



Rojas Paradas, Pedro. *Aire de otros planetas. Arte y estética en la Modernidad*, ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016, 141 págs.

Nos encontramos ante una obra que invita a pasear por aquello que podríamos denominar los hechos fundamentales que han configurado nuestro imaginario estético y cuyos compromisos los encontraríamos en la Modernidad. *Aire de otros planetas* se desarrolla a lo largo de cinco capítulos que, a modo de trayectos, nos invitan a un recorrido monumental, exquisitamente descrito y argumentado, incapaz de despreciar los episodios históricos y sociológicos que han nutrido la esfera del gusto. Como los rincones secretos de algunas ciudades desde las que se puede contemplar la vasta extensión de las grandes urbes, la obra del Prof. Rojas Paradas responde a ese anhelo panorámico de posicionarse en los lugares estratégicos para contemplar el urbanismo de una época, en este caso, la Modernidad. Al mismo tiempo, y a través de ella, podemos atisbar la composición de su desarrollo, los detalles que hacen significativo el recorrido, y afirmar con cierta familiaridad: *por aquí hemos caminado*. Bajo una voluntad cuya máxima podría ser *cómo hemos llegado a ser lo que somos*, así, el presente texto, da muestra de la configuración de la Modernidad y su herencia en torno a la representación, la percepción y nuestra forma de percibir la obra de arte. Pocas obras alcanzan esa mirada que engloba, pero no globaliza, respetando los territorios donde se gesta el espíritu de una época, pero sin resolverlo bajo miopías. La mirada es nítida y precisa, y el lector agradece esa claridad que hace justicia a los hechos que transformaron el estatuto de la obra de arte.

El primer trayecto de este recorrido es *Hacia la autonomía del arte*. Allí se analiza el surgimiento de la polifonía, la introducción de la perspectiva en la pintura, la crisis del manierismo y el nacimiento de la novela moderna asociado a Cervantes. El Prof. Rojas Parada nos aproxima a la revolución que convocaron dichos fenómenos artísticos y en el que observamos la metamorfosis del artesano, cuyo papel es reproducir una jerarquía y fortalecer un mensaje que garantice la servidumbre, frente al artista que desea crear un nuevo orden cuyo compromiso es su propia creación. Así, estas revoluciones suponen el inicio de una nueva concepción respecto al artista, en el que poco a poco reclama su propio espacio más allá del aparato ideológico. Así, por ejemplo, el surgimiento de la polifonía supuso aguzar el oído, dejarse arrastrar bajo el frenesí de la melodía y exaltar un tipo de sensibilidad respecto a la música que fue en detrimento del coro y del mensaje litúrgico. El Prof. Rojas Parada señala una tesis esencial para aproximarnos al advenimiento de la Modernidad y el nacimiento de la Estética, esto es, la polifonía sería un ejemplo paradigmático de una encrucijada esencial entre lo sensible, en este caso, el éxtasis auditivo agitado por la filigrana del contrapunto, frente a la calma de lo inteligible representado por el cálido y domesticado canto gregoriano, donde se realiza la fuerza del logos, la importancia del mensaje que trasciende y desdeña la sensibilidad.

Algo similar y también revolucionario apareció con el hallazgo de la perspectiva en la pintura renacentista. Ahora otro sentido olvidado entra en escena, la vista, ilusionándolo mediante la promesa de la profundidad y la ensoñación del plano. Es un tipo de emancipación respecto a lo que se había concebido como la representación mecánica del pintor cuyo orden pictórico respetaba un universo simbólico. Ahora el orden lo determina lo cuantitativo, la proximidad o lejanía con la que se introducen los elementos en el cuadro. Al igual que sucedió con la polifonía, la jerarquización que abre la perspectiva atiende a otro orden que no viene impuesto por el exterior. La perspectiva se revela contra el poder que debe representar jugando con el órgano de la vista. El arte descubre su propio cuidado y lo suprasensible queda fuera de ese espacio. La perspectiva introduce algo que se fraguará en Descartes, a saber, la distancia y la autoridad de un sujeto, el artista, que modula, filtra y selecciona el orden de los objetos que se distribuyen en el espacio. La responsabilidad que posee ahora el artista es también desasosiego ante el silencio de la autoridad. En este sentido, la crisis del manierismo es reflejo psicológico de un malestar que distorsiona la forma y la extiende hacia un cielo que poco a poco se hace más lejano. El artista introduce algo personal en ello, su propia zozobra, los cuerpos que representa son el reflejo de lo que siente y padece. El orden del ser (Dios, Universo, cuerpos celestes, monarcas, aristócratas, casta eclesiástica, etc...) ya no prevalece en la representación, la jerarquía que debía respetar el artista ha quedado debilitada y el arte ha tornado discutible la veracidad del pecaminoso mundo de los sentidos. Así, el artista comienza a intervenir con su técnica en la representación del mundo, lo cuestiona y lo embruja. Ha introducido el aguijón de la duda y el manierismo se hará cargo de esa libertad, pero también de ese temor.

