



Revista de Estudios Sociales | Facultad de Ciencias Sociales | Fundación Social

Revista de Estudios Sociales

ISSN: 0123-885X

res@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Gama, Luis Eduardo

Arte y política como interpretación

Revista de Estudios Sociales, núm. 34, diciembre, 2009, pp. 99-111

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81512359010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Arte y política como interpretación

POR LUIS EDUARDO GAMA\*

FECHA DE RECEPCIÓN: 9 DE JULIO DE 2009  
FECHA DE ACEPTACIÓN: 25 DE SEPTIEMBRE DE 2009  
FECHA DE MODIFICACIÓN: 5 DE OCTUBRE DE 2009

## RESUMEN

La relación entre estética y política se ha establecido con frecuencia sobre el trasfondo de una discusión acerca del carácter autónomo del arte con respecto al ámbito de la vida pública. Si para una tendencia ampliamente extendida de la estética moderna la autonomía del arte era condición necesaria para el despliegue de sus potencialidades políticas, para otras teorías estéticas más contemporáneas es justamente esta autonomía la responsable del aislamiento del arte en una región separada de la praxis, y, por consiguiente, de su ineffectividad en la vida social. Este artículo muestra en primera instancia cómo desde ninguno de estos dos planteamientos es posible develar un nexo con la política inherente a la naturaleza misma del arte. El análisis por ello se proyecta, en un segundo momento desde un punto de referencia nuevo. Siguiendo planteamientos pertenecientes a la filosofía interpretacionista se afirma, por un lado, el carácter interpretativo del arte en tanto en él se articulan los nexos de significados que dan forma a la realidad social, y, por otro, se identifican los diversos niveles en que esta actividad del arte tiene lugar. Desde este enfoque es posible entonces develar una vinculación interna entre estética y política: se trata en ambos casos de ámbitos de la praxis humana que instauran, mantienen o renuevan los significados que definen el mundo social.

## PALABRAS CLAVE

Estética, arte, interpretacionismo, Schiller, Günter Abel.

## Art and Politics as Interpretation

### ABSTRACT

The relationship between aesthetics and politics has often been established against the background of a discussion about the autonomy of art with respect to public life. For a widely-held position within modern aesthetics, the autonomy of art was a necessary condition for the development of its political potential. For other (more contemporary) aesthetic theories, the autonomy of art is responsible for both the isolation of art in a sphere separate from praxis, and for its ineffectiveness in social life. First, this article shows that it is not possible to uncover a link between art and politics that arises from the very nature of art in either of these two approaches. Second, on the basis of a new approach rooted in interpretationist philosophy, I argue that art has an interpretative character because it articulates the webs of meaning that shape social reality. From this perspective it is possible to uncover an inner connection between aesthetics and politics: they are both fields of human praxis that find, hold or renew the meanings that define the social world.

### KEY WORDS:

Aesthetics, Art, Interpretationism, Schiller, Günter Abel.

## Arte e política como interpretação

### RESUMO

A relação entre estética e política com freqüência se estabelece sobre o fundo de uma discussão acerca do caráter autônomo da arte em torno ao âmbito da vida pública. Se para uma tendência amplamente estendida da estética moderna, a autonomia da arte era condição necessária para a posta em prática de suas potencialidades políticas, para outras teorias estéticas mais contemporâneas, é precisamente essa autonomia a responsável pelo isolamento da arte em uma região separada da práxis, e consequentemente, a razão de sua ineeficiência na vida social. Este artigo mostra, nomeadamente, como é que desde nenhuma dessas colocações é possível desvendar um nexo com a política inherente à natureza própria da arte. Posteriormente, a análise se projeta desde um ponto de referência novo. Com base nas colocações relativas à filosofia interpretacionista, afirma-se, por um lado, o caráter interpretativo da arte em quanto nela se articulam os nexos de significados que moldam a realidade social, e pelo outro, identificam-se os diversos níveis em que essa atividade artística ocorre. A partir dessa abordagem, é possível revelar uma vinculação interna entre estética e política: trata-se em ambos os casos de âmbitos da práxis humana que instauram, mantêm ou renovam os significados que definem o mundo social.

## PALAVRAS CHAVE

Estética, arte, interpretacionismo, Schiller, Günter Abel.

\* Doctor en Filosofía de la Universidad de Heidelberg (Alemania). Pregrado y maestría en Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia. Becario del DAAD 2000-2004. Entre sus artículos en revistas más recientes están: Filosofía como praxis y diálogo. Una introducción a la hermenéutica desde Platón. Revista Estudios de Filosofía 38: 151-170, 2008; Los saberes del arte. La experiencia estética en Nietzsche. Ideas y Valores 57, No 136: 67-100, 2008. Actualmente es profesor asistente del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Correo electrónico: legamab@unal.edu.co.

# D

esde su nacimiento como disciplina filosófica, a mediados del siglo XVIII, la reflexión sobre el fenómeno artístico que llamamos estética se ha acompañado de la pregunta por la función política y social del arte. No hay nada sorpresivo en esta convergencia de problemáticas en apariencia distintas. Existe más bien una profunda vinculación entre lo estético y lo político que puede ser descrita en ambas direcciones. Pues si, de un lado, una reflexión específica sobre la naturaleza del arte sólo se hizo posible en el clima político de un Estado y una sociedad secularizados, del otro, esta misma reflexión suscitó rápidamente una crítica a esta constelación moderna de lo político de la que había brotado. En efecto, la pregunta filosófica por el hecho artístico y su lugar en el todo de lo social sólo se plantea en el momento en que el Estado y la sociedad modernos, fundados estrictamente en los principios universales del entendimiento o la razón práctica, hicieron superfluo o al menos no evidente el papel del arte en la constitución y sostenimiento de la vida pública; pero, por otra parte, la puesta en evidencia de una capacidad estética propia del ser humano (sea como facultad trascendental del gusto o como instinto de lo bello) reveló las deficiencias y limitaciones de un proyecto político delineado desde una concepción estrecha de la racionalidad. Así, el llamado de la estética por hacer justicia a las energías creativas e imaginativas inherentes a la naturaleza humana significó, a la vez, la puesta en primer plano de los peligros propios de una excesiva mecanización del ámbito político, o de lo irrealizable del intento por regular la vida social sólo desde los imperativos éticos de la razón.

La compleja relación entre estética y política está, pues, determinada en sus orígenes por las condiciones propias de una modernidad que ya no le otorga al arte una función definida en el todo de lo social, pero cuyas más altas metas resultan a la vez cuestionadas desde esta misma esfera de la actividad artística. Expresión paradigmática de esta tensión entre política y estética en el centro mismo del proyecto moderno resultan ser las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en las que Schiller (2005) se esfuerza por demostrar que la realización de la libertad humana en el seno de una sociedad racional sólo es posible por medio de una formación estética de los ciudadanos. Para Schiller los postulados

prácticos de la razón que Kant había correctamente formulado, y que debían garantizar la constitución de un orden social y político moralmente justo, carecían de efectividad histórica real en cuanto no se incorporaran a la vida concreta de los individuos. Habría que hacer de la libertad y la moralidad un impulso tan espontáneo como los instintos sensibles, y para ello era necesaria una formación a través del arte, pues sólo éste –dada su doble constitución sensorial y racional, material e ideal– podría hacer concordar paulatinamente las inclinaciones naturales de los hombres con las altas exigencias morales de la razón.

