



Saturación formal y efectividad estética: presupuestos en la teoría estética contemporánea

Luis Álvarez Falcón

Universidad de Zaragoza
Departamento de Filosofía
falcon@unizar.es

Resumen.

El aparente contenido de verdad desplegado en la saturación de relaciones lógicas que configuran los objetos artísticos es causa de un proceso de intensificación de la experiencia que culmina en la interrupción de los procesos lógicos de identificación. El proceso de superación de la naturaleza lógica de tales objetos se volverá condición necesaria, exigiendo llevar al extremo la necesidad interna de la forma hasta conseguir su irónica destrucción. Las consecuencias de este «fracaso» se exhibirán como el «éxito» de un modo excepcional de experiencia. Este hecho crucial se hará patente en los contextos heterónomos del arte.

Palabras clave:

Apariencia, verdad, forma y saturación.

Formal saturation and aesthetic effectuality: premises in contemporary aesthetic theory

Abstract.

The apparent content of truth deployed in the saturation of logical relationships that construct artistic objects is the cause of a process of intensification of experience that culminates with the interruption of the logical processes of identification. The process of surpassing the logical nature of such objects will become a necessary condition, and will take to the extreme the internal necessity of form towards its ironic destruction. The consequences of this «failure» will be exhibited as the «success» of an exceptional manner of experience. This crucial fact will become evident in the heteronomous contexts of art.

Keywords:

Appearance, truth, form and saturation.

1.

Arte y Ciencia recorren un tramo común: la «Técnica». Frente a las relaciones lógicas que configuran las formaciones proposicionales, o frente a las estructuras formales que articulan las construcciones tecnológicas, la técnica del arte actúa como una especie de hipo-técnica, o sub-técnica, produciendo rigurosas apariencias, aparentando racionalidad en su forma para impugnar, subvertir o, al menos, compensar, los excesos de una racionalidad desmedidamente dominante. Aquí reside el carácter aparente de su contenido de Verdad. En efecto, en el arte la técnica es un

modo de traer-ahí-delante que pertenece a la *poiesis*, donde acontece en apariencia el sentido primitivo de la Verdad. Ya desde el marco del adecuacionismo necesarista del pensamiento aristotélico, el arte se muestra como una *techné poiétikè*, es decir, como una técnica que hace y, en este sentido, el mismo Aristóteles parece poner más énfasis en el momento del hacer que en el resultado de la acción. La verosímil finalidad de las relaciones formales que así configura, hace que esta aparente *techné* se convierta en una «estructura de emplazamiento», en una *Gestell* en el sentido heideggeriano¹. Somos solicitados a buscar lo verdadero en lo aparentemente correcto. Este engañoso emplazamiento constituye, pues, el sentido de una «provocación» que depende del grado de verosimilitud en su forma. La apariencia de Verdad emplaza a la subjetividad, solicitando incesantemente su irremisible participación. Sin embargo, esta extraña *techné* no trae-ahí-delante la Verdad, sino que arrastra al yo en una peligrosa deriva, provocada y embrollada por tan fingida citación. La intervención del sujeto se prolonga indefinidamente en un continuo juicio sin fin, en una perpetua inadecuación que promueve la indeterminación de su lógica aparente. Las finalidades aparentemente objetivas de los artefactos hacen estallar los referenciales en la quiebra de la representación, y el incesante solicitar de su lógica conduce al yo por los vericuetos de la forma. En los límites de la técnica, el fracaso de la Verdad exhibe la fragilidad del sujeto y trae delante la impúdica aparición del Arte.

La obra de arte, en tanto «objeto», parece destruir, transformar y modular el valor representativo y desvelador que los actos de conocimiento tienen respecto de lo que estimamos conocido. Esta transformación pervierte las clásicas interpretaciones que la teoría del conocimiento adopta en torno al *problema de la objetividad*. Cuando hablamos de «obra de arte» nos encontramos ante un extraño «artefacto», ante un tipo muy especial de «objeto», ante un pseudo-objeto, o hiper-objeto, que ya no es la «cosa-en-sí», que deviene y es constituido por el dinamismo del sujeto, pero que a su vez modifica radicalmente el proceso de constitución, encerrándolo en un laberinto descompuesto y sin salida. En su inmanente e interminable «reflexión», se hace patente el movimiento extraviado de la subjetividad, y su actividad es modulada por la autorreferencialidad de *lo lógico*, transformada ahora en reflexividad de *lo sensible*. Tal como veremos a continuación, el fortalecimiento contradictorio de las relaciones lógicas parecerá abrir el campo de las relaciones estéticas, alterando la experiencia que tenemos de la continuidad del espacio y del desarrollo uniforme del tiempo. Este tránsito de *lo formal* a *lo estético*, y de *lo estético* a *lo artístico*, aparecerá en el desajuste que se sigue de la crisis lógica en la que ingresa la subjetividad. Tal desajuste se hará especialmente patente en los límites lógicos de los contextos más extremos del arte, es decir, tanto en los contextos de heteronomía como en los contextos de ruptura, caracterizados ambos por la extremada hipóstasis de la forma. De este modo, mostraremos cómo la relación entre la subjetividad y el arte se exhibe como una compleja red de relaciones en permanente conflicto, de cuya tensión emergen rangos diferentes de realidad.

