

# Notas y reseñas

## Libros

### LOS LÍMITES DE LA ESTÉTICA: MÁS ALLÁ DE LA BELLEZA\*

Danto, A.C., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Barcelona, Paidós, 2005.

«Ser juzgado bello no es, ni ha sido nunca, el destino último del arte.» (A.C. Danto)

Al adentrarnos en el estudio de la estética vamos adquiriendo una serie de conceptos, aparentemente esenciales, que nos orientan en la investigación. Desde el siglo XVIII el gusto, la belleza y lo sublime quizás sean las tres nociones más utilizadas por la tradición europea para dar cuenta de la experiencia artística. Uno de los grandes problemas con los que se puede topar la estética es el de convertirse en un corpus cerrado con sus autores fundamentales, su listado de conceptos y su historia, alejado de las producciones artísticas. Para evitar este modo abstracto de entender la estética algunos filósofos han trabajado en la dirección de una filosofía del arte, ocupándose prioritariamente del objeto artístico. Este es el caso de la reflexión llevada a cabo por Arthur C. Danto, filósofo estadounidense formado en la tradición analítica, que se enfrentó a los movimientos de vanguardia del Nueva York de los años sesenta. Danto se dio a la tarea de preguntar por qué en ese momento la *Caja Brillo* de Andy Warhol, su ejemplo

paradigmático, podía ser una obra de arte. La teorización de este autor ha sido movida por unas creaciones que rebasaban las fronteras tradicionales de lo considerado como arte.

Ésta es la virtud y la limitación del trabajo de Danto, virtud por su esfuerzo de hacer filosofía en su vocación universal a partir de un momento histórico bien definido, y limitación, que no defecto, el de estar ligado teóricamente a ese contexto neoyorquino. Este posicionamiento deja ver una antítesis entre la reflexión sobre el arte en Europa con sus «anticuadas» categorías y el arte nuevo del *new man* (hombre nuevo) estadounidense. No en balde la última traducción al castellano que tenemos de este crítico y filósofo, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, comienza con una ilustración de la obra *Ornament I* de Barnett Newman junto al comentario de este hombre nuevo, defensor de lo sublime pero no de la belleza, que describe como «pesadilla de las filosofías del arte y la estética en Europa». Danto se dará a la tarea de hacernos ver que la belleza no es un elemento esencial de la definición del arte, sino una de tantas modalidades dentro del espacio artístico que comparte protagonismo con la repugnancia, la sublimidad, el ridículo, la lubricidad, etc. El autor celebra lo que llama la Vanguardia Intratable (Dadá) por haber eliminado a la belleza del concepto de arte. Liberado del «abuso de la belleza», puede volver a su pregunta de por qué es arte la *Caja Brillo* de Warhol o la *Fuente* de Duchamp, a sabiendas de que estas obras sólo pueden ser bellas subsidiariamente, pero no de modo

---

\* Agradezco los valiosos comentarios de la estudiante de filosofía Tamara Silva-Proll Dozo, los cuales han hecho el texto más fluido.

esencial. Después de haber destronado a la belleza se consigue una reapropiación de ésta desde un enfoque antropológico. La belleza tiene una particularidad sobre el resto de las cualidades estéticas: es la única cualidad que es un valor. Lo bello entonces no sería un aspecto esencial para definir el arte pero sí sería esencial para el hombre y su habérselas en el mundo. Para el filósofo estadounidense la creación de altares espontáneos en Nueva York, después de los atentados del once de septiembre, es un ejemplo del valor de la belleza para los hombres en los momentos extremos de la vida.

Hay algo muy curioso en la escritura y el pensamiento de Danto: los conceptos que utiliza vienen de la tradición analítica (internalismo-externalismo, propiedades pragmáticas o semánticas, color –*Farbung* de Frege–, pensamiento y, sobre todo, significado), mientras que la reflexión cada vez se acerca más a Hegel. El propio autor confiesa su estima por la filosofía del arte del pensador alemán. Danto tiene su modo de entender el «fin del arte», no en términos exactamente hegelianos pero sí como aquello que permite la reflexión filosófica porque algo ha envejecido, esto es, el modo de definir el arte ha perdido su validez en un contexto donde todo puede ser arte (por ejemplo, un beso en una *performance*). Su hegelianismo es central cuando afirma que le gusta entender la historia del arte análogamente a la *Fenomenología del espíritu*, como el proceso mediante el cual el arte va descubriendo su identidad. La conciencia de este proceso sería la filosofía del arte. Vuelve a utilizar a Hegel para resaltar su propia experiencia de transformar su encuentro con el mundo artístico en filosofía. La cita del idealista alemán es contundente para su propósito vital e intelectual de pensar filosóficamente qué había hecho que algo tan

