

---

# Epílogo:

## La ficción del arte

---

JOSÉ LUÍS MENÉNDEZ

El presente texto responde a un único interés. Lo que seguidamente se presenta es un intento de re-pensar el arte occidental en general, a partir de lo cual aventurar finalmente una breve reflexión sobre el estado actual de la cuestión: sobre el arte de nuestro siglo. Pero este replanteamiento quiere situarse fuera del espacio limitado por los condicionamientos metodológicos de la Historia del Arte. A lo que aspira es a un punto de vista panorámico del fenómeno «arte», entendido como un bucear en el lecho rocoso que lo determina. El por qué de dicha opción queda implícita -esperamos- en el itinerario realizado, y responde a la tesis según la cual el fundamento del arte - su lecho rocoso es en sí a-histórico<sup>1</sup> (aunque resulte innegable la existencia de una sucesión de distintas manifestaciones, conjunto de transformaciones en el tiempo que constituyen el objeto de la Historia del Arte); y que en su anhistoricidad se recrea de continuo el gesto inaugural, señal de la apertura al mundo que es Occidente.

El recorrido que se pretende intenta pensar el arte como una manifestación de un modo de ser concreto, el nuestro -y el de la Grecia clásica como nuestra patria original-; como revelación de un «habitar» heideggeriano que es siempre re-visión de lo mismo.

### LA FICCIÓN DEL RETORNO

Con el despuntar de la actitud prerromántica tiene lugar la génesis de un pensamiento que, desde la perspectiva histórica que supone una mirada contemporánea sobre el mismo, se ha convenido en tildar de *moderno*. En él, y en lo que a arte concierne, se ha fraguado una interpretación sobre su significado y alcance en el seno de la cultura que en gran parte continúa vigente en nuestro siglo.

Dentro de la nueva *epistémé* que constituye la modernidad se ensaya un modelo que pretende concebir la esfera de lo propiamente artístico de una manera radicalmente di-

---

<sup>1</sup>) Dicha cuestión ha sido desarrollada de otro modo por P. Salabert en el seminario *Ontologies del Kitsch*, 1991/92, Universidad de Barcelona. Sin embargo, lo que aquí se pretende es apuntalar la tesis de la a-historicidad, aunque demostrando la pervivencia a lo largo de la historia de un sustrato común de relaciones fundamentales sobre las cuales tiene lugar el fenómeno artístico.

ferente, consolidando con firmeza aquellos pequeños atisbos que de manera dispersa habían tenido lugar con la madurez del Renacimiento.

El arte tal y como es concebido en el *topos* moderno, expresa esa nueva concepción, completa y definitivamente, en el Romanticismo. Eclosiona entonces todo un imaginario que responde sustancialmente a un renovado empeño de restituir aquella larga cadena del ser ahora debilitada. Se comienza a prestar extrema atención a lo *inefable* de la naturaleza; surge la obligación ineludible de escuchar las fuerzas creadoras que en ella existen. La naturaleza omnipotente se convierte en lugar de lo real maravilloso. Y juntamente con ella se sitúa el individuo. Sólo en su seno podrá el hombre lograr la reconciliación, enajenada en su ser político -ser en la *polis*; constituir, con otros, la urbe-. Pero esa reconciliación es en primer lugar, y ante todo, consigo mismo. El individuo requiere presentarse como «buen salvaje»: comulgar con la naturaleza olvidada, hacer de ella, de nuevo, un *axis mundi*.

La idea del retorno se hace capital. Ya sea en las tinieblas medievales entre las que se vislumbra aquello que de enigmático clarea en la natura, en la Grecia lejana de Hölderlin o en las sociedades pre-alfabéticas. Porque el retorno tiene mucho de huida.

Y, sin embargo, el retorno a ese «origen natural» es pura ficción. Mucho dista esta concepción de lo artístico de aquel quehacer vinculado inextricablemente al *mythos*; con aquello que Hegel denomina Arte Simbólico<sup>2</sup>.

Ese retorno a la naturaleza, esa atención especial por lo mítico, planteada en el arte romántico, llega en su prolongación, e imbuido plenamente por su ideario, a manifestarse

---

<sup>2</sup> En sus *Lecciones de Estética*, Hegel apunta como Arte Simbólico al estadio primero del acontecer del Espíritu en el tiempo. La concepción que explicita en su edificio filosófico parte de la definición de arte como expresión de una relación básica y fundamental entre contenido y expresión. Y esta concepción porta en profundidad la caracterización del arte como ente ahistórico. El arte es siempre manifestación de una y la misma cosa; es expresión repetida de la emergencia del espíritu. Y éste se desarrolla deviniendo para configurar su propia fenomenología.

Hegel acota tres estadios en el desenvolvimiento del espíritu que se manifiesta plásticamente: Arte Simbólico, Arte Clásico y Arte romántico-cristiano. Los tres vienen determinados por la relación entre aquellos polos señalados con anterioridad. En el Arte Simbólico se manifiesta una inadecuación, un desequilibrio entre el contenido (espíritu) y su expresión. El espíritu no consigue constituirse en presencia porque no encuentra la expresión apropiada. Esta resulta todavía excesivamente sólida para permitirle emerger. Es el imperio de la expresión, lo sensible, la naturaleza.

En el Arte Clásico, la adecuación deviene perfecta, dándose la justa medida, el anhelado equilibrio entre ambos. La presencia del espíritu se hace completa en cuanto que enlaza armónicamente con aquello que lo encarna. En el Arte Romántico-cristiano vuelve a reproducirse aquella inadecuación primera, pero esta vez de signo contrario: el espíritu ha adquirido cotas de desarrollo tal que no encuentra forma alguna que llegue a acoger su omnipotencia. Comienza entonces el reinado del Espíritu.