2.

Verdad-Belleza. Es en *El origen del drama barroco alemán*², donde Walter Benjamin lleva a cabo, en un singular orden de exposición, un análisis exhaustivo de la naturaleza y condiciones de los contextos de heteronomía en el arte. Su *Introducción*

¹ M. Heidegger, «La pregunta por la técnica», en *Conferencias y artículos*, tr. E. Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, pp. 9-37.

² W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, tr. J. Muñoz. Madrid: Taurus, 1990.

constituye una de sus exposiciones más rigurosa e intuitiva y, a su vez, un manifiesto original y programático en el que «Verdad» y «Forma» configuran la gran articulación que conforma la Filosofía y el Arte en torno al problema del Conocimiento. Platón y el Barroco representan dos contextos cruciales. Ambos se caracterizan por ser dos momentos clave en los que comprender que la relación «Verdad-Apariencia» constituye un objetivo primordial para la determinación del concepto de «Verdad» y del concepto mismo de «Belleza». Así lo confirma en el tercer párrafo de esta *Introducción*: «*Todo lo anteriormente dicho queda documentado especialmente en el Banquete, que contiene en particular dos afirmaciones decisivas al respecto. Allí se desarrolla la noción de verdad (correspondiente al reino de las ideas) como el contenido esencial de la belleza. Y allí también la verdad es tenida por bella. Comprender la concepción platónica de la relación de la verdad con la belleza no sólo constituye un objetivo primordial de toda investigación perteneciente a la filosofía del arte, sino que resulta además indispensable para la determinación del concepto mismo de verdad*».¹

La noción de «Verdad» como el contenido esencial de la «Belleza», y la «Belleza» como manifestación de la «Verdad», son las dos consecuencias principales de la tesis radical que Benjamin deduce del «desajuste» originario en la relación entre el Conocimiento y la Realidad: el objeto de conocimiento no coincide con la verdad.² Es fácil observar que la primera de estas consecuencias concuerda con la inversión lógica que se exhibe en las tesis kantianas; mientras que la segunda coincide con la inversión estética que aparece en la tradición romántica; y ambas, a su vez, constituyen el eje central (inversión ontológica) de la doctrina platónica de las ideas, lo que Benjamin denominará: «...una de las más profundas intenciones de la filosofía en su forma original». Por otro lado, este «desajuste» nos remite necesariamente a las tesis fenomenológicas que, a su vez, convergerán posteriormente con la naturaleza de la experiencia estética. En estos términos se encuentra el origen del problema planteado. Tanto la concepción platónica como la concepción barroca del arte poseen ambas un común denominador: la dialéctica «Verdad-Apariencia». Ambos momentos representan el extremo de un contexto heterónimo llevado hasta el límite de sus consecuencias lógicas, ontológicas y estéticas, y de sus consiguientes repercusiones en los ámbitos de la práctica y la acción. Platón asigna a la Verdad el cometido de garantizar el ser de la Belleza. El arte, como construcción de apariencias, tiene su fundamento en la propia naturaleza de la Verdad y aquí reside el peligro denunciado en *La República*. Su naturaleza embriagadora, erótica y afrodisiaca, emerge de su relación con la Verdad, y muestra hasta qué punto el objeto de conocimiento puede ser diferente de la Verdad. Este hecho será decisivo para entender la separabilidad, o desajuste, entre *lo que parece* y *lo que aparece*. Si Platón denuncia la inconmensurabilidad del arte como bloqueo racional que tiene su fundamento en la esencia misma de la Verdad, el Barroco constituye el caso extremo que ejemplifica la fórmula-límite expuesta en esta tesis: la «efectividad estética» (la *aparición* del Arte) está en función del grado de «eficacia lógica» de las relaciones formales (la *aparición* de Verdad) que configuran los objetos artísticos. El fracaso de éstas constituye el éxito de aquélla. El brillo del arte, que seduce en la medida en que pretende ser mera apariencia, «*desencadena la persecución del intelecto*».³ Esta *persecución* resulta necesariamente de la apariencia lógica de los objetos del arte, de su aparente contenido de Verdad, y resulta ser una *persecución* sin éxito lógico, sin finalidad efectiva. En esta delirante *persecución*, el juicio fracasa interminablemente y, en su continuo fracaso, los mecanismos racionales se demoran indefinidamente en su propio

¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 13.

