

Peter Burger: Crítica de la estética idealista

Por Verónica Perales Blanco y María Luisa García Guardia.

Sin pretender un recorrido histórico por la estética idealista desde Kant hasta Adorno, Bürger en su *Crítica de la estética idealista* enfoca sobre la búsqueda de las relaciones existentes entre la misma y las manifestaciones del arte actual. Considera que aún no se ha investigado lo suficiente el papel de la estética idealista en cuanto “núcleo normativo” de la institución Arte dentro de lo que llama: sociedad burguesa desarrollada.

De los cultivadores de la Filosofía Idealista, sólo Schelling -durante una fase concreta- hizo del arte la piedra clave de su sistema filosófico, desarrollando éste en torno al concepto de *intuición intelectual*. Para Kant, la intuición intelectual o captación inmediata del “fundamento real de la naturaleza”, es una facultad de la que el hombre carece puesto que se puede tener en la medida en la que uno es consciente de las limitaciones de nuestra capacidad de conocer. La prueba de que tal facultad sí existe la encuentra Schelling en el arte: “*Esta objetividad de la intuición intelectual, universalmente reconocida y en modo alguno impugnable, es el arte mismo, (...) Sólo la obra de arte me refleja lo que de otro modo no es reflejado por nada, eso absolutamente idéntico, que se ha escindido del yo*”. Así, en el sistema filosófico de Schelling el arte cumple una función fundamental. “*Por eso el arte es lo supremo para el filósofo, porque, por así decir, le abre el santuario donde arde en eterna y originaria unión, en una llama única, lo que en la Naturaleza y en la*

Historia está separado y lo que ha de escaparse siempre en la vida y en la acción, así como el pensamiento”.

La decadencia de la sociedad tradicional hace del individuo un ser aislado cuya acción ya no está inmersa en una totalidad dotada de sentido, esto justifica el uso recurrente –directa o indirectamente- del concepto de fragmentación. Schelling busca un lugar en el que lo absoluto se nos manifieste, y lo encuentra en el arte. La obra de arte expresa la reconciliación porque en ella se resuelven todas las contradicciones.

Si el arte es “lo supremo” para el filósofo, también se pretende como relación de lo absoluto. Y siendo así, el artista se convierte en genio y aparece la necesidad de distinguir entre “verdadera obra de arte” y el “producto que sólo simula carácter de obra de arte”. Schelling sale al paso de este dilema afirmando que “propia mente sólo hay una obra de arte absoluta” que puede existir en diferentes ejemplares.

El arte, como intuición estética que es, se concibe como “punto de vista” subordinado al entendimiento. El Arte es el modelo de la Ciencia, la esperanza del regreso de la Ciencia a la Poesía. Y si el arte es la manifestación de lo absoluto, Arte y Filosofía tienen el mismo objeto. Schelling reconoce la primacía del Arte y le concede a la Filosofía la tarea de devenir Arte.

Hegel comparte con Schelling el concepto de reconciliación entre libertad y necesidad, pero se diferencia en que toma en serio la acción histórica de la Ilustración, de la que dice, ha disuelto el fundamento mitológico del Arte (no acepta el momento de Verdad de la crítica ilustrada). El racionalismo de la Ilustración temprana había atacado a la poesía como un modo de comunicación no legitimado racionalmente, en una sociedad donde todos los fenómenos debían someterse al cálculo de medios y fines, El intento de Goethe se encamina nada menos, que a cultivar la ciencia en el espíritu del arte. Insta al investigador a entablar una especie de relación comunicativa con la naturaleza,

considerándola como una totalidad viva y no como un mecanismo. Revela su rechazo frente a las ciencias empírico-analíticas, su interés se dirige más bien hacia la conexión de los fenómenos, pues en la naturaleza viva no sucede nada que no esté en contacto con el todo. La observación de complejos de partes y todos, no se sitúa al lado de las ciencias analíticas sino decididamente contra ellas. También se niega Goethe a separar al sujeto de la observación científica, del sujeto de la experiencia mundana, porque *“mediante la intuición de una naturaleza creadora, (todos) nos haríamos merecedores de participar espiritualmente de sus productos”*. El esfuerzo desesperado de Goethe de practicar la ciencia como arte, nos hace ver la contraposición entre una ciencia encaminada a la dominación de la naturaleza y un arte que asume la tarea de responder a las cuestiones acerca del sentido de la existencia humana.

