

Filosofía y arte. Arte y filosofía

Notas para una historia

Valeriano BOZAL

1

Quise ser historiador del arte, incluso artista, pero me licencié en filosofía. Esta dualidad marcó mi vida profesional e intelectual, suscitó simpatía y hostilidad, ambas me acompañaron siempre, incluso en mi interior: me preguntan qué soy, historiador o filósofo. No he obtenido respuesta definitiva, pero siento que a ellas debo lo mejor y lo peor de mi trabajo. Aprendí a dar clase durante dieciséis años en un colegio de enseñanza media en el barrio de Vallecas. Fui dos años profesor adjunto de Metodología de las Ciencias Sociales en la Facultad de CC. PP. y SS., otro de Historia de la Filosofía en la UAM, después profesor adjunto/titular de Estética en la UAM y finalmente catedrático de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense.

Mi formación fue, antes, preuniversitaria, después, durante el tiempo de estudios en la universidad, extrauniversitaria. En la primera, lecturas: Stendhal, Baroja, Gide, Dostoievsky, Hamsun, France, Hesse, entre otros, y los best sellers de la época. También algunos libros de cuya importancia no he dudado nunca: los *Conceptos* de Wölfflin, en primer lugar, inmediatamente después *Cómo se mira un cuadro* de L. Venturi. Más lejos, Herbert Read y Matteo Marangoni. Todos insistieron (insisten) en la importancia de mirar las obras. D'Ors – *Tres horas en el Museo del Prado*- no me interesó mucho, al igual que la biografía de Goya escrita por Ramón, el primer libro que compré con mi dinero de bolsillo. Sólo años después conocí textos tan diferentes como los de Lafuente Ferrari, Lledó y Valverde.

Leí a los ensayistas como a los novelistas y a estos como a los ensayistas. Lo he hecho siempre, y cuando he contemplado pinturas nunca he renegado de todo aquello a lo que remiten para, desde lo que remiten, volver siempre a la pintura. De lo uno a lo otro (y *en lo uno* y *en lo otro*). Quizá el autodidactismo sea la causa de tanto va y ven y la razón de negarme a tener discípulos, sólo amigos y compañeros. De su inestabilidad me he protegido con distancia y aplomo: no por ello desaparece.

En la que he llamado formación extrauniversitaria, la lectura tuvo un perfil sistemático a la vez que lúdico: *Lecciones de estética* de Hegel –en francés (no conocía una edición en castellano)-, *Ciencia de la Lógica y Fenomenología del Espíritu* (en estos dos casos, lecturas incompletas). Heidegger en los textos en los que se preocupaba del arte y la poesía. Rilke, Platón y Husserl, la *Poética* de Aristóteles. Juan de Mairena me acompañó siempre, todavía lo hace. Merleau-Ponty, sobre el que redacté mi memoria de licenciatura, y la fascinación de Camus, *Bodas* y *El extranjero* ante todo (su visión-comunión de/con la naturaleza me ha acompañado siempre). Pronto, Proust, otro compañero inseparable. También autores y libros de un orden distinto: Sarrailh y su investigación sobre el siglo ilustrado, Bataillon y el erasmismo, el libro de Vicens sobre Cataluña, los estudios sobre los herejes españoles del Siglo de Oro, Ángela Selke, Tellechea, Kamen después, un interés por los heterodoxos que se prolongó en los ilustrados y liberales, desde Olavide a Gallardo y Miñano. Historia, historia del pensamiento e historia literaria, ejes de mi atención además de la filosofía y el arte.

Varios fueron los tipos de cuestiones que abordé en mis primeros escritos, artículos y libros, algunas opuestas entre sí.¹ En el marco de una ignorancia total sobre nuestro pasado reciente –la historia del arte de los primeros cuarenta años del s. XX era un agujero negro- y la manipulada tergiversación del remoto –el “Imperio”-, el debate político y moral dominaba cualquier reflexión: cuál era la condición del arte y la literatura, cuál la función del intelectual y del artista en la sociedad capitalista y, en nuestro caso, con un régimen dictatorial. Marxismo y existencialismo eran los ejes sobre los que se articulaba el debate, yo no era ajeno a esas tendencias, a las diferentes corrientes del marxismo² y al existencialismo sartriano, pero no por eso ignoraba la fenomenología del cuerpo y del arte de Merleau-Ponty, ni los conceptos profundamente sugestivos de Heidegger: el arte como apertura del mundo (años después, en Paestum, aprecié lo acertado de su reflexión). El contraste entre unos y otros me conducía directamente a una pregunta por el lenguaje del arte que, a su vez, exigía otro marco: el que proporcionaba la lingüística estructural y, en general, el estructuralismo filosófico (frente al cual mantenía una posición crítica).

Pronto, ya en la mitad de la década y de forma más intensa en su final, la incidencia de la cultura de masas obligaba a una nueva reflexión. Me permito decir “obligaba” porque no era una cuestión académica, venía exigida por la práctica artística y el desarrollo de la teoría. En la teoría: Eco, Greenberg, Benjamin y, en el límite de la década, las primeras lecturas de Adorno. En la práctica artística: acciones de ZAJ a partir de 1964, nueva figuración de Eduardo Arroyo y Juan Genovés, muy distintos entre sí, realismo crítico próximo al pop de Equipo Crónica y de inmediato las manifestaciones de lo que con cierta laxitud se ha denominado arte conceptual, desde Nacho Criado y Alberto Corazón hasta el Grup de Treball.