antiestético como las manifestaciones de vanguardia de los años sesenta se considerase como arte: «Todos somos hijos de nuestra época, pero es tarea de los filósofos comprender la suya en términos de pensamiento». La búsqueda de Danto, al igual que la de Hegel, aspira a ser universal. Por eso busca una definición del arte, alejándose de la estrechez del binomio estética-belleza, que se abra a las nuevas manifestaciones artísticas. Si el arte inexorablemente ha de ser bello, ¿qué hacer con el *Piss Christ* de Andrés Serrano o con el *Bossy Burger* de Paul McCartney? El pensador encuentra una efervescencia filosófica en las creaciones de los artistas, logrando acortar las distancias entre los textos canónicos de la estética y las expresiones artísticas. La conocida frase de Hegel, «nacida y renacida del Espíritu», utilizada para mostrar la superioridad de la belleza artística sobre la natural, permite al filósofo estadounidense entender el arte como un producto intelectual. Este punto es central porque nos acerca a una discusión matricial en la filosofía, la relación entre lo racional y lo sensible. La obra de arte es una síntesis de ambos aspectos: es pensamiento más un objeto. El modo de dirigirnos hacia una obra está vinculado con el pensamiento, mediante éste identificamos lo que para Danto se convierte en primordial a la hora de interpretar una obra, su significado. Es así como propone su noción de «significado encarnado». Ya en su obra *La transfiguración del lugar común* (1981) había escrito que «x es una obra de arte si encarna un significado». La obra expresa un pensamiento de un modo no verbal, y el trabajo del crítico sería explicitar este pensamiento y el significado que trae consigo. Éste es el modelo que defiende el autor frente a otras maneras de pensar el arte, como el formalismo, basado en el diseño y en la organización visual. Su

noción de significado encarnado también lo aleja de la antropologización del arte, que ve en las obras el camino de entender una «identidad cultural», una clase o etnia específica.

Sin ser exhaustivos, es importante señalar cómo utiliza Danto una metodología analítica para sus propósitos. Anclado en la importancia del significado vuelve a recurrir a la noción de belleza con una importante matización conceptual. La distinción entre belleza interna y externa permite a nuestro autor el esclarecimiento del papel que juega la belleza en una obra. La belleza es interna cuando forma parte del significado de la obra, como en el ejemplo dado por el autor: *Elegies for the Spanish Republic*, de Motherwell. En cambio, la belleza es externa cuando no es un elemento esencial del significado de la obra, como en el caso de la *Caja Brillo* de Warhol o en obras políticas cuyo significado se encuentra más cerca de reclamos sociales o de la indignación. En los años sesenta Danto publicó *Analytical Philosophy of History*, donde defendió una tesis externalista sobre los significados de los acontecimientos históricos. Este externalismo lo replanteará para el estudio de la obra de arte, defendiendo que lo que convierte a un objeto en una obra artística es algo externo a él. De este modo, se aleja de una postura internalista, la cual encontraría en la obra, tomada en sí misma, todos los factores para su comprensión. Un internalista distinguiría entre la obra y el objeto físico pero no buscaría elementos de comprensión fuera de la obra. Danto defenderá que los factores externos, la atmósfera histórica y teórica por ejemplo, son necesarios para el entendimiento de una producción artística. Mediante este externalismo el concepto de significado encarnado evita el distanciamiento de la historia. El significado tiene como base las relaciones, de carácter histórico, entre el arte y el mundo, es

decir, que el significado no es algo que se pueda obtener sin la mediación de la historia. No sería posible entender la *Caja Brillo* en el Amsterdam del siglo XVII o en el París del siglo XIX.

Lo que en principio parece una crítica feroz a la estética por su limitación al ámbito de la belleza, se convierte en un alegato favorable a la riqueza de elementos estéticos que entran en juego en las creaciones artísticas y en la reflexión sobre éstas. El error estaría en limitar el arte a ser bello cuando observamos que las manifestaciones creativas de los seres humanos no se limitan a producir belleza, sino que pueden causar desde repudio hasta eroticidad, desde un sentir trágico a un sentir cómico, desde lo abyecto hasta lo grotesco. Se nos exige una ampliación de la mirada estética que dé cuenta de la diversidad del hacer artístico y de los efectos que produce en el espectador. El empeño de Danto es el de estudiar por qué el arte es tan significativo para los seres humanos; éste es su fondo antropológico, y constreñir el arte a *lo bello*, cuando esta palabra ha perdido valor por el uso vacío que se hace de ella, sería como no tomarse en serio el estudio mismo del ser humano. Si le añadimos a esto el alejamiento constante del arte de la belleza, que podemos ver en frases tan cortantes como las de Tristan Tzara, «Tengo un loco e incontenible deseo de asesinar a la belleza», o la de Barnett Newman, «El arte es para la estética lo que los pájaros para la ornitología», nos vemos en la premura de ir más allá de la belleza si queremos hacer el esfuerzo de acercarnos a las obras de arte. Siguiendo el enfoque de Danto, esto sería lo mismo que hacer el esfuerzo de entendernos a nosotros mismos. No es arbitrario que el último apartado del libro se titule «El redescubrimiento del hombre», donde el autor vincula el concepto de lo sublime con el ser consciente,

punto límite entre el ser y el no ser hombre. Más importante que la belleza misma es el ser conscientes de que algo es bello. Consciencia irrepresentable, testigo de la escala humana, de la maravilla del *serse* pero no poder dar razón de por qué *se es*.