ejercicio. Los objetos artísticos son trampas lógicas que utilizan medios racionales, de un alto grado de saturación formal y lógica, para volverlos contra el propio marco racional. En este sentido, el concepto de «saturación» no se opone al de «sencillez» formal, sino que ambos pueden ser compatibles, tal como se exhibe en la práctica de algunas de las vanguardias contemporáneas.¹ Nelson Goodman y Gérard Genette describen esta *densidad* en función de la «continuidad», es decir, una configuración será sintácticamente densa si proporciona una infinitud de caracteres ordenados de tal manera que entre cada dos hay un tercero², lo cual permite compatibilizar el alto grado de «saturación» y la «simplicidad» aparente que muestra la unidad formal. Tal como el mismo Genette indica, en la densidad sintáctica, la más mínima diferencia entre dos estados del significante es plenamente significativa.³ Con una técnica, en apariencia semejante a la lógica, el arte construye artificios, engaños en los que la apariencia de Verdad urde una lógica emboscada, en la que la razón queda definitivamente atrapada en una *persecución sin fin* que no tendrá nunca solución. En la medida en la que esta *trampa* sea verosímil, y en la medida en que la lógica de este «artificio» tenga un alto potencial para sorprender e incluir al sujeto, dejándolo atrapado en el ejercicio de sus propias facultades, podremos decir que el objeto del arte es «Arte». Benjamin describirá este proceso de un modo metafórico y con un lenguaje excepcional: «*Su brillo, que seduce en la medida en que pretende ser mera apariencia, desencadena la persecución del intelecto y sólo revela su inocencia cuando se refugia en el altar de la verdad. Eros lo sigue en esta fuga, no como perseguidor, sino como amante, de tal modo que la belleza, en razón de su apariencia, siempre huye doblemente: del que utiliza el intelecto, por temor; y del amante, por angustia*».⁴

En esto radica la relación de la Verdad con la Belleza. La *fuerza erótica* del arte reside en su dependencia de la Verdad y en su propia superación. La Belleza es una propiedad en virtud de la cual las cosas bellas nos enloquecen. Este *enthusiasmós* pone en correlación armonía y belleza. Todo lo que está ordenado, y tiene una determinada estructura definida y proporcionada en sus límites, produce placer y admiración estética, «locura divina». Nuestra tendencia a ocuparnos de las apariencias de la naturaleza conlleva la representación intencionada de las apariencias, desde la Razón y en pro de su propio extravío. Este peligroso deleite tiene su origen en la naturaleza lógica de la representación. La «efectividad estética» dependerá del grado de apariencia y de complejidad formal de los artificios lógicos. La Verdad, o al menos su apariencia, tendrá el cometido de garantizar el ser de la Belleza, aunque esto sea a costa de la propia Verdad. Esta relación, desde el punto de vista de Benjamin, demuestra hasta qué punto la Verdad es diferente del objeto de conocimiento. Platón nos avisa del poder corrosivo del arte, que procede indirectamente, desde la Verdad en la composición de apariencias y contra la Verdad en el colapso de la propia razón. El Barroco pone en ejercicio esta relación, llevando hasta el límite la «efectividad estética» a través de la saturación de los mecanismos lógicos en los que el propio juicio queda bloqueado y, por consiguiente, el proceso racional suspendido en un interminable ejercicio.

Benjamin articula su *Introducción* en un orden de exposición primordial, en torno al *Banquete* y al *Trauerspiel*. Las tesis platónicas sobre la relación de la Verdad con la Belleza se ven realizadas en el origen del drama barroco alemán. En este sentido, el *Trauerspiel* va a ser una idea que responde a una realidad empírica, el Barroco, que constituye a su vez la evidencia fáctica de la tesis defendida. En consecuencia, en la idea de Barroco se absorbe el contexto histórico y la

¹ F. Pérez Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: A. Machado Libros, 2002, p. 26.

² N. Goodman, *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 145.

³ G. Genette, *La obra de arte II. La relación estética*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000, p. 43.

⁴ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 13.

representación del fenómeno que intentamos explicar. De ahí, que sea el Barroco un paso necesario en el orden de exposición: ejemplifica un caso extremo en los contextos heterónomos del arte, y contiene, en sus límites, la evidencia intuitiva de la relación originaria entre Verdad y Belleza, objetivo de la teoría platónica de las ideas, incluido su ataque al arte representacional, así como objetivo primordial de la filosofía del arte y de la teoría del conocimiento. En nuestro orden de exposición, conjugaremos estos dos contextos, del barroco a la tradición clásica, como dos momentos de un único fenómeno que haremos patente en su tratamiento contemporáneo, desde la fenomenología hasta las teorías estéticas contemporáneas.

3.

Forma-Unidad. Esta extraña simbiosis entre Verdad y Belleza expresa la dialéctica entre Forma y Unidad, siendo la forma el lugar de la Verdad, y la Belleza un singular modo de unidad que escapa a la experiencia ordinaria. Ello responde a las interpretaciones platónicas y kantianas, y tiene su culminación en las tesis románticas que, a través del concepto nietzscheano de «*apariencia*», llegan hasta las teorías estéticas contemporáneas. No obstante, la cuestión fundamental que queda planteada en los términos expuestos, conlleva un serio problema de difícil solución. Si admitimos que la obra de arte emerge de la crisis lógica en la que ingresa la razón a través de la apariencia y, por consiguiente, el objeto de conocimiento no coincide con la Verdad, urge aclarar cómo emerge la aparición del arte en este desajuste originario. Al abordar las tesis del romanticismo alemán, Schiller nos hablaba de la obra de arte como «*la destrucción irónica de la forma*» y Adorno interpretaba esta *destrucción* como «*el abandono de su envoltura*». Benjamin va a caracterizar esta «emergencia» como una *combustión* en los siguientes términos: «*¿Es capaz la verdad de hacer justicia a lo bello? Ésta es la pregunta más central del Banquete. Platón la contesta al asignar a la verdad el cometido de garantizar el ser de la belleza. Y es en este sentido que él desarrolla la noción de verdad en cuanto contenido de lo bello. Pero este contenido no sale a la luz con el desvelamiento, sino que se revela en el curso de un proceso que metafóricamente podría designarse como el llamear de la envoltura del objeto al penetrar en el círculo de las ideas: como una combustión de la obra en la que su forma alcanza el grado máximo de su fuerza luminosa*».¹