El panorama era culturalmente complejo y políticamente simple: la Dictadura no iba a desaparecer por su propia voluntad y a lo largo de los sesenta, con un punto de inflexión en el estado de excepción de 1969, aumentó tanto la represión como su falta de legitimidad. La reflexión estética no podía desarrollarse al margen de la realidad cultural, tampoco al margen de la situación política, razón por la que conceptos que parecían ya sobrepasados se mantenían -compromiso, resistencia, etc.-, y con ellos las perspectivas teóricas de las que

¹ Artículos en *Cuadernos de arte y pensamiento* (1960), *Insula* (1960), *Acento Cultural* (1961), *Revista Española de Pedagogía* (1962), *Suma y sigue del arte contemporáneo* (1963), *Nuestro Cine* (1965), *Aulas* (1965), *Cuadernos Hispanoamericanos* (1965), *Tendenzen* (1965), *Artes* (1966). Libros: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo* (1966) y *El realismo plástico en España, 1900-1936* (1967).

² Lukács, Garaudy, Goldman, Sánchez Vázquez, Lefebvre, Kosik, Althusser, Della Volpe, etc. Todavía no había “illegado” la lectura de Gramsci y la Escuela de Frankfurt.

formaban parte. Aún más, puesto que se pensaba en la proximidad de un fin del régimen y en la eventualidad de una ruptura, intervención y compromiso parecían imprescindibles, a la vez que se oían las primeras voces a favor de la privacidad y de una cultura –no sólo un arte-desvinculada de la política (fueron necesarios algunos años y la muerte del Dictador para que esta propuesta se asentara).

No existían estudios de estética en nuestro país. La tradición lo era más de textos eruditos que de reflexiones, las reflexiones estaban ligadas a la crítica y la historia, incluso en aquellos teóricos que, como Eugenio d’Ors, parecían más próximos a una reflexión pura. Moreno Galván se preguntaba por las vías de la modernidad del arte de nuestro país, Giménez Pericás por las posibilidades de un “arte normativo” (Pericás fue detenido junto a Ibarrola, en el juicio se afilió al PCE, fue encarcelado, como el pintor, y después ya no volvió a escribir crítica de arte), Rodríguez Aguilera se interesaba por la condición del arte de la posguerra. Aguilera Cerni, tras su preocupación inicial por el arte de los EE.UU (1955 y 1957), publicó, además de un *Panorama del nuevo arte español* (1966), un libro sobre Ortega y D’Ors (1966). Cirici Pellicer publicó en 1946 un muy brillante *Picasso antes de Picasso*, después varios estudios sobre arte catalán y en 1964 *Arte y sociedad*, que destacaba respecto de las publicaciones habituales de críticos e historiadores del arte; en 1977 su *La estética del franquismo* fue libro ampliamente leído. Un joven Tomàs Llorens cambiaba los planteamientos tradicionales del realismo a la vez que introducía la semiótica en la reflexión estética. José Camón Aznar, un catedrático de historia del arte escribió dos libros que articulaban historia y estética: *Picasso y el cubismo* (1956) y *El tiempo en el arte* (1959). Camón Aznar, una persona ligada estrechamente al régimen, dirigió los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo con una libertad poco habitual.

Al igual que en el caso del arte, en el ámbito de la literatura la reflexión estética, cuando existía, convivía con la crítica. El trabajo de Bousoño, *Teoría de la expresión poética* (1952), tuvo un largo recorrido en el mundo académico, al igual que los ensayos de Dámaso Alonso y de los hispanistas que publicaban en *Insula* y la Editorial Gredos, pero, dada la penuria informativa y la dificultad de leer textos básicos de la literatura universal, fue necesario que Gredos editase los volúmenes de Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo*, para contar con un inventario de la literatura europea de una mínima solvencia (hablo desde el punto de vista de aquel momento y desde mi punto de vista, entonces, joven)³. La crítica tenía un puntal importante en la obra de José M^a Castellet, en especial en sus *La hora del lector* (1957) y la introducción a la antología *Veinte años de poesía española* (1960), antología que podía considerarse como un libro de batalla literaria, cultural y política –un

³ Los cuatro primeros volúmenes del libro de Moeller, los que más interesan aquí, aparecieron entre 1954 y 1960 (edición original a partir de 1953), los dos restantes, en 1975 y 1995. La traducción de los volúmenes I, III, IV y V es de Valentín García Yebra, autor de una traducción canónica de la *Poética* y la

Metafísica de Aristóteles; la traducción del II volumen, de José Pérez Riesco. Los autores analizados por Moeller son los siguientes: I. Camus, Gide, Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green, G. Bernanos; II. Sastre, H. James, R. Martin du Gard, J. Malègue; III. Malraux, Kafka, Vercors (Jean Bruller), Sholojov, Maulnier, Bombard, Sagan, Reymont; IV. Ana Frank, Unamuno, Ch. Du Bos, G. Marcel, Fritz Hochwälder, Peguy; V. Sagan, Brecht, Saint Exupery, S. de Beauvoir, Valery, Saint-Jhon Perse; VI. M. Duras, I. Bergman, Valéry Larbaud, Mauriac, Sigrud Undset, Gertrude von Fort.