El progreso de las ciencias y la organización de la vida social nos ha conducido a una diferenciación de disciplinas especializadas y dominios de actividad que han hecho que el individuo ya no pueda experimentar el complejo del todo social. La religión ya no aborda esa experiencia total y surge la necesidad de una nueva unidad en la que no estén separadas ciencia y experiencia, entendimiento y sensibilidad. La filosofía idealista posterior a Kant puede entenderse como una respuesta al problema de la disociación moderna. Para Schelling la escisión es “una enfermedad del espíritu del hombre”, la “verdadera filosofía” trabaja en su superación. Hegel piensa que “la escisión es la fuente de la necesidad de la filosofía, y en cuanto cultura de la época, es el aspecto dado y no libre de su figura”. Pero, si la tarea de la filosofía consiste en superar estas oposiciones, es necesario plantearse el cómo de esa superación: si manteniendo la escisión –como estado pasajero-, o intentando aniquilarla, reducirla. Bürger opina que sólo una utopía que permita el antagonismo, la oposición, es conciliable con los principios de la sociedad moderna y que todo intento de eliminación amenaza con la regresión. Schelling cree que la Filosofía

ha de hacerse mitológica para sensibilizar a los filósofos y que “reine” así entre nosotros una eterna unidad. Esta unidad no vendría dada por una ampliación de la capacidad racional autónoma, sino por esa nueva mitología cuyo papel correspondería con el de la religión cristiana en la Edad Media. Los hombres se relacionan entre sí a través de una religión vivida estéticamente.

Este tipo de propuesta en una época moderna deja entrever un claro peligro, demostrable no sólo por las experiencias históricas (tales como el “terror blanco” al comienzo de la restauración en Francia) sino también en los proyectos de los románticos alemanes en torno al 1800. En *La cristiandad o Europa*, de Novalis, la fe cristiana como lazo de unión y paz entre los hombres, es contrapuesta a la ciencia moderna y la vida económica resultante del capitalismo y el comercio. Se percibe un claro sometimiento de la Ciencia por la Iglesia, como medida para el mantenimiento del antiguo orden. La carencia de mediaciones con la realidad del pensamiento de Novalis, lo catapulta, contra su intención, a ser el complemento ideal de una sociedad organizada por el capitalismo y por la tecnocracia.

Friedrich Schegel, aboga por la creación de una nueva mitología, pero en el contexto de una renovación de la poesía. No elige el pensamiento unificador de la religión cristiana sino la antigua mitología, enlazando así con el pasado clasicista y sobre todo con la tradición de Winckelmann y Herder. Mientras que Herder da una dimensión política a su crítica de la cultura (sólo una sociedad liberada del absolutismo feudal sería capaz de producir una cultura popular), Schegel desliga completamente la unidad cultural de la dimensión política; él se refiere a una revolución estrictamente espiritual. En lugar de un proyecto utópico social, presenta un programa de revolución espiritual –a los ojos de Bürger, extremadamente vago-. Su antimodernidad, dice Bürger, se revela ante todo en el concepto de mitología que excluye cualquier discusión racional de normas y valores.

Schegel se revela como individualista moderno, pues no sólo defiende los “derechos de la individualidad” sino que subraya la originalidad como “auténtico valor y virtud del hombre”, y al mismo tiempo, como el antimoderno que busca la unidad en una nueva mitología.

