

Entendemos así —y esta oportuna edición lo confirma— que la reacción romántica, aun cuando no trate directamente de articular coherentemente un determinado proyecto político-institucional (Schlegel habla más bien de una *transfiguración*, de una reconquista incesante que trata de elevar la reflexión por encima de su instrumentalización...), sí define un implícito horizonte alternativo todavía digno de ser pensado en una época —como la actual— donde la *crisis de los metarrelatos* y la falta de definición del sentido de nuestra Modernidad nos apremian a la reconfiguración de nuestra identidad.

Porque parece como si al lado de una propuesta ilustrada que estableciera que lo que cuenta es el resultado (final), corriera paralelamente otra que incidiera en el (continuo) proceso, cuya finalidad sería siempre la de ir *más lejos*, la producción de formas siempre nuevas...

Señalemos, por último, el excelente *Estudio preliminar* de Diego Sánchez Meca y el esmerado esfuerzo de los traductores, dadas las dificultades del idioma alemán, en un marco bibliográfico como el nuestro que, salvo honradas excepciones, ha abordado escasamente el mundo de la cultura filosófica romántica.

Germán CANO CUENCA

JIMÉNEZ, M.: *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?* Klincksieck, París 1995.

Buena parte de la reflexión estética contemporánea, tanto en el ámbito europeo como americano, puede pensarse como reacción a una forma muy determinada de entender la idea y tareas de la crítica estética. La valencia *negativa* de la teoría del arte moderno que en la obra póstuma de Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, articula cada una de sus proposiciones en relación con la historia reciente y la sociedad post-industrial, así como con sus formas reflejas, las producciones del espíritu en su conjunto, no podía menos que antojárseles imprecendente y reductor a generaciones posteriores, que, unas veces bajo el lema del *linguistic turn*, otras enlazando con presupuestos hermenéuticos, pragmatistas o analíticos, vienen esforzándose por conceptualizar no sólo los resultados negativos del proceso ilustrado y de su pareja racionalización social, sino también sus resultados positivos y emancipadores. Así, es acorde al espíritu del tiempo encontrar excesivo el «pesimismo cultural» de Adorno, su «elitismo», su idea de racionalidad estética, su énfasis en la noción cualitativa de modernidad o su obliteración de la función comunicativa del arte y del potencial de transformación social a ella inherente.

Para ello no faltan las razones, al menos aparentes. La estética negativa supondría una suerte de hipertrofia de la crítica que habría conducido a negligir la recepción social y la institucionalización de la obra de arte, a denunciar la imagen ideológica del arte como esfera de la apariencia inocente, remontándose al instante crucial y original de la *poiésis* artística, pero obviando el momento de la *aísthesis*. Esta es al menos la objeción fundamental que se le hace al unísono. La corrección del pensamiento estético de Adorno, más que mediante teorías estéticas autónomas, parece poder obtenerse mediante plurales modificaciones y relecturas de su estética, aquellas que en las dos últimas décadas han ido formulándose no sólo des-

de los actuales círculos herederos del pensamiento crítico y hermenéutico, sino incluso desde la recepción americana de la obra de Adorno. El doble recurso a Kant y a Habermas determina a este respecto el talante de la reflexión estética actual, que se centra, incluso a veces obcecadamente, en las cuestiones que la aporética fundamentación kantiana del juicio de gusto ha dejado abiertas, las referidas a la comunicabilidad y universalización de una experiencia, la estética, que es inmediatamente privada. En torno a ello giran los problemas hoy recurrentes de la racionalidad, el placer, la experiencia y la negatividad del arte.

Sin lugar a dudas hay que contar a Marc Jiménez* entre los pocos que han sido capaces de problematizar la imperancia académica, tanto en Alemania como en los países tradicionalmente receptores de la filosofía alemana, de la interpretación quasi monolítica de la filosofía de Th.W. Adorno como pre-estadio aporético de una teoría comunicativa de la modernidad. Desde sus publicaciones en la *Révue d'Esthétique* de fines de los 70, pasando por su monografía sobre Adorno **Vers une esthétique négative** (Le Sycomore, Paris 1983) hasta su último ensayo, recientemente aparecido en Klincksieck, **La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?**, su obra testimonia una amplia coherencia intelectual, entre cuyos objetivos figura el ofrecer una «interpretación prospectiva» de la teorización estética adorniana. Bajo el éxito académico de que hoy goza la reformulación de la primera Teoría crítica en términos de teoría de la acción, su última obra, al igual que la amplia producción teórica de la segunda y tercera generación de Teoría crítica que en Alemania no ha adoptado el *linguistic turn*, corre el riesgo de pasar desapercibida.