Aunque faltan algunos nombres fundamentales –Joyce, Proust, Th. Mann, Hesse, Woolf, etc.- y hoy nos puede parecer una galería ya clásica, en la segunda mitad de los años cincuenta las obras de estos autores eran prácticamente inencontrables, prácticamente en su totalidad, y algunos –tal sucede con S. Weil, Sholojov, Bombard, Camus, Vercors, Green, por ejemplo- constituían una verdadera revelación para jóvenes lectores de la época, entre los cuales me incluyo, otros, Bernanos o Gide, estaban “prohibidos”.

fenómeno que ha sido muy propio de las antologías poéticas a favor del realismo (social). Este movimiento contaba además con el “apoyo” del nuevo cine y de revistas como *Nuestro cine* y *Primer acto*. *Anatomía del realismo* (1965), libro ligado a la actividad teatral de su autor, Alfonso Sastre, se leía como un texto de carácter general. Años después, en 1974, a pesar de su interés, *Crítica del discurso literario*, de Luis Núñez Ladeveze, pasó desapercibido, mientras que en el mismo año *Teoría e historia de la producción ideológica. I. La primera literatura burguesa (siglo XVI)*, de Juan Carlos Rodríguez, mostraba la persistencia de un marxismo renovado.

2

El desarrollo teórico, como el histórico y político, no es calle de una sola dirección. Con la calle del marxismo, que ya no tiene una avenida central en la cual concluyan eventuales bocacalles, la calle de la filosofía analítica y de la filosofía llamada joven, no sólo por la edad de los autores, también, sobre todo, por su falta de anclaje en los problemas que nos habían preocupado hasta entonces. Rubert de Ventós, autor de un libro que no dudé en calificar de fascinante, *El arte ensimismado* (1963), edita ahora, 1968, su *Teoría de la sensibilidad*, Eugenio Trías, *La filosofía y su sombra* (1969) y Fernando Savater, *Nihilismo y acción* (1970), un libro de reducido tamaño con una perspectiva diferente y sugestiva, algo así como un acratismo intelectual que ha perdido el “sacrosanto” respeto por la tradición (filosófica), una actitud que continúa manteniendo en los años siguientes en la exposición, difusión y defensa crítica de Cioran, al margen, pues, tanto del marxismo como de la filosofía analítica, que ganaba “cotas de poder”, sobre todo en el ámbito académico. De Víctor Gómez Pín aparece su *De “usía” a “mania”* (1972). La filosofía y la estética desbordan los límites académicos y participan activamente de la vida cultural: no es, en sentido estricto, una novedad completa, la crítica participaba de esa vida, pero ahora se trata de filosofía.

En los años inmediatamente posteriores Xavier Rubert de Ventós publica libros que, al margen de la academia, abordan problemas actuales del arte y la estética: *Moral y nueva cultura* (1971) y *La estética y sus herejías* (1973) son dos obras relevantes a este respecto. Eugenio Trías inicia un camino que le conducirá a un sistema de estética, una “lógica del límite”, tal como se titula su libro de 1991, *Lógica del límite*, pero ahora publica textos que inciden sobre los debates filosóficos de los primeros setenta: *Filosofía y carnaval* (1970), *Drama e identidad* (1974) y *Teoría de las ideologías* (1975), aunque en mi opinión su libro mejor y más brillante es aquel, algo más tardío, en el que aborda la categoría de lo sublime: *Lo bello y lo siniestro* (1982). Conviene decir que Trías es el único de nuestros filósofos que muestra una decidida voluntad de sistema, sistema que se apoya en, además de la literatura, la música y el cine. Este proceder no es habitual en las reflexiones filosóficas de nuestro país. Fernando Savater rompe los esquemas del género filosófico, y las pautas retóricas de su discurso habitual, con *La filosofía tachada* (1972), *Ensayo sobre Ciorán* (1974) y *La infancia recuperada* (1976), un libro este, debo decirlo, que me fascinó y que considero entre los mejores de su autor. (Cavell habla de filosofía y autobiografía, *La infancia recuperada* es una muestra de esa relación vivida, no sólo de la suya.)

Rubert, Trías y Savater abren campos inéditos de reflexión y se enfrentan a la jerga, tanto analítica como marxiana. No hubo nada similar, de tanto alcance, en la crítica y la historia del arte, pero nuevos críticos e historiadores, más enérgicos estos que aquellos, abordaron desde un punto de vista historiográfico y estético el desarrollo de la práctica artística: *Del arte objetual al arte de concepto* (1972), de Simón Marchán, y *La poética de lo neutro. Análisis y*

crítica del arte conceptual (1975), escrito por Victoria Combalía, son, con las publicaciones de Juan Antonio Ramírez –*El cómic femenino en España* (1975), *Medios de masas e historia del arte* (1976)- y, más tarde, de Jaime Brihuega –*Manifiestos, proclamas y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931)* (1979), *Las vanguardias artísticas en España* (1981)- los ejemplos más importantes en este marco. Deseo señalar un rasgo que me parece relevante: muchas de las publicaciones de filósofos y jóvenes historiadores tienen su origen en trabajos académicos: con ellos, la academia rompe sus fronteras, pasa, por así decirlo, a la vida civil.