En Schiller se hace, pues, explícita, quizás por vez primera, la vinculación entre la estética y un proyecto de corte político, entre el arte y su papel en la conformación y regulación de la vida pública. Schiller se sitúa en el momento histórico de una modernidad posilustrada que comienza a experimentar con desencanto el fracaso evidente de sus metas políticas más altas; él reafirma la superioridad del Estado moderno secularizado, pero reconoce que éste se ha metamorfoseado en una especie de mecanismo rígido, disgregado en unidades sin vida propia, sólo concatenadas artificialmente mediante nexos formales y externos (Schiller 2005, 147). Bajo esas circunstancias, el Estado moderno no constituye la atmósfera adecuada para la realización de la humanidad, esto es, para el despliegue de todas sus potencialidades, cuyo punto culminante representa la genuina libertad. Sólo el arte y su experiencia de lo bello, según Schiller, estimulan el ejercicio combinado y armónico de los instintos que conforman la naturaleza sensible y racional del hombre, de modo que sólo aquí se abre el camino hacia la realización plena de la existencia. La formación de un instinto de lo bello en los ciudadanos se convierte así en la tarea política más urgente del momento. En Schiller, pues, la modernidad reconoce los límites de su proyecto político y encuentra en el arte un camino hacia la recomposición de un Estado donde la auténtica libertad sea posible.

La idea schilleriana de que una vida pública desnaturalizada puede revitalizarse con la aplicación de un correctivo estético se ha vuelto desde entonces un motivo recurrente en la cultura occidental. El contexto de la vida política posrevolucionaria, escindida, según Schiller, entre el salvajismo de las clases populares y el egoísmo de las clases cultas, y al que Schiller responde con su formación por el arte, es reflejo de una tensión entre política y estética que, bajo otros determinantes culturales, se manifiesta en otros momentos históricos. Reaparece, por ejemplo, en la Alemania imperial de fi-

nales del siglo XIX, cuya excesiva institucionalización y burocratización de lo político y su rígida regulación de la vida social fueron tempranamente denunciadas por Nietzsche, y diagnosticadas luego por Max Weber con la célebre fórmula del *desencantamiento del mundo* (Weber 1988, 612) a manos de la formalización de la praxis humana; y en un horizonte más cercano a nosotros, vuelve a hacerse presente en la sospecha posmoderna frente a cualquier intento de racionalizar la acción política, considerado ahora como una forma de negar la diferencia, lo regional y lo multicultural, por parte de un modelo de la vida pública que injustificadamente pretende universalizarse.

Con modificaciones y matices que aquí no podemos señalar, todos estos casos pueden verse como expresión de una misma correlación entre lo político y lo estético, según la cual una crisis en el ámbito vital del ejercicio político (la rígida mecanización del Estado liberal, la enajenación del ciudadano ante lo institucional, la apatía, o la exclusión de las minorías) es diagnosticada como la carencia de un elemento artístico en el seno de lo público, y quiere, consecuentemente, ser paliada con el recurso a elementos estéticos (la imaginación, el juego y la creatividad como aspectos revitalizadores de lo social, la estetización de la vida cotidiana, o la expresión de lo individual por encima de los canales institucionales establecidos).

Como era de esperarse, estos intentos de estetizar la política han encontrado a su vez serias objeciones. Quizás sería posible glosar la famosa tesis hegeliana sobre el carácter pretérito del arte, como un intento de mostrar que bajo las condiciones del Estado moderno el poder transformador del arte se encuentra definitivamente agotado. En esa dirección se mueve ya claramente Weber, quien reconoce que la posibilidad de una redención por el arte, de un reencantamiento por vía de la estética de la unidad de la vida pública, resulta impensable en el sistema altamente fragmentado del Estado liberal burocratizado y de la economía capitalista. En la misma línea, la crítica a los enfoques de la democracia radical posmoderna insiste en que una excesiva estetización del ejercicio político, al hacer gravitar a éste en torno a la multiplicidad de centros creativos de los individuos, corre el riesgo de disociar aún más la unidad del ámbito de lo público y de perder de vista referentes éticos reales de la acción humana.

Con esto hemos ganado una mirada panorámica sobre la compleja relación entre estética y política que es inherente a la estructura misma del mundo y la sociedad

modernos. Pero más allá de las variantes históricas que ha adoptado este debate en cada momento, la pregunta filosófica que subyace a todo esto es la que se cuestiona por la commensurabilidad de estas dos esferas de la acción humana. Situados en el ámbito de la modernidad, ¿es posible establecer líneas de tránsito internas y vasos comunicantes entre el ejercicio político y la creación artística? ¿O se trata más bien de dos regiones de la praxis esencialmente heterogéneas, que sólo de una manera extrínseca pueden ser puestas en relación? En lo que sigue me propongo ganar elementos de juicio que deben servir para responder a estos interrogantes. Para ello quiero ofrecer aquí una perspectiva de análisis proveniente de la filosofía interpretacionista, según la cual el arte es ante todo una actividad interpretativa constituyente y transformadora de la realidad. Desde esta óptica es posible identificar en el ejercicio artístico diversos niveles de realización, dentro de los cuales debe evaluarse su particular rendimiento e injerencia para la praxis política. Antes de proceder a ello debo, sin embargo, reformular toda la problemática recién expuesta en términos de la cuestión de la autonomía del arte.

## II

Podemos recurrir a la ya vieja tesis de la compensación como punto de partida para repensar desde nuestra situación actual el problemático vínculo entre la estética y la política. La tesis fue formulada hace más de 30 años por el filósofo alemán Joachim Ritter,<sup>1</sup> y afirma en líneas generales que el papel del arte en la sociedad moderna consiste esencialmente en servir de correctivo o de compensación de los males que trae consigo el proceso de racionalización y creciente formalización del mundo y la cultura, que ha tenido lugar en Occidente en los últimos tres siglos. Según esta perspectiva, el arte encuentra su verdadera legitimación como agente compensatorio de las carencias de una racionalidad abstracta elevada en la modernidad al papel de instancia rectora del conocimiento y de la vida social: donde las ciencias sólo ofrecen un conocimiento basado en leyes universales, el arte se ocupa de lo singular y lo concreto de los objetos particulares; donde la modernidad preconiza el ejercicio de una razón impersonal para la organización de la sociedad, el arte apela al sentimiento y a la emoción, a los afectos y las pasiones de los individuos, como los aspectos más fundamentales en la formación de una moralidad más concreta y real. No es difícil reconocer en

1 Cf. Odo Marquardt (1981) y Peter Bürger (1991), disponible en: [www.nuso.org](http://www.nuso.org).

esta tesis el mismo espíritu que anima la propuesta estética de Schiller antes descrita, y que, como vimos, se hace también presente en planteamientos teóricos posteriores.