La Verdad, en cuanto contenido de lo bello, no se manifiesta, es decir, no aparece como *aletheia*, sino que forma parte de un curso y sólo como parte de un curso, como aparente *orthotés*. Únicamente en la *combustión* de su *envoltura*, la obra alcanza el grado máximo de su fuerza luminosa, su más alto grado de exhibicionismo y de fascinación. Esta *destrucción de la forma* es irónica en la medida en que la razón, que construye apariencias desde la lógica de la representación formal, paradójicamente, supera o destruye la propia «forma» en el mismo curso lógico en el que intenta su conmensuración. La *apariencia de verdad* desencadena su *persecución*. La *verdad de la apariencia* detiene este *acecho* que, a su vez, se demora interminablemente: el intelecto está perdido en un curso que, en términos kantianos, es *sin solución*. Semejante estado de *locura* es «autorreflexión» de la propia razón que, perdida en la asechanza de la apariencia, persigue su curso espiralmente para, en vez de encontrar su solución lógica, toparse por sorpresa consigo misma *in actu exercito*.

A continuación, expondremos dos momentos históricos que representan este «desajuste» paradójico y dan cuenta de esta extraordinaria naturaleza de exhibición. Aunque no entraremos en la naturaleza misma de la «representación», utilizaremos ambos casos para ejemplificar esta cuestión. La densidad y saturación sintáctica de

¹ *Ibid.*, pp. 13-14.

recursos lógico-formales reduplicará el grado de efectividad estética, o en otras palabras, la hipóstasis de la forma lógica abrirá un espacio de reflexión y un tiempo inaugural, en los que la destrucción de la forma en los objetos artísticos dará paso al impúdico grado de exhibición de la aparición del arte.

Velázquez y Cézanne tienen un denominador común. Ambos se sitúan en los límites de un proceso en el que la lógica de la forma está siendo hipostasiada hasta la ruptura. En ambos, el arte se manifiesta de un modo intempestivo, en una eclosión tan radical que la *combustión de la forma*, el *abandono de su envoltura*, dará paso a un espacio tan originario, y a un tiempo tan enrarecido, que siguen siendo alimentados por la continua resonancia de una lógica descompuesta, de una razón extraviada en su propia lógica. Este extravío dará acceso al *desvelamiento* del Arte desde el *velamiento* de la Verdad. Velázquez consigue introducir la escena en la escena. La línea del lienzo compone lo que a su vez descompone. La «eficacia lógica» que da la forma se vuelve ineficaz ante el propio juicio. Del mismo modo, Cézanne descompone su propia composición en busca de un mundo elemental, que es espacio originario como el de Velázquez, organización espontánea donde la razón se extravía y el juicio se suspende, revelando un horizonte o región bruta en los que la naturaleza humana parece no haberse instalado todavía.

4.

Forma-Barroco. El Barroco debe de ser un paso necesario en el orden de esta exposición. En nuestro caso, son muchos los ensayos que se han escrito sobre el barroco de Velázquez. La principal referencia debe de remitirse siempre al Primer Capítulo de *Las Palabras y las Cosas*¹, uno de los análisis más conocido y desconcertante sobre el enigma clásico de la representación. En él, Michel Foucault lleva a cabo una extraordinaria descripción de la lógica y de los mecanismos de representación, en uno de los momentos más radicales del barroco español: «*Las Meninas. En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. No es sino un cara a cara, ojos que se sorprenden, miradas directas que, al cruzarse, se superponen. Y, sin embargo, esta sutil línea de visibilidad implica a su vez toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos. El pintor sólo dirige la mirada hacia nosotros en la medida en que nos encontramos en el lugar de su objeto. [...] Ninguna mirada es estable o, mejor dicho, en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito*».²

El complejo juego de referencias y la «autorreferencialidad» de su lógica son síntomas de la antinomia que surge de la recurrencia formal en la densidad de relaciones lógicas, la cual consigue saturar el objeto hasta la contradicción, absorber al sujeto y descomponer la lógica de su solución, hasta dejarlo atrapado en un continuo retorno reflexivo *ad infinitum*. Christophe Genin aborda el análisis de las paradojas autorreferenciales en Velázquez.³ En su capítulo sobre *La récurrence esthétique*, lleva a cabo un estudio exhaustivo del proceso de complejidad formal que el Barroco introduce en la pintura. La ironía en la composición de las formas del objeto tiene como solución la inevitable disolución de su condición de «objeto», abriendo en el sujeto una *quiebra gnoseológica* que le deja perdido entre la verdad y la contradicción, entre la realidad y la apariencia, dando como resultado la «autopresencia subjetiva»

¹ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1995.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Ch. Genin, *Réflexions de l'art. Essai sur l'autoréférence en art*. Paris: Éditions Kimé, 1998, p. 259.

que deviene de la reflexión representativa. El *fracaso* que conlleva la crisis lógica de las relaciones formales, llevadas hasta el extremo de su saturación, tiene como consecuencia la quiebra gnoseológica de los mecanismos básicos de conocimiento, y en esta *quiebra*, paradójicamente, se da la autoconciencia de la subjetividad instada.