Y si en este recorrido parece vislumbrarse una posible historicidad dentro del marco de lo propiamente artístico, el mismo Hegel condena esta posibilidad a la mera apariencia. Efectivamente, el filósofo alemán alude al Arte Simbólico como un pre-sentimiento del espíritu. Se trata de un pre-arte en tanto que el espíritu está únicamente latente al no ser efectiva todavía la relación clara y precisa entre contenido y expresión. Es, en todo caso, un modo de darse radicalmente diferente a cómo es concebido el arte dentro del mundo occidental.

De la misma manera, da en el seno del Arte Romántico-cristiano un aldabonazo inapelable: la muerte de la categoría «arte», cifrada quizá míficamente ya en la expulsión, llevada a cabo por el Sócrates platónico, de los artistas de la *polis*.

incluso en el s. XX, siendo tal vez las propuestas de *Die Brücke* de la ciudad de Dresde su expresión más consagrada. Sin embargo, lo perentorio de esa necesidad apunta ya hacia otra cosa bien distinta. De hecho, aparecen en el propio Romanticismo toda una serie de aspectos que así lo atestiguan, en tanto que controvierten airadamente esa decisión inicial entendida de manera superficial.

En primer lugar, la cristalización durante la modernidad del individuo libre y responsable de sus propios actos como uno de los puntales -junto a la conceptualización del objeto como obra de arte-, del universo artístico. La capacidad arbitraria del individuo entendido siempre como sujeto activo en referencia a dos aspectos: como productor, como genialidad creadora que «inaugura» cada una de las obras de arte, y como receptor de la misma, consumando toda finalidad artística en su disfrute en la esfera de lo privado. Es la autoridad que ahora refiere un marcado subjetivismo frente al carácter anónimo y colectivo de aquel quehacer primero de las sociedades pre-alfabéticas.

Tampoco la vinculación de lo artístico a la actitud contemplativa supone un nexo de unión con la disposición eminentemente práctica propia del *mythos*, donde su manifestación efectiva, el rito, materializa dentro del grupo el sustrato utilitario -instrumental- que aquél mantiene implícito. En efecto, en la *epistemé* moderna tiene lugar la formulación para con el arte de un estatuto peculiar ubicado al margen de la acción práctica llevada a cabo en el mundo. Buena prueba de ello resulta la constitución por parte de Baumgarten de una ciencia nueva, la *Estética*, que llegará a ocuparse de efectuar un análisis en torno a la sensibilidad, con la que tantas implicaciones mantiene lo propio del arte. Con el mismo sentido, dentro de la filosofía kantiana se teoriza la interrelación entre las tres esferas de la cultura: la esfera de lo cognitivo, de lo práctico y de lo estético (a la que responde la *Crítica del Juicio*). Y es precisamente Kant quien de manera más rotunda sistematiza, con la negación de cualquier finalidad ajena a la obra de arte, su separación de lo propiamente útil y la apertura de un nuevo ámbito ligado a lo contemplativo.

Estos dos aspectos comentados son prueba del veto que impide a Occidente la posibilidad de un retorno a este estado primigenio que reposa nostálgico en el fondo de la conciencia común. Ni tan siquiera el arte, como aquel estar esencialmente ligado a lo sensible, tiene capacidad para ello. No existe un paso a partir del cual recalar en aquel estadio tenido por armonioso -en el convencimiento de que *aquello lejano* era mejor-. No hay posibilidad, porque se ha producido una fractura que separa dos sentidos diferentes del habitar. Porque aquel lugar que abría un mundo donde lo sagrado y lo natural eran una y la misma cosa, se ha cerrado, trastocándose en espacio, en un nuevo mundo. Porque aquel *vivir en el mundo*, sin más, se ha perdido en un *vivir que es comprender*, búsqueda continuada de significaciones. Porque de ser en la naturaleza y en ella constituir un mundo nada queda. En la actualidad, en Occidente, el hombre es en un mundo al que se integra la naturaleza manipulada y constreñida, adquiriendo un nuevo sentido. De hecho, esa nostalgia es pura ficción, pues ¿alguien sabe de su sentido primero? Tal vez con ello escondemos un signo profundo originado en nuestro propio mundo, Occidente. Una queja.

## METAFÍSICA

La apertura a nuestro mundo, el arranque de esto que se ha convenido en denominar Occidente, tiene su tierra en la Grecia Antigua. Es allí donde ha tenido lugar la constitu-

ción de la idea de hombre tal y como lo entendemos y tal y como ha regido el transcurso histórico que nos es propio.

El gesto inaugural que le resulta característico posibilita la aparición de una nueva manera de ser en la tierra. A partir de este momento el mundo responde a una estructura nueva: lo ontológico. La ontología sienta por vez primera una fractura, anota lo que desde este instante se tendrá por diferente: entre los entes y el sentido de los mismos (*logos*), sentido que será albergado por una instancia ajena a lo propiamente óntico. O dicho de otra forma, entre las cosas y esa reducción lingüística que les confiere sentido. De esta forma, será una estructura metafísica, alboreada en Aristóteles, el sustrato profundo -aquel lecho rocoso- sobre el que se cimentará el transcurso histórico occidental.