Conviene, sin embargo, actualizar esta tesis y mostrar cómo ese papel compensatorio del arte adquiere un nuevo rostro bajo las condiciones de nuestra contemporaneidad. Si el arte moderno debía satisfacer las necesidades humanas que la ciencia o la política convertidas en mera técnica de organización de lo social no podían llenar, esto es, si el arte debía configurar el reino de la ilusión y la utopía más allá de una realidad fáctica asegurada desde la lógica de la racionalidad instrumental, asistimos ahora a una inversión de estos papeles, pues mientras que se impugna cada vez más a la racionalidad científica y técnica su pretensión de ser la única garante de la verdad y la objetividad, se concibe al arte como el lugar más adecuado para la expresión de lo real y concreto. En efecto, los planteamientos teóricos esbozados antes otorgan al arte un papel transformador del individuo y de lo social, pero le retiran a la vez toda función ontológica o cognoscitiva más alta. En Schiller, por ejemplo, el acceso a la verdadera realidad sigue siendo competencia exclusiva de una razón teórica frente a la cual el instinto artístico construye un reino de bellas apariencias inocentes que “no perjudican nunca a la verdad” (Schiller 2005, 347), por el simple hecho de que no tienen sobre ella ninguna injerencia; en la misma línea, una buena parte del activismo político estetizante de los sesenta consideró al arte como un elemento subversivo potencialmente generador de nuevas relaciones sociales, pero no cuestionó radicalmente el monopolio de la ciencia y la razón teórica sobre el conocimiento de las verdaderas determinaciones del mundo social. Desde esta perspectiva, el arte constituye apenas la hermosa utopía de un mundo ficticio que se sobrepone a la realidad social fáctica, a la que brinda a lo sumo la imagen idealizada de un posible futuro. Entre tanto, esta constelación propia de la modernidad se ha invertido. Hoy se da por aceptado que la senda de la racionalidad científica no conduce necesariamente a una visión objetiva de la realidad, y que no existen hechos inapelables que simplemente se consignarían en las leyes irrefutables de la ciencia, sino que tan sólo podemos elaborar interpretaciones de una realidad que se presenta difusa y abierta a múltiples lecturas.

Esta pérdida de una imagen única de lo real afecta también la dimensión del mundo social, con el reconocimiento de la imposibilidad de reducir la multiplicidad de formas culturales a un único paradigma universal. La pérdida de lo real se agudiza aún más en el mundo

de la virtualidad tecnológica y en ese reino de la escenificación y la simulación que construyen y reconstruyen permanentemente las técnicas de la información. En este mundo ficticio de realidades virtuales el arte resulta entonces frecuentemente convocado para reavivar desde sus producciones un sentido renovado de lo genuino y de lo auténtico. Como contramovimiento a la simulación *mass mediática* y a la agonía de lo real, el arte debe proporcionar una mirada más directa sobre los objetos en su singularidad y en su carácter insustituible. De allí la rehabilitación a través del arte de saberes, cosmovisiones, usos y materiales regionales, o la intención más explícita de romper la distancia entre la obra y el espectador incorporando la experiencia estética en lo inmediato de la praxis cotidiana. De manera cada vez más directa se exige, pues, del arte una experiencia de lo concreto, de lo singular e irrepetible, que des agarre la irrealidad de un mundo social mediatizado. Si el arte moderno se definía desde la categoría de la apariencia [*Schein*], ahora se concibe a sí mismo como antificción (Rötzer 1991, 13).

Evidentemente, esta nueva tarea que, desde diversos horizontes artísticos o filosóficos, se le adscribe al arte reafirma, si bien en una perspectiva inversa, el carácter sólo compensatorio que, como vimos, se le atribuyó a éste desde cierta modernidad estética. Si antes el arte era la bella apariencia que debía compensar con sus ilusiones la visión fría y objetiva de la realidad proveniente de las ciencias, ahora se espera, por el contrario, que mantenga una referencia a lo real en medio de un mundo pseudoconcreto dominado por las lógicas impersonales y abstractas de la economía, la comunicación virtual o el espectáculo. Se trata, entonces, de una segunda compensación: la primera sería la compensación de la cosificación y objetivación científica de la realidad a través de las ilusiones de la producción artística; la segunda, la compensación de una realidad simulada que es sólo el producto artificial de la técnica, a través de un arte cercano a lo genuino y auténtico.<sup>2</sup> En ambos casos, el arte cumple sólo una función complementaria o sustituta, consistente en llenar los vacíos que no pueden colmar el conocimiento científico y la técnica, la lógica del mercado y de la economía del intercambio, o la racionalización y funcionalización crecientes de todo el ámbito de la vida pública y cotidiana.

Esta doble cara de la función compensatoria del arte implica una doble forma de conectar la estética con la

2 La idea de esta doble compensación ha sido esbozada por Odo Marquard, desarrollando el planteamiento de Ritter. Cf. Rötzer (1991, 66s).

política. Bajo el primer punto de vista, la actividad artística actualiza su potencia transformadora del mundo social sólo en cuanto se mantiene al margen de la esfera corrupta, aunque fácticamente vigente, del ejercicio de lo político. En el segundo caso, la relación se invierte, pues se considera que únicamente desde el interior de la experiencia concreta del mundo de la vida logra el arte hacerse efectivo como instancia emancipadora de la praxis. Lo que está aquí en juego es la cuestión de la autonomía del arte. Desde la primera perspectiva, que aquí se corresponde con las teorizaciones modernas inspiradas en Schiller, la actividad artística constituye una esfera de la praxis radicalmente independiente de los otros ámbitos de la actividad humana, y es justamente ese carácter externo al ámbito de lo político el que le permite al arte salvaguardar un terreno impoluto desde el cual propiciar el cumplimiento de su función política. Esa presunta autonomía es la que se ve impugnada en desarrollos artísticos más contemporáneos. Todo el movimiento de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX ha sido leído como un ataque al estatus autónomo del arte en la sociedad burguesa moderna, es decir, como un esfuerzo por superar la exclusión de la actividad estética del conjunto de la praxis vital de los hombres (Bürger 1974, 66), y es evidente que la misma intención pervive en desarrollos estéticos más recientes que buscan combatir la fragmentación de lo social en los ámbitos funcionales aislados de la ciencia, la economía, la cultura o la política, así como la opacidad de una realidad rarificada por las mediaciones tecnológicas y virtuales, mediante el poder integrador de un arte inmerso en el mundo de la vida y de su visión abarcadora de la existencia humana. De este modo, la función compensatoria del arte sobre lo político, que, como vimos, puede rastrearse en muchos planteamientos estéticos desde finales de la Ilustración hasta nuestros días, se ha expresado de dos formas radicalmente diferentes, según se considere que la autonomía del campo de fenómenos de lo estético es condición o es obstáculo para el cumplimiento de una tarea política del arte.

Así, pues, si bajo las condiciones de un mundo donde el proyecto de la modernidad tiene aún una vigencia inquestionable se quiso mantener al arte al margen del acontecer de la vida social –con el fin de reservar allí un espacio de libertad frente a la creciente funcionalización de la praxis humana–, en el contexto del mundo contemporáneo, que asume con mucha más reserva los ideales de la racionalidad moderna, se pretende hacer del ejercicio del arte un componente esencial del mundo de la vida. Mientras la organización de lo público siguiera siendo en principio una tarea de la razón, el arte

debería confinarse en su esfera autónoma ideal y sólo desde este ámbito externo desplegar su potencial político; una vez que ya no es posible confiar irrestrictamente en esta racionalidad, la actividad estética tuvo que ser integrada al campo de la praxis para, desde dentro, cumplir un rol central en la constitución y transformación del mismo.

Con esto no queremos decir que desde cada contexto histórico particular la cultura occidental haya sabido crear la adecuada correlación entre estética y política, esto es, haya sabido otorgar al arte el justo grado de autonomía (o de no autonomía) que le fuera necesario para garantizar su operatividad en el mundo social. Más bien, podría afirmarse que ambas respuestas de la estética han fracasado en su intento de asegurar teóricamente una vinculación interna entre la práctica artística y el campo de lo político. Este fracaso, como trataré de mostrar luego, no tiene que ver con circunstancias históricas o con desarrollos particulares de la producción artística; lo que falla más bien es la conceptualización filosófica del arte que está en la base de estas teorías y que se monta erróneamente alrededor del tema de la autonomía. Más adelante espero mostrar de qué manera esta cuestión de la autonomía del arte puede reformularse en el marco de la filosofía interpretacionista, de un modo tal que supere la dicotomía entre el arte como esfera autónoma y el arte como ámbito integral del mundo de la vida. Por ahora queremos mostrar en qué sentido tanto la concepción moderna del arte autónomo como el planteamiento posmoderno del arte como praxis vital resultan insuficientes para justificar una vinculación necesaria entre lo estético y lo político.

