



collecció estètica & crítica

Armando Plebe

Proceso a la estética

1

Proceso a la estética

Proceso a la estética

Introducción y traducción de Vicente Jarque

Armando Plebe

Col·lecció estètica & crítica

Director de la col·lecció:

Romà de la Calle

L'edició d'aquest volum ha comptat amb la col·laboració de **Galeria Lluís Adelantado** i de **Galeria Rita García**, de València

Títol original: *Proceso all'Estética*

© Edició italiana: La Nuova Italia Editrice

© De la traducció: Vicente Jarque, 1993

© D'aquesta edició: Universitat de València, 1993

Disseny de la coberta: Manuel Lecuona

Disseny de l'interior, fotocomposició i maquetació:

Servei de Publicacions de la Universitat de València

I.S.B.N.: 84-370-1305-4

Dipòsit Legal: V-2081-1993

Imprimeix: GUADA Litografía, S.L.

Camí Nou de Picanya, 3

46014 - València

INTRODUCCIÓN:	
La estética bajo sospecha	9

PROCESO A LA ESTÉTICA

PRIMERA PARTE:	
La crisis de la estética	
I. LA CRISIS DE LA ESTÉTICA SISTEMÁTICA	23
1. El ocaso de la estética psicológica alemana	23
2. La crisis de la estética idealista	33
II. ¿ESTÉTICA, LINGÜÍSTICA O SEMÁNTICA?	49
1. Aventuras lingüísticas, estilísticas y simbólicas de la estética	49
2. Simbolismo y semántica en la crisis de la estética ..	58
III. LA CONTRIBUCIÓN DE J. DEWEY A LA CRISIS DE LA ESTÉTICA	77
1. La crítica de las determinaciones y los confines del arte	77
2. La crítica a la estética filosófica	87
SEGUNDA PARTE:	
El proceso a la estética	
IV. EL PROCESO SEMÁNTICO A LA ESTÉTICA	97
1. La condena semántica de la estética	99
2. Polémicas y teorías consiguientes a la condena	104

V. EL PROCESO ESPECULATIVO A LA ESTÉTICA	113
1. La estética de H. Schlegel a la estética	
de la estética.....	118
VI. DISCUSIONES COHERENTES E INCOHERENTES EN DEFENSA DE LA ESTÉTICA	129
1. Justificaciones de la estética en el ámbito de la se- mántica.....	129
2. Justificaciones relativistas de la estética	135
3. La reacción croceana al proceso a la estética	140
 TERCERA PARTE: El significado de la crisis y del proceso	
VII. DIFICULTADES DE ALGUNAS CORRIENTES CONTEMPORÁNEAS DE LA ESTÉTICA	149
1. La estética ‘fenomenológica’	149
2. La estética ‘científica’	155
3. La estética marxista	165
4. La estética existencialista	176
VIII. DE LA ESTÉTICA A LAS ESTÉTICAS	181
1. ¿Es posible una estética filosófica?	181
2. De la estética a las estéticas	189


I N T R O D U C C I Ó N


*La estética
bajo sospecha*

I

La estética ha sido siempre –y aun hoy parece que sigue siendo– una rama algo peculiar, incluso en relación a las demás *especialidades* filosóficas mejor establecidas. El rasgo que con mayor nitidez la distingue de ellas es, posiblemente, esa rara ambigüedad que deriva de su incierta posición entre la filosofía de la práctica y las disciplinas teoréticas clásicas, como la epistemología o la ontología. Sucede así que, aun cuando su objeto pueda parecer a primera vista relativamente bien determinable, es decir, teóricamente abarcable, la realidad es que las sollicitaciones y los compromisos a que se ve sometida acaban por resultar tantos y tan dispares, que ha tendido a discurrir históricamente diluida en un irregular conjunto de consideraciones bastante heterogéneas.

Es cierto que ya Kant logró asignarle un digno lugar como puente de plata entre el saber y el deber, entre la esfera del puro conocimiento teórico en que se fundaba «el seguro camino de la ciencia» y el universo de los fines racionales que apuntaban, más allá de la experiencia sensible, hacia lo estrictamente inteligible. Allí ubicada, la experiencia estética estuvo por fin en condiciones de ganarse su relativa autonomía ejerciendo como mediación privilegiada entre ambos territorios. Pero tal función mediadora no podía sino aparecer determinada por esa vaciedad intrínseca que afecta a

todo aquello que sólo es camino o vehículo, espacio de tránsito pasiva y generosamente abierto a cualquier contenido. Incluso el kantiano Schiller, con sus célebres ideas sobre el impulso de juego y su más intensa conciencia del problema histórico, quedó todavía preso en el marco de esa orientación formalista que hacía del arte un dócil receptáculo de indefinidas representaciones utópicas o, en su caso, una especie de sala de espera donde podían acomodarse los círculos restringidos de las *almas bellas*, delicadas idiosincrasias descompuestas por una modernidad que empezaba a revelarse desgarradora.