El edificio metafísico en el que, todavía en muchos aspectos, aún hoy nos sumergimos, adquirirá una disposición piramidal en la que será su extremo cenital el lugar hacia donde confluyan -y donde queden ponderadas- todas las tensiones inherentes al sistema. Será la piedra angular a partir de la cual se irán consolidando todos los elementos que conforman su estructura. Es la figura de las Ideas platónicas, el Uno de Plotino -resultado de la reducción a la unidad del mundo de las ideas de Platón-, el Dios de la concepción cristiana... Todo ello expresión, en último término, de ese lugar privilegiado que corona toda metafísica. Es la atención al mismo problema lo que llevó a Heidegger a redefinir el vocablo «ontología», advirtiendo de la importancia crucial de esta figura intrínseca al término. De este modo, en la revisión efectuada por Heidegger se acentúa el interés por aquello medial entre lo óntico y el Logos; por el espacio que consigue reunir en unidad algo de por sí distinto. No debe resultar extraño, pues, la voz empleada en el discurso heideggeriano: *Onto-teo-logía*.

Occidente resulta ser la elaboración misma del edificio metafísico. La Metafísica supone la total y absoluta ordenación de los elementos que constituyen el mundo, en la que la interrelación de los mismos viene dada por el establecimiento de un potente e inamovible dispositivo jerarquizador. Se exige, consiguientemente, la existencia de un orden suprasensible rector, a partir de cuya emanación se reproduzca de forma imperfecta el mundo terrestre. Nos encontraremos de continuo con un sistema dual al más puro estilo platónico, donde el mundo fenoménico quedará referido al mito de la caverna.

La existencia de la esfera supralunar, donde se instala el Ser, polo atractor de la tendencia ascendente, experimentada por el hombre en tanto que copartícipe del mismo a través de su alma, exige la existencia de una *forma pura de conocimiento* con la que sea posible consumir esa llamada ascensional. El único objeto del hombre es llegar a la contemplación del Ser -Idea-. Y ese contacto, por definición inmediato, pleno y definitivo sólo es posible por medio de una intuición intelectual. La Idea es fundamento y finalidad de todo ente del mundo -especialmente del hombre, hecho a su imagen y semejanza- y, norte que desde la lejanía todo lo orienta.

El hombre es el feliz poseedor de un paraje específico en la génesis del mundo. Es el único propietario de una sustancia extraña al resto de lo creado, a partir de la cual le será posible la ascensión segura a la contemplación de la máxima pureza: el alma, soplo del Ser y aliento del hombre, emanación de la divinidad y principio vital. Es por su participación con lo divino, sede del saber absoluto, por lo que resulta ser fuente y lugar de todo

saber (*sophia*). El pensamiento es la actividad natural a este ámbito esencial. Es por la Gracia y Suprema Bondad que el Ser deposita en ella, por lo que el hombre llega a trascender lo meramente sensible. La Metafísica supone respecto al hombre arrancar el pensamiento de su propio cuerpo -ahora tornado en cárcel- y es la responsable de su nuevo emplazamiento: un lugar exento en máxima lejanía con la casa común; la separación definitiva de la naturaleza.

La contemplación como exigencia frente a lo divino, recogida en el edificio metafísico, es también momento inaugural de la disposición cognitiva, cuya importancia será incalculable para la Historia de Occidente. La teóresis supone una definitiva escisión de aquella disposición práctica anterior, y constituye el núcleo germinal de toda ciencia y todo discursar filosófico. A resultas de ello también llevará implícita una atención al vehículo del propio pensamiento; por vez primera salta a la conciencia la necesidad de pensar la oralidad y la escritura -el lenguaje-. Nótese que la constitución del mundo como ontología tiene lugar junto a la aparición del alfabeto. El nacimiento de la escritura marca la entrada a una nueva economía signíca.

Pero el lenguaje mantiene en la metafísica un estatuto paradójico. De un lado, la discursividad que le es propia arrastra consigo un conocimiento siempre mediato, en radical oposición con la inmediatez de la intuición intelectual como forma pura de conocimiento, como vía para acceder a presencia del Dios. No es de extrañar que en el *Fedro*, Platón muestre la convicción de que la escritura no resulta apropiada para la filosofía<sup>3</sup>. De esta forma, el lenguaje se presenta como una forma de conocimiento menor, ligado a la *téchne*, a través del cual no puede accederse a la esfera suprasensible sino simplemente a las sombras que ésta proyecta sobre el mundo sensible. Para la intuición intelectual, aquello mediato -la oralidad y la escritura-, en suma, el mundo a través del lenguaje, se desvanece.

Sin embargo, si se efectúa un análisis de uno de los problemas fundamentales de la metafísica -la adecuación entre el intelecto y la cosa- se vislumbra que si la pieza fundamental, en tanto que rectora de su edificio, es la figura del Ser, el armazón profundo, el hilo conductor de aquél, no es otra cosa que el lenguaje.

La difícil cuestión de la adecuación intelecto/cosa aparece ya tratada por Aristóteles, en su obra *De Interpretatione*<sup>4</sup>, bajo la forma de la inmediata semejanza entre las afecciones del alma y las cosas (*prágmata*). Veamos el fragmento que quizá mejor nos emplace al borde del problema:

«Pues bien, los sonidos vocales son símbolos de las afecciones del alma, y las letras lo son de los sonidos vocales. Y así como la escritura no es la misma para todos, tampoco los sonidos vocales son los mismos. Pero aquello de lo que éstos son primariamente signos, las afecciones del alma, son las mismas para todos, y

<sup>3</sup>) Debe quedar patente que el sentido que Platón atribuye a este término se refiere al contacto directo con las Ideas. Trata por consiguiente, en tanto que contemplación de lo supremo, de una noción de filosofía de cariz filo-teológica, donde es requerida necesariamente la vía de la intuición intelectual.

<sup>4</sup>) ARISTOTELES: *De Interpretatione* (en *Tratado de Lógica II*), Gredos. Madrid, 1988. (Traductor: Miguel Candel Sanmartín).

aquello de las que éstas son imágenes, las cosas reales, son también las mismas.»