Hay dos aspectos que pueden dejar inconforme al lector: ¿es posible utilizar para la comprensión del arte herramientas propias del análisis del lenguaje? y ¿sería posible entender la estética desde otros enfoques menos limitados que los presentados en esta obra? Sobre el primer aspecto se podría argumentar que la filosofía del arte que se nos presenta es *el abuso del significado*. Emancipándose de la belleza podría encorsetar el arte en conceptos cognoscitivos, transitando unos derroteros ya conocidos. En el libro no se utiliza la noción de verdad, pero siempre que se hable de un significado cabe la posibilidad de que otros significados sean considerados como falsos. Esto nos llevaría a la pertinencia o no de conceptos como los de verdad y falsedad para acercarse al arte. Si nos salimos fuera de un contexto analítico, la palabra *significado* puede llegar a problematizarse hasta el punto de perderse en una *semiosis ilimitada* o a complicar la idea misma de interpretación de ese significado, llevándonos a discusiones de corte hermenéutico que no tienen cabida en el texto en cuestión. Al poner el enfoque en el significado, cabe la pregunta de quién se erige en legislador de la obra. El papel central entonces recae sobre el crítico que con su bagaje histórico y teórico interpreta lo que significa una obra. Esto sería tanto como decir que la obra tiene *un* sentido, y no es preciso recordar que quizás las grandes obras artísticas se nos presentan como aquello que produce *sentidos*. Sobre todo a partir del pensamiento de un filósofo tan preocupado por el arte como Nietzsche, el cual colocó la fuerza innovadora del arte en el seno mismo de la fi-

losofía, se hace cuestionable la exterioridad desde la cual el crítico pueda descifrar el significado de una creación. Respecto de la segunda objeción, la *vis creativa* de Nietzsche es una invitación a recolocar a la estética en un sitio nuclear en el pensar, en el modo de concebir nuestro *estar*, en las maneras en que nos enfrentamos como seres mortales al vivir y como seres deseantes a nuestra fugacidad.

Encontramos algo de ilusorio en el intento de señalar el significado de una obra. ¿Cómo y dónde podemos tener a una creación artística en un sitio estable que nos posibilite tomarla y extraerle su significado? Si consideramos la importancia que da el propio Danto a los comisarios, a la hora de dirigir las intenciones de una exposición, nos limitaríamos al lugar seguro del museo y de las galerías. Lo que echamos en falta es una reflexión sobre la radicalidad del arte en la configuración misma de ese ser llamado hombre. Demanda que no está fuera de lugar porque el propio Danto se presenta como filósofo y recalca que su interés se centra en el hombre. Además, para llegar al significado es preciso neutralizar distintas fuerzas, lo que nos regresa al hegelianismo de Danto: se hace imprescindible una interna reconciliación entre los factores internos y externos para poder explicitar el sentido de la obra. En cierto modo esta exigencia cierra la virtualidad de una creación. Estos comentarios no pretenden descalificar la obra de Danto, la cual hace un gran esfuerzo por abordar expresiones artísticas que muchos dan por charlatanerías. Ésta sería la crítica más ineficaz, porque se conformaría con su distanciamiento del arte actual. En cambio, nuestro autor lleva años tratando de abordar algo que inevitablemente, y para la gracia de todos, se escapa a los intentos de definición. El intento es válido y observamos cómo aportaciones, intuiciones, imágenes y relaciones que no sur-

gen desde lo verbal se convierten en filosofía. Aunque en este punto tan favorable sentimos una ausencia, si el arte se limita a ser pensamiento no verbal como afirma Danto, nos alejaríamos de la posibilidad de reflexionar sobre una poética o una estética literaria. Esto también pondría trabas a un pensar más profundo sobre ese hacer particular del hombre que se ha llamado arte. La poesía, por ejemplo, sería un fuerte rival para la interpretación del significado a la que alude Danto. Recordemos el fondo humano del interés de este filósofo analítico que ha cruzado hacia la historia y el arte; entonces la dificultad de asir una definición universal del arte nos abisma en la posibilidad o no de definir al hombre.

RAÚL FRANCO ESCALANTE

### CLAVES DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX

Stoianova, I., *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du vingtième siècle*, París, L'Harmattan, 2004.

Después de la segunda guerra mundial se produjo una gran transformación o ruptura en la tradición de la música occidental. *Entre détermination et aventure* (en adelante Stoianova 2004) nos presenta un recorrido sobre las principales ideas compositivas que han marcado la evolución musical desde ese momento hasta nuestros días. No se trata simplemente de una enumeración histórica de las diversas tendencias musicales, sino que la autora, Ivanka Stoianova, realiza una reflexión estética, crítica, de lo que suponen las diferentes aportaciones musicales.

Este libro consta de diversos ensayos de la musicóloga Ivanka Stoianova, autora de

numerosos libros y artículos sobre historia, teoría, filosofía y semiótica de la música desde el siglo XVIII a nuestros días. Estos ensayos podrían dividirse en dos partes. La primera parte estaría compuesta de escritos que describen en líneas generales las diversas estéticas musicales que han aparecido a lo largo de la segunda mitad del siglo XX: la influencia de Mallarmé, la abertura y la indeterminación en los años 50, las prácticas utópicas de los años 60-70, las músicas repetitivas, y la multiplicidad e intertextualidad de los años 80.

La segunda parte se centraría en los descubrimientos artísticos de determinados compositores: Ligeti, Nono, Stockhausen, Xenakis, Jean-Claude Eloy; la preocupación por la alteridad en ciertas obras de Rihm, Bussotti, Battistelli y Nono, y la problemática de la narratividad en el teatro musical reciente mediante ejemplos de Berio, Bussotti y Stockhausen.

