consideran el «placer» que siempre está involucrado en la experiencia estética, sin detenerse a pregunta por la facultad que lo procurase, y la mayor parte señala a la imaginación como la facultad más adecuada. “El éxito que obtiene la imaginación se apoya en dos causas: una, la que aquí más nos ocupará, radica en su posición intermedia entre sentidos y entendimiento, en su posibilidad de dar cuenta de imágenes que poseen la singularidad propia de la intuición sensible y la universalidad característica del entendimiento. Pero, además de este punto de vista, el éxito de la imaginación posee otro motivo: la imaginación empieza a sustituir a la imitación en la explicación de la creación poética”⁵⁴.

La universalidad de la imaginación, que vendría a garantizar la universalidad de los juicios de gusto y, con ello, la posibilidad de un criterio estético fundado, encuentra dos vías de justificación. De la

⁵³ Ibid., pg. 51.

⁵⁴ Ibid., pg. 58.

parte de los empiristas, nos encontramos con el argumento de la homogeneidad de los seres humanos pues, dicen autores como Hutcheson, todos los individuos son iguales en sus estructuras anatómica, fisiológica y psicológica básicas, lo cual nos llevaría a entender que su imaginación tendría que ofrecer productos muy similares. Por la parte del idealismo alemán, encontramos la posición trascendental kantiana y su herencia, que viene a defender la exigencia de buscar su fundamento en algo que no sea la singularidad empírica, pues ésta no podría servir de principio a una universalidad verdaderamente necesaria. Los logros de ambas corrientes y los problemas que pusieron de manifiesto, estudiados por Bozal con detalle, permitieron la consolidación de la disciplina de la Estética en el tronco de las disciplinas filosóficas y dieron ocasión al auge que cobraría en el Romanticismo alemán como experiencia integradora y liberadora.

¿Qué nos encontramos llegados a la contemporaneidad? La supuesta noción de armonía del ser humano que había esgrimido la modernidad para justificar su idea de belleza, sustituyendo al antiguo recurso a la Naturaleza como equilibrio originario, es paulatinamente rechazada por una visión del hombre más negativa e irracionalista. "El rechazo de la belleza que caracteriza en gran medida al arte contemporáneo radica precisamente en el rechazo de este tipo de orden y proporción, y en los presupuestos ahí implicados. No es en modo alguno casual que la pérdida de vigencia de la belleza –al menos de la belleza comprendida en su acepción tradicional– corra en paralelo con la creciente presencia de lo negativo en el ser humano y de la negatividad en el conjunto de la existencia"⁵⁵. Bozal estudió a Goya en profundidad, y pudo percatarse de un detalle que sin duda no podía dejar de resultar chocante: mientras los filósofos alemanes propagaban la idea de una recuperación de la unidad del ser humano gracias a las fuerzas terapéuticas del arte, Goya estaba mostrando con genial mano los

⁵⁵ *Ibid.*, pg. 142.

delirios de la razón y la monstruosidad de los instintos, en su manifestación más caótica y sórdida, sin asomo de esperanza: la crueldad de la guerra, la locura, la superstición, la necedad, la ambición, la avaricia, la lujuria, el sinsentido... Se iniciaba una forma de entender la expresión artística que en lugar de buscar la armonía y el buen gusto deja de considerar pertinente la dualidad belleza-fealdad y amplía las categorías estéticas hacia terrenos inexplorados, allá donde reside lo sobrecogedor, o lo patético, o el horror. ¿Qué papel piensa Valeriano Bozal que juega el arte contemporáneo? ¿Qué cree que pretende, una demolición del concepto de arte o una simple transformación?

Modernos y postmodernos

Llegados a este punto vamos a acabar este recorrido por la Estética de Bozal presentando un esbozo de sus consideraciones sobre el valor del Arte contemporáneo. En definitiva, éste acabó siendo el objeto principal de sus clases, como catedrático de Historia del Arte contemporáneo. Podemos ayudarnos para llevar a cabo la tarea de su aportación en la colección de cincuenta títulos de Historia del Arte que dirigió, junto a Francisco José Portela Sandoval, para Historia 16. Allí, además de escribir sobre Goya en el número 38, cerraba la serie en el 50 con un ejemplar que titulaba *Modernos y postmodernos*⁵⁶.

En el enfrentamiento entre la modernidad y la postmodernidad parece que se resume la dinámica del Arte contemporáneo. La modernidad viene a señalar un conjunto de manifestaciones artísticas que han entrado en crisis y es preciso sustituir. La postmodernidad trae nuevos horizontes, perspectivas diferentes a las establecidas, nuevos conceptos. Aun así, Bozal advierte: tal vez las cosas no sean tan sencillas y el agotamiento al que se alude sea un fenómeno mucho más complejo de lo que a primera vista podría parecer.