El primer aspecto de importancia recogido en el texto plantea ya el nudo de la cuestión: existe una total semejanza entre las afecciones del alma y las cosas («las afecciones del alma... aquello de la que éstas son *imágenes*, las cosas reales,...»). Por otro lado ya hemos visto cómo el alma *-psyche-* constituía el ámbito natural del pensamiento. Fijémonos a continuación en qué entiende Aristóteles por *escritura* y sonidos vocales -lenguaje oral-. Ambos son signos, más concretamente: símbolos. Aristóteles entiende por símbolo cualquier manifestación (signo) de tipo convencional. Se establece por tanto una relación arbitraria entre las letras (*graphos*) y los sonidos vocales, y de ésta con las afecciones del alma. El problema se complica al diferenciar por un lado las afecciones del alma y las cosas ->las mismas para todos-> y por otro lado escritura y sonidos vocales que no cumplen la condición anterior. Tal disyuntiva nos abre un grave problema: si se da por cierto -y así queda explicitado en el texto aristotélico- la función simbólica y por tanto arbitraria del lenguaje -escritura y sonidos vocales-, y, si éste es el vehículo del pensamiento, como habíamos visto, actividad natural del alma, quedaría por explicar la naturaleza del vínculo entre lo lingüístico y las afecciones del alma si es que convenimos en aceptar el carácter simbólico del lenguaje respecto a las afecciones del alma y, por contra, la total semejanza entre éstas y las cosas reales.

Releamos sin embargo el siguiente fragmento:

«... los sonidos vocales son símbolos de las afecciones del alma, y las letras lo son de los sonidos vocales. Y así como la escritura no es la misma para todos, tampoco los sonidos vocales son los mismos.»

Nótese que aquello que mantiene Aristóteles como no igual para todos los hombres es la escritura y los sonidos vocales. Nada dice al respecto de las letras (*gramma*). Debemos entender entonces este vocablo no en su sentido actual sino con relación a su sentido griego primero, según el cual serán a modo de partículas básicas -atómicas- indivisibles. Dichos corpúsculos no sólo explicarán ese ligamen entre escritura, oralidad y pensamiento (alma) sino que también exigen una fuente emisora de los mismos. Serán por tanto una emanación de lo inteligible, como por otra parte se indica en la teología cristiana, donde Dios se encarna en el verbo y se manifiesta mediante la palabra (de Dios).

Se nos presenta, por consiguiente, el lenguaje íntimamente imbricado con la metafísica: como armazón estructural de la misma (es por ello por lo que es posible imaginar la metafísica como edificio o construcción). Pero no sólo eso. Al participar también los sonidos vocales de la emanación del Ser, éste queda enredado con aquello que de sensible ostenta la oralidad -el sonido-; un curioso aspecto que ulteriormente gozará de importancia capital.

## ARTE Y METAFÍSICA

En el seno del edificio metafísico queda por pensar el arte. Metafísica es sinónimo de relegar el mundo sublunar, el mundo sensible, a representar un papel menor. Conlleva

caracterizar dicha esfera como ámbito de las sombras; reflejo imperfecto y engañoso de la Idea. El arte, como quehacer fundamentalmente ligado a la sensibilidad, pierde en consecuencia cualquier atisbo de valor intelectual. Sin embargo, este pobre estatuto que lógicamente parece serle otorgado dista mucho de ser real. Buena prueba de ello es la profusión e importancia de las manifestaciones artísticas que han tenido lugar en las distintas culturas occidentales, donde subyacía en profundidad el esquema metafísico.

A pesar de la valoración aparentemente escasa que le era dedicada -nótese que en ocasiones venía definida como *ancilla teologiae*-, el arte tenía un lugar propio y no precisamente trivial: se manifestaba a sí mismo y manifestaba a su vez alguna otra cosa. El arte se desarrolla en el seno de los cimientos de la metafísica: respecto a lo lingüístico, que ya determinamos como armazón profundo de ésta, y respecto a la clave, el cenit, el fundamento de la misma (el Ser).

En la esfera del arte, aparece un elemento que resulta igualmente propio al lenguaje. El arte, como manifestación que es, comparte naturalmente con lo lingüístico su condición sígnica. Más aún, puesto que el lenguaje determina la estructura profunda de la metafísica, obliga al arte a orientarse hacia él: el arte queda obligado a situarlo, en cierta medida, como referente ineludible. Desde el momento en que el arte se abre a lo lingüístico, es subyugado por él, estableciéndose entre ambos una relación jerarquizada.

En el obrar propio del arte, su afinidad con el lenguaje se produce en una doble vertiente: el arte, como manifestación formal que es, nos presenta su carácter sígnico. Dicho carácter le es naturalmente propio. Sin embargo, en su apertura obligada a lo lingüístico, el arte adquiere su condición simbólica (entendido como convención): tan sólo el arte se integra de pleno derecho en el mundo si ostenta dicho carácter. Es a raíz de su componente simbólica que el arte responde a una comunidad y ésta lo tiene como propia manifestación; es ese aspecto arbitrario lo que determina la carga significativa de todos y cada uno de sus productos. El arte tiene sentido en el mundo en tanto que resulta ser simbólico.

Desde el punto de vista de su relación con el lenguaje, a raíz de su constitución -donde la palabra conformará el armazón rígido e inamovible de la metafísica y será obstáculo para la constitución de algún otro sistema-, el arte destaca un carácter simbólico, dominante sobre su ser icónico, siendo de este modo como se convierte en *ancilla teologiae*.

Al igual que ocurría con el lenguaje, el arte adquiere un estatuto paradójico en virtud de su confrontación con lo lingüístico, y del hecho de que, simultáneamente, cabe referirlo al Ser.