Para este propósito resulta conveniente examinar de nuevo, en primera instancia, el proyecto schilleriano de una formación estética. Como es sabido, en la base de este proyecto se encuentra el convencimiento de Schiller de que el arte representa un ámbito autónomo de la actividad humana, no sólo independiente de las esferas de la ciencia y de la moral sino, ante todo, impermeable a la corrupción y a la decadencia que, según él, invadían la vida política de su tiempo. La autonomía del arte es para Schiller, primero, un hecho comprobable en la historia, pues las producciones artísticas de todas las épocas, en cuanto reciben la determinación “absoluta e inmutable” de su ser de una esfera supratemporal, mantienen su carácter ideal y su forma pura “libre de la corrupción de las generaciones y del tiempo” (Schiller 2005, 173). No obstante, Schiller no se conforma con esta comprobación empírica, que podría ser rebatida desde otra lectura de la historia, sino que pretende asegurar la au-

tonomía del arte desde una deducción trascendental del concepto puro de belleza a partir de la idea misma de humanidad (Schiller 2005, 191). Según este análisis, la realización suprema de la humanidad sólo se alcanza mediante el desarrollo de un instinto autónomo para lo bello, o instinto de juego, cuya función más alta es la de potenciar armónica y recíprocamente todas las fuerzas vitales del hombre, disgregadas de otra forma entre un impulso hacia lo sensible y variable de la experiencia empírica, y una tendencia hacia las formas eternizantes e invariables de la razón (Schiller 2005, 225). En cuanto instancia armonizadora de todas las capacidades humanas, este instinto no puede ser determinado desde el campo de acción de ninguna de ellas en particular, sino que sólo se forma a través del contacto con las bellas producciones del arte. De esta forma, la autonomía de este instinto depende del hecho de que su generación y su despliegue brotan únicamente desde esa particular región de la experiencia humana que es la experiencia estética, pero a la vez la esfera del arte bello que propicia esta experiencia sólo se delimita a partir del ejercicio de este instinto superior. Sólo nos formamos estéticamente, y realizamos con ello nuestra humanidad, mediante el contacto con la belleza de los productos artísticos, pero éstos sólo surgen como una esfera separada de lo real gracias, precisamente, a la acción de este instinto para lo bello.

En Schiller, pues, la autonomía de lo estético (tanto del instinto para el arte como de las producciones artísticas mismas) es condición para el desarrollo de la naturaleza más elevada del hombre y, por ende, para la superación de la decadencia política del momento y la reconstrucción de la vida pública. Pero, a la vez, en cuanto esta autonomía se sustenta en la recíproca determinación entre el instinto estético y los productos del mismo, ella tiene como consecuencia la paulatina generación y consolidación de un reino de lo bello aislado y sustentado en sí mismo, e independiente, por ello, de manera absoluta de todas las dimensiones de la realidad. El intento de mantener para el arte un espacio autónomo, libre de la corrupción a la que son proclives la cultura y la política, y desde el cual fuera posible la transformación de la praxis social, termina erigiendo un reino de la bella apariencia tan separado y ajeno al mundo de la vida que resulta muy difícil imaginar cómo es posible iniciar desde allí cualquier tarea crítica o reconstructiva del campo de la acción política humana. No podemos decidir aquí si esta consecuencia negativa fue calculada o no en la

obra de Schiller.<sup>3</sup> El caso es que todo intento de realzar la innegable especificidad del arte y la experiencia estética con respecto al ancho suelo de la actividad humana restante –esto es, toda tentativa de destacar la autonomía del arte– corre el riesgo de transformarse en la falsa representación de una “total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad” (Bürger 1974, 63), con lo cual cualquier efecto emancipador político de la primera sobre la segunda perdería todo sustento posible.

Pero si una estética que concibe al arte como una actividad autónoma e incommensurable con los criterios que rigen el mundo de la praxis cotidiana se ve en serios aprietos para establecer un nexo natural entre el arte y la política, una teoría estética que se proponga mostrar al arte como una actividad inserta en las prácticas vitales corrientes de los seres humanos no cumple esta tarea de un modo más evidente. Como vimos, el intento de reintroducir el arte a la vida misma es característico de las vanguardias artísticas y de teorías estéticas contemporáneas que reaccionan con esto al distanciamiento entre la obra y el mundo, o entre el espectador y el artista, propios del arte de la modernidad. El propósito explícito es la eliminación de la distancia entre la experiencia estética y la praxis cotidiana, sea al poner en evidencia el lado *poietico* presente en toda producción humana, sea al hacer de la vida corriente el escenario mismo de la actividad artística. Pero esta perspectiva según la cual el arte debe renunciar a su autonomía –a través de nuevas formas de manifestación (*happenings*, *performance*, *body art*) o transgrediendo los límites que lo separan de otros ámbitos de la vida social (por ejemplo, mediante la publicidad o el diseño)– y permear en su totalidad el campo de lo público, tampoco consigue mostrar una vinculación intrínseca entre la producción artística y el ejercicio de lo político. Si el peligro antes era la extrema distancia, el riesgo ahora es una extrema cercanía entre el arte y la vida. En efecto, la inserción plena de lo estético en el mundo de la praxis vital puede mutar fácilmente en una banalización del arte que neutraliza, en últimas, su efecto político. De esta forma,

3 Para Gadamer, por ejemplo, el estado estético que Schiller tematiza en las últimas *Cartas* debe entenderse, en efecto, como la propuesta de una sociedad cultural interesada por el arte, con lo cual en esta obra se verificaría un curioso desplazamiento desde una educación *a través del arte* hasta una educación *para el arte*. Así, pues, Schiller representaría el punto de inflexión donde la autonomía del arte fundamenta la posibilidad de un reino de lo estético que, en cuanto esfera de la apariencia y la ficción, se opone radicalmente al mundo de la realidad fáctica (cf. Gadamer 1996, 122). Con esto no sólo se restringen los efectos políticos del arte al hecho de proporcionar un oasis de belleza en medio de un mundo social frío y egoísta, sino que se instaura una falsa oposición entre la apariencia y la realidad, entre la bella ilusión del arte y la cruda verdad del mundo.

se ha denunciado que la “estetización del mundo de la vida” (Bubner 1989, 152)<sup>4</sup> conduce a la eliminación de la naturaleza excepcional de la experiencia estética al hacer de ésta un caso normal. Un arte que es absorbido por completo en la praxis vital de la esfera política elimina la distancia respecto a ésta que le es necesaria para estar en capacidad de criticarla y transformarla (Bürger 1974, 68).

Así, pues, ni desde la perspectiva de un arte autónomo, separado de la praxis humana, ni desde aquella contraria que reintegra la actividad estética al interior del mundo de la vida, se hace evidente una conexión intrínseca entre la producción artística y el campo de la praxis humana al que le es esencial el ejercicio político.<sup>5</sup> Si nuestro propósito es evaluar la posibilidad de una vinculación tal, tendremos que abandonar el enfoque de análisis seguido hasta ahora.