Por mi parte, continuo siendo a medias historiador y filósofo, aficionado en ambos casos (carezco de puesto académico alguno). Como filósofo dedicado a la estética y la historia del arte escribo *El lenguaje artístico* (1970), un libro que debe más a Hegel, la fenomenología y la lingüística estructural que al marxismo, pero que no “reniega” de este. Como historiador que trata de concretar en las obras sus conceptos de estética, escribo sobre arte: un encargo de la Editorial Istmo, una sencilla historia del arte en España, para todo tipo de lectores, dentro de una colección de manuales de referencia (en la que también aparecieron los de filosofía de F. Martínez Marzoa), *Historia del arte en España* (1972), me convirtió sin yo desearlo, incluso contra mi opinión y deseo, en un “historiador sociologista”.

3

Antes afirmé que la reflexión estética no es una calle de dirección única, añado ahora que la evolución personal tampoco lo es. Si en el ámbito de la práctica política mi determinación era clara y consistente -intervenir en la política educativa a través de mi participación en el Colegio de Doctores y Licenciados como miembro de su Junta⁴, en el marco del movimiento de profesionales-, el perfil de la reflexión teórica es más complejo, también lo es su evolución.

En la revista *Teorema* publico "La problematicidad de la dialéctica" (1971) y "La dialéctica de Lenin" (1972) –editados, con otros textos, en *El intelectual colectivo y el pueblo*, un libro lleno de jerga-, a los que cabe añadir la antología de Marx y Engels *Textos sobre la producción artística* (1972) y algunos artículos en *Zona abierta* (1975) y en *Nuestra Bandera* (1978), la revista teórica del PCE⁵, así como los seminarios dedicados a los *Grundrisse* que tuvieron lugar en el seno de *Comunicación*⁶: renovado en algunas ocasiones, no en otras, son

⁴ Entre 1971 y 1976 fui miembro de la Junta de Gobierno del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados. La junta estaba constituida por una coalición de PSOE y PCE con independientes (entre los que nos encontrábamos Víctor García-Hoz Rosales y yo). *Una alternativa para la enseñanza* constituye la principal aportación teórica del Colegio a la “lucha” por una enseñanza pública progresista. La actividad del Colegio, y de su *Boletín*, del que era responsable, se encuadra en la actividad democrática de los colegios profesionales, abogados, arquitectos, etc.

⁵ Entre 1976 y 1979 formé parte de la redacción de *Nuestra Bandera*, revista teórica del PCE, con este motivo milité en el partido, militancia limitada a esos años. Mi pretensión era hacer de *Nuestra Bandera* una revista que desbordase los límites de la militancia partidista, he de confesar que fracasé.

⁶ En estos años, *Comunicación*, grupo concebido como una “respuesta cultural”, edita a Della Volpe, Meyerhold, textos del estructuralismo soviético y del constructivismo, textos de los formalistas rusos y Tesis del Círculo de Praga, Radovan Richta, Barthes, Chomsky, Corrado Maltese, Bense, Arvatov, Sklovski, Kubler, Malevitch, Mayakovski, Charles Morris, etc. También edita a los clásicos del marxismo y a sus estudiosos: Mario Rossi, Barman, Longo, Gianotti, Cerroni, etc. Los *colectivos* de *Comunicación* trabajan en régimen de seminario y publican *Alienación e ideología*. Muchos de estos libros se introducen con presentaciones que en ocasiones debaten sus propios contenidos. Por otra parte, el *Equipo Comunicación* interviene en el debate cultural mediante artículos en revistas como *Triunfo*, *Zona abierta* y *Cuadernos para el diálogo*, y se opone a

ejemplos de la persistencia del marxismo, abordado en clave de pensamiento clásico.

No sucede lo mismo, sucede lo contrario con las introducciones críticas a algunos textos “ortodoxos” o la apuesta por las creaciones propias del constructivismo y el productivismo, así como de sus planteamientos teóricos, tal como se expone en prólogos de libros de *Comunicación* dedicados a estos temas y en algún artículo, también, de *Nuestra Bandera*. Una calle con varias direcciones o incluso, si se quiere, calles diversas.

Recurrir al constructivismo era recurrir a un hecho histórico que de ninguna manera se iba a repetir, aunque pensara en él como ejemplo. Su estudio respondía a una curiosidad que buscaba en las obras de Tatlin, Pevsner, Melnikov, Gabo, El Lisistsky las razones de su historicidad, es decir, las razones de su aparición y de su fracaso, algo que iba mucho más allá de lo que los historiadores al uso consideran histórico y artístico. Esa historicidad, no otra, era también la vocación de las tendencias artísticas que agitaban nuestro panorama cultural y moral en la primera mitad de los años setenta, un momento igualmente histórico pues la muerte del dictador el 20 de noviembre de 1975 dejaba al régimen sin futuro, tal como se vivió de inmediato, aunque se vivió en medio de un vendaval de violencia.⁷

La historia era posible como explicación y balance. Ejercí de historiador en la Bienal de Venecia de 1976 y en los cursos de verano de la Universidad Menéndez Pelayo de 1977. La historia reclamaba sus derechos en el momento en que empezaba a ser negada: puesto que empezaba una etapa nueva en la vida del país había que hacer tabla rasa del pasado, se decía, sin rencores ni ajustes de cuentas –ajustes, cuando era justicia-, la transición sería posible.