La Critique es una valiosa *Vergegenwärtigung* del potencial de resistencia insito en la conceptualización adorniana de la modernidad estética frente al potente sistema de gestión económica e institucionalización del arte en la fase actual de la sociedad, es decir, frente a la conversión de la cultura en lo que el autor conceptualiza con rigor bajo la idea de *lo cultural* («le culturel»). Es esta una idea verdaderamente seminal por su capacidad de reanudar y actualizar el diagnóstico crítico sobre la progresiva mercantilización e integración económico-mediático-institucional del arte, sucesivamente pensada como «desublimación represiva» (Marcuse) y como su «récupération» (p. Gaudibert). *Lo cultural* menta la fuerza de asimilación del arte y la cultura por parte de los órganos de gestión de las sociedades democráticas avanzadas en su esfuerzo por ocultar sistemáticamente las dimensiones social y política del arte, todo aquello que en él recuerda su permanente protesta contra lo establecido.

«Hoy en día parece que lo importante no es ya que la crítica estética tenga todavía algo que decir sobre Josef Beuys, sino que el Centro Pompidou pueda hacer creer que lo dice todo de él», afirma el autor en el *Avant-Propos* (p. 12). Las sucesivas retrospectivas que el Musée Nationale d'Art Moderne (MNAM) viene orga-

* Marc Jiménez es filósofo y profesor de Estética en la Université Paris I (Panthéon-Sorbonne). El fue en gran medida el responsable y analista crítico de la recepción de la filosofía de Adorno en la Francia de los años 70. Ha sido el traductor al francés de la *Teoría estética* de Adorno, publicada en 1974 en la *Collection d'Esthétique* de Klincksieck, entonces dirigida por Miquel Dufrenne. Ha sido editor del número extraordinario dedicado a Walter Benjamin y publicado años atrás en las Editions Jean-Michel Place. Hoy prepara un monográfico sobre Adorno que aparecerá próximamente en la misma casa editorial. Ha sucedido a Miquel Dufrenne en la dirección de la *Collection d'Esthétique*, y es miembro del Consejo artístico de la Casa de Velázquez en Madrid. En nuestro país es conocido por su monografía sobre Adorno titulada *Th. W. Adorno: arte, ideología y teoría del arte*. Amorrortu, Buenos Aires, 1977.

nizando desde 1977 —desde la exposición dedicada al *ready-made* de Duchamp hasta la retrospectiva de 1992, *Manifestes 1960-1990*— y su posterior presentación en los medios de comunicación, constituyen uno de los *leitmotiv* de la obra de Jimenez, que se quiere su iluminación crítica: «La cadena ARTE dedica un programa temático a la exposición: *zapping* dinámico en grandes planos sobre las obras, dosificación sutil entre las entrevistas a artistas, los testimonios, los comentarios y las secuencias de presentación de las obras. Al final se obtiene este curioso recortable: pop art, 4,5 minutos; situación del arte contemporáneo, 5'; Los Nuevos Realistas, 10'; entrevista con Tinguely, 5'; Fluxus, 4,5'; Art Video, 3'; Bill Viola, 3,5'; La abstracción, 4'; Del *arte povera* al arte conceptual y al *Land art*, 6'. Los minutos y segundos se anuncian mediante una voz en *off*. La exposición no hace ninguna crítica en particular más que el cuidado con que se ha realizado la emisión. Gracias al profesionalismo, ésta asume perfectamente funciones a veces difíciles de conciliar: divertir, informar y «sensibilizar», evitando dos escollos: el didactismo que produce aburrimiento, y la pedantería que hace que el telespectador cambie de cadena» (p. 35). *Lo cultural* convierte al arte en *consensual*, en «botín» o bien cultural: insertándolo en la trama de las prácticas comunicativas, verdaderas redes mediáticas a las que sólo ingenuamente puede seguir confiriéndoseles la ilusión de la total transparencia, *lo cultural* transforma la misma historia del arte moderno y la carga explosiva de la creación actual —incomprensibles cuando se obvian sus momentos de ruptura formal, de irrupción de lo inédito, la novedad y la disonancia «sobre el fondo de contexto social»— en una linealidad confortable, en una «pseudo-continuidad», proponiendo así una lectura lineal y coherente del arte y de su historia.