### III

La relación entre estética y política se ha querido establecer corrientemente sobre el trasfondo de una discusión acerca del carácter autónomo del arte con respecto al ámbito de la vida pública. Si para una tendencia ampliamente extendida de la estética moderna la autonomía del arte era condición necesaria para el despliegue de sus potencialidades políticas, para otras teorías estéticas más contemporáneas es justamente esta autonomía la responsable del aislamiento del arte en una región separada de la praxis, y, por consiguiente, de su ineffectividad en la vida social. Hemos tratado de demostrar aquí que en realidad ninguno de estos dos planteamientos consigue develar un nexo con la política que fuese inherente a la naturaleza misma del arte. En efecto, sea que se lleve al extremo la autonomía del arte, o sea que se radicalice su enraizamiento en la vida, lo que se muestra es que ambas perspectivas tienden potencialmente a cancelar o a neutralizar los efectos

4 “El conocido proceso de sobresaturación muestra que la experiencia estética no se presta a convertirse en el caso normal. Quien está expuesto sin descanso a provocaciones ópticas o auditivas, al final ya no oye ni ve nada en absoluto” (Bubner 1989, 153).

5 Curiosamente, el planteamiento de Schiller puede verse al final de ambos desarrollos contrapuestos, según la interpretación que se haga de su difícil noción de un *estado estético*. Si éste se entiende como el reino ficticio de la bella apariencia artística, entonces él representa el producto extremo de un arte radicalmente autónomo. Si, por el contrario, se hace resonar en la idea de un estado estético un llamado a la creación de una sociedad de artistas, saturada de experiencias estéticas, entonces lo que Schiller habría pretendido sería la integración sin fisuras del arte en la vida.

emancipadores o transformadores que la actividad artística pudiera ejercer sobre el mundo de la acción social y política. Una solución fácil a esta problemática parece indicar que aquí se hace necesario encontrar un justo punto intermedio, donde ni el arte se separe tanto de la praxis vital que fuese imposible ponerlo luego en comunicación con ella, ni se integre tanto en la vida que desaparezca la distancia crítica necesaria para poder ejercer un influjo transformador sobre la misma. Por supuesto, esta salida resulta una estrategia vacía mientras no se sustente en un análisis filosófico sobre la naturaleza misma de la actividad artística. A apuntalar las bases de un análisis tal dedicaremos las páginas que vienen.

A nuestro modo de ver, la disyuntiva entre el carácter autónomo o no autónomo del arte es una falsa disyuntiva. Nuestro análisis renuncia, por ello, a situarse en esta perspectiva y se proyecta más bien desde un punto de referencia nuevo. Se trata, en esencia, de planteamientos pertenecientes a la filosofía interpretacionista. Este término (o, simplemente, el de “interpretacionismo”) ha sido introducido recientemente en el panorama filosófico por el filósofo alemán Günter Abel para dar cuenta de sus propios planteamientos teóricos (cf. Abel 1995 y 2004). Aquí lo retomamos en un sentido más amplio que pretende abarcar no sólo análisis del propio Abel, ni de sus fuentes teóricas primarias –Nietzsche y Wittgenstein–, sino también atisbos provenientes de la filosofía hermenéutica contemporánea, en especial, de Heidegger y Gadamer. El punto de partida de una filosofía interpretacionista es el rechazo a todo realismo de corte metafísico que toma la realidad como una estructura en sí objetiva, cuyas determinaciones esenciales estuviesen ya establecidas de manera definitiva. Para estos enfoques, por el contrario, aquello que llamamos realidad es la resultante de un proceso permanente de interpretación que va configurando y reconfigurando de forma constante el sentido del acontecer, destacando o estableciendo puntos de referencia relativamente constantes en nuestra siempre variable experiencia de mundo. La manera de realización de ese proceso interpretativo por el cual se constituyen el mundo y la realidad puede entenderse de formas diversas. En una versión que podemos llamar constructivista, la interpretación es el elemento fundamentalmente activo que introduce sentido en medio de un acontecer que se asume como algo más bien caótico y carente de significado. En esta línea podríamos situar los planteamientos de Nietzsche o del mismo Abel.

Desde otra versión del problema, los procesos interpretativos no son tomados ya como la instancia central

desde la que se instaura el sentido de la realidad, sino que ellos articulan, más bien, dentro de un horizonte abierto de sentido, los significados y referencias que configuran el mundo y la realidad. A esta versión del interpretacionismo podemos llamarla hermenéutica, pues se encuentra bien recogida en autores de esta tradición, como Heidegger o Gadamer. Así, si en la primera versión la interpretación construye el sentido y la realidad al ordenar y configurar un acontecer esencialmente caótico, desde la segunda perspectiva, la interpretación, más que construir, articula el significado de lo real al actualizar una posibilidad de sentido latente ya en un acontecer, que no es visto como caos y puro devenir, sino como la apertura de los espacios de significación (la historia, la tradición, etc.) que son el suelo mismo de la existencia. Como es claro, no se trata aquí de una diferencia menor entre estas dos versiones, sino de una profunda divergencia en sus presupuestos ontológicos. Sin embargo, para los propósitos de este texto, podemos dejar de lado esta esencial contraposición. Lo que interesa destacar es que, para todas estas perspectivas filosóficas, la interpretación no es ya un simple ejercicio teórico que tuviese su campo de aplicación en ciertos ámbitos particulares, sino que adquiere una connotación ontológica superior como actividad determinante de los procesos por los cuales se configuran el mundo y la realidad. Interpretar no es, pues, una actividad más del ser humano de la que éste pudiese prescindir a voluntad, sino que constituye el ejercicio fundamental inherente a la existencia humana, en cuanto ésta se encuentra siempre en medio de un acontecer variable que debe ser configurado permanentemente en constructos de sentido. Así, pues, sólo mediante estos arreglos interpretativos, que varían en función de las necesidades históricas y vitales de los pueblos, el ser humano allana un terreno estable en el que puede acontecer la acción histórica y creadora de cultura. El interpretacionismo, entonces, puede ser tomado como un denominador común para todo planteamiento filosófico que confiere a la actividad interpretativa la dignidad y rango de un proceso ontológico universal generador de sentido, y que, en esa medida, delinea una posición teórica claramente antimetafísica, antifundacionalista y consciente de la dimensión temporal e histórica que es propia de todo interpretar.

Para nuestros propósitos, importa destacar un elemento del interpretacionismo que ha sido puesto de relieve por Günter Abel. Se trata de la idea de que los procesos interpretativos, que están presentes, según él, en toda actividad del espíritu humano, pueden clasificarse en tres niveles distintos de realización. Al discriminar la ac-

tividad interpretativa en diferentes niveles de desarrollo, Abel logra una visión más compleja de la interpretación que nos será particularmente útil. Para este autor, la realidad se configura en diversos “mundos de interpretación”, según la gramática y las reglas de los sistemas conceptuales simbólicos empleados en los procesos interpretativos del espíritu (Abel 1995, 13), pero sobre esta idea de lo “interpretativo” se diferencian ahora tres niveles distintos de realización: la *interpretación-1* hace referencia a los componentes categorializantes que están presupuestados en toda experiencia y en todo empleo de signos y del lenguaje. Se trata de conceptos como “objeto”, “existencia”, o de los principios básicos de individuación. En general, se trata aquí de la interpretación originaria, que en la práctica resulta casi invariable, desde la que la especie humana (como cualquier especie vital) ha determinado el marco primario de su mundo y de lo que en él cuente como objeto. La *interpretación-2* hace referencia a modelos o muestras que están anclados en las costumbres y que se han hecho habituales: convenciones, prácticas culturales o sociales que se insertan además en los lenguajes históricos concretos y se transmiten así entre generaciones (creencias religiosas, valoraciones éticas y estéticas, formas de socialización, etc.). Finalmente, en la *interpretación-3* se recogen procesos como la construcción de teorías, que conscientemente buscan determinar el significado de un fenómeno y que son los que más usualmente solemos llamar interpretaciones, en cuanto se trata de interpretaciones de algo constituido (Abel 1995, 14s; 2004, 30s).