El ligamen entre el arte y el Ser queda patente al rastrear la existencia de toda una serie de nociones de las que ambos participan. El atributo de omnipresencia del que participa la divinidad entra en íntima conexión con la experiencia del instante estético, disposición que desde la estética moderna se define como uno de los aspectos sustanciales proporcionados por el universo artístico. Dentro de este ámbito, y según aquellos planteamientos que atienden a las afecciones que en el sujeto se generan delante de la obra de arte, dicho «momento» peculiar se caracteriza por la suspensión, en un instante, de las facultades mentales, colapsadas por la presencia del objeto artístico. También el carácter eterno, atemporal, del dios enlaza con la eternidad -donde el tiempo queda reducido a

ceros, o lo que es lo mismo, donde el tiempo se dilata ocupando todo el espacio de la subjetividad, y perdiendo de esta manera toda función referencial- propia de la disposición estética. Es la instantaneidad que vista desde una posición ajena al sujeto involucrado caracteriza a dicho momento y que por otro lado concuerda con la inmediatez de la contemplación del Ser a través de la intuición intelectual. O la imposibilidad de conocer el verdadero nombre de Dios, que no alude más que a su carácter inefable, del que asimismo participa la facultad de la sensibilidad en la percepción sensible.

Es en su relación con el Ser donde destaca en el arte su faceta icónica e indexical. Curiosamente con el Ser, la cúspide del mundo supralunar del que lo sensible se halla deserrado por su imperfección. ¿Cómo es ello posible?

Si, como ya hemos visto, el arte participaba naturalmente de un carácter sígnico que también resultaba propio del lenguaje, de la misma forma comparte con el Ser un marchamo icónico e indexical.

Hablar de arte es tratar su vertiente icónica e indexical aquello que, junto a la faceta simbólica -fruto de la imposición lingüística-, lo constituye. La iconicidad en el arte consiste en un emerger cualitativo que se refiere total y exclusivamente a sí mismo, saturando toda experiencia contemplativa del sujeto perceptor. Lo icónico es la raíz de la singularidad de la obra de arte dentro del edificio metafísico, aquello que la reúne y la totaliza en una unidad, el sustrato que permite concebirla como singular: la obra de arte en el seno de la metafísica queda plenamente diferenciada del resto de los objetos -y demás obras de arte- porque resulta ser la manifestación clara y directa de una experiencia de lo sensible en su singularidad característica.

También el Ser participa de esta condición icónica; de hecho, es por la impronta de lo icónico que es posible concebirlo como manifestación pura de emanaciones sensibles. Y es igualmente la iconicidad la razón profunda de su carácter único y totalizador, que se fragua a partir del neoplatonismo de Plotino.

Lo icónico lleva siempre aparejado esa condición singular por ser el nítido reflejo de una experiencia de la sensibilidad donde se recoge abiertamente, sin pararse en los problemas que para una conciencia lógica pueden resultar insalvables, lo dado, ofrecido brutalmente a los sentidos. Lo icónico es la franca y dócil apertura a lo contradictorio; el lugar donde cobra todo su sentido esa oposición fundamental expresada de manera descarada por Parménides con el enunciado de que es ser es y el no-ser no es.

La indexicalidad, de la que participan también arte y Ser, se encuentra inextricablemente ligada a lo icónico. Lo indexical es concebir el arte y el Ser como índice, como señal que indica una dirección. Y esa dirección apunta hacia lo que de esencial ostentan ambos términos: el paraje donde tiene lugar la contemplación inmediata de la oposición fundamental, raíz de toda experiencia de lo sensible -lo icónico-.

Al igual que ocurría respecto a la iconicidad implícita al Ser, como razón profunda de su carácter único y totalizador, a partir del aspecto indexical se formula la concepción de la divinidad como dimensión original: fundamento y finalidad de las múltiples determinaciones del mundo. El Ser concebido como fuente y referente último de todas las cosas.



Lo icónico y lo indexical constituyen en el Ser el lecho profundo y primero a partir del cual tendrá lugar esa concepción que le resulta propia en el edificio metafísico. La existencia de un acontecer de este tipo obligará a la formulación de una figura que ocupe la cúspide misma de toda metafísica. Es por este aparecer extraño al lenguaje por lo que resulta necesaria la constitución de un ente especial -el Ser- donde se acoja lo diferente, incluso lo contradictorio, determinando de esta forma su modo de ser completo. Y sólo esta cuestión puede llegar a explicar la razón última de ese pensar el Ser como pura emanación sensible -luz purísima y cegadora-, a pesar de la contradicción que ello implica respecto al lugar que ocupa el mundo sensible dentro del discurso metafísico, tal y como indican las exégesis más autorizadas. Aquello que de icónico e indexical presentan el arte y el Ser son, por consiguiente, el resultado de la pervivencia de una forma anterior de habitar el mundo, aquella que habíamos ligado al *mythos*.

El arte y la oralidad en tanto que condición sensible del lenguaje -del modo en que anteriormente la supimos participante de lo divino- son, de este modo, un contacto con el Ser, pero, con aquello que en él determina su reverso<sup>5</sup>.

El arte, a través de esa apertura a lo icónico y lo indexical que le resulta propia, se presenta como un contacto con el reverso del Ser. Es, consiguientemente, una manifestación del mismo.

Efectivamente, el lenguaje, atendiendo a su carácter simbólico y sistemático, como estructura del edificio metafísico que es, nos emplaza con su testimonio ante la exigencia de una instancia universal y necesaria. Con lo lingüístico se formula el por qué de la necesidad de dicha existencia absoluta, sin embargo nada puede decirnos cabalmente de ella. La divinidad es, desde el punto de vista del lenguaje, esencialmente inefable.