El motivo de la denuncia explícita de Platón sobre el arte imitativo y representacional cobra fuerza en el Barroco. El desafío a la razón pasa por los propios límites de la lógica. La representación, exageradamente formal, rompe la lógica de la escenografía. El engañoso reflejo atrae al interior del cuadro lo que le es, de por sí, ajeno y extraño: la íntima e impúdica mirada del que atónito ordena lo que parece ser ordenable, y en cuyo orden no puede ser, ni dejar de ser. Éste espectador es súbdito y soberano. El juego de las semejanzas y los reflejos se convierte en un obsequio y en un castigo. Sea el sujeto receptor, o sea Felipe IV, la ironía está servida, y ejemplifica la propia esencia y naturaleza de la experiencia del arte. Velázquez, al igual que Bach lo hiciera en *La Ofrenda Musical*, quizá no intuya el origen inmanente de lo que simplemente parece un recurso técnico. Nuevamente, la actitud natural y la actitud crítica coinciden en una paradoja irresoluble que evidencia una cuestión de gran relevancia filosófica: el *fracaso* de las relaciones lógicas que configuran los objetos del arte conlleva, necesariamente, un ostentoso éxito de su experiencia estética. Foucault presentará esta radical consecuencia: «Quizá, en este cuadro como en toda representación en la que, por así decirlo, se manifieste una esencia, la invisibilidad profunda de lo que se ve es solidaria de la invisibilidad de quien ve -a pesar de los espejos, de los reflejos, de las imitaciones, de los retratos. En torno a la escena se han depositado los signos y las formas sucesivas de la representación; pero la doble relación de la representación con su modelo y con su soberano, con su autor como aquel a quien se hace la ofrenda, tal representación se interrumpe necesariamente».¹

El mismo *juego de las semejanzas* que compone la estructura extremadamente formal de los objetos barrocos se vuelve inestable. Los límites del mundo son reproducidos mediante los mismos recursos que tensionan hasta la crisis los propios límites del conocimiento. Como señala Foucault: «[...] es una episteme en la que signos y similitudes se enroscan recíprocamente en una voluta que carece de fin».² El dominio formal de la representación está limitado de antemano, y son sus propios límites los que obligan al conocimiento a cerrarse sobre sí mismo, a replegarse continuamente en una reflexión de tipo trascendental que liga la subjetividad con el horizonte de los contenidos empíricos que constituyen los vericuetos sin fin de las relaciones formales. Ésta es la gran evidencia que indiscretamente exhibe el arte barroco, como exceso de las condiciones que hacen posible el arte. Sus formas hacen rondar hasta el extremo los límites exteriores de nuestra experiencia. Las condiciones que hacen posible la experiencia se reflejan en las condiciones que hacen posible el objeto y su existencia. Es una demostración o una exhibición escandalosa de un hecho decisivo: en la reflexión trascendental se identifican las condiciones de posibilidad de los objetos de la experiencia con las condiciones de posibilidad de la experiencia misma. Esta es la seria advertencia tanto de Platón como del mismo Kant. Un engaño tan gracioso deja al descubierto un hecho de extrema gravedad: en el juicio reflejo al que es obligado el conocimiento, la subjetividad predica de sí misma su tener ante sí a ese mismo objeto. La subjetividad comete un error crucial que se ha vuelto la condición que hace posible el arte: volverse sobre sus propios actos y ponerlos ante sí. El resultado tiene la misma *fuerza erótica* de la naturaleza sensible que siente su propia sensibilidad, como un onanismo que Merleau-Ponty describe con admirable intuición en esta célebre descripción: «*El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, también se puede mirar, y*

¹ M. Foucault, *op. cit.*, pp. 24-25.

² *Ibid.*, p. 40.