Y no deja de ser significativo que fuese también una profunda carga de experiencia histórica concreta, precisamente la que le inocularon los primeros románticos, la que orientase la estética más allá del formalismo kantiano. Poco después, Hegel se hallaría en condiciones de extraer las consecuencias de la naciente conciencia del arte moderno, del espíritu crítico y radical de aquel temprano romanticismo alemán con el que había tenido ocasión de familiarizarse desde su época de Tubinga, en su convivencia con Schelling y Hölderlin, hasta su traslado a Jena, donde la influencia de Schlegel y su extinto *Athenäum* comenzaba a declinar. En efecto: la mediación estética había de ser absoluta, pero su contenido de verdad tenía que ser histórico. Fue entonces cuando comenzó a gestarse la primera teoría estética concebida enteramente como filosofía del arte. Y fue entonces también cuando se desencadenó el proceso que llevaría la estética a su condición actual de disciplina dispersa o, si se quiere, de abigarrada corte de la confusión.

Puesto que no es difícil percibir la gran diferencia que existe entre ocuparse de la belleza en general —o de su experiencia— o bien del arte en particular. En cuanto que teoría de la belleza o del gusto, favorecida por la presunta estabilidad de su objeto, la estética podía aún avanzar serena, moverse al ritmo relativamente parsimonioso de la filosofía. En cuanto que teoría del arte, sin embargo, no podía ya dejar de introducir en su seno la variable realidad empírica de las distintas artes y, de algún modo, acompañarse a un devenir imprevisible, fragmentario y progresivamente acelerado: un curso histórico que, con el advenimiento de las vanguardias, alcanzaría un ritmo tan enloquecido, que la estética se ha convertido en una de las disciplinas filosóficas más comprometidas, para bien y para mal, con la más inmediata y casi *periodística* experiencia de las cosas.

Pero el pensamiento estético de Hegel supuso un punto de inflexión también en otro sentido diferente, aunque relacionado con lo anterior. De hecho, la radical historización hegeliana de la experiencia estética se llevó a cabo en un contexto donde, como es bien notorio, lo decisivo era la absolutización de la historia misma. Esto permitió al arte mantenerse en su posición de agente mediador hacia lo absoluto, pero sólo a cambio de presentarse en lo sucesivo como una mediación todavía inmediata, relativamente pobre en determinaciones y ya superada por la religión, y finalmente por la filosofía, como manifestación del Espíritu Absoluto.

Dicho de otro modo: nos encontramos con que la primera estética concebida como filosofía del arte es también la primera que parte de la premisa de que el arte es algo ya periclitado, una *eines Vergangenes*. De más está recordar que este tipo de ideas apenas tenía una relación tangencial con actitudes nostálgicas de sesgo más o menos clasicista. Es cierto que Hegel veía los antiguos modelos griegos como la más perfecta expresión sensible del absoluto, pero es claro también que no se trataba de una cuestión de mero gusto personal. La afirmación de que las bellas artes habían entrado en una fase de decadencia, incluso la opinión de que virtualmente se habrían extinguido, la formuló por vez primera el romano Petronio en su *Satiricón*, y desde entonces ha sido reiterada en demasiadas ocasiones. Pero quizá fuese no sólo erróneo, sino más bien imperdonable, empobrecer la enseñanza de Hegel reduciendo su pensamiento estético a semejantes trivialidades. Por el contrario, la idea de que el arte se halla en un estado de *después* concuerda bastante ajustadamente con su definitiva pérdida de ingenuidad y remite a la necesidad, característicamente moderna, de incluir en la obra un elemento de *reflexión* sobre sí misma y, por tanto, un elemento de negación de la apariencia *estética* en el seno de la propia apariencia *artística*.