El discurso lingüístico sobre el Ser constituye el anverso de éste: aquella parte del Ser que tiene cabida en el mundo. El lenguaje explica el Ser y de esta manera le construye un lugar en el seno de la metafísica, pero no lo trae a presencia -de ahí que lo caracterice de inefable-; más aún, puesto que el lenguaje se constituye como anverso del Ser, relega obligadamente su reverso a permanecer en las sombras. Lo lingüístico abunda, por tanto, en la instauración de su flexión enigmática. El arte, por contra, como portador de esa oposición sustancial que se encierra en toda experiencia de lo sensible, sin explicar nada de él, lo trae a presencia.

Llegados a este punto, queda desenmascarada la verdadera importancia del arte en el seno de la metafísica, al haberse convenido que mantiene un ligamen con el Ser -su reverso-. Queda comentada también esa relación, tenida por contradictoria dentro de la metafísica, del Ser con lo sensible. Dichas cuestiones parecen chocar frontalmente con el status que se le confieren al arte -al que únicamente se le reconoce por su participación obligada del contenido simbólico fruto de su contacto con el lenguaje, una participación que, habíamos visto, la convertía en *ancilla teologiae*- y al mundo sublunar, sede por antonomasia de lo sensible. ¿Qué es lo que ocurre?

<sup>5</sup> Utilizamos aquí este término haciendo hincapié en el sentido de lo enigmático, de lo ignoto, que lleva aparejado: todo reverso, en tanto que queda emplazado detrás, en la parte posterior, es aquello que en cierta medida permanece oculto, aquello a lo que no es posible un acceso directo, pero que sin embargo puede ser barruntado.

La razón de este problema la hemos apuntado anteriormente al señalar el temple impositivo del lenguaje. Abundemos algo más sobre ello: que el Ser dentro del edificio metafísico sea expresión armónica de la oposición trascendental parmenídica es algo que queda relegado al sin-sentido desde el momento en que dicha faceta queda recogida como reverso. La metafísica abre consiguientemente un periodo de ocultación. El Ser acoge, en efecto, ambos términos de la oposición, pero la relación entre anverso y reverso no se da de igual a igual. Lo simbólico, el componente lingüístico, su anverso, es jerárquicamente superior a ese reverso que también le resulta propio.

La clave de ello no puede ser otra que la propia inauguración de la economía sýgnica a la que pertenece toda concepción metafísica. Una nueva economía sýgnica que tiene su arranque con la aparición de la escritura.

La escritura, nuestro lenguaje, intenta la superación de la oposición del Ser primero -a pesar de que él mismo era hasta ese momento oposición entre sistema y oralidad-; quiere la síntesis. De esta manera se trasciende aludiendo a algo que queda fuera del mundo: Verdad -ley-. De esta forma tiene lugar la inauguración del edificio metafísico.

La metafísica supone el ocaso del primer sentido del Ser a partir de una nueva formulación ontológica que tiene lugar en la Grecia clásica. En ella tiene lugar la extirpación del estatuto privilegiado que lo sensible -como lugar donde lo contradictorio era posible- mantenía en el *mythos*. Se subyuga, primero, aquello sensible expresado en la oralidad; se subyuga también la expresión de la divinidad como encarnación.

Solamente a partir de la asunción de esta negación, de esta diferencia de grado, ha podido consumarse la síntesis mencionada y el levantamiento de una nueva casa más sólida y segura -sujeta a derecho- en la que habitar.

Los atisbos que de lo sensible todavía se filtran en el seno de lo ontológico -en el arte y en el reverso del Ser-, se tornan entonces concreción caduca de una economía sýgnica distinta y anterior.

Dentro de este paisaje, el arte se presenta bien como templo donde todavía se mantiene el originario sentido del ser como lugar de confrontación, apareciendo como ruta divergente respecto al itinerario metafísico, en atención a una manera de habitar carente de sentido a partir del mundo griego, o bien como sujeción a la nueva economía sýgnica, de tal manera que en él predomine su carácter simbólico.

En esta disyuntiva vuelve a adquirir pleno sentido el enfoque hegeliano sobre el arte. Tan sólo es posible hablar de arte cuando el Espíritu llega a manifestarse en una expresión que le resulta plenamente acorde -cuando el Ser todavía integra naturalmente las oposiciones-; momento que el pensador alemán cifra en la Grecia clásica. Posteriormente, con el despliegue omnipotente del espíritu en el arte romántico-cristiano, y entendiendo el concepto «arte» tal y como se ha señalado con anterioridad, sólo cabe fijar el momento de su óbito: el arte dentro del edificio metafísico deviene bien arqueología bien representación plástica de lo ya dicho absolutamente -Verdad-: pura ideología.

Como hemos visto, el arte se caracteriza dentro del edificio metafísico por un estatuto paradójico, fruto de su simultánea relación con lo lingüístico -armazón de lo metafísico-,

del que extrae su carácter simbólico, y, con la figura culminante de dicha estructura, el Ser, con quien comparte su faceta icónica e indexical. Por otro lado hemos visto también que el arte compartía originalmente con el Ser el mantenimiento de aquel sentido primero como lugar de recogimiento de la oposición fundamental. Sin embargo, el Ser, como cúspide de todo un edificio, viene mediatizado por la estructura del mismo, el lenguaje; aquello que constituye su anverso, aquello que lo sustenta. Efectivamente, la conformación discursiva, mediata, temporal, del lenguaje rechaza la existencia de otro modo de ser diferente: el ámbito de lo icónico-indexical se constituye en su fundamento por una disposición bipolar -propia por otra parte de una relación de oposición-, de ahí que su aprehensión sólo pueda consumarse de manera inmediata e instantánea, a través de la contemplación. Lo lingüístico y la disposición cognitiva que lleva aparejada responde a una estructura tripartita al modo del esquema «tesis-antítesis-síntesis» hegeliano, que ya supone en un principio una negación de plano de la relación de oposición -sólo puede darse la síntesis si la tesis y su antítesis no están brutal y radicalmente enfrentadas-. De esta forma, el anverso del Ser -el propio armazón del edificio metafísico- pugna por extirpar su reverso. En el edificio metafísico ello no resulta del todo posible por el arraigo (por el recuerdo si se quiere) de aquél; sólo podrá, consiguientemente, subyugarlo, encubrirlo de tinieblas. Así, se hace imposible la contemplación del Ser y éste deviene inefable. Habrá que esperar hasta la contemporaneidad para presenciar el reinado absoluto de lo lingüístico.