La primera parte del libro comienza analizando una de las influencias mayores en la música de la posguerra: la búsqueda poética de Mallarmé. Ivanka Stoianova demuestra que la relación que existe entre la poesía de Mallarmé y la música no es sólo de naturaleza metafórica u asociacionista. Mallarmé, entre muchas de sus aportaciones, inspira la búsqueda de una obra abierta e influye en la inscripción del espacio visual y gestual en la interpretación musical.

En el siguiente ensayo, la autora expone algunos de los principales rasgos de los años 50. Este periodo se caracteriza por la presencia de numerosos cambios en la concepción de la materia, la forma, el estatus de la obra musical y la actividad artística. La obra musical concebida como un lugar de experimentación abierta conduce a la realización de formas móviles y variables, músicas estocásticas e indeterminadas. Cada compositor tratará de manera diferente la abertura de la obra: para Pie-

rre Boulez la introducción del azar en la obra musical debe hacerse de forma dirigida y basada en el principio de permutabilidad; Karlheinz Stockhausen introduce la noción de forma variable (*vieldeutige form*), la cual consiste en procesos abiertos variables durante las interpretaciones y generadores de formas también variables (esta noción está unida a la de proceso); la utilización del azar en Iannis Xenakis sigue las leyes de la teoría de las probabilidades y se trata, por tanto, de un azar calculado, y por último, frente a las estéticas europeas de la obra abierta, los músicos americanos de los años 50 amplían la aplicación del azar libre a todas las dimensiones de la composición musical y cuestionan el estatus de la música como actividad social.

A continuación, los años 60-70 se distinguen por una serie de prácticas utópicas influidas por el pensamiento de Ernst Bloch. La *obra-utopía* intenta llevar a cabo la disolución de la *obra-objeto* mediante diversos procedimientos: la abertura de lo musical al entorno concreto de lo cotidiano (ruidos, vida cotidiana, recitaciones, etc.), la transformación de los materiales, la pluralidad y movilidad de diferentes dispositivos (teatro, film, music-hall, etc.), la diversificación de los lugares de inserción de la práctica artística, la abolición de la distinción entre la producción y el consumo o entre el artista y no-artista, y la unión entre el arte, la naturaleza y el artificio. Al borrarse las fronteras entre los distintos protagonistas de la práctica musical, el compositor hace música *con los otros*, y convierte su actividad en un laboratorio de experiencia. El autor deja de ser el único creador de la obra apareciendo una *hermenéutica intersubjetiva* (Habermas en Stoianova, 2004, p. 49).

El ensayo sobre las músicas repetitivas americanas resalta la diferente gestión del tiempo y de la escucha en estas composi-

ciones. La repetición es considerada como no narrativa, no direccional y no funcionalista. Esta nueva forma de considerar la composición implica una escucha pasiva en la que el olvido no es vivido como algo negativo (como sí lo es en la escucha activa de la tradición occidental narrativa, basada en una memoria linealizante), sino como una experiencia positiva. El intérprete es un «*jouer-performer*» (Stoianova 2004, p. 66) que vive con júbilo la creación musical, produciéndose una desobjetivación del enunciado musical en nombre del juego repetitivo. Es la experiencia del «*être-hors-de-soi*» (Gadamer en Stoianova 2004, p. 75), en la que lo que cuenta es el cambio de los estados intensivos (Deleuze, *ibidem*).

En último lugar, finalizando esta primera parte del libro, Ivanka Stoianova presenta diversas reflexiones sobre la música de los años 80, caracterizados sobre todo por la multitud de orientaciones artísticas. Dentro de esta dispersión de posibilidades creativas, la transformación más profunda concierne al material sonoro, el cual deviene un «*objet sonore complexe modelable dans toutes ses dimensions*» (p. 79). La exploración del interior del sonido es un rasgo característico sobre todo de las músicas espectrales, pero hay que tener en cuenta que es el resultado de la evolución de la música a lo largo del siglo XX. El objeto sonoro se convierte en un objeto «impuro», «impropio», sometido a múltiples transformaciones, muchas de ellas debidas a los avances tecnológicos. Esta *impureza* del sonido se encuentra también en las estéticas historicistas, que fusionan elementos de culturas histórica y geográficamente distanciadas para crear un espacio intertextual.

La segunda parte del libro, dedicada a las aportaciones de algunos compositores representativos de la segunda mitad del si-

glo XX, comienza con un ensayo sobre György Ligeti. La búsqueda sonora de este compositor avanzará el desarrollo posterior de la investigación tecnológica y musical. La continuidad musical de sus piezas está producida por las ramificaciones timbrales de diferentes sonidos de la orquesta y vocales, que se superponen generando una textura global siempre en movimiento. Estas texturas múltiples de un estatismo aparente son en realidad la expresión más directa del movimiento en tanto que transformación continua y, al igual que el rizoma, son un «*système acentré, non hiérarchique*» (Deleuze en Stoianova 2004, p. 101). Ligeti crea un nuevo estatus del movimiento en el interior de la micro y macro estructura, y este movimiento, ante todo, tiene que ser analizable auditivamente.

La autora de este libro resalta dos características esenciales de la investigación composicional de Luigi Nono: la preocupación por el espacio y el silencio. La espacialización se convierte en un principio fundamental estructurador de la obra musical (tendencia que podemos observar en otros compositores del siglo XX, como Edgar Varèse). Luigi Nono, influido por la hermenéutica contemporánea italiana, es decir, por los filósofos Vattimo, Rovatti y Cacciari, considera al silencio como una experiencia que permite la posibilidad de apertura al otro. Ivanka Stoianova nos muestra las numerosas afinidades que existen entre las últimas obras de Nono y el pensamiento del filósofo Heidegger: la importancia de lo no-audible para la comprensión de la audibilidad, la apertura de la obra que lleva a «*être-la-Lichtung*», y el debilitamiento del pensamiento racionalista fuerte o de la obra «arquitectural y premeditada».