Por otro lado, Cervantes supone otro de los acentos que configuraron la revolución artística. Otra de las notas de este camino hacia la revolución que denominamos Modernidad. La novela cervantina fragua su insurrección al comenzar con una atípica apelación: *desocupado lector*. La escritura, como el resto de las artes, era un recordatorio de una disciplina. Era ocupación y preocupación respecto a las costumbres. Las obras debían exponer rigurosamente los contenidos de la fe, debían ejemplificar apelando a los hitos del pasado, al sentido y orden de la comunidad. Allí había enseñanza y ejemplaridad. Por el contrario, *El Quijote* arranca apelando al ocio, a la diversión, introduce elementos poco transitados en la escritura como la ironía, la falta de seriedad, el testimonio de lo marginal y censurable. Es el relato de una locura que cuestiona la lucidez, que juega con los espejos al moldear la realidad al antojo de la imaginación.

En el segundo trayecto de este libro, titulado *El desencantamiento del mundo*, el Prof. Rojas Parada realiza una síntesis de todos los presupuestos sociológicos que expuso Weber y los relaciona con la gestación de la Estética. En el capítulo aparecerá un resumen entre el enfrentamiento del cosmos tradicional frente al universo moderno. La mirada que implicaba el cosmos tradicional hacía preservar la idea de unidad frente a la pluralidad. El mundo, por muy diverso que resultase a los sentidos, podía agruparse en orden a la trascendencia, todo tenía su lugar y formaba parte de un plan de acuerdo al designio de Dios. Así, el cuerpo es una metáfora *débil* de esa imagen del cosmos, degradada y por tanto fácil de pervertir. El cuerpo debe adecuarse al cosmos y así conducirse hacia su entelequia. Cada ser posee una función de acuerdo a la totalidad, nada es azar, no puede haber vacío. La lectura de este universo puede establecerse por medio de correspondencias, símbolos y analogías

porque la unidad que prevalece en el mundo es simbólica. Por ser capaz de leer la retórica de este mundo, el ser humano goza del privilegio al poder interpretar el gran libro de la naturaleza, repleto de enseñanzas acerca de los vicios y las virtudes. Todo es susceptible de convertirse en doctrina y de conocimiento de acuerdo a la reproducción del orden prescrito. Dicho en otras palabras, la creación o la noción de creatividad es competencia divina, a lo sumo, el ser humano, como ser privilegiado, solo puede aspirar a leer esa creación.

El siguiente trayecto, *El concepto de estética*, nos aproxima a la concepción de esta disciplina de la mano de Kant. El desplazamiento del hombre hacia el compromiso de ofrecer un fundamento posibilita la autonomía del arte. En el espejo de la obra se refleja como productor y no ya como reproductor, por ello, aparece en el escenario del mundo una pregunta que antes quizá sólo se había asomado tímidamente entre bambalinas: ¿cómo consideramos ese nuevo producto que es la obra de arte y que ya no responde, o al menos intenta eludir, los compromisos de un determinado poder? ¿Qué pretende entonces el arte? En primer lugar, pone de relieve la esfera de la subjetividad, concretamente, la sensibilidad y el placer que experimenta el espectador nos aproxima a una idea acerca de lo bello que ya no reproduce, mediante la armonía, el equilibrio y la proporción una determinación absoluta de la esfera del gusto en consonancia con el orden ejemplar del mundo. Pero aquí hallamos un problema, no todo lo que produce placer es bello. Habría un tipo de placer que devendría del objeto bello. Hablar del placer supone ya conceder una importancia a la sensibilidad que anteriormente se había desdeñado, y en la obra de arte observaremos un canto a esa singularidad olvidada que ya no debe rendir cuentas ante el tribunal de la totalidad, sino que habla de una singularidad compartida. El acceso al arte se efectuará por otra vía que podemos glosar para la condición humana y el uso de nuestras facultades, donde ya no se atiende a una adecuación entre copia y modelo.

El artista abre los canales de la intersubjetividad al apelar a algo común en todos nosotros y que funciona a modo de síntesis entre la sensibilidad y el entendimiento. Pero su carácter sintético no sería resolutorio, no quedaría clausurado y en ello radica su placer, en el juego ilimitado e indeterminable de nuestras facultades puestas en acción sinérgica. Si la *aísthesis* es el punto de partida de este proceso no podemos contentarnos en él, así Kant distingue lo agradable de lo bello. Por el contrario, lo bello responde a una reflexión que el objeto produce sobre el entendimiento del espectador. No se trata de un placer estrictamente de la sensibilidad, caeríamos entonces en la creencia de todo aquello que complace a los sentidos es bello. Tampoco nos encontramos ante un goce intelectual de aquel que domina las reglas bajo las que subsume el movimiento, *belleza formal*. En este sentido, no habríamos salido de la estética tradicional. La obra de arte pondría en funcionamiento ciertas facultades de la sensibilidad que agitarían necesariamente otras reflexivas, y en medio de esa conjunción, entre la singularidad de la sensación y el ansia totalizador de la reflexión, el ser humano quedaría vinculado bajo el consenso de una satisfacción experimentada de forma universal.