Un diagnóstico así establecido urge volver a pensar la idea y tareas de la crítica estética, delimitándolas respecto de su conceptualización en las teorías del arte post-adornianas, según el autor en clara convivencia con *lo cultural*.

Asistimos de este modo a la exigencia de una «des-delimitación» de la estética respecto a su autonomización e institucionalización académica como mera teoría del arte (*théorie de l'art*) o su conversión en «disciplina» (*Fach*). Tal des-delimitación se realiza llevando a concepto *lo impensado* (*l'impensé*) en el arte, sus determinaciones políticas y sociales, que sus tratamientos tecnocráticos en una sociedad tecnificada tienden a ocultar. La *positividad* así resultante sólo puede ser *meta-críticamente* desideologizada mediante un permanente ejercicio de lo que Adorno teorizó desde comienzos de la década de los 30 como «interpretación crítica» (*Deutung*). El esfuerzo de Jimenez por mostrar que «No hay nada estrictamente estético» («Il n'y a rien de strictement esthétique») es el modo más fehaciente de sobrepasar la mismidad culpable bajo la que la disciplina estética pervive académicamente sólo por convencionalismo cultural, así como el modo más fructífero de cumplir la tarea de la interpretación estética con un interés crítico y emancipador. En este sentido, Jimenez intenta recuperar la idea de la «unidad de la crítica», revisando la aporética escisión de las esferas de la modernidad cultural canonizada por Kant y luego por Max Weber, y rehabilitando —desde el legado de Diderot, el primer romanticismo alemán, Benjamin y Adorno— una «escritura altamente política» de la estética, una esfera que sólo ideológicamente puede desligarse de los ámbitos del conocimiento y de la acción. «La crítica no debe dejarse intimidar por el artificio del consenso cultural que reina actualmente. Le corresponde continuar evaluando las obras, en la medida en que el juicio sobre el arte implica también la sociedad y la época en las que el arte se desarrolla» (p. 155).

Pero precisamente esta desconexión es la que opera persistentemente en las teorías del arte post-adornianas, cuya reflexión gira unilateralmente en torno a la inserción del arte en el conjunto de las prácticas comunicativas: «Ahora bien, esta inmanencia de la sociedad en la obra es precisamente lo que el discurso actual de la comunicación cultural se esfuerza por ocultar» (p. 140). Ello da razón del elemento que es común a todas ellas, a saber el referido a la sempiterna cuestión de la estética desde Kant, centrada en las cuestiones del placer y del deleite, de la transmisión parcial o total de la experiencia estética. La cuestión social del arte, *a priori* resuelta, apenas se plantea ya en ellas.

Desde este «olvido», del que una teoría del arte autocrítica debe hacerse cuestión, si no quiere verse reducida a simple reflejo ideológico del estado actual de cosas, Jimenez emprende una aguda discusión con los distintos frentes teórico-estéticos actuales y de sus «desorientaciones estéticas»: desde la restauración del hedonismo excluyente de toda «teorización especulativa del arte» en J.M. Schaeffer; la concepción del arte moderno como la «transfiguración de lo banal» en la filosofía del lenguaje de A. Danto; el proyecto de una estética popular inspirada en el pragmatismo de John Dewey en R. Shusterman; la actitud conciliadora de J. Habermas en relación con el papel de los medios de comunicación de masas; la estética de la recepción de H.-R. Jauss; la lectura «estereoscópica» de A. Wellmer de la teoría estética de Adorno, virándola hacia los teoremas de la acción comunicativa y, finalmente, la concepción del arte como «Entzweiung» en M. Seel. Mérito de Adorno es haber anticipado, ante aquellos que hoy reformulan su pensamiento estético y desmochan su punta crítica, la disensión contemporánea entre *lo cultural* y *lo estético*: «Si toda puesta en cuestión de *lo cultural* es contradictoria y vana, la crítica estética debe entonces plegarse al objeto mismo. No es su objetivo condenar la obra de arte a causa de su contribución a la esfera cultural, sino que, al contrario, tiende a mostrar que la estructura de la obra, accesible sólo al análisis, es absolutamente rebelde a su «imagen» cultural» (p. 41). La pertinencia de la *Teoría estética* de Adorno, más allá de una virtual e incorrecta transferencia de la misma sobre la situación post-vanguardista del arte, sigue consistiendo para Jimenez en su reafirmación de la función crítica de la filosofía y su preservación, aun sin ilusiones, de la idea de una creación artística autónoma y rebelde a su integración en el consenso cultural.