La coherencia de la trayectoria de Karlheinz Stockhausen se ve reforzada por la alusión en muchas de sus obras a la metá-

fora luminosa de las estrellas. Esta fuente de inspiración está unida a la búsqueda de una música espacial. Pero mientras que en las obras anteriores a 1970 Stockhausen se centra sobre todo en la espacialización y la proyección del sonido, en las obras siguientes añade una dimensión espiritual o mística ligada al estudio de la astrología y la caracterología del zodiaco. Stockhausen no pretende dar una información exhaustiva sobre el universo exterior, sino que quiere expresar los procesos internos profundos de cada individuo concreto concebido como un ser espiritual.

Uno de los grandes precursores de la música del siglo XXI es Iannis Xenakis, el cual, aliando arte y ciencia, crea una nueva física de la materia sonora, otra manera de concebir la macroestructura y una definición diferente del oficio del compositor. Xenakis introduce la música estocástica, basada en el cálculo de probabilidades, en la que la materia sonora deviene masa, nube o galaxia. Renuncia a la discursividad musical basada en el lenguaje hablado, liberándose de una significación semántica unívoca y construyendo estructuras formales libres de los esquemas convencionales de la tradición occidental. Xenakis instaura una música diferente, basada en la universalidad del código matemático y en algunos modelos prestados de la naturaleza y de las ciencias exactas.

La síntesis de numerosas culturas y la integración de la tecnología con las viejas tradiciones (como las extraeuropeas de la India, Japón, etc.) son los rasgos más remarcables de las obras de Jean-Claude Eloy. De esta manera, su música trata de borrar las distancias en el espacio y en el tiempo. Su estrategia composicional se basa en la utilización del contraste y la dialéctica como medios para conseguir una totalidad coherente. En sus obras se produce un estado de reverberación, es decir, de interac-

ción de universos variados de timbres y de sistemas diferentes de organización de la materia del sonido. Pero sobre todo, resalta Ivanka Stoianova, el rasgo más importante de su música es su dimensión humana.

La problemática de la alteridad está presente tanto en la filosofía contemporánea como en las creaciones musicales más recientes. Ivanka Stoianova nos presenta tres versiones de la relación con el otro a través de tres obras compuestas en los años 80-90. *Die Eroberung von Mexico*, de Wolfgang Rihm, representa, a través del encuentro de los indios con los conquistadores, la versión trágica del encuentro con el otro. *Madrelingua*, de Sylvano Bussotti, crea un espacio de comunicación entre el propio cuerpo y el cuerpo exterior, un espacio de «*l'intercorporéité*» (Merleau-Ponty en Stoianova 2004, p. 232). En la tercera obra propuesta como ejemplo, *Teorema*, de Giorgio Battistelli, se pone de manifiesto que la relación con el otro no pasa necesariamente por la palabra y se advierte del peligro de querer asimilarlo a nuestros propios fantasmas.

En el último capítulo, la autora de este libro explica las orientaciones, en cuanto a los procedimientos narrativos, que hay en el teatro musical reciente. En líneas generales hay dos tendencias: la primera es la que corresponde a la obra cerrada con un modelo narrativo teleológico; la segunda es la de la obra fragmentada basada en una estrategia composicional abierta, ligada en numerosas ocasiones a tecnologías nuevas o a las técnicas improvisatorias. Tres ejemplos recientes: *Outis*, de Luciano Berio, *Tieste*, de Bussotti, y *Licht*, de Stockhausen, ponen de manifiesto el debilitamiento o anulación de la estrategia narrativa. Luciano Berio, en *Outis*, utiliza un pensamiento formal disipativo al que se añaden algunas características propias de la estrategia narrativa. De igual mane-

ra, en *Tieste* de Bussotti también encontramos la dualidad entre, por un lado, una sucesión triádica deudora de la teología narrativa y por otro, a través de una escritura múltiple, una apertura y variabilidad de la materia sonora de la que emergen estructuras disipativas de enunciación abierta. Stockhausen, por el contrario, inventa un nuevo pensamiento fuerte con la «*formelkomposition*» en la cual interacciona un pensamiento narrativo cerrado con un pensamiento disipativo.

En conclusión, *Entre détermination et aventure* es un excelente libro que nos da las claves necesarias para comprender la evolución del pensamiento musical de la segunda mitad del siglo XX. A través de puntos de referencia concretos, Ivanka Stoianova elabora una reflexión que define las líneas de fuerza generales de la estética musical de la posguerra.

EDITH ALONSO SÁNCHEZ

#### DECISIONES: QUIEBRA Y RESPONSABILIDAD POLÍTICA

Rampérez, F., *La quiebra de la representación. El arte de vanguardias y la estética moderna*, Madrid, Dykinson, 2004.