Ejercía de historiador pero no dejaba de ser filósofo. En 1978, año en el que militaba en el PCE y trabajaba en su revista teórica, Rafael Conte me pidió un artículo para el suplemento literario de *El País*. "Tareas para el marxismo" es el título de ese artículo, se aplicaba a interpretar las Tesis sobre Feuerbach con un punto de vista que, ahora, llamaré kantiano. El artículo de *El País* indicaba que las direcciones se hacían más complejas, se trazaba una calle nueva, una avenida nueva. Mi trabajo posterior me condujo a transitar esa avenida, incluso a ampliarla.

4

Volvía a la filosofía. En 1980 entraba en la universidad, de la que había sido expulsado en dos ocasiones por “causas no académicas”, como Profesor Adjunto interino –después Profesor Titular- de Estética en el Departamento de Filosofía de la UAM. Formaba parte de un grupo de profesores expulsados por motivos políticos (rectores Julio Rodríguez y Gratiniano Nieto). Debía dar clase de Estética, Semiótica y Sociología del Arte. Preparé y defendí una tesis doctoral sobre Goya y la imagen romántica, dirigida por Alfonso Pérez Sánchez, desde entonces amigo. Francisca Pérez Carreño, Inma Álvarez Puente, José Luis Zalabardo, fueron algunos de los estudiantes que se convirtieron en compañeros.

Intervine activamente en la política universitaria como Vicedecano de Profesorado (Decano: Carlos Thiebaut) y Vicerrector de Estudios y Programación (Rectora: Josefina Gómez Mendoza). Mi actividad política era ahora una actividad política profesional: algunos

las tesis del estructuralismo althusseriano en temas ya mencionados: alienación y condición del sujeto revolucionario.

⁷ Ejecuciones de Salvador Puig Antich y Heinz Chez (Georg Michael Welzel) en 1974; ejecuciones del 27 de septiembre de 1975; muertes de trabajadores en Elda, Vitoria y Basauri; asesinatos de Montejurra; asesinatos de Carlos González Martínez (1976), Arturo Ruiz y M^a Luz Nájera (1977); asesinatos de los abogados laboristas de Atocha (1977).

hablaron del desencanto, otros de vuelta a casa, yo prefiero hablar de la distancia y de la dificultad para alcanzarla: no depende sólo de uno, de la buena voluntad, también, en grado sumo, de la condición de esa realidad de la cual nos distanciamos para comprenderla ¿mejor?

La tesis sobre Goya fue más que una tesis y más que un libro, *Imagen de Goya* (1983). Mi interés por la obra del pintor aragonés se había materializado ya en mi juventud en un ensayo que envié a Seix Barral con el deseo de que se publicara en Biblioteca Breve (felizmente, no se publicó). A partir de este momento, Goya se perfila como uno de los ejes de mi evolución intelectual y, al menos en cierto sentido, anímica.

Deseo destacar tres ámbitos, académico, profesional y personal (se exigen el uno al otro). En el primero, académico, Goya me obligó a estudiar la pintura europea del siglo XVIII, las colecciones de grabados y dibujos de trajes y “gritos”, y me impuso la lectura de los teóricos del arte y de la estética de las Luces, Hume, Addison, Burke, Blair, Diderot, Kant, Du Bos, Lessing, Winckelmann, así como los estudios pertinentes que sobre sus teorías habían aparecido. Este trabajo se prolongó en la lectura de los románticos, Schiller, Schlegel, Carus, Rosenkraz, también Goethe y Hölderlin; tanto es lo que ignoraba. Desde el punto de vista profesional, Goya me convirtió en un especialista en su obra, de tal manera que fueron numerosos los ensayos que publiqué sobre sus pinturas, grabados y dibujos, varios los libros, a la vez que entraba en relación directa, muchas veces amistosa, con otros expertos, Juan Carrete, Jesusa Vega, Jutta Held, Nigel Glendinning, Gonzalo Borrás.

El ámbito más importante fue el personal. El artista me “enseñó” la naturaleza de las relaciones entre las personas, la belleza de los cuerpos, los estragos de la edad, la condición de la sordidez, la crueldad y la violencia en su grado extremos, el disparate de lo grotesco y la existencia de un mundo cerrado en el que sólo la lucidez es posible. Me mostró el paso del tiempo y la extravagancia de algunas costumbres, también la belleza de la noche y del silencio de la noche, las posibilidades de la sátira y de la ironía, cuando no del sarcasmo, me enseñó las variedades de la perversión y me mostró el rostro de la injusticia. Goya fue, es, un maestro de vida. También un maestro en la forma de ver y de obligarme a ver la pintura: no como un espectáculo, no como algo ajeno que se contempla con curiosidad, sino como algo que nos interpela y, lo que dice, nos afecta.

He dicho que volvía a la filosofía y lo primero que he hecho es hablar de Goya. No es contradictorio. Las imágenes dicen y sugieren, y en lo que dicen preparan nuevas sugerencias, en eso se parecen al lenguaje filosófico, ambos abren, no cierran. Aquello que Goya ponía delante de mi no era taxativo, a pesar de su evidencia y precisamente por ella, pues la evidencia cumple una función: abrir un mundo y perfilar una experiencia. Si en los sesenta y setenta el lenguaje había sido motivo recurrente de reflexión, ahora lo era, lo es, la experiencia.