El interés por el romanticismo no es sólo comprensible, dice Bürger, sino legítimo y podría contribuir a que en ese proceso de apropiación nuestro propio presente fuera mejor conocido. Pero cuando el intérprete se limita a “rastrear” motivos románticos, proponiéndolos como soluciones a problemas actuales, pierde la oportunidad de iluminar nuestro presente.

Todos los pensamientos tienen su hora histórica, responden a unas necesidades epocales. La estética de Heildeberg de Georg Lukács forma parte de la respuesta de ataque de las vanguardias al status de autonomía del arte. Lukács parte de las ideas de Kant pero considera que éste se queda a medio camino. Va a formular el aislamiento de la obra de arte con la máxima radicalidad, planteando la ausencia total de relación entre realidad y obra de arte. Para que el sujeto pueda experimentar el objeto estético como algo que le es absolutamente adecuado, tienen que coincidir la forma vivencial del sujeto y la forma de la obra de arte, y además, el sujeto tiene que estar completamente entregado a la exigencia interior de su vivencia. La primera de estas condiciones se cumple por obra del genio, definido como la armonía preestablecida de la forma vivencial y la forma estética. De esta manera recae, con el concepto de genio, en la tradicional metafísica del arte. La vivencia estética, en tanto que vivencia no alienada, es sólo posible en un sujeto que se aparta de la realidad contingente y se concentra en la posibilidad de una pura vivencia. Acaba Bürger subrayando la asombrosa cercanía no sólo de los planteamientos de Lukács a los de Heildeberg, sino también el de las posibles soluciones que dan a los mismos. En esa gran continuidad destaca el teorema central de sujeto-objeto. Partiendo de la idea materialista según la cual en el proceso de trabajo, sujeto y objeto están ya

mediados, se pregunta por la forma peculiar del objeto estético. Para contestar a tal pregunta distingue entre trabajo y producción artística: *“Mientras que en el trabajo se trata de una relación práctica del sujeto con la realidad objetiva, de manera que la unidad del acto es sólo el principio unificador del proceso mismo de trabajo, y por ello su cumplimiento hace perder su significación para recobrarla en una nueva ocasión, recibe esa unidad en el arte su propia objetivación; tanto el acto mismo como la necesidad social que lo suscita, tienden al mantenimiento, fijeza y eternización de esa relación del hombre con la realidad”*. Las obras de arte son aquellos productos de la actividad humana en los que la unidad del sujeto y objeto se mantiene y se objetiva.

El pensamiento de Lukács sigue siendo solamente aplicable al campo de la institución arte. No aplica el desarrollo histórico a las categorías de la estética idealista porque se niega a entender los movimientos artísticos modernos y vanguardistas que modificaron el concepto mismo del arte.

La definición de la obra simbólica de arte de la estética idealista, se descubre como la teoría de un mundo divino ausente. Hoy el arte vive de la relación con los dominios de lo teórico y lo moral-práctico, sin poder por ello desembocar en la ordenación teórica o moral. La tensión entre autonomía estética y pretensión de superación, en la que actualmente está el arte, no se resuelve –dice Bürger- inclinándose tajantemente a uno y otro lado, tienes que ser gestada en la producción, en la recepción y en la reflexión teórica.

El discurso sobre el arte se sitúa hoy ante un dilema que puede caracterizarse de la siguiente manera: por una parte continúa constituyendo una estética idealista al menos con algunos de sus teoremas; por otra, predomina entre los que se ocupan de la estética filosófica, la tesis que preconiza el fin de la estética. El argumento es que la estética considera al arte como la actualización de lo absoluto en el medio de la apariencia sensible y por lo tanto, ya no se adapta al arte moderno. Bürger considera que aún tiene sentido

plantear la reflexión estética a partir de las categorías de la estética idealista. Las razones que argumenta: la estética idealista no se reduce al paradigma de la reconciliación, también establece una relación entre las contradicciones reales de la sociedad burguesa y el arte, y ahí radica su fuerza; no se puede decidir como obsoleta una tradición todavía vigorosa. Bürger pretende con este ensayo la transformación por la crítica, propone una teoría que en lugar de entender la producción estética como actividad del genio, lo hace como un tipo de trabajo social.