Como se ve, lo que aquí se presenta es el amplio espectro de la actividad interpretativa humana, visto además en el espesor de tres capas superpuestas. La realidad empírica más básica no es nunca una estructura sustancial que simplemente aprehendiéramos, sino el resultado ya de un ejercicio interpretativo primario por el que se constituyen las referencias categoriales del mundo (objeto, identidad, espacio, tiempo, etc.); sobre este mundo así construido en el primer nivel de interpretación, se genera la dimensión vital e histórica de las culturas, como producto de una nueva interpretación que resignifica el nivel básico ya establecido de lo real desde determinantes propiamente humanos de sentido (valores, creencias, ideas, etc.); finalmente, son estos marcos de referencia culturales los que se ponen en juego cuando interpretamos un fenómeno en el sentido usual de la palabra, esto es, cuando se busca determinar su sentido: lo que allí se da no es, por tanto, el “descubrimiento” de un significado esencial presente en dicho fenómeno, sino la ubicación del mismo dentro del cuadro de referencias familiares de sentido del que ya disponemos.

No es nuestro interés extendernos en los detalles del planteamiento de Abel. Con independencia de los compromisos ontológicos que subyacen a su esquema y de las dificultades que de ellos se deriven, me parece que lo que vale la pena retener de aquí es la concepción de la interpretación como un proceso permanente que se realiza en capas sucesivas, mutuamente dependientes. El atisbo fundamental es que una interpretación no se efectúa nunca sobre una realidad ya dada y objetiva, sino que es siempre interpretación de una interpretación previa, pero de una que se ha estabilizado y asegurado tanto que puede exhibir ya una suerte de objetividad invariable. Esta “lógica” de la interpretación no sólo funciona entre los distintos niveles de interpretación que propone Abel (por ejemplo, una hipótesis científica –interpretación de nivel 3– se construye sobre la base de unas prácticas aceptadas de lo que es la ciencia –interpretaciones-2–, que a su vez se apoya en ciertas categorías básicas con las cuales se da sentido al mundo circundante –interpretaciones-1–), sino que funciona también dentro de cada uno de ellos. Particularmente, nos interesa examinar ahora cómo se lleva a cabo este proceso interpretativo dentro de lo que en Abel corresponde al nivel 2, y que no es sino el conjunto de procesos de interpretación que constituyen y reconstituyen el mundo cultural e histórico de los seres humanos. Como quizás se sospeche ya, consideraremos luego a la actividad artística como uno de los procesos interpretativos pertenecientes a este nivel.

Este examen nos obliga a ir más allá de la propuesta de Abel e introducir elementos más de cuño hermenéutico. En efecto, ha sido Gadamer quien de manera más explícita ha desarrollado el tema de la interpretación y su función constitutiva de la realidad social. Retomando una tesis heideggeriana, Gadamer reconoce una dimensión básica del interpretar que podemos llamar aquí inmanente. Se trata de lo que Heidegger llamó la precomprensión humana, esto es, el hecho evidente de que el *Dasein* se encuentra en el mundo, no como en un elemento extraño que tuviese que empezar a conocer, sino imbuido plenamente de plexos de significados que resultan inmediatamente familiares y orientan por ello la conducta humana sin necesidad de la aprehensión intencional de un sentido. A diferencia de Heidegger, el propósito de Gadamer no es ganar acceso –desde esta dimensión de sentido siempre abierta para el *Dasein*– a un renovado cuestionamiento sobre el ser. Lo que importa para él es mostrar cómo este ámbito de la precomprensión está en la base de toda comprensión explícita, determinante de la realidad social e histórica.

El comprender que es propiamente tema de la hermenéutica es aquel que se despliega cuando el sentido inmanente a una realidad social particular, y que hasta entonces orientaba la acción y el pensamiento humanos, se fisura como consecuencia de un nuevo acontecer; en ese momento los marcos interpretativos usuales se muestran insuficientes para dar cuenta de las nuevas condiciones de lo real, y el ser humano es impelido entonces a generar nuevas interpretaciones que modificarán las referencias de sentido hasta ahora vigentes. Con esto es posible identificar en el planteamiento gadameriano dos momentos o niveles de la interpretación: primero, el momento de la integración plena de la interpretación con la comprensión de una generalidad de sentido, es decir, la interpretación como aquella actividad que siempre, aun inconscientemente, estamos realizando, y por la cual se mantiene la continuidad del sentido de lo real que heredamos por nuestra inevitable pertenencia a tradiciones, y, segundo, la interpretación como el esfuerzo más bien consciente por restaurar esta continuidad de sentido en el momento en que ésta se ve fracturada. En el primer caso, interpretar es la tarea más bien pasiva de acoger un sentido transmitido de lo real; en el segundo, la tarea activa por hallar un sentido para algo que se muestra inicialmente como incomprensible.

Con esta explicitación de los niveles de la interpretación histórica-cultural ganamos una mirada más profunda que la que nos brinda la clasificación de Abel. Esta última sugiere que el proceso interpretativo que tiene lugar al nivel de la realidad sociohistórica encuentra su continuación “lógica” en las interpretaciones especializadas propias del nivel 3; aquí parece entrar en juego una tendencia progresiva del interpretar hacia las interpretaciones objetivizantes más propias de las ciencias, que devela un prejuicio epistemológico oculto en el enfoque de Abel. En realidad, éste no ha pensado a fondo las transiciones entre sus niveles interpretativos. Con nuestra elaboración del planteamiento hermenéutico creemos poder subsanar esta carencia. Al menos en lo que concierne a la interpretación que es constitutiva del mundo social, es evidente que no existe una tendencia necesaria de la interpretación hacia su objetivación científica, digamos en teorías positivas sobre la sociedad. Como vimos, lo que en este ámbito tiene lugar es una re-elaboración interpretativa de los modelos interpretativos de dotación de sentido que implícitamente se han incorporado a la autocomprensión de las culturas y que se han vuelto inmediatamente evidentes, pero que en algún momento dejan de ser efectivos para la comprensión de la praxis social.

La interpretación inmanente que tenemos del mundo de lo humano se rompe constantemente, y en el medio de estas fisuras se van configurando nuevas interpretaciones más o menos explícitas que van modificando paulatinamente los esquemas heredados con que comprendemos la realidad de la cultura, hasta ganar de nuevo un carácter autoevidente. Los dos niveles que hicimos explícitos desde Gadamer resultan así entrelazados de una manera más bien circular. De la interpretación precomprensiva del mundo –o, más bien, de su fracaso en dar cuenta de nuevos eventos de sentido– surgen y se determinan nuevas formas de interpretación que a su vez, si son exitosas, van modificando los marcos de significación iniciales. Más que de niveles separados de la interpretación, lo que aquí se verifica es un proceso constante de interdependencia entre ámbitos diferentes, pero inseparables, de realización de la actividad interpretativa.<sup>6</sup>

Después de este excursión por los fundamentos de la filosofía interpretacionista debemos regresar al tema que nos ocupa. El resultado de nuestro análisis previo mostraba que una vinculación intrínseca entre los ámbitos de la estética y la política era imposible de establecer si este nexo se hacía depender de la condición de la autonomía del arte, bien para exigirla o bien para rechazarla. Los elementos teóricos sobre la interpretación recién ganados nos brindan ahora un nuevo punto de partida. Dejando atrás la discusión sobre la autonomía o no autonomía del arte, queremos formular ahora la tesis según la cual, 1) el arte, como parte esencial de la praxis humana, es en esencia una actividad interpretativa en el sentido ontológico fuerte de ser instancia de articulación o configuración del ámbito de significados que dan forma a la realidad social, y 2) en cuanto ejercicio interpretativo, el arte se desarrolla en diversos niveles de realización que no se yuxtaponen sin más, a la manera de dimensiones separadas, sino que conforman etapas interrelacionadas de un mismo proceso. Conviene examinar las implicaciones de estas dos afirmaciones.