Los problemas de la representación ponen en primer término la relación entre arte y filosofía. *Mimesis, las imágenes y las cosas* (1987) analizaba inicialmente la mimesis a partir de los ready-made duchampianos, continuaba con un discurso protagonizado por los clásicos y concluía en el “juicio reflexionante” kantiano y el principio transcendental de la unidad de la naturaleza. En cierto sentido veo el libro como una vuelta, ahora con una perspectiva diferente, en torno a los problemas que años antes me ocuparon.⁸

El libro puede incluirse en el panorama de textos de estética que se publicaron en esos años. Como un testimonio de los tiempos “nuevos”, también de melancolía, el romanticismo

⁸ En la misma dirección: edito los dos primeros títulos de la colección *La balsa de la Medusa, Primera introducción a la “Crítica del Juicio”* y *Escritos sobre arte*, de I. Kant y K. Fiedler, respectivamente.

ocupó un lugar importante. El romanticismo no había muerto a manos del academicismo y los académicos, se mantuvo en sus filas, clandestinamente –Ingres-, y se rebeló con los rechazados –Manet, Cézanne y los impresionistas-, y es uno de los fundamentos del mundo moderno: sus categorías son determinantes, sujeto la primera y principal de todas (sujeto político y moral, social, público y privado). No fuimos una excepción: Rafael Argullol publicó *La atracción del abismo* (1983) y casi de inmediato *El héroe y el único* (1984); Toni Marí, *Variacions sobre un tema romàntic: “sombra i llum”* (1978), *El entusiasmo y la quietud. Antología del Romanticismo alemán* (1979) y *L’home de geni* (1984; *Euforion* en su traducción castellana, 1989); Félix de Azúa, *La paradoja del primitivo* (1983); Diego Romero de Solís, *Póiesis: sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica* (1981); José Jiménez, *El ángel caído* (1982), *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse* (1983), *Filosofía y emancipación* (1984) e *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética* (1986). Román de la Calle publicaba un libro más académico, *Estética y crítica* (1983), al igual que Simón Marchán, *La estética en la cultura moderna* (1982).

Todos eran, como yo, autores académicos, tenían (teníamos, tenemos) un puesto en la universidad, pero sus obras escapaban, incluidos los dos últimos, a los límites de la academia e intervenían, en ocasiones polémicamente, en el mundo de la cultura. La estética ocupaba, creo que con la ética, un puesto importante en la filosofía de nuestro país, tanto en la académica como en la no académica. Algunos filósofos iban a convertirse en “creadores” de opinión.

No es el caso de Eugenio Trías, el filósofo que más claramente trabajaba en la formulación de un sistema: “filosofía del límite”. Su pensamiento se fija de manera sistemática a partir de *Los límites del mundo* (1985), *La aventura filosófica* (1988) y *Lógica del límite* (1991). Como el propio Trías expone, el *Tractatus* de Wittgenstein, está en el origen de la expresión: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”. Trías modula esta tesis en una línea argumental que conduce a una nueva concepción del sujeto (y de la condición humana) conforme a la cual se revela su naturaleza fronteriza: “somos los límites del mundo”.⁹

La “filosofía del límite” encuentra en la estética uno de sus puntos de referencia, Trías habla de una “estética del límite”. Parte de la noción de *limes*, el sector fronterizo del territorio imperial, espacio más allá del cual dominaban los bárbaros, extranjeros que amenazaban la integridad del imperio. La metáfora sirve de hilo conductor de una investigación filosófica que piensa el límite no en lo que éste tiene de cerrado, en lo que el límite puede tener de negativo, si no en aquello que conduce a otro territorio y, de forma muy especial en aquello que, *limes*, debe ser habitado, hecho mundo.

A partir de esta noción desarrolla Trías una explicación del sistema de las artes. Dos artes hacen habitable el límite, la arquitectura y la música, artes que no son significativas pero que sí tienen sentido y miran, preparan el significado: modelan la vida humana no por lo que dicen sino por el ambiente que crean, el espacio que ordenan, el tiempo en el que se afirman. (No entraré a debatir aquí las reflexiones de Trías sobre estas artes, pero sí deseo destacar que, en la lectura de sus textos, siempre eché en falta una referencia a lo cerrado, en la experiencia de un límite que, al parecer, entre nosotros no podía traspasarse; los bárbaros están entre nosotros. Patético y grotesco son categorías estéticas y políticas que dominan el *limes*, nuestro *limes*.)

⁹ E. Trías, Prólogo a *Creaciones filosóficas, I. Estética y ética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2009, p. XXXIII.

Volvía a la historia del arte. En junio de 1988 obtuve la cátedra de Historia del Arte Español Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. Dedicación profesional a la historia del arte, departamento universitario, concursos, dirección de tesis doctorales, seminarios, etc. De nuevo se cruzaban historia del arte y filosofía, fue a partir de esta fecha cuando creo que inicié una reflexión sólida sobre algunas de las cuestiones que se habían sugerido en los años inmediatamente anteriores. En 1987 había publicado un artículo sobre las categorías estéticas bajo el impulso del estudio de Goya y la lectura de los autores del XVIII, pero también bajo el impulso de la experiencia de vida social, política y moral. Poco después, en 1991, escribía unas *Notas para una teoría del gusto* que dieron paso a *Il gusto* (1996; *El gusto*, 1999), un libro en el que articulaba gusto y categorías.