reconocer entonces en lo que ve el “otro lado” de su potencia vidente. Él se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo. [...] Es un sí mismo por confusión, narcisismo, inherencia del que ve a lo que ve, del que toca a lo que toca, del que siente a lo sentido».¹ No obstante, será el mismo Foucault quien vuelva a mostrar el reverso del proceso así descrito. Si en el magistral análisis de *Las Meninas* de Velázquez, con el que se abre *Las palabras y las cosas*, señalaba el modo en que el cuadro atrapa a sus observadores como paradigma de la visibilidad clásica, en su conferencia sobre Edouard Manet², pronunciada en Túnez en 1971, ve, en cambio, la reversión de este modelo. No tanto por la técnica dispersiva en el uso del color, sino por la aparición del «cuadro-objeto», es decir, por toda una serie de dispositivos formales que Manet pone al servicio de la inversión de la operación clásica, en lo que él mismo denomina: «sistemas de incompatibilidad». En lugar de atrapar la mirada del espectador, expulsarla del espectáculo, o disolverla en él. Esta dialéctica de absorción, inclusión, exclusión y superación, muestra las operaciones quirúrgicas que, a través de la apariencia, remontan la instalación técnica. Foucault va desgranando el modo en que Manet pone al descubierto precisamente aquello que todas las estrategias formales del pintor clásico se habían conjurado para ocultar: el lienzo bidimensional, sobre el que está representada la escena ilusoriamente tridimensional que se pinta. El espacio se convierte en lo que Eugen Fink denominará «el efecto ventana»³, en una constatación fenomenológica de la relación *arte-artefacto*. En este caso, esta *desilusión* o *desencantamiento* del espacio pictórico se produce mediante la reducción de la iluminación a un foco constituido por el propio lugar del espectador, el cual tiende a deshacer la sensación de profundidad y a revelar de nuevo la superficialidad del cuadro. Su obra *Un bar del Folies-Bergère* muestra esta operación reversible de exclusión: la exclusión del lugar estable y absoluto donde la representación clásica situaba al espectador. Esta exclusión a través de un espejo tiene la función contraria a la de *Las Meninas* de Velázquez. Foucault concluye que el propio Manet no inventó la pintura no-representativa, pero enseñó el camino a través de los recursos formales para escapar de la representación. Esta evasión coincide, por otro lado, con sus propias pretensiones en el ámbito del pensamiento.

5.

Velázquez-Cézanne. Daremos un paso más hacia el indiscreto grado de exhibición que resulta de los objetos formalmente saturados del Barroco, para aproximarnos al espacio originario que emerge del *fracaso* de sus relaciones lógicas y del *éxito* de su efectividad estética. Entre 1649 y 1650, Velázquez compone la que será otra escandalosa obra para el delirio de los críticos e historiadores del arte: *Vistas de la Villa Médicis*⁴. Aunque otro tanto se ha escrito sobre estas dos vistas, como ocurriera con el obsequio a Felipe IV, no entraré en las ingenuas explicaciones sobre proyecciones impresionistas que se adelantan en más de dos siglos a la manera de entender la pintura en la sociedad occidental. Abordaremos su éxito como una evidencia de la relación entre la saturación, hipóstasis, y consiguiente crisis de la forma lógica en el Barroco, y la emergencia de relaciones espaciales y temporales de las que resulta un horizonte originario, más propio de la situación reducida en la que la pasividad del conocimiento se instala.

La emergencia de relaciones de espacialidad y la «especialización» de las relaciones temporales son un hecho determinante para comprender la aparición de la

¹ M. Merleau-Ponty, *El Ojo y el Espíritu*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986, pp. 16-17.

² M. Foucault, *La pintura de Manet*. Paris: Éditions du Seuil. 2004.

³ E. Fink, *Spiel als Weltsymbol*. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.

⁴ Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo del Prado.

obra de arte, desde el régimen inmanente de las relaciones lógicas que configuran su instalación técnica, hasta el régimen trascendente de su recepción universal. La hipérbola del arte barroco alcanza su punto de inflexión en el máximo de saturación formal, cuya crisis lógica conlleva necesariamente consecuencias de carácter regresivo en la experiencia, que modificarán las condiciones que la hacen posible. Su experiencia estética posee un marcado carácter regresivo que, lejos de tener un carácter negativo, es condición de posibilidad de la aparición del arte. Este carácter regresivo que hace posible la experiencia del arte es el origen del peligro denunciado explícitamente por Platón. Resulta irónico, y cuando menos paradójico, que una *culminación* plena (saturación formal), desde las referencias lógico-formales, conlleve a su vez un *fracaso* (ineficacia lógica), que este *fracaso* suponga a la vez un declive o pérdida de experiencia (regresión), y que esta *pérdida* sea la condición necesaria de un *éxito* (efectividad estética), el cual a su vez determina la apertura a un nuevo concepto de experiencia: la experiencia del arte.

Este esquema se vuelve evidente para los contextos heterónomos extremos, como es el caso del arte barroco, y tendrá una interpretación crucial en la tradición clásica. Si seguimos el itinerario propuesto, la «saturación formal» de los objetos del arte nos conduce inevitablemente al alcance de su *éxito*. Este hecho queda patente en el paradigma del barroco, que se caracteriza tanto por su complejidad formal como por su consiguiente popularidad, es decir, por el grado de eficacia y éxito en la recepción por parte del público. Tal como muestran algunas aproximaciones teóricas, esta misma relación será efectiva en la línea de horizonte semántico, en la que la saturación semántica de significados conlleva un *fracaso* en el proceso de comprensión, el cual a su vez entraña una *pérdida de experiencia*, condición de su «efectividad estética». En este sentido, podemos hablar de un *éxito de la estética* a expensas de un *fracaso* de carácter lógico, semántico y pragmático, y ello se hace evidente tanto en el Barroco como en las vanguardias de los siglos XIX y XX, tanto en el ámbito del arte como en los de la moral y la política. Desde esta perspectiva semántica, el Barroco, como caso límite, se convierte en *pura propaganda*, ante un contexto de heteronomía que se caracteriza por el declive de sus estructuras morales y políticas. En este sentido, la apariencia se transforma en una «regresión de la experiencia»¹, caracterizada por su consiguiente «efectividad estética». Este hecho determinará el *poder corrosivo* que Platón había denunciado en sus diálogos, y quedará manifiesto tanto en el contexto social del Barroco como en todos los ámbitos del panorama contemporáneo. El itinerario propuesto tendrá una excepcional semejanza con la naturaleza de la «reducción fenomenológica», y este hecho será decisivo para comprender la convergencia entre «experiencia estética» y «experiencia fenomenológica». La ruptura, por exceso, de simetrías formales, tanto en el eje sintáctico como en el eje semántico, dará paso a un régimen de emergencia en el que las relaciones espaciales, y la «espacialización» de las relaciones temporales, inaugurarán un horizonte originario, pre-reflexivo y antepredicativo: un retorno previo, si cabe, anterior a la actitud dóxica con la que el sujeto se enfrenta al mundo de los objetos. En esto, tanto el Barroco como el arte de vanguardias, serán claros exponentes del *desvelamiento* de esta primitiva región espacio-temporal, universo cristalizado de *simetrías rotas*.