⁵⁶ BOZAL, V., *Modernos y postmodernos*, Madrid, Grupo 16, 1989.

Por «modernidad» entiende Bozal la época del proyecto moderno, “es decir, aquel que se funda en el conocimiento racional, en la razón instrumental, en la autonomía de la estética, tres ámbitos en los que la felicidad es históricamente posible, en los que la felicidad aparece como resultado del progreso histórico”⁵⁷. La modernidad sería, por tanto, un desarrollo del proyecto ilustrado, que establecía la supremacía del conocimiento racional, científico, sobre las creencias, y consideraba que sólo en el conocimiento de la naturaleza podía apoyarse la verdad y el progreso; que sostenía la necesidad de fundar la moral y el derecho sobre fundamentos universales, y que defendía la autonomía de lo estético preservando sus producciones del dominio que sobre ellas había ejercido el poder político o la religión.

El papel que se concede al arte en el proyecto moderno es crucial, pues el arte muestra lo que no puede ser dicho, todo lo que queda más allá de la racionalidad lógica, lo que el lenguaje racional, discursivo, argumentativo, deja fuera, y lo que se encuentra excluido de los modelos de vida cotidianos. En este sentido, para Bozal las vanguardias parecen haber contribuido a alcanzar el objetivo más ambicioso, “terminar con la distancia entre el arte y la vida, establecer una conexión directa entre ambas, abrir la posibilidad de que todos seamos artistas y de que todos los materiales y formas sirvan para hacer arte”⁵⁸. Claro, la situación es

⁵⁷ Ibid., pg. 10.

⁵⁸ Precisamente por esto entiende José Luis Pardo que la intención de las vanguardias era acabar definitivamente con la institución Arte, porque al eliminar la distancia entre el objeto artístico y el objeto real estaban eliminando precisamente aquello que concedía al arte su peculiaridad esencial, la autonomía que lo hacía ser algo distinto de todas las cosas de este mundo, su «distancia estética». “Se presentaron en el siglo xx como un programa decidido a *recuperar* la autenticidad perdida con la modernidad, reclamando para el arte aquel valor sagrado y misterioso de la poesía, que sentían traicionado por la separación del Arte con respecto a la vida colectiva de los pueblos operada por esa institucionalización estética que, al mismo tiempo que convertía las obras de arte en mercancías, había

sin duda chocante, en cuanto las vanguardias, paradójicamente, traían un lenguaje artístico sin duda mucho más complejo, más formalista y elitista que el que pretendían destronar, lo que hace que a Bozal no le quede más remedio que reconocer el fracaso de la propuesta: “[el arte de vanguardia] no parece haber cumplido sus objetivos más profundos: incomprendido por amplios sectores de población, se bate en retirada –¿a sus cuarteles de invierno?– una vez que se mostró el fracaso de su esfuerzo, cuando comprobó que no podía alterar la historia real, incidir de forma directa sobre el comportamiento de las colectividades por mucho que recurriera a la *denuncia* y al *compromiso*”⁵⁹. No parece que Bozal aprecie la contradicción que residía en este proyecto, porque achaca el fracaso a una circunstancia –la incapacidad intelectual del nuevo público, el pueblo, la gente– y no a la falta de solidez de la tentativa, y mucho menos a que la explicación quizás no vaya por estos derroteros. Bozal cree en la función emancipadora del arte contemporáneo –ese fantasma que sigue habitando los Ministerios de Cultura⁶⁰–, y no se le ocurriría pensar que las vanguardias desearan escapar del Arte sin ánimo alguno de crear otro más auténticamente real y cercano a las «colectividades».

Tres son los hechos que ponen de manifiesto el fracaso del proyecto vanguardista, según Bozal.

inventado la categoría «Arte», degradando el carácter comunitario de las artes tradicionales a la condición de «placer» privado de los individuos más o menos «entendidos» que compran y venden las obras” (PARDO, J.L., op. cit., pg. 216). Bozal se sitúa en las antípodas de este planteamiento, en cuanto sostiene que el valor «liberador» de las vanguardias se cifra precisamente no en la demolición del arte, sino en la consecución de un arte más auténtico que acerca la obra a la vida y la pone en manos de todos.

⁵⁹ BOZAL, V., *Modernos y postmodernos*, op. cit., pg. 12.