Mi atención al problema del gusto respondía a una concepción del historiador que descubría sus cambios en el paso del tiempo, de tal modo que su trabajo estaba guiado por algo exterior a él, algo que no dominaba: el gusto por el Románico o por El Greco, el gusto por los primitivos italianos, por la escultura africana, el gusto por el grabado japonés y por la xilografía medieval. Gustos que dirigían la historia del historiador en un sentido concreto, o en muchos sentidos concretos, y lo hacían porque eran el marco de la experiencia, de cualquier experiencia estética y artística, sin los cuales estas difícilmente podían explicarse.

El interés por las categorías estéticas surgió en las lecturas de los autores del siglo de las luces, pero pronto adquirió, y adquirieron, un sentido más profundo, ligado a la vida cotidiana. Pintoresco y sublime son las dos categorías fundamentales del mundo moderno, el fundamento de su secularización. Ambas abrieron la comprensión de la naturaleza y de la historia a espacios que antes no se podían transitar: la transcendencia dejaba paso a la diversidad de la naturaleza y de la vida cotidiana, azuzando la curiosidad que por ambas podía manifestarse –todavía recuerdo las prédicas de algunos jesuitas afirmando que la curiosidad era la “cama” donde dormían, y despertaban, los vicios-, dejaba paso a lo sublime de la naturaleza grandiosa y del heroísmo histórico. Los pintores románticos se aprestaron a imágenes sublimes y pintorescas y dieron origen a un mundo más cercano, más humano.

Ahora bien, como he tratado de mostrar en *Necesidad de la ironía* (1999), un librito que pretendía intervenir en un debate intelectual inexistente, el pintoresquismo terminó en el *kitsch* en manos de la sociedad de consumo y lo sublime desfiló con el totalitarismo y el fundamentalismo. No sé si ha sido entonces cuando se han convertido, de verdad, en las dos categorías fundamentales del mundo moderno. Desde esta conciencia opongo lo grotesco y lo patético, en el seno de la distancia que con su lucidez proporciona la ironía.

Si los problemas de estética, que también eran y son de moral, parecían acuciantes, no lo parecían menos los de historia del arte. La crisis del arte de vanguardia ponía en crisis su historiografía y la ausencia de un estudio global sobre el arte creado en España a lo largo del siglo XX invocaba la urgencia de hacerlo. Abordé la primera cuestión en dos libros distantes en el tiempo y en el objeto: *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo* (1991) y *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial* (2004); la segunda vino de la mano de un encargo de la editorial Espasa Calpe: dos tomos sobre la pintura y la escultura que se había hecho en nuestro país a lo largo del siglo: aparecieron en 1991 y tuvieron sucesivas ediciones (algunos historiadores hablan de esos libros como del “canon”, bien es cierto que lo hacen para señalar la necesidad de construir otro; yo mismo he tratado de perfilar muchas cosas en dos volúmenes recientes, más modestos, pero no creo que satisfagan los deseos mencionados).

Las dos obras ocupadas en el arte de vanguardia, muy diferentes, tenían una pretensión similar: aproximar el estudio de la vanguardia a los problemas más próximos del “mundo de vida” –para utilizar un concepto de Blumenberg- y escapar a los criterios de una historiografía dominante matizadamente formalista. El “mundo de vida” exigía preguntarse cómo había sido posible lo que había sucedido, y continuaba sucediendo, la pregunta célebre de Steiner, pero también interrogaba sobre su origen en los años en los que cambió el mundo del arte y cambió la consideración del mundo, su representación.

Desarrollé una amplia actividad profesional como historiador¹⁰ y creo que ahuyenté algunas de las cautelas que veían en mí a un filósofo y, como tal, a un intruso, bien es cierto que con el coste de que los filósofos empezaran a alejarse del que consideraban historiador: el corporativismo intelectual está al orden del día en todas las profesiones.

6

La relación entre la práctica artística, literaria y musical y la filosofía ha sido, como ya he señalado, una constante que ahora adquiere perfiles nuevos, más directos. Félix de Azúa sitúa en las artes, no en el Arte, la experiencia estética. Así lo concibe en su *Diccionario de las artes* (1995), bien es verdad que en este *Diccionario* no se encuentra explicación alguna, tampoco entrada, de la “experiencia estética”. Autor de una tesis doctoral plenamente académica sobre Diderot, Azúa no es un autor académico, ha publicado diversas novelas, entre las que destaca *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986), y varios poemarios, reunidos en *Última sangre (Poesía, 1968-2007)*. Azúa, al igual que Savater se ha convertido en un personaje público, un rasgo al que parece proclive el cultivo de la estética, algo más que una disciplina universitaria o un trabajo cultural.