La primera de ellas sitúa la actividad artística en el marco de una ontología interpretacionista. A la luz de los supuestos propios de este planteamiento, el arte adquiere una relevancia ontológica fundamental. En efecto, si la realidad no es algo dado sustancialmente, sino el producto permanentemente renovado de una constante y variable actividad interpretativa que instaura el sen-

tido, entonces el arte, que es en esencia creación y recreación de constructos significativos, pasa a ocupar un lugar central dentro de estos procesos de interpretación que dan forma y contenido al mundo. Reaparece aquí un tema que ya Nietzsche puso de relieve al afirmar que el arte, justo por su carácter interpretativo conscientemente asumido, es más valioso que esa presunta verdad de la que hacen gala la metafísica, la ciencia o la religión, y que, en últimas, no es más que interpretación, pero una que se quiere hacer pasar por la esencia de las cosas. Sin llegar a los excesos del esteticismo nietzscheano, que hace de la totalidad de la praxis humana una forma de la actividad artística, el interpretacionismo reconoce el carácter eminentemente ontológico del arte, que deriva de su capacidad de instaurar, regenerar o producir las referencias de sentido que configuran el mundo y la realidad de los seres humanos. Con ello, se superan consideraciones sobre al arte montadas sobre presupuestos metafísicos y que hacen de éste, o bien la esfera de la ilusión y el engaño que oculta la verdadera realidad del ser (Platón), o bien justamente el lugar de la parusía de lo absoluto del ser (Schelling, Hegel).

En cuanto proceso interpretativo generador de una realidad cuyos contornos se reconfiguran permanentemente, el arte supera la rígida dicotomía entre verdad y ficción: él es instancia de verdad y sentido, pero de una verdad que sólo tiene lugar en el juego de apariencias que se suceden y se regeneran sin cesar. Por ello, también este enfoque interpretacionista va más allá de las tesis del arte como compensación, que, como vimos, siguen comprometidas, en cualquiera de sus versiones, con alguna forma de la oposición metafísica entre verdad y apariencia, ya sea que el arte compense con sus bellas apariencias la fea realidad del mundo moderno, ya sea que, por el contrario, en él se salvaguarde la verdad de un mundo hiperfuncionalizado que la técnica ha hecho irreal.

Por lo demás, que el arte deba ser aprehendido ante todo como interpretación permite superar planteamientos estéticos que destacan unilateralmente sólo algún aspecto del fenómeno estético (la obra en Heidegger, la producción del artista en Nietzsche o la experiencia del espectador en Kant). En cuanto proceso de producción interpretativa de sentido, la praxis estética abarca todos estos elementos; no se agota en el producto final de la obra de arte, cuya verdad de sentido se renueva y expande con cada nueva apropiación interpretativa; ni en la experiencia del artista, que es sobrepasada con creces por la dimensión significativa que su obra abre; ni en la experiencia de un espectador que, más allá de

6 Esta crítica a Abel, así como toda la tematización de los diversos niveles de interpretación, son el resultado de la investigación titulada “Interpretación y relativismo”, que el autor de este artículo realiza con el apoyo de la Universidad Nacional de Colombia.

su dimensión psicológica subjetiva, representa tan sólo una de las posibles concreciones históricas del sentido de la obra. Por último, este enfoque interpretacionista sobre el arte permite intuir ya la potencialidad política que es inherente a lo estético, pues si entendemos lo político en un sentido amplio como el ámbito de formación, organización y transformación de la acción humana en el campo de lo público, entonces resulta evidente la estrecha filiación que existe entre estas dos dimensiones de la praxis. Por supuesto, no se trata ya de que el arte diera acceso de alguna manera a las verdaderas referencias del mundo público, ni de que en sus productos se presente la imagen de orden social ideal; tampoco se trata de que la estética permita formar a los auténticos ciudadanos ejemplares que, gracias al arte, han realizado en sí mismos la genuina idea de humanidad. Se trata, más bien, de que la potencialidad creativa e interpretativa del arte, que no se limita a ser expresión de una subjetividad, ni a la invención de mundos ficticios, es ante todo actividad constitutiva de lo real, y como tal puede llegar a cumplir, por su propia naturaleza, la función política de contribuir a instaurar o a modificar una determinada configuración del orden social. De esta forma, no se trata ni de politizar al arte, ni de estetizar la política, sino de comprender que, en virtud de su constitución esencialmente interpretativa, esto es, instauradora y renovadora de sentido, ambos ámbitos de la praxis, pese a sus diferentes metas, campos de aplicación y formas de realización, operan bajo un mismo principio ontológico y trazan entre sí diversas y complejas líneas vinculantes.

La segunda parte de nuestra tesis sostiene que el arte, en cuanto proceso interpretativo, tiene su cumplimiento a través de diversas etapas o niveles de realización. La formulación de estos niveles de interpretación propios de la actividad estética no implica, como ya se había insinuado, escindir el arte en capas heterogéneas de su producción. Al contrario, de lo que se trata es de destacar una línea conductora que, primero, unifique las múltiples manifestaciones de la actividad artística, si bien situándolas en diversos planos interpretativos, y, segundo, conecte esta esfera estética de la acción con el todo de la praxis humana. Como debe ser ya claro, esta perspectiva de análisis implica un serio cuestionamiento a la idea moderna de la autonomía del arte, que al postular una instancia trascendental específica como condición de posibilidad del ejercicio artístico pretendía asegurar la independencia del arte y su heterogeneidad con respecto a las otras zonas de la actividad del espíritu humano. Curiosamente, en Schiller –uno de los exponentes de esta autonomía del arte– se encuentra una

idea que claramente es predecesora del planteamiento que aquí defendemos.