Adorno determina en su *Teoría estética*, la apariencia como carácter esencial del arte; constata en un segundo paso la crisis de la misma y se pronuncia finalmente a favor de su salvación. Bürger frente a la posición de Adorno, no busca una determinación de la esencia del arte, sino pregunta de qué manera se puede pensar el arte después de las vanguardias históricas. En cuanto a optar por la salvación de la apariencia, critica la radicalidad del Adorno, no está a favor de ese “o bien... o bien”, sino de un estudio riguroso de lo que ha supuesto la apariencia en la estética idealista.

“Si se busca en el texto de Schiller...” empieza Bürger, y a partir de ahí, lo que por su parte empieza a buscar en las palabras de la teoría de la estética idealista, son formas donde encajar las suyas propias. Modificar un poco del orden, retocar algunas cosas... reinterpretar textos mitológicos para actualizarlos y hacerlos válidos y aplicables desde su perspectiva. Su propuesta ha de estar metida o sacada –quién sabe- de una vieja carpeta, y es esa antigüedad, la que parece le dará la dosis necesaria de “tradición” que permite hablar de una continuidad del arte. Así ha encontrado que Schiller no quiere situar lo estético ni en el contemplador ni en el objeto, sino entre ambos. Y esto afecta directamente al concepto idealista de la apariencia. El producto estético es algo fabricado, pero como quiera que la reflexión actual muestra, en su discurso sobre la apariencia estética, la ocultación del trabajo por parte del productor y del receptor en tanto que momento

ideológico, no hace con esto más que seguir lo que ha dejado conocer el desarrollo del arte en la sociedad burguesa sobre todo desde las vanguardias históricas: el trabajo del productor se revela en el montaje. Cuanto más se aleja la pintura de la representación figurativa, y la literatura del modo narrativo tradicional, tanto más requiere la apropiación de las obras de una socialización estética especial.

La autonomía del arte en tanto que apariencia debe garantizarla su libertad; para ello tiene que separarse de la “existencia”, Schiller se lamenta expresamente, y dice “no hemos separado suficientemente la existencia de la apariencia, asegurando así para siempre sus límites” (Bürger remarca en su texto las palabras *para siempre*).

¿Qué significa todo esto para la categoría de la experiencia estética? Se pierden necesariamente importantes elementos significativos, propios de la estética idealista, a saber, reconciliación, armonía, ocultación del trabajo... en su lugar aparece la ruptura como categoría estética central.

Bürger acusa en su crítica de la estética idealista, a Adorno de buscar en la obra de arte la apariencia estética en tanto que ilusión (por lo que se esfuerza en investigar lo fantasmagórico hasta en la técnica musical, como con Wagner). Cuando Adorno acomete de nuevo en su *Teoría estética* el problema de la apariencia, lo hace con la perspectiva de salvarla. La crítica a al fantasmagoría cede paso a la crítica de las vanguardias que se revelan contra la apariencia “como consecuencia de esa rebelión, las obras de arte están a punto de recaer en la pura coseidad, como un castigo a su *hybris* de querer ser más que arte”. En la teoría de Adorno, el arte como institución permanece oculto.