Recuerdo, ahora que precisamente acabo de leer el magnífico libro del profesor Fernando Rampérez, *La quiebra de la representación*, que Tom Wolfe, en *La palabra pintada*, hacía notar la paradoja de que cuanto más concreto y menos figurativo era un arte, una obra de arte, más páginas de escritura concitaba a su alrededor. No se trataba, de que fueran páginas de explicación o de justificación –aunque su ironía no dejaba de apuntar hacia este tipo de escritura–, pues en ocasiones eran simple-



mente páginas sugeridas por esa pintura que *no representaba nada*. Explicaba así Tom Wolfe uno de los efectos más notables del arte del siglo XX posterior a las vanguardias; la inextricable unión de escritura y obra plástica, la proliferación inabordable de ambas en un proceso que parece no tener fin y que se prolonga, desde luego, hasta nuestros días. A este efecto inexplicado de las vanguardias pertenece el libro del profesor Rampérez, que, si por su estructura y objetivos es un libro de explicación, de indagación y análisis, por el lado de su estilo y de la liberalidad de su lenguaje puede considerarse de pleno derecho un libro creativo.

*La quiebra de la representación* es un libro que presenta y discute los problemas surgidos a partir de la emergencia de las vanguardias. Según declara tempranamente el autor, la quiebra de la representación es una quiebra en lo más profundo del ser occidental que afecta, en consecuencia, a los tres órdenes principales de su constitución: el orden estético, el orden epistemológico y, finalmente, el orden de la moral y la política. Se trata, en efecto, de una verdadera conmoción de los cimientos de nuestra cultura, impacto que la propia dinámica de la sociedad se encargó de absorber pero que dejó un rastro, un resto aún hoy analizable y aprovechable con vistas a comprender la sociedad en que vivimos, pues, como resulta evidente desde su mismo principio, no se trata de un libro puramente histórico, descriptivo del pasado más o menos lejano, sino de un libro cuyas consecuencias y propuestas alcanzan hasta nuestros días.

Se entiende por *quiebra de la representación* un movimiento acontecido en las artes plásticas y en la literatura al ponerse en cuestión la posibilidad de representar la realidad a través de medios técnicos y figurativos. Al quebrarse la posibilidad de la

representación —que había mantenido incólume la idea del arte pero también de la filosofía misma—, se ponen en cuestión los dos extremos de la operación, a saber: lo representado (la realidad) y lo que representa (la pintura, el texto), pero, lo que es más importante para el autor, y que verdaderamente puede configurar el tiempo en que sucede la quiebra e incluso nuestro tiempo, se produce en la quiebra una atención desmesurada por el medio de representación, es decir, por el lenguaje y por la técnica. El propósito investigador del profesor Rampérez le hace inclinarse hacia el análisis del lenguaje, es decir, a las consecuencias que la atención sobre el lenguaje mismo tiene para el mundo de la producción y de la comprensión artísticas. El camino de los desarrollos técnicos no hubiera sido un camino menos interesante. No obstante, hay que hacer notar que la elección no es simplemente temática. El profesor Rampérez cree en la historicidad de la explicación, y esa historicidad, según él mismo manifiesta en el libro, sólo es observable desde el paradigma de la Historia, «que abre un margen de sospecha en dicha relación y sitúa así al lenguaje como problema de primer plano» (p. 43). La quiebra de la representación obliga entonces a centrar la atención en dos elementos que serán estructuradores del libro: el tiempo y el lenguaje.

Sigue el autor, en las primeras fases del libro, el pensamiento de Michel Foucault, con el que sin embargo será crítico. En efecto, situados ante la potencia creadora de las obras del arte de vanguardia, las conclusiones y atisbos metodológicos foucaultianos no son suficientemente amplios para dar cuenta de ellos en un marco capaz de expresar toda su relevancia histórica y toda su fuerza artística. Faltan, según Fernando Rampérez, al proceso foucaultiano, al menos: a) «una potencia que nos permi-

ta abarcar a la vez fenómenos tan aparentemente dispersos como manifestaciones filosóficas, discursos estéticos, obras de arte y poéticas»; b) «una versatilidad que permita respetar la singularidad de todos estos materiales», y c) «una justificación metodológica que [...] emerja de la propia actividad de análisis» (p. 45). Para que todas estas exigencias se cumplan y aparezca definitivamente un marco de análisis suficientemente explicativo y capaz de dar cauce a la potencia expresiva de las obras pero también a la fuerza disolvente y diseminadora de las propuestas teóricas, el autor dará el paso hacia la filosofía de Jacques Derrida, donde encontrará el suelo suficientemente fértil desde donde encauzar su análisis.

No obstante, la deconstrucción no actúa como marco metodológico previo, sino como lo exigido y, en cierto modo, como el resultado del análisis tanto de las obras plásticas concretas como de los discursos teóricos que sobre el arte y la actividad artística han producido los teóricos pero también los propios artistas, porque, según afirma el autor, «la deconstrucción no hace sino traspasar al ámbito de una racionalidad general y alternativa lo que en el arte se había venido atisbando tiempo atrás» (p. 55). De este modo, el paso desde los análisis foucaultianos hasta las conclusiones derridianas se establece a través de un *recorrido histórico que es a la vez filosófico y artístico*.