En la doctrina de los tres estados con que Schiller concluye sus *Cartas*, éste reconoce que la idea de un puro estado físico de la especie humana, es decir, la idea de un estadio de la evolución en el que el hombre estaría sometido de manera total al poder de la naturaleza, no es más que una idea ficticia (Schiller 2005, 321). En realidad, ya desde siempre la esencia del hombre está determinada por un “impulso hacia lo absoluto” (Schiller 2005, 323) que saca a éste de su inmersión total en la mera animalidad. Ahora bien, antes de tomar forma en la razón, este impulso se manifiesta primero como el impulso por la apariencia, que, a su vez, en estadios superiores de su desarrollo, es responsable de las bellas producciones del arte. Ya en el mero acto perceptivo del ojo actúa, según Schiller, esa tendencia a la apariencia, en cuanto la vista no recoge lo simple y materialmente sentido, sino que lo reorganiza engendrando un objeto visible (Schiller 2005, 349); también el “goce en la apariencia” (Schiller 2005, 345), por ejemplo, en el juego y en el gusto por los adornos que se manifiesta aun en los pueblos más salvajes, refleja, según este autor, este impulso estético primario del hombre que en su estado de desarrollo final toma la forma del “impulso mimético de formación” (Schiller 2005, 349) propio del arte bello. De esta manera, Schiller aúna, como etapas del movimiento evolutivo de un mismo impulso natural humano, la producción artística superior con las manifestaciones estéticas “menores” (por ejemplo, de lo ornamental o de los ritos). Por otro lado, si bien es claro que este proceso evolutivo está dirigido hacia la formación de apariencias autónomas, también salta a la vista que esta autonomía ya no aparece en estas últimas reflexiones como una propiedad dada intrínseca a la obra, sino como un elemento que se va adquiriendo en un proceso gradual nunca del todo concluido. Así, pues, desde este planteamiento schilliano no sólo es posible sustentar la existencia de niveles de realización de la actividad artística, sino que también allí se gana una mirada crítica sobre la idea metafísica de autonomía que concibe a ésta como una cualidad absoluta definitoria de la obra de arte, por oposición a los demás objetos del mundo.

El punto donde, sin embargo, ya no podemos seguir a Schiller reside en que para él ese proceso evolutivo del impulso de la apariencia que partiendo de las formas primarias de percepción culmina en las formas miméticas del gran arte en una línea de creciente autonomía tiene lugar como una elevación paulatina del ser huma-

no desde la realidad hasta la apariencia. En el extremo de esta evolución del instinto de apariencia Schiller avizora el surgimiento de ese reino ficticio de lo bello, en una región autónoma tan alejada ya del mundo práctico (Schiller 2005, 351) que a nosotros —que ya no compartimos su visión ideal de la humanidad— nos cuesta trabajo concebir cómo desde allí el arte pueda aún tener algún efecto político. Por eso debemos regresar a la versión de los niveles de interpretación que delineamos antes con recursos de la hermenéutica de Gadamer.

Resulta viable, en efecto, hacer corresponder los dos niveles identificados de la actividad interpretativa en el ámbito sociohistórico con dos momentos diferenciados de la producción artística. Así, a la interpretación inmanente que simplemente reedita, de manera tácita, los nexos de significado aceptados y transmitidos con los que se configura el mundo de lo social correspondería una actividad artística que simplemente ejercitaría las capacidades creativas humanas en productos que, en lo esencial, no modificarían las coordenadas de sentido vigentes en la cultura en un momento dado; por otra parte, a la interpretación activa que surge de la confrontación con rupturas y quiebres de los esquemas de comprensión cotidianos, y que por ello está obligada a proponer una reconfiguración más original del sentido del mundo, corresponderían las formas superiores del arte que no se limitan a reafirmar lo consabido sino que exploran nuevas posibilidades de organización de lo real, y que, en consecuencia, perduran en el tiempo, no sólo como vestigios de las preguntas propias de una época, sino como respuestas y aperturas de sentido siempre actuales. Se trata, en un primer nivel, de ese arte que perece por ser mera expresión de una época, un arte que “exige el consumo y muere con él”, y en un segundo nivel, del “arte perenne que llama a la contemplación y la regenera continuamente por su propia perennidad” (Pareyson 1992, 27). El primero es sólo una expresión del carácter artístico genérico que es propio de toda experiencia humana; el segundo es una operación intencional y auténtica. El primero es el fenómeno predominante en la era de las masas: la presencia del arte en la totalidad de la vida, las películas y canciones populares, la publicidad y el diseño, el arte que ha ganado en extensión por los medios de reproducción y que por ello ya “no está confinado en un número limitado de obras raras y excepcionales” (Pareyson 1992, 20); el otro es el arte propio de los artistas, es el que aspira a servir de norma y modelo, y no surge simplemente, como el primero, del impulso imitativo de la vida, sino que se propone expandir las posibilidades humanas de experiencias de sentido.

Por supuesto, no se trata de rebajar aquí la dignidad del arte del primer nivel por considerarlo sólo un producto de consumo masivo. Aun en este modo de realización el arte cumple una función ontológica-interpretativa esencial, como es la de asegurar y dar consistencia al orden de sentido que garantiza en un momento dado la estabilidad de una cultura; es claro que a esta función le es inherente una dimensión eminentemente política. El peligro reside más bien en pretender reconducir toda la actividad artística dentro de este primer nivel, y permitir, por ejemplo, que sea sólo la llamada industria cultural la que dictamine los estándares y criterios de la producción y evaluación estéticos. De manera correlativa, no se trata de encumbrar al arte de segundo nivel como el único propiamente “verdadero” (Pareyson 1992, 27). Con esto no sólo se desconocen las complejas y profundas relaciones que éste mantiene con el llamado “arte popular” del que siempre se ha nutrido, sino que se corre el riesgo de aislar lo estético en una esfera completamente incomunicada de las prácticas humanas.

Pero si los dos niveles interpretativos del arte no deben concebirse como dos zonas diferentes de realización de lo estético, tampoco debe pensarse, como hace Schiller, que el tránsito entre formas “menores” de expresión artística y las formas aparentes del gran arte es un tránsito de lo más real a la apariencia más pura, y, en ese sentido, una ganancia en el grado de autonomía de los productos del arte. El paso de un arte que es inmanente al mundo de la vida a uno que es interpretativo de una manera crítica y activa no conduce de lo cotidiano y real a lo aparente de una ilusión; pero tampoco al revés, como si este arte de segundo piso propiciara un acercamiento a una dimensión más verdadera del ser. Lo que tiene lugar en este paso al arte “superior” es más bien una vuelta crítica sobre esa realidad sedimentada, a la que un arte sólo inmanente confirma constantemente; y por ello, no un alejamiento progresivo que condujese a la autonomización del arte, sino un giro o inversión del arte sobre el mundo del que él mismo emana, giro que desplaza los puntos de referencia existentes, que trastoca los baremos usuales de la experiencia y que propicia la apertura hacia constelaciones inéditas de sentido. No hay otra forma de autonomía para lo estético que la que surge de esta manera misteriosa como el arte se ubica a veces por encima de la vida y del mundo, de la experiencia y de lo real, no para desprenderse de ellos, sino para proyectar desde allí nuevos arreglos de sentido y nuevos horizontes de acción; no hay tampoco una función política para el arte más elevada que ésta. \*

## REFERENCIAS

1. Abel, Günter. 1995. *Interpretationswelten*. Frankfurt: Suhrkamp.
2. Abel, Günter. 2004. *Zeichen der Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
3. Bubner, Rüdiger. 1989. *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt: Suhrkamp.
4. Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp.
5. Bürger, Peter. 1991. Aporías de la estética moderna. *Revista Nueva Sociedad* 116: 112-121, [www.nuso.org](http://www.nuso.org) (Recuperado el 13 de abril, 2009).
6. Gadamer, Hans-Georg. 1996. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
7. Marquardt, Odo. 1981. Kunst als Kompensation ihres Endes. En *Kolloquium Kunst und Philosophie I: Ästhetische Erfahrung*, ed. Willi Oelmüller, 159-168. Paderborn: Schöningh.
8. Pareyson, Luigi. 1992. *Conversations sur l'esthétique*. París: Gallimard.
9. Rötzer, Florian. 1991. *Philosophen Gespräche zur Kunst*. Múnich: Klaus Boer Verlag.
10. Schiller, Friedrich. 2005. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.
11. Weber, Max. 1988. Wissenschaft als Beruf. En *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 524-555. Tubinga: J.C.B. Mohr.