## CONTEMPORANEIDAD, METAFÍSICA Y NIHILISMO

Si podemos hablar de algún denominador común que confiera a nuestra contemporaneidad un sentido de conjunto, éste no puede ser otro que una marcada actitud nihilista. Sin embargo, se incurre en error al pensar el nihilismo como nuevo horizonte que delimita el pensamiento contemporáneo; como algo exclusivo de nuestra época, surgido *ex nihilo*. De hecho el nihilismo es la consecuencia lógica de la metafísica; nueva reproducción del estar en máxima lejanía respecto al estado natural primigenio. Más aún, la actitud nihilista está ya integrada originariamente en el edificio metafísico. La metafísica explícita de por sí un nihilismo soterrado mediante el cual se lleva a la nada, a la pérdida de todo valor, al conjunto de lo sensible. El nihilismo contemporáneo se levanta dentro de la misma línea: en la actualidad se vacía de todo sentido el Ser; se extrae la significación de aquel constructo que mantenía aún, en cierta medida, un contacto inefable con lo sensible -aquello que como ya vimos constituía su reverso-. De esta forma, el Ser queda fuera de todo horizonte riguroso de pensamiento.

A pesar de ello, existe una diferencia insalvable entre la contemporaneidad y las culturas reconocidas históricamente en el seno de la metafísica. En la actualidad, si bien puede hablarse de una pervivencia de lo metafísico, debe admitirse también su estado ruinoso. El nihilismo contemporáneo no es si no las ruinas desperdigadas del edificio metafísico. Efectivamente, la pérdida por parte del Ser de su carácter necesario ha provocado el derrumbe del sistema metafísico, de la misma forma que si a un arco le extraemos su clave se provoca el desmoronamiento de cada una de las dovelas que lo constituyen.

En el mundo contemporáneo -la postmodernidad- carece de sentido pensar un edificio metafísico como estructura fundamental; sin embargo, habitamos todavía en los rescol-

dos de la metafísica. Se ha sustituido una estructura vertical, rígida y concienzudamente ordenada, por una disposición horizontal y caótica de sus restos. Pero nos encontramos en el mismo lugar. Aquello que sostenía el armazón del edificio metafísico, el lenguaje, sigue presente hoy en día. La razón de dicha pervivencia estriba en que ha sido el mismo lenguaje el que ha provocado dicha sacudida; y ello, en un momento en que la pirámide del Ser mostraba síntomas de debilidad; en la modernidad. El Ser no respondía ya a las exigencias mantenidas por el proceder teórico que requería para su desarrollo la total y absoluta negación -como condición previa a la consecución de lo sintético, fundamento y finalidad de toda disposición cognitiva- de un sustrato de firmes oposiciones que aún mantenía, velada y jerarquizadamente, la divinidad.

Buena prueba de la pervivencia del lenguaje se encuentra en que el mundo sigue estando constituido por la articulación continua de significaciones. Resta en la actualidad, por tanto, una compulsión lingüística que se desparrama por el mundo -constituyéndolo- al que simplemente se le exige algo que le resulta inherente: su ser discursivo. Un carácter lógico.

Nunca el ser humano se ha encontrado más apartado de la naturaleza y de un cuerpo, el suyo, al que únicamente se puede acceder en lo privado. No había mejor manera de exorcizar lo sensible que provocando su control absoluto a través del lenguaje. Se trataba del surgimiento de esa *epistémé* de lo fragmentario, edificación de saberes superespecializados, que nos caracteriza.

## ARTE Y CONTEMPORANEIDAD

Las consecuencias que ha tenido el derrumbe de la clave del edificio metafísico, el Ser, son de gran importancia para el arte contemporáneo. De hecho, el arte firmemente actual -postmoderno- es el producto de esta sacudida que tuvo lugar en el seno de la metafísica, eso sí, purificado de todos esos elementos que en el espíritu de la modernidad todavía miraban al pasado.

A pesar de que en la actualidad se alcen algunas voces en pro de ese carácter especial propio del objeto artístico, con sólo un recorrido por las distintas manifestaciones surgidas últimamente en el seno del arte, se observa que dicho concepto ha dejado de tener sentido. Está claro que desde la disolución de los límites entre las manifestaciones artísticas tradicionales -pintura, escultura, arquitectura- dentro del espíritu todavía moderno, hasta el *happening* y la *performance*, pasando por el *assemblage* y el *environment*, se ha producido la aparición de un ambiente nebuloso, una situación de suma ambigüedad, en lo que respecta a la definición y delimitación del objeto artístico. Tanto es así que se ha convenido hoy en día un nuevo término más abierto -y ambiguo- para sustituirlo. Se habla en la actualidad de «manifestaciones artísticas».