El recorrido filosófico, que abarca desde el nacimiento de la estética como disciplina en Baumgarten hasta las elaboraciones contemporáneas de las vanguardias, es decir, los análisis de Husserl y de Worringer, muestra cómo desde el origen de los planteamientos de la estética o de una teoría general del arte, lo que se postula es una escisión del mundo, a uno de cuyos lados queda la razón, la certeza, la objetivi-

dad, es decir, todos los valores que se oponen a lo que constituirá el otro lado: el arte. Esta escisión es, sin embargo, puesta en cuestión por las obras de arte en la medida en que su potencia creadora se muestra capaz de dar normas, de proporcionar conocimientos o de establecer y dirimir cuestiones éticas y políticas. Ante semejante donación, la teoría del arte duda –depende, evidentemente, de los autores– sobre si conceder o no a la actividad artística alguna potencialidad –aunque en grado subordinado– que pertenecería propiamente a las actividades propias del lado serio de nuestra esfera de actividad, es decir, a la razón, al conocimiento, etc. El proceso no termina en esta *limosna de objetividad y razón* porque es la presencia del arte, y la imposibilidad de establecer sus límites precisos de actuación, lo que producirá uno de los efectos propios de la modernidad y propiciadores de las vanguardias, la pérdida de confianza en la razón: «es cabalmente el arte quien ha puesto en cuestión sistemáticamente esa pretendida omnipotencia de la razón; pero es también el arte el que ha abierto la desconfianza sobre el proyecto de una racionalidad que se quería inocente sin serlo» (p. 61).

Una vez aceptada esa apertura, estamos en condiciones de albergar y comprender la propuesta nietzscheana, clave en *La quiebra de la representación*, que consiste en, por un lado, aceptar la espesura del lenguaje en la expresión, desvirtuando así lo que Derrida ha denunciado como una *mitología blanca* de la tradición occidental y extendiendo la metafóricidad del lenguaje hasta la naturaleza misma de la expresión conceptual, y, por el otro, en aceptar que la verdadera potencia explicativa ha de provenir del arte y de su esfera de producción, de allí donde, por tanto, no hay posibilidad de clausura ni de culminación, sistema siempre abierto donde la expresión de las vanguardias encontrará

el lugar de su propio acontecimiento. Hay, no obstante, un discurso que aún no es puesto en cuestión profundamente, pues llegamos al momento de las vanguardias precisamente instaurados en una «continuidad en la dimensión teleológica, moral e incluso política» (p. 96).

Frente a la búsqueda de un conjunto novedoso de instrumentos de representación que sirva para dar cauce a sentidos y significados instalados en la cultura, la sociedad o la naturaleza humana, la vanguardia apuesta por la creación de nuevos significados; frente, asimismo, a la fragmentación del universo romántico que, no obstante, es deudora de una reunión original, la vanguardia apuesta por una quiebra sin culpa, sin remitencia a un pasado, a un espacio trascendental reunido al que aspirara y donde podría, al fin, reposar. De este modo, la vanguardia rompe con las ideas tradicionales de la quiebra (idea de experimento, de progreso, etc.) y establece su propio ámbito de comprensión y ejecución del fenómeno de ruptura. Este hecho supone, ante todo, dos consecuencias fundamentales: en primer lugar, el establecimiento de una cierta autonomía de la actividad artística y, en segundo lugar, la plasmación de un modo novedoso de entender el tiempo y, en consecuencia, la historia. Del primer hecho se deriva la necesidad de atender a las obras de arte desde sí mismas, sin establecer marcos previos de análisis; del segundo hecho se colige un efecto fundamental para la propia investigación en la medida en que el paradigma histórico se ve desplazado por el acontecimiento mismo del arte de las vanguardias que subvierte las relaciones temporales usuales y, de ese modo, desvela el carácter ocioso y parcial del modelo arqueológico foucaultiano, que debe ser reemplazado.

El nuevo arte puede observarse pertinentemente desde dos categorías que aho-

ra pueden ser vindicadas: la *abstracción* y la *metáfora*. De la primera, dice el profesor Rampérez que rompe definitivamente con cualquier idea de representación pero, a la vez, imprime al nuevo arte una cierta distancia respecto a lo más sensorial como aquello que tiene que ser mediado para aparecer en la obra, permitiendo de este modo a la obra conservar un cierto empuje hacia niveles normativos y generales sin alejarse de la objetividad plena de la realidad, «en la pura inmanencia de lo vivido, lo experimentado, lo creado.» (p. 171); de la metáfora, por su parte, destaca el autor la importancia de considerarla desplazamiento sobre el desplazamiento, sin necesidad de remitirla a un entramado establecido sobre un continuo espacio-temporal. Abstracción y metáfora suponen, en consecuencia, y al quebrar los nexos que ligaban obstinadamente al arte, por una parte, con grandes ideales de los que era estrategia pedagógica o ejemplificante y, por otra, con la realidad de la que dependía para su comprobación, suponen, decía, la atribución al arte de una cierta autonomía que se despliega en las nociones de *construcción* y *producción*. Dichas nociones implican ya una de las características esenciales de la obra de arte en las vanguardias: su carácter inacabado. En efecto, al carecer de un sistema de producción que le dé sentido, al carecer de una culminación orgánica que explique el producto, la obra, que es construcción y producción sin construido y sin producto definitivo, ostenta su inacabamiento y deja abierta la posibilidad no sólo de la interpretación, sino de la creación de nuevas obras, de la escritura tal y como yo mismo señalaba al inicio de este texto. Aunque se anule la estrategia de representación de la que la vanguardia se desembaraça como una de sus señas de identidad, es posible mantener, y ésta es la vía elegida por el profesor Rampérez, la analogía entre

el lenguaje y la obra de arte puesto que, como sostiene Adorno, al que se cita con fruición y mucha pertinencia, «las obras de arte son lenguaje sólo como escritura» (p. 195).