Por otro lado, desde la inmanencia de los objetos, el arte no se emancipa de su relación con la apariencia, sino más bien de su reducción a la lógica formal de la representación: característica del arte representativo en los cánones estrictos de la *mímesis*. En este sentido, podremos hablar de una caída, devaluación, o declive de la

¹ L. Álvarez Falcón, «La aporía del arte: hipertrofia del entendimiento y represión de la sensibilidad», *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, nº5. Universidad de Sevilla (2007), pp. 51-75.

experiencia, que nos permite elaborar un nuevo concepto de «experiencia estética», el cual a su vez nos permita abarcar un correspondiente concepto de arte y de realidad cuya sistematización efectiva aún no es posible. Y en estos términos, hablamos de un *After the End of art*¹ o de un *Après l'Harmonie*². En el arte, el fin del horizonte teórico de la «representación» viene determinado por su propio éxito. Este fin se presenta como un curso progresivo en dos sentidos, de los cuales, como ya veremos más adelante, el segundo es consecuencia necesaria del primero:

- Desde los objetos del arte (régimen de inmanencia), este curso se presenta como la tendencia hacia la destrucción irónica de la forma que ya hemos expuesto, condición necesaria para la aparición de la obra de arte.
- Desde la historia del arte (régimen de trascendencia), este curso aparece como una inevitable ruptura de la identidad de la obra de arte.

Si volvemos al ejemplo propuesto, veremos ejemplificada esta tesis tanto en la obra de Velázquez, paradigma del contexto heterónimo que representa el Barroco español, como en la obra de Cézanne, caso límite en el que se realiza la tesis propuesta en el periodo crítico de las vanguardias artísticas. Ambos momentos trazan los confines de una transición hacia la emergencia de un espacio original e incierto, de un lugar privilegiado o estado de excepción irreductible, caracterizado por la suspensión del espacio lógico y la interrupción de la temporalidad ordinaria, presuposición fenomenológica que escapa a toda organización objetiva.

Ya hemos citado la culminación de la paradoja: *Las Meninas*. A continuación, vamos a llevar hasta el extremo el itinerario propuesto. Para ello, elegiré dos obras que caracterizan de un modo paradigmático el curso expuesto: *Vistas de la Villa Médicis* y *El lago de Annecy*³. En ambas obras, Velázquez y Cézanne agotan la sintaxis a través de su propia efectividad. El resultado es un nuevo orden que nace por una organización espontánea. El espacio emerge simultáneamente al fracaso y a la consiguiente ruptura de las relaciones lógicas que configuran la lógica arruinada de los artefactos. Las relaciones de espacialidad surgen conforme las relaciones lógicas de los objetos entran en crisis por «contradicción» y reducción al absurdo. En este momento disyuntivo, el enlace entre lógica y estética muestra el desajuste y la íntima copertenencia entre la representación formal y el horizonte de la aparición, que no es «representación», sino una situación reducida, horizonte desconocido, olvidado o desplazado por la ostentosa y evidente facticidad del objeto. En esta situación reducida, el fracaso de las relaciones lógicas remite a la subjetividad, en un retorno a lo originario que hace aparecer un espacio espontáneo, más allá de lo visible y contra el horizonte de toda objetividad. Este *aparecer* originario es de otro orden, es decir, de un rango de realidad diferente. No es la experiencia de la presencia de un objeto, sino la experiencia de un imprevisible *aparecer* que no nos deja fuera y que requiere para *ser* que el *yo* le sea permanentemente presente.

El espacio virtual que el arte barroco compone como rigurosa y lógica escenografía, no aparece como la limitación, o acotación formal, de un recurso técnico que pretenda representar el ajuste o coincidencia entre el objeto de conocimiento y la verdad. Al contrario, *lo que aparece* presenta efectivamente un «exceso», un desajuste esencial que determina definitivamente la naturaleza de esto que aparece. Es la propia génesis de *lo visible* y Merleau-Ponty dirá a este respecto: «*Las formas son cicatrices de fuerzas y las fuerzas vibran en las formas*».⁴ La atmósfera de la

¹ A. Danto, *After the End of art*. Nueva Jersey: Princenton University Press, 1977.