Y quizá el desencadenante profundo de dicha pérdida de sentido haya que buscarlo en la desaparición del Ser. Si hay algo que definía la obra de arte, eso era su *originalidad* -entendida como reconexión con su fundamento y finalidad: origen- y su singularidad, su carácter único. En el edificio metafísico, el fundamento y finalidad del arte residía, con una claridad meridiana, en traer a presencia a la divinidad. Igualmente, su valor singular,

su carácter único, sólo puede ser explicado en último término por la existencia en la *epistémé* que lo incluye de un ente único e incausado, a su vez causa y modelo de las cosas del mundo. De hecho, la originalidad, entendida como el carácter único de la cosa, no era más que la emanación del Ser que conformaba la sustancia de los objetos. Es lógico pensar, consiguientemente, que tras la desaparición de la cúspide que coronaba la metafísica pierda todo sentido hablar de la originalidad o singularidad de la obra de arte.

La desaparición del Ser nos obliga también a replantearnos la noción del artista como genio creador, concepto éste de clara filiación romántica. Efectivamente, dentro de lo metafísico se volvía a concebir la creación en el hombre como inspiración de la divinidad sobre su alma. Era únicamente el Dios quien podía crear verdaderamente, como un acto de hacer emerger la cosa *ex nihilo*. Por esta razón, los planteamientos más críticos de la actualidad niegan ese status preferente del artista, ampliando la creatividad -como conversión laica del acto creador- a todos los mortales. Y con la pérdida de ese status preferente tiene lugar también la desaparición del papel sustancial que en la modernidad por ejemplo se atribuía a la esfera de lo artístico como regeneradora del tejido que constituía el mundo.

Inmerso en el proceso que le iba a llevar a la pérdida de ese status preferencial, el arte ha intentado en dos ocasiones romper dicha dinámica atendiendo a lo situado más allá de los límites del mundo. En la primera de ellas, ubicada en plena modernidad, estalla el deseo romántico de un retorno a la naturaleza primigenia, como intento de sustituir la lógica propia de la figura del Ser por la de la Natura. Pero ese pretendido retorno pronto se desveló como mera ficción. El segundo intento se sitúa en las postrimerías de la actitud moderna y engloba parte de las vanguardias históricas. Persigue la constitución de un universo autónomo del arte; en ese momento, era toda la esfera de lo artístico, no sólo aquello que le servía de fundamento, la que se pretendía situar en el afuera. Sin embargo, el arte perdía todo sentido respecto al mundo; no por hacer efectivo el desgajarse del un mundo al que ineludiblemente pertenecía -la primera mitad del s. XX-, sino por la instauración total y absoluta de la condición marcadamente subjetiva de la práctica artística. Era de nuevo la recuperación de ideas sobre el arte ligadas aún a lo propiamente metafísico: junto a la individualidad, relacionada con aquel carácter preferente del que gozaba el hombre, su faceta genial y creadora.

Dentro de la postmodernidad, el arte, que siempre ha estado ligado a la pieza angular del edificio metafísico, no puede más que, siguiendo con esta actitud -quizá su característica más acentuada-, apuntalar todo su sentido respecto a su atención para con el lenguaje. A partir de ahora, el arte no tiene cabida más que en su relación con lo lingüístico, dejándose colonizar íntegramente por éste: siendo únicamente manifestación de lo que ya se ha dicho de otra manera. Se empieza a hablar entonces del arte como devaneo, arabesco, retórica, juego de, desde, por y para el lenguaje. Se empieza a tratar su ser metalingüístico.

Y son muchas las indicaciones que de esta nueva situación nos encontramos en la actualidad: la inconmensurable importancia del proyecto, de la idea, respecto a la realización práctica de la manifestación artística, llegando incluso a abandonarla en otras manos ¿Dónde queda lo icónico? La imperiosa necesidad que continuamente siente el artista de lanzar, junto a su obra, una exégesis lingüística ¿Acaso la obra de arte ya no

se legitima por sí misma? Ahora lo importante ya no radica más que en lo referencial, el trasiego de significaciones, el juego de erudiciones; una atención en definitiva, a lo simbólico. Incluso su participación plena en los sistemas de comercialización nos hablan de un novísimo carácter: lo económico. ¿Ha sustituido el objeto-mercancía también al objeto artístico? ¿Reside el valor del arte en su precio de mercado?.

¿Dónde ha quedado lo sensible? ¿Podemos seguir pensando el arte? Quizá en el mundo contemporáneo la estética más profundamente crítica deba reorientar su interés por la experiencia de lo sensible -no olvidemos que es su principal objeto de estudio- fuera del ámbito que le resulta propio al arte, dejando éste para el discurrir semiótico. Sería una Estética cuyo sentido consistiría en rastrear cómo en lo cotidiano, y en un mundo regido por un lenguaje concebido como sistema de relaciones simbólicas, aún tiene cabida la sensibilidad. Tendría que observar la propia vida, los quehaceres que integran nuestras rutinas, los usos que nos caracterizan, porque, en tanto que éstos responden a una actitud también individual, son permeables al puro emerger de lo sensible. Pero no nos engañemos, dicho posicionamiento crítico exige un estado activo de consciencia, y ésta, a su vez, de un interés por la contemplación. Nos encontramos todavía en el océano de lo ontológico.

Quizá el lenguaje haya suplantado el papel que correspondía al Ser en el edificio metafísico. Tal vez no se equivocaba aquel filósofo visionario que veía en la gramática la prueba irrefutable de nuestra creencia en Dios.

J. L. Menéndez

#### *ABSTRACT*

Under the hypothesis of its non-historicity, this study aims to reconsider art in a world, the west, which began -as we know- in classical Greece. In the first place we see the importance of art at the heart of metaphysics, on the basis of its relation with language conceived of as the structure of the metaphysical edifice, and with Being, the Cupula of this edifice. Later we approach the situation of art in the contemporary world: to what extent the openly nihilistic attitude is a response to the disappearance of Being and to the reign of language, to which art has become subjected.