Sin embargo, si de la crítica de Jimenez al ensimismamiento de la estética hay que esperar un rendimiento teórico mayor, su des-delimitación debería proseguirse, puesto que lo que las teorías post-adornianas del arte resuelven *a priori* no es simplemente la dimensión social del arte. Esta práctica reductiva no es, en realidad, sino consecuencia de una más amplia abstracción que opera implícitamente tras ellas, y que afecta al modo particular como dichas teorías reconstruyen la tradición del pensamiento estético moderno. El propio Jimenez tampoco parece haberse percatado de ello cuando hace balance general de los débitos que la reflexión estética actual tiene con la modernidad estética: «A Kant debe rendírsele homenaje por haber legado a la reflexión estética contemporánea, bajo forma de aporías, los temas que obsesionan a ésta permanentemente: la satisfacción desinteresada, la universalidad subjetiva, la finalidad sin fin. Y a Hegel por haber querido resolver las contradicciones relegando al arte entre las cosas del pasado» (p. 151). Pero, ¿se reduce efectivamente la aportación estética hegeliana al polémico teorema de la «muerte del arte»? ¿No consiste acaso el intento hegeliano de solventar la aporé-

tica que la fundamentación kantiana del juicio de gusto contiene en exigir de la estética su transformación en ciencia necesaria, y del arte el reconocimiento de su contenido de verdad? ¿Es verdaderamente Kant quien sigue legítimamente determinando el nivel de discusión de toda la teorización estética posterior?.

Una teoría crítica del arte como la que Jimenez actualiza de manera ejemplar desde el legado de la concepción ilustrada del arte, tal vez debiera reclamarse más enfáticamente de la herencia hegeliana, pues fue Hegel quien por primera vez pensó la posibilidad, abandonada luego por él mismo, de hacer partícipe al arte de la razón. Ciertamente, las actuales teorías post-adornianas se hacen eco de los problemas legados por Kant, pero obvian lo que Adorno determina como el «avance» (*Schritt*) de la «estética objetiva» hegeliana sobre las posiciones subjetivistas kantianas. Quizás de Hegel a Adorno exista una tradición estética *distinta* de la que va desde Kant a Habermas, Wellmer y Scel, y el distingo adorniano entre las estéticas subjetivas y las estéticas objetivas podría tal vez constituir un punto de partida para la crítica. La reconstrucción de esta «tradición» en teoría del arte implicaría tanto la revisión de la «estética subjetiva» —para hablar en términos de *Teoría estética*— como el examen crítico de la escisión de las tres esferas de la modernidad cultural, apuntando hacia su unidad aun en su diferenciación, y convergiendo en este sentido con lo que Jimenez piensa como «la unidad de la crítica». La restitución de su figura unitaria implicaría no sólo volver a pensar la dimensión histórico-social del arte y de la reflexión estética, sino también el contenido propiamente *epistemológico* de los avances, rupturas y transformaciones formales intraartísticos y de su codificación teórico-estética, pensando sus consecuencias críticas, «*metaestéticas*», en punto a teoría de la racionalidad. Quizás la prolongación actual de la temprana relegación moderna del arte a lo simplemente imaginario, y por tanto adiscursivo —sedimentada en la límpida y apromblemática distinción de las tres esferas de la cultura moderna— constituya, junto con la abstracción de su dimensión histórico-social, otro de los «impensés» de la crítica estética.