La reunión de autonomía y voluntad de ruptura es lo que, según el autor, mantiene viva la tensión ética y política del proyecto de las vanguardias. «Las vanguardias, por tanto, parecen una cuestión de voluntad y en este sentido [...] se definen por una cuestión ética. La ética concierne a la voluntad y a la decisión, mucho más que a la ley y al deber. No se trata de que la ética del deber o cualquier otra se imponga al arte desde fuera para definirlo; no se trata de eliminar la especificidad del hecho estético para reducirlo a paradigmas éticos, sino que desde dentro de la propia tarea artística o literaria surja una voluntad inexcusable de trasgresión» (p. 142).

Tras el recorrido histórico y filosófico, en efecto, el libro se ocupa del arte de las vanguardias y de los discursos que emergieron de la pluma de sus propios protagonistas, fundamentalmente de Malevich, Kandinsky y Mondrian. De ese análisis, que toma como emblema los diversos cuadros de Malevich con cuadrados negros y blancos sobre el lienzo blanco, surgirán las características propias del arte de vanguardia examinado sobre las premisas ya establecidas por el estudio, a saber: autonomía, trasgresión y utopía, reuniendo así, por un lado, su carácter de obra (autonomía), aunque resaltando lo esencial de su carácter abierto a otras realidades, porque los cuadros de Malevich son cuadros sin marco, sin lugar propio del acontecimiento, aunque también abiertos a sí mismos, pues no es posible determinar cuál es la organicidad de su composición, cuál la estructura de su acontecimiento que borra los límites en el propio espacio del cuadro (¿qué es fondo y qué figura, se pregunta el

profesor Rampérez, en el cuadro que contiene un cuadrado blanco sobre fondo blanco?); por otro lado, su posicionamiento respecto a la historia y a la herencia que tiene que asumir (trasgresión) y, en esa medida, su relación con el entramado espacio temporal que era la base de la perspectiva metafísica del arte y la expresión donde se cifraba la estrategia representativa; y, finalmente, la vindicación de su voluntad política sin la que el proyecto resulta incomprensible (utopía).

Es, de hecho, la necesidad de dar cauce a estas características lo que llevará a considerar la necesidad de establecer un marco abierto, una estrategia capaz de dar cuenta de las exigencias de las vanguardias. Surgirá de este modo la necesidad de atender a la deconstrucción que el libro alcanza precisamente recordando su raíz foucaultiana, pues es a partir de la consideración del caligrama como resulta pertinente la estrategia del espaciamiento y la diseminación de las huellas. «Al subrayar que el texto es una representación, el caligrama subraya también que no es una representación de una expresión oral, es decir, que la escritura no copia [...] a la oralidad, sino que representa por sí misma, en su espacio y con su tiempo propio de ambigüedad [...]. Llegamos así, por tanto, a la idea de escritura como espaciamiento y diseminación de huellas» (p. 247). Alcanza así el libro la deconstrucción por las dos vías que ha sostenido firmemente: por la vía de la necesidad de las obras de arte de vanguardia pero, también, por la vía histórica, pues se enlaza la deconstrucción con la corriente estructural no dialéctica de Foucault y, posteriormente, se sigue la deconstrucción a través de las primeras obra de Derrida. Aparecerán entonces nociones como metáfora, huella, escritura, suplemento, *différance*, traducción, capaces no sólo de heredar y

acoger toda la potencia de la creación de vanguardia, sino de aceptar ese empuje para potenciarlo, radicalizar las aperturas, las quiebras, la autonomía y la ley que el arte se da a sí mismo.

Si empezaba con la necesidad del paso entre obra de arte y escritura, querría terminar con el otro eje fundamental del imprescindible trabajo del profesor Fernando Rampérez: el compromiso ético y político. Podría pensarse, y es algo que el autor se encarga de refutar como precavidamente, que esa apertura sin clausura posible que manifiestan las obras de vanguardia (y en general todo el arte) es una apertura que impide precisamente lo ético, lo moral, al instaurar un relativismo contumaz y desestabilizador. Uno de los méritos, acaso el principal, del libro del profesor Rampérez es precisamente aceptar el reto de pensar la normatividad (moral o estética) después de la muerte de Dios; como él mismo afirma al final de su libro: «Hay que extraer, sin em-

bargo, sin culpa ni carencia, las últimas consecuencias de lo que Dostoievski afirmó; que si Dios no existe, todo está permitido. Que no hay un fundamento absoluto que representar e imitar, no hay un fondo valorativo previo, y que incluso el relativismo tampoco tiene sentido porque se mueve en la misma lógica de ese universo de la representación. Sólo queda (por fin) el acontecimiento singular, la producción de ámbitos de sentido y valor» (p. 247).

La voluntad política y moral es una exigencia que se nos lanza, un reto que debemos aceptar y que al sentar las bases históricas y filosóficas podemos comprender en su máxima dimensión, más allá de la comprensión misma, abriéndonos definitivamente a esa obra siempre por venir que siempre, no obstante, estamos heredando, de las vanguardias, del arte en general, de los buenos libros.

EMILIO VELASCO BARTOLOMÉ