Lukács y Adorno se han atendido al concepto de arte de la filosofía idealista, entendido como manifestación de la verdad. La obra de arte constituye el lugar en el que se descubre la verdad sobre la sociedad. Adorno evita a toda costa el tener que fijar el contenido del concepto verdad. Sería tanto como su falsificación, pero por otra parte no

quiere abandonar el contenido de verdad a la irracionalidad. De ahí su apelación a la crítica de la técnica artística y su conexión con el concepto filosófico. Como persigue la crítica de la cosificación hasta en la estructura misma del concepto racional, y al mismo tiempo se abstiene tajantemente de cualquier irracionalismo, tiene que intentar continuamente nuevas formulaciones, para evitar, con medios conceptuales, la fijación propia del concepto. Bürger piensa que al hablar del contenido de verdad en la obra no debemos partir del supuesto de que en la obra –así como en su sustancia- se puede encontrar tal contenido, al que correspondiese una validez atemporal. El contenido de verdad de una obra no es independiente de los que se ocupan de la obra, pero tampoco es producido por ellos. El concepto de apariencia que Schiller desarrolla en sus cartas e Kallias, mantiene la tesis de que la verdad de la obra se constituye entre la obra y los receptores. El concepto de verdad que aquí se está empleando no es en el sentido de algunas de la teorías filosóficas de la verdad, sino que se trata de una idea reguladora, a la que tienen que orientarse las interpretaciones concretas si quieren acertar con la obra y también con la situación histórica de los receptores. El contenido de verdad no se corresponde con nada que pueda mostrarse empíricamente.

Las ideas estéticas son para Kant esas momento de la obra de arte que se debe a la libertad de la imaginación; el otro momento que expresamente denomina “condición indispensable” es el gusto. *“El gusto es, como la facultad de juzgar en general, la disciplina (o regla) del genio, le recorta las alas, lo civiliza, lo pule...y, al introducir claridad y orden en la muchedumbre de pensamientos, da solidez a las Ideas, suscitando el consenso general y durable, y se hace digno de la posteridad y de una cultura progresiva”*. En la posterior evolución de la filosofía idealista el concepto de gusto va perdiendo importancia y esto suscita la siguiente cuestión: ¿en qué se funda la pretensión de universalidad del arte? Podría objetarse que el concepto metafísico de la obra de arte

puede darse en Schelling y entre sus sucesores como Adorno, pero que no sería importante para la comprensión de la obra en la sociedad burguesa. Pero examinándose el concepto de obra que tiene lugar en la interpretación aparece que la estética idealista está mucho más viva de lo que se sostiene en el discurso habitual. En la mayoría de las interpretaciones puestas en circulación por las ciencias de la literatura y del arte de los últimos treinta años, subyace un concepto de obra entendido como totalización de forma y contenido. Sospechamos que las contradicciones de la sociedad burguesa se imprimen en las obras que producimos o en las que nos apropiamos, lo que equivaldría a decir que puesto que vivimos en una sociedad en la que lo particular y lo universal, el individuo y el género, el sujeto y el objeto, están escindidos, también son para nosotros las obras de arte configuraciones en las que volvemos a encontrar esa escisión. Esto nos permite a los que vivimos en una sociedad marcada con contradicciones, encontrar esa estructura contradictoria en la estructura de la obra de arte. Pero después de que se ha sometido a crítica la estructura sujeto-objeto de la estética idealista, y de que en el contexto de las vanguardias históricas ha resultado dominante un nuevo tipo de obra de arte (el montaje, la obra no orgánica) no podemos explicar la dialéctica forma-contenido como identidad. Lo que hace falta es mantener la oposición entre ambos conceptos porque ahí radica el momento potencial de verdad de la estructura de la obra.

Se puede entender lo que es la institución arte dominante como aquella instancia que diferencia los discursos legítimos acerca del arte, de aquellos otros que no son legítimos. Criticar la institución arte es pues, criticar el discurso legítimo vigente acerca del arte. La crítica de la interpretación, promovida en el marco de una crítica de la institución arte, como procedimiento dominante de apropiación de la tradición, no puede tener como meta desenmascarar como ilegítimo ese tipo de discurso y poner en su lugar algo nuevo, sino que más bien se trata del intento de encontrar lo que en la práctica de la

interpretación no es derivable racionalmente de los presupuestos. Una vez reconocidos los presupuestos de la obra y del valor, no debería entenderse tampoco el intérprete como el genial coautor que participa en cierta manera en la “singularidad” de la obra. El intérprete buscará dar siempre justificación de lo que hace, no sólo en la reconstrucción de la estructura semántica de un texto, sino especialmente también en la producción de conexiones más amplias y de decisiones de valoración.