No es extraño que muchos filósofos se hayan visto seducidos por la música como máxima expresión artística y lenguaje de la voluntad. En el siguiente trayecto titulado *La música über alles* nos aproximamos a la experiencia de la música en el que, curiosamente, el análisis kantiano se resiste a incluirla entre las artes por considerar que su juego conceptual es inerte para la razón. La música se deleita únicamente en

la sensibilidad del oído, profundamente despegado de otros, como la vista, lugar donde intuitivamente parece fundarse el conocimiento. Para Kant, la música puede cometer el pecado de servir a otros poderes por su extrema indeterminación, no se presta a la reflexión y eso la convierte en un mero juego agradable donde interfieren tan solo sensaciones. Entre lo agradable de las sensaciones y la belleza formal, la música parece anidar sólo en el primer estadio. Sin embargo, el caso de la sonata, de la mano de Beethoven, introduciría una nueva forma de concebir la potencialidad de la propia música y que en cierto modo la aproximaría al estatuto estético que describió Kant en su tercera crítica. La forma sonata reproduce una dialéctica por medio de su estructura: exposición, desarrollo y reexposición, así, puede escucharse y entenderse como diálogo donde se dice algo que no acaba de concretarse. En la forma sonata se desarrollaría una unidad siempre insatisfecha, pero que, por medio de sus variaciones, de sus contrastes y concordancia ejemplificaría ese juego que anteriormente hemos llamado estético en consonancia con Kant, en el que no basta con ser escuchado, sino que debe ser comprendido porque en su estructura se está insinuando una identidad.

El último trayecto de este viaje es una reflexión acerca de los compromisos que nuestra época ha adquirido con la Modernidad. A lo largo de las últimas páginas, recogidas bajo el título *Los destinos de la estética*, nos encontramos con distintas paradas. La primera retoma el estatuto de autonomía que ha defendido la estética como saber que reflexiona sobre lo bello. En este sentido, el mencionado *desinterés* que expone Kant en relación a la obra de arte se torna problemático, pero al mismo tiempo se convirtió en la bandera de cualquier programa artístico a lo largo del siglo XX. Por un lado, la estética, o quizá, mejor dicho, el esteticismo, aboga por la absoluta emancipación respecto a los contenidos políticos y sociales en la obra de arte. Sin embargo, la obra no puede desentenderse del mundo donde se gesta. Esto supondría una suerte de idealismo que desembocaría en lo poroso terreno de lo utópico. No olvidemos que la obra de arte es la enajenación de la mercancía y por medio de ella el capital encuentra al más grato cómplice especulativo. No obstante, no se proclama bajo esa intencionalidad, o al menos el artista que se arriesga a producir por la lógica del beneficio mercantil parece a simple vista una mala apuesta. La obra de arte, desde la Modernidad, se proclama como acto revolucionario contra el aparato ideológico al producir algo que sólo puede comprometerse con su propia actividad.

El arte del siglo XX se reveló contra cualquier atisbo de autoridad programando aquella consigna de *el arte por el arte*. Los diferentes movimientos y corrientes que proliferaron a lo largo de este periodo poseían esa dimensión de generar sus propias reglas, nuevas formas de percibir el mundo sin las cadenas de la tradición. El arte es liberador y quizá por eso mismo incapaz de autodeterminarse. Una continua revolución incapaz de fraguar. Hay tal grado de inconsistencia en la obra de arte que lo torna improductivo para lo político, pero su promesa es sumamente atractiva para las artes políticas.

Los manifiestos surgidos a lo largo del siglo XX dan muestra de una voluntad de autolegitimarse y definirse ante el acecho invasor de agentes exteriores: Iglesia, mercado, moral, etc. Un arte demagógico que pretende convertirse en altavoz ideológico resulta ser una obra posiblemente condenada o un muestrario donde se refleja el carácter unidimensional de lo histórico. El arte puede aparecer subrayando a toda una comunidad de enemigos, pero habría que desconfiar de esas muestras artísticas que se complacen en generar una comunidad definida de amistades. Si el

arte habla el lenguaje de la moral se torna sospechoso. La liberación del arte radica en ese dulce juego de la *finalidad sin fin*. No obstante, el llamado *desinterés* cuesta pensarlo en grado superlativo. El primer interés que subyace en la esfera del arte es la vocación de su promesa, quizá aquel del que se hace cargo la estética, esto es, la reflexión que no acaba de extinguirse y la sensibilidad que no deja de embriagarse ante un objeto. Y no hay interés más alto que este evanescente sueño de la libertad.

Sergio ANTORANZ