II

Con la quiebra del gran paradigma idealista, la filosofía del arte entró en una fase bastante difícil y un tanto esquizoide: mientras los mejores pensadores, como Schopenhauer o Nietzsche, o incluso los socialistas,

apuraban las últimas oportunidades de integrar la experiencia estética en uno u otro modelo filosófico de cierto rango, nihilista o revolucionario, los teóricos más o menos impresionados por la ideología positivista trataron de convertir la estética en una disciplina particular dentro del ámbito de las llamadas *ciencias humanas*, cuando no se esforzaban en diluirla en el variopinto, y en general poco brillante, conjunto de las distintas teorías de las artes particulares. El resultado fue un lamentable alejamiento mutuo de arte y filosofía, lo cual, como es obvio, no podía conducir sino a un radical empobrecimiento de la filosofía del arte.

Por eso sucedió que, con el advenimiento de las vanguardias a principios de nuestro siglo, la estética se vio sumida en un estado de perplejidad que podría parecer cercano a la catatonía. En efecto, y a pesar de ciertos puntos de convergencia meramente ocasionales, ni las corrientes intuicionistas o neoidealistas a la manera de Dilthey o Croce, o de los teóricos de la *Einfühlung*, ni las adustas orientaciones fenomenológicas, ni, por supuesto, las neopositivistas, se propusieron seriamente dar cuenta del extraordinario vuelco histórico que estaba teniendo lugar en esos mismos momentos en los dominios del arte.

En realidad, aparte de los precedentes singulares de Bloch y Benjamin, y frente a los desarrollos clásicos de Lukács, habrá que esperar casi hasta Adorno para encontrar una teoría estética plenamente elaborada en función de las concretas exigencias y los problemas suscitados por el arte más avanzado de nuestro siglo. Entretanto, las corrientes anglosajonas –las de la llamada *filosofía analítica*– han discurrido hasta hace poco, por lo general, elegantemente distantes de la procelosa y complejísima realidad empírica del arte, y en particular del arte contemporáneo, fingiendo ignorar las noticias de la historia y pretendiendo que una determinada categoría estética podía ser elucidada con independencia de la plural e inabarcable realidad de las artes. En cuanto a la semiología, como su propio nombre indica, no es filosofía.

Un panorama tan confuso no podía desembocar sino en la consagración del desorden. Ésa es precisamente una buena manera de caracterizar la situación actual. Ante la aparente deserción de los filósofos, ausentes de la escena por razón, según parece, de permiso por asuntos propios, han tenido que ser los historiadores, los sociólogos, los críticos y hasta los artistas mismos quienes han asumido la tarea de construir ese discurso que la esté-

tica contemporánea no ha sabido articularles. Ahora bien, el problema es-triba en que la pérdida de autoridad de la filosofía en los dominios de la experiencia estética, e incluso en otros dominios aparentemente más centrales, ha tenido como consecuencia inevitable una insuficiente fundamentación de la historiografía y de todas las demás ciencias del arte, así como de la crítica y, por supuesto, de la reflexión autónoma de los artistas sobre su propio trabajo.

Así pues a nadie puede extrañar que, ante la carencia de un paradigma filosófico provisto de un mínimo de credibilidad, la experiencia estética haya tenido que ser teorizada, cuando no es contemplada desde los distantes territorios de la academia, en un estado de dispersión demasiado próximo al de la dispersión misma del arte. Por eso tiende a ser habitual que la reflexión estética se nutra hoy de los discursos más heterogéneos, muchas veces interesantes, pero siempre abiertamente fragmentarios, relativamente arbitrarios y, por tanto, generalmente inconsistentes.

¿Acierta entonces Baudrillard, cuando sostiene que nos hallamos en la era de la *transestética*? No, podríamos responder, si por «transestética» se entiende la consagración del *aperçu*, la celebración de la sugerencia ingeniosa o el mero apunte aislado como germen de un discurso retóricamente hinchado y puramente ocasional. Por otro lado, sin embargo, puede que Baudrillard sí acierte en la medida en que su diagnóstico se refiera a la idea de que la estética no puede ya, no sólo seguir concibiéndose como una doctrina de la belleza, lo cual es obvio, sino tampoco presentarse como una teoría del gusto a la manera ilustrada, y ni siquiera como una rigurosa filosofía del arte al estilo posthegeliano. Puesto que, de hecho, la estética se ve hoy determinada por unas exigencias que ya no se limitan a las de sus objetos tradicionales (la belleza, el gusto, el arte), sino que ha de incluir, por ejemplo, la experiencia vehiculada por la cultura de masas, un universo en el que intervienen tantos factores, que la vieja esperanza moderna de delimitar estrictamente los dominios de lo estético debería ser revisada y, tal vez, incluso abandonada.