Las diferencias entre trabajo artesanal y artístico no deben conducir a pasar por alto el carácter oscilante del trabajo artístico. Incluso en el paradigma del montaje se corre el peligro de favorecer la ilusión de que la producción artística lo es del individuo aislado puesto que inclina la mirada a la acción del productor. Producir un objeto que consiste en expresión e interpretación del mundo, sólo tiene sentido en relación a otros sujetos que pueden reconocerse o no en tal objeto, y así esta producción artística está implícitamente referida a ese fin.

Para las estéticas que se basan en la filosofía de la identidad, como las de Schelling y Scholder, la cuestión de la recepción del arte no tiene una importancia central. Cuando el arte se concibe como manifestación de la idea, el problema de su recepción es secundario. La contemplación es el lado que corresponde a la recepción de la unidad idealista sujeto-objeto. La apropiación debe comprenderse como recuerdo interiorizado y esto conlleva dos cosas: las obras pasadas no son objetos muertos sin cristalizaciones de la verdad de una época pasada, verdad con la que el receptor como su propia época están en relación; el receptor como sujeto activo realiza el proceso de interiorización y recuerdo. El “destino” es el trabajo histórico de la especie que media entre ambos. La idea de Hegel en cuanto a esto es que en este acto, la interiorización por recuerdo (es decir mediada por el destino) es superior a la inmediatez de la vida pasada de la que da testimonio la obra.

El *Excurso IV*, es un capítulo dedicado a la crítica de la teoría estética de Adorno, aunque esta tendencia es clara a lo largo de todo el libro. Bürger se centra aquí en el carácter antivanguardista de su estética. Adorno se opone a las intenciones radicales de las vanguardias. Reacciona con vehemencia contra las tendencias que se dirijan contra la institución autónoma del arte. Ni siquiera en su Teoría estética ha abandonado el concepto tradicional de la obra lograda del arte; sólo renuncia a una explicación excesivamente estricta del concepto tradicional de obra. No hace suyo el tipo de obra vanguardista que se basa en la ruptura: *“La obra de arte que soporta su dialéctica inmanente, la refleja como si al soportarla se distendiese: esa es la falsedad estética del principio estético”*. Mientras que conserva ampliamente la categoría tradicional de obra, somete la representación del artista como genio a una acertada crítica dialéctica. La utopía actualmente renovada en el contexto de las vanguardias, de que todo productor libre debe poder desarrollarse, no es reelaborada por Adorno, porque se sigue ateniendo al concepto de la gran obra de arte (genial) que garantiza la supervivencia del artista.

La tercera parte del libro, bajo el título de *Estética y moral*, se constituye como un recorrido descriptivo por las ideas estéticas de filósofos cercanos a la estética idealista. Se trata de unos textos mucho más impersonales e históricos que los anteriores. La introducción de las diferentes ideas a través de las contraposiciones sin espacio alguno para la opinión o desarrollo del propio Bürger, hacen este tramo más monótono. Sólo en el último capítulo y muy al final nos deja el autor que le veamos de nuevo. No es nuestro problema la especificidad de lo estético, concluye, o más exactamente, ya no es ese nuestro problema. La crítica de la estética idealista nos ha conducido al punto en el que podemos pensar la intención vanguardista de reconducir el arte a la praxis vital como un proyecto que no sea la repetición de las vanguardias. Lo que históricamente se ha separado como lo estético no puede ser el centro organizador de una praxis de la vida liberadora y

liberada; pues lo que se opone abstractamente a la alienación sólo puede reproducirla. La Estética de la oposición es, en última instancia, el modelo de obra a seguir propuesta por Peter Bürger.