En cierta medida cabe pensar que la diversidad de problemas, métodos y tendencias de la última estética ha contribuido también a este fenómeno, aunque no en todos los casos haya conducido a él. Junto a los autores que empezaron a publicar en los años setenta y primeros ochenta, y que continúan publicando, hay otros nuevos que aportan planteamientos diferentes, sin que parezca posible encontrar un hilo conductor que articule a todos. José Luis Molinuevo, que dirige una colección en la Universidad de Salamanca, ha vuelto sobre Heidegger, Jünger y Ortega y Gasset; los modelos de la crítica han centrado uno de los intereses de Vicente Jarque, que conoce bien la filosofía de la Escuela de Frankfurt; Jordi Ibáñez ha publicado un libro excepcional sobre Beckett, *La lupa de Beckett* (2004), un autor cada vez más relevante para la historia de la literatura y el arte contemporáneos; J. L. Brea se ha interesado por las nuevas tecnologías en un libro de 2002, *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*; cada vez es más amplio el campo que se ha abierto para el estudio de la imagen, limitado en los años sesenta y setenta a la psicología de la percepción: *Filosofía de la imagen* es antología editada por Ana García

¹⁰ En el campo de la historia del arte las tradicionales monografías sobre “vida y obra” de los artistas prácticamente habían desaparecido, los historiadores preferían microhistorias, muchas veces estudios de fragmentos o de obras aisladas. No tengo nada contra este tipo de trabajos, yo mismo he hecho bastantes, pero creo que aquellas monografías tenían (tienen) sentido y bastante ambición. Esas razones me han movido a volver sobre el género: *Piero della Francesca* (1994), *Manolo Valdés* (2001), *Luis Fernández* (2005), *Pieter Bruegel* (2010) y, sobre todo, *Johannes Vermeer de Delft* (2002) y *Francisco Goya. Vida y obra* (2005).

En 1994 la editorial *Historia 16* me ofreció dirigir una colección de monografías, *El arte y sus creadores*: por primera vez historiadores del arte españoles se ocuparon de forma sistemática de artistas como Miguel Ángel, Leonardo, Manet, Tiziano, Artemisia, Caravaggio, Masaccio, Constable, Courbet, etc.

Varas en 2011; Gerard Vilar, que tiene sus orígenes en el marxismo ha publicado tres libros que abren una nueva perspectiva tanto sobre la experiencia estética como sobre el arte de la baja cultura, un término que a él no le gusta: *El desorden estético* (2000), *Las razones del arte* (2005) y *Desartización. Paradojas del arte sin fin* (2010).

Los filósofos, tal como evidencia el último libro de Gerard Vilar citado o los publicados recientemente por José Luis Pardo, *Nunca fue tan hermosa la basura* (2010) y Félix Ovejero Lucas, *El compromiso del creador. Ética de la estética* (2014), se plantean cuestiones que el último arte suscita, que preocupa a los aficionados, a los amantes del arte y a los especialistas: ¿cuáles son las reglas de las que podemos servirnos para decir que una “obra” es arte?, ¿cuál la condición material de muchas de las obras de arte contemporáneo?, ¿hasta qué punto no nos encontramos ante puras y simples mistificaciones?, ¿cuál es el valor del arte?, ¿cómo es posible un arte que rechaza el arte, un arte “desartizado”?

Este tipo de preguntas, y las reflexiones a las que conducen, alteran sustancialmente los parámetros de la estética que hasta ahora había tenido más predicamento: el comentario de otros autores, otros filósofos, otros sistemas, la relación entre estos y obras concretas, etc. En este punto me parece necesario señalar que ha sido la estética analítica la que ha marcado la pauta al interrogarse por los valores del arte, su carácter (o no) ético, la naturaleza de su verdad, el alcance de su popularidad o de su elitismo, el poder de los sentimientos y las emociones etc., y al introducir en el marco de sus reflexiones el cine y la música. Bien es cierto que, en ocasiones, los filósofos analíticos atienden más al debate académico que al análisis de las obras concretas que está en su origen o al efecto que estas obras producen en sus destinatarios.

Entre nosotros, además de los autores citados, debemos a Francisca Pérez Carreño la edición de algunos de los textos más interesantes a este respecto, los de Malcolm Budd, Levinson, Currie, Kivy, Stanley Cavell, H. R. Jauss, aparte de autores jóvenes de nuestro país, Salvador Rubio, M^a José Alcaráz, Matilde Carrasco, y los suyos propios. Pérez Carreño, publicó en 1988 un libro por completo imprevisto en nuestro panorama filosófico: *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Su “familiaridad” con la semiótica y muy en particular con el pensamiento de Peirce abría un camino inédito. Posteriormente, tras un libro sobre el minimalismo, *Arte minimal. Objeto y sentido* (2003), su actividad se ha centrado en el análisis de temas fundamentales en el ámbito de la estética analítica: emociones, referencia y referencias ficticias, interpretación, etc. Pérez Carreño ha editado un volumen antológico que puede considerarse como la primera *Estética* (2013) analítica publicada en España.

*

La diversidad de las prácticas artísticas, las preguntas de los receptores, la presencia pública de la estética han contribuido a perfilar una situación que nada tiene que ver con la que existía anteriormente. No son los únicos motivos: la diversidad inherente al propio desarrollo de la estética y de los estudios filosóficos tiene la necesaria entidad para dar cuenta de esa complejidad. No es posible hablar de experiencia estética sin tener en cuenta la filosofía analítica y los estudios visuales, pero también las diferencias existentes entre las diversas artes –pintura, literatura, música, por ejemplo-, que aquella filosofía sí tiene muy en cuenta, o la diversidad de lo que antes se denominaba, sin excesivas precisiones, alto, medio, bajo. No es posible hablar de experiencia estética eludiendo la condición de los museos y la índole de las experiencias que en ellos se suscitan, pero tampoco pueden ignorarse las que suscitan los seriales televisivos –por poner un ejemplo provocador- o la contemplación y el cuidado del paisaje natural. No es posible hablar de filosofía, y de estética, sin hablar de todo lo demás.