En realidad, sólo una idea restringida de la racionalidad, la *ratio* instrumental socialmente realizada, es la que oculta el contenido cognoscitivo del arte, pues no tolera mentís alguno a su pretensión de ser toda la razón. De acuerdo con ello, *le culturel* puede mostrar la historia del arte moderno como *saber*, espectáculo cultural siempre lineal. Puede permitirse mostrarla incluso como *continuum* lúdico de la ruptura y del *shock*, pero de un *shock* sin consecuencias, obligándola a exhibirse como tal. Nunca tolera, en cambio, que aparezca como *conocimiento*. «Las escabrosidades y las asperezas que, en la obra, dan pie a quien quiere ir más allá» (p. 36), y que *lo cultural* se esfuerza por ocultar, no son sólo los momentos histórico-sociales del arte, lo que en él recuerda la posibilidad de una organización social más racional, sino también aquellos momentos que en la prosecución de su legalidad immanente son capaces, bajo la iluminación de la crítica enfática, de entrar en competencia teórica con las nociones de conocimiento, verdad y experiencia que la ciencia, instituida en totalidad de la razón, monopoliza. En este sentido, el carácter finalmente conciliador y consensual de las teorías del arte post-adornianas quizás viniese también dado no sólo por ocultar «lo impensado» tal y como Jimenez lo determina, sino asimismo por ocultar todo aquello que en el arte supera el ámbito de lo meramente irracional y mítico, es *filosóficamente conmensurable* y puede dar lugar a una *autocrítica de la razón*. De hecho, el único modo como las teorías del arte post-adornianas osan todavía pensar la relación entre las tres es-

feras de la modernidad cultural no es sino el de su virtual interacción, la efectividad de una sobre otra, una efectividad por lo demás socialmente harto ambigua. Por esta razón, tal vez no sólo haya que pensar los momentos de la racionalidad artística «sobre el fondo de contexto social», como quiere Jimenez, sino también, para parafrasear al autor, «sobre el fondo del contexto epistemológico».

Jimenez, no obstante, ofrece una rigurosa panorámica crítica de los actuales posicionamientos teórico-estéticos, que convierte a *La critique* en punto de referencia obligado para la discusión estética. Tal vez en esta ocasión haya alguna oportunidad para que el lector en lengua castellana pueda tener acceso a la misma.

Vicente GÓMEZ

RÁBADE OBRADO, A. I.: *Conciencia y dolor*. Schopenhauer y la crisis de la Modernidad. Editorial Trotta, Madrid, 1995, págs. 241.

La obra que nos ocupa intenta, y consigue, proporcionar al lector un acercamiento detallado y riguroso al tratamiento que Schopenhauer da al concepto de sujeto. Es de destacar, ante todo, la minuciosidad con que se realiza la lectura de los textos schopenhauerianos. Esto da lugar al trazado de un mapa que recorre paso a paso la obra más importante en que se refleja la teoría de dicho autor.

La hipótesis que sirve de hilo conductor a la Dra. Rábade consiste en que respecto al tema del sujeto, como tema filosófico importante en la filosofía moderna, Schopenhauer contribuye positivamente, con su tratamiento del mismo: el sujeto en él ya no es un mero sujeto cognoscente, sino, ante todo, un sujeto volente. La ampliación de los límites del terrorismo subjetual más allá de la capacidad de conocimiento se basa —y éste es el punto central de la hipótesis arriba mencionada— en la ampliación de dicha función cognoscitiva a través de la incorporación del sujeto desde una perspectiva no cognoscitiva, sino, como veremos más adelante, volente.

Desde aquí, la obra se muestra como un serio desarrollo de dicha hipótesis. Dado que a Schopenhauer se le ha concedido importancia sobre todo respecto de su tratamiento de la voluntad, es meritorio en este estudio el rastreo de las líneas básicas que permiten el desarrollo «voluntarista» en Schopenhauer. Estas líneas fundamentales no han sido suficientemente destacadas y se ha soslayado la «sistematicidad» de este autor, según la Dra. Rábade.

El texto que analizaremos a continuación, no desarrolla exhaustivamente el sujeto volente ni tampoco la negación de la subjetividad en Schopenhauer (tanto en su actividad cognoscitiva como en su querer —contemplación estética y voluntad de nada—), pero no es ese su propósito, tal y como confiesa la propia autora («Si bien nuestra investigación pretende poner las bases para el desarrollo de este programa, no puede abarcarlo, obviamente, en su totalidad. A partir de este momento, nos vamos a restringir al análisis del conocimiento «como afirmación de la Voluntad, que constituye, en definitiva, el objeto inmediato de nuestro trabajo», pág. 89). Sin embargo, esperamos que la autora nos regale con una obra en que retomase como inmediato también dicho objetivo.

El objetivo inmediato de la Dra. Rábada consiste en analizar la originalidad