III

Este que he tratado de describir es el panorama desde cuyo marco se habría de leer el texto que aquí presentamos. Armando Plebe en realidad experto, sobre todo, en estética antigua, lo publicó en 1959 como un *libro de batalla*, y desde entonces lo ha reeditado en diversas ocasiones como ilustración, precisamente, de la existencia de un debate inconcluso. Su intención primera fue la de someter la estética de nuestro siglo a una especie de examen de conciencia, una revisión de sus debilidades e inconsistencias, un análisis de urgencia del que pudiera salir reforzada y en disposición de afrontar los nuevos desafíos que le viene presentando la cultura contemporánea.

Entre tales desafíos, por cierto, no es el menor el que deriva de la pérdida de funcionalidad del concepto mismo de *arte*, un término que, como el propio Plebe viene a reconocer, hace ya tiempo que ha dejado de ser útil para conferir unidad a ese conjunto de problemas que involucran cosas tan dispares como una catedral gótica, un cuadro de Mantegna, un cuarteto de Schubert, una canción popular, una construcción de Tatlin, un poema dadaísta, una novela de Kafka, una película de John Ford o incluso las bodas de un audaz escultor con una célebre actriz porno.

Plebe asume como punto de partida la crisis de la estética sistemática, fruto tardío de la crisis general de los sistemas filosóficos, cuyos últimos vestigios importantes fueron los representados por las corrientes neogelagianas de un Croce o un Collingwood. Con el idealismo, durante las primeras décadas de nuestro siglo, caerían también las estrategias subjetivistas al estilo de las aparecidas en el contexto de la teoría de la *Einfühlung*, cuyos fundamentos habían quedado ya por debajo del nivel de conciencia históricamente alcanzado por la filosofía contemporánea. Otro flanco crítico derivaría del renovado interés teórico por el problema del lenguaje y por los procesos de significación en general: desde la estilística de Vossler hasta la semiótica conductista de Morris, pasando por la semántica de Ogden y Richards, y por la teoría de las formas simbólicas de Cassirer. Un tercer flanco fue el que abrió el pragmatismo de Dewey, ese «hombre auténticamente libre» (como le calificase Adorno) cuyo esfuerzo por vincular el arte a la experiencia humana no podía sino conducir más allá de los límites de la tradición estética.

Y tras la *crisis*, el *proceso*: Plebe lo ubica sobre todo en el contexto anglosajón, en lo que atañe al lado empírico y semántico, y en el italiano, en cuanto a la tradición especulativa inaugurada por Croce y proseguida incluso por alguno de sus críticos. Con un examen escasamente piadoso (tal vez sea éste el punto en que el autor se muestra menos objetivo) de las corrientes dominantes de la estética hacia mediados de siglo –la fenomenología, las corrientes positivistas, el marxismo y el existencialismo, en cuyo marco ubica a Heidegger–, Plebe nos sitúa ante la que habrá de ser su propia propuesta: la de una estética filosófica crítica de la tradición, y orientada, sin embargo, hacia una suerte de metafísica *débil* entre el historicismo y el vitalismo (una determinación ciertamente espinosa, aunque no desdeñable), en convivencia con una pluralidad de estéticas particulares –poéticas– de las que extraer materiales para la reflexión.

En cualquier caso, lo que Plebe consigue ofrecernos es un ágil repaso de algunas de las corrientes que con mayor énfasis, aunque con diferente suerte, se han venido ocupando principalmente del problema institucional de la estética, de su lugar, su función y su sentido en el contexto del pensamiento contemporáneo. Será tarea del lector establecer no sólo en qué medida Plebe hace verdadera justicia a las concepciones que expone (y si son todas las que están o están todas las que son), sino también hasta qué punto resultan convincentes sus propios argumentos alternativos. Pero de lo que no cabe duda es de que este libro puede ayudar a reflexionar acerca del presente y, sobre todo, acerca del previsible porvenir de la estética: esa disciplina de tan complicada inserción en el contexto del saber institucional, esa parte de la filosofía de la que Walter Benjamin llegaría a decir que era *la peor* en orden a embarcarse en la dudosa aventura de una carrera universitaria. Puede que justamente por eso resulte hoy tan atractiva.

Vicente Jarque
Valencia, marzo de 1993

ISBN 843701305-4



9 788437 013053

**Fundació General de la Universitat.
Patronat Martínez Guerricabeitia**

**Publicacions de la
Universitat de València**