² D. Payot, *Après l'Harmonie*. Belfort: Circé, 2000.

³ Óleo sobre lienzo. París, Museo de Orsay.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*. Paris: Gallimard, 1996, p.173.

escena emerge en la disolución de la forma. La obra corresponde a una puesta entre paréntesis, una verdadera «reducción» que abre un paraje a lo originario. La exigencia de verdad conlleva a su vez el llegar hasta los propios límites de la Verdad. El objeto estético debe ser conocido o, al menos, se debe tender a su conocimiento y, de algún modo, debe ser dominado para ser sentido, y el fracaso estrepitoso de este dominio, la *catástrofe* de las formas, es la condición de la aparición de *lo invisible* en los confines inmediatos de *lo visible*, es decir, la aparición del arte. Tanto las *Vistas de la Villa Médicis* como *El lago de Annecy*, representan el éxito de un fracaso. En ambas obras se alcanza la «sublimación» de la forma lógica hasta su destrucción irónica. De este modo, la redundancia formal va rompiendo las relaciones simétricas y transformando la pura reflexividad en pasividad afectiva. Merleau-Ponty va a describir esta profunda intuición en uno de sus capítulos más brillantes, *Le doute de Cézanne*¹, al que a partir de ahora citaremos aquí, y al que seguiremos acudiendo en el descubrimiento, o desvelamiento, de este advenir anunciado por la crisis de la verdad que es el arte.

A partir de ahora, y siguiendo las premisas iniciales de nuestra investigación, deberíamos analizar las relaciones espaciales y temporales que se dan en la ontogénesis de la obra de arte. El análisis genético que desde un principio nos debemos de proponer, nos acercará a las condiciones que hacen posible su experiencia. Tales condiciones deben ser buscadas en el proceso de constitución del objeto. Nuestra introducción a la naturaleza de las relaciones estéticas nos ha llevado a concluir que, en la experiencia del arte, el tránsito de las «relaciones lógicas» a las «relaciones estéticas» aparece como el *fracaso* ininterrumpido de un curso operatorio circular en el que el sujeto queda incorporado, y la necesidad de su relación entre los fines no tiene solución lógica. Este *fracaso* nos ha conducido a una paradójica «inversión», en la que el grado de «eficacia lógica» de las relaciones formales que configuran lo que hemos denominado *un objeto sintácticamente denso*, es inversamente proporcional al grado de «efectividad estética» de las nuevas relaciones emergentes, hasta un máximo y punto de inflexión que se aproxima a la «saturación formal». Esta *inversión originaria* nos ha llevado a concluir que del grado de articulación lógica de los objetos artísticos depende su grado de «efectividad estética». Tal grado de articulación, su densidad y su redundancia formal, se han mostrado ineficaces desde el punto de vista lógico, pero efectivos desde el punto de vista estético. De aquí, hemos deducido que en la obra de arte lo que aparece efectivamente desborda lo propuesto intencionalmente. El proceso de superación de la naturaleza lógica de los objetos artísticos se ha vuelto una condición necesaria que exige llevar hasta el extremo la necesidad interna de la forma, hasta conseguir su irónica destrucción. La impostación tecnológica de los artefactos artísticos ha parecido reduplicar su apariencia de resultados. Mientras los objetos del arte parecían construcciones resistentes, en cuya lógica interna la naturaleza de la Verdad intenta fracasadamente la búsqueda eficaz de una coherencia, la aparición de la obra se ha manifestado como una modulación sutil de la idea de Verdad. A lo largo de este análisis, hemos visto que el aumento de la complejidad de las relaciones formales, su grado de articulación, y su ineficacia lógica confieren a sus estructuras una naturaleza altamente flexible. Tal condición es capaz de incorporar al sujeto, modular los principios básicos de su racionalidad y modificar su propia sensibilidad, en un «retorno flexible» que rompe o neutraliza, o más bien, tensiona, la misma rigidez lógica que lo hace posible. Este *efecto retorno* se muestra como una expresión de la dialéctica «Verdad-Apariencia» en la lógica de la experiencia estética, siendo la apariencia de Verdad un requisito del *fracaso* que nos ha conducido al desajuste originario en el que el arte aparece, tras la inevitable disolución de su condición de objeto. De este modo, hemos llegado a concluir que la hipérbole del arte radica en que su *éxito* (efectividad

¹ M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996.

estética) reside en un *fracaso* (ineficacia lógica). En este sentido, su aparición misma se hace posible gracias a mecanismos de un marcado carácter regresivo. En este proceso de regresión, la mediación de las relaciones «*Verdad-Apariencia*» conlleva un declive o *pérdida* de experiencia que, a su vez, viene a expresarse, paradójicamente, como el *éxito* de un modo excepcional de experiencia en el que la constitución objetiva del espacio quedará interrumpida y el curso del tiempo uniforme permanecerá roto. La crisis lógica que expusimos en un principio, dará paso al desajuste estético en el que el arte se exhibe con impudor. De aquí en adelante, será una tarea necesaria descubrir la naturaleza de este «desajuste» en los rendimientos subjetivos a partir de los cuales se constituye el espacio objetivo y el desarrollo uniforme del tiempo.