⁶⁰ El Ministerio de Cultura tiene además fantasma residente. No, no piensen ustedes mal, me refiero a la joven Elena, que habita como espectro la Casa de las Siete Chimeneas, la sede del Ministerio, desde que murió en tiempos de Felipe II en extrañas circunstancias.

En primer lugar, las tendencias artísticas no han incidido gran cosa sobre la situación política y social, aunque pretendiesen operar como un motor del cambio. La realidad parece haber ido por otro lado. Incluso, donde se ha pretendido intervenir de manera más efectiva, como en el caso del realismo socialista, el arte "se ha convertido en propaganda política de un régimen y ha perdido su virtualidad estética"⁶¹.

Por otra parte, en su oposición al mercado y a la integración en los circuitos comerciales, las vanguardias también han fracasado, porque sus obras han inundado las galerías y los museos, esos lugares donde se legitima el valor estético e histórico de los productos artísticos. La figura del pintor bohemio sólo queda ya como reclamo para turistas ingenuos. Aunque hayan cambiado los estilos y los objetos clásicos, aunque hayan desaparecido las obras tradicionales, al mercado le ha sobrado astucia para absorber las nuevas propuestas y adecuar sus espacios para la exposición y venta. El gran negocio del Arte, con las vanguardias, no ha hecho más que ampliarse.

Todavía cabe apreciar un tercer detalle. Si las vanguardias pretendían acortar la «distancia estética», devolver el arte a la experiencia cotidiana, vulgar, resulta que ha ocurrido todo lo contrario, porque han insistido en el formalismo, en el arte para iniciados, generando lenguajes autorreferenciales, imágenes que tratan sobre imágenes, "discursos que enlazan con discursos y que hablan sobre discursos, como si entre el discurso y su exterioridad existiera una barrera imposible de salvar"⁶². En suma, lo que ya Ortega llamase un arte «deshumanizado». "La reflexión sobre el lenguaje, sobre la propia condición lingüística de la obra, que había tenido un momento nodal en los orígenes de la modernidad, que se tematizó a lo largo de todo el siglo XIX y que adquiere virulencia a partir de Cézanne y el cubismo, institucionalizándose en el

⁶¹ BOZAL, V., *Modernos y postmodernos*, op. cit., pg. 12.

⁶² *Ibid.*, pg. 22.

desarrollo de la vanguardia, encuentra a partir de la crisis 1968-1975 el camino de sus manifestaciones más potentes”⁶³.

Y sin embargo, en un giro final inesperado, Bozal intenta salvar los trastos. Su confianza en el poder del arte es tan grande que no podría admitir la disolución de la experiencia artística en juegos de lenguaje que no tuvieran más sentido que el propio juego. Al fin y al cabo, la preocupación por los lenguajes y por sus límites no es cosa nueva, sino una de las marcas constitutivas del carácter de la modernidad. “La hipótesis que aquí trataré de mostrar es que la postmodernidad se puede contemplar como un momento de la modernidad, y como una reflexión sobre sí misma, no como su contrario. Ello obliga a pensar el proyecto moderno de una forma menos unilateral, quizá menos optimista y, desde luego, prescindiendo de ese destino viciado que fue el *sentido de la historia*. Sustituir la confianza y la seguridad en el progreso por la lucidez no es, a mi juicio, un rasgo de antimodernismo, pues está presente ya en los primeros momentos de la nueva época, en la mejor y más terrible obra de Goya, en la conciencia abismal de algunos románticos, en las suspicacias de Kierkegaard para con la reconciliación hegeliana, en las consideraciones de Baudelaire sobre lo cómico y la caricatura.., es decir, en algunas de las obras centrales para la consistencia de la modernidad misma”⁶⁴.

Como vemos, Valeriano Bozal no consideró que existiese una fractura entre la Institución Arte y las vanguardias, sino la llegada impetuosa a la escena de otro modo de exploración de los lenguajes artísticos y del modo de presentarlos. Para demostrar su tesis analizó la crisis del objeto artístico clásico y las nuevas propuestas –el *happening*, la *performance*, las «acciones» e «instalaciones», el minimalismo, el conceptualismo– y observó con detalle las obras de autores como Wolf Vostell, Robert Smithson, Richard Serra y Joseph

⁶³ Ibid., pg. 22.

⁶⁴ Ibid., pg. 24.

Beuys, así como las de los novísimos españoles de los años setenta y ochenta.

Dejo ya al lector la tarea de considerar el alcance de su trabajo, que fue sin duda, aunque podamos no compartir algunas de sus propuestas, amplio, bien fundado y de gran interés.