

A Antonio Casanovas. *In Memoriam.*

Cancho Ruano

Existe un gran número de conceptos vinculados históricamente a lo que llamamos "actividad artística" o "arte": creatividad, inspiración, belleza, verdad, técnica, forma, naturaleza, mimesis, anámnesis, estética, verdad, gnosís... El contenido de estos conceptos ha variado a lo largo de la historia reciente, desde la Grecia presocrática hasta nuestros días; sería posible entender la "evolución" del arte, y la teoría que comporta, viendo en qué concepto cada época histórica ha hecho especial énfasis y cómo y por qué los conceptos han variado. En cualquier caso, ninguno de estos términos conserva en la actualidad el concepto original (radical); algunas veces, el concepto es posterior al término (tal es el caso del que nos va a ocupar de inmediato); otras veces ocurre a la inversa: se acuñan nuevos términos para conceptos antiguos; a menudo, no obstante, el concepto deja de tener un sentido preciso debido a un uso indiscriminado. Sea como fuere se hace extremadamente difícil interpretar textos antiguos por la misma fluctuación, por no decir deterioro, que el contenido de un término -el concepto inherente a su radical- ha sufrido a lo largo de la historia. Hay, sin embargo, un concepto clave que inunda la percepción de la realidad en nuestro mundo contemporáneo y que ha invadido democráticamente la filosofía, el arte, la vida cotidiana, la ciencia... Este concepto es el de estética o, desde el punto de vista de teoría del arte, "experiencia estética".

I. Estética

La irrupción de la estética en el dominio del arte es bastante reciente (finales del s. XVIII) y marca una de las rupturas radicales con lo que en términos tradicionales se entiende por Arte. Tal ruptura es, qué duda cabe, de menos envergadura que otras (si se quiere una consecuencia de otras), por ejemplo, el abandono del arte en tanto que Oficio -es decir, *ars* vinculado a una *Scientia* que conforma su substrato teórico-, y en tanto que tal, *ars* como método iniciático; la desvinculación del arte con la utilidad (utilidad simbolizante, es decir, una utilidad inmersa en una cosmovisión); la idea de la obra de arte como símbolo o "mapa de conocimiento"... etc. De hecho, para comprender claramente qué concepto se esconde, en términos tradicionales, detrás del término "arte" debiéramos antes destruir el concepto que tenemos de estética; por ello me ha parecido importante ver por qué para la modernidad la estética es un predicado *sine qua non* es imposible vivir, dicho sea con cierta brusquedad. Porque desde el s. XVIII, la estética ha sido el tema; la teoría del arte (asociada a la idea de belleza) ha tenido un carácter psicológico: se ha incidido en la respuesta humana ante el "arte" y la "belleza" y en la naturaleza de la actitud mental que tal percepción requiere.

Aisthesis -estética-, y su forma adjetiva *aisthetikós* -lo estético-, se utilizaba en Grecia para referirse a las impresiones sensoriales y estaba asociada a *noesis* -y su forma adjetiva *noetikós*- que se refiere al pensamiento: son las impresiones sensoriales asociadas al pensamiento. En este sentido era utilizado el término en la Grecia presocrática, en Platón y Aristóteles. Su dominio estaba bien definido y siempre se refería a un tipo de conocimiento menor, mediato y en cierta manera racional. *Aisthesis* se oponía, en este sentido, a *gnosis* en la medida que éste implica un conocimiento elevado, inmediato, vinculado a la intuición intelectual (*noeîn*). Así quedaron las cosas, poco más o menos, hasta mediados del s. XVIII. Jámblico, V. P. XII 58, cuenta la anécdota de la explicación que dio Pitágoras de los filósofos: comparó al mundo con un circo en donde el más puro de los "especímenes" era el hombre que se recrea en la contemplación de las cosas más bellas, al que corresponde el nombre de "filósofo", que así

era un "espectador" buscando la verdad del mismo modo que otros buscan el dinero o la gloria; el goce de esta contemplación -de la belleza inherente al mundo manifestado- podría ser el primer enunciado de lo que significaba la "experiencia estética" (se justifica llamarla "experiencia estética" por el hecho de que se vincula a la belleza). Ahora bien, en este "contemplar las cosas bellas" no intervienen cuestiones relativas a los estados mentales subjetivos ni a determinadas respuestas emotivas o experiencias sensoriales, ya sea en o a través del arte o en tanto que simple actitud vital; muy al contrario supone, en Pitágoras, un estudio intelectual activo basado en la numerología, la geometría, la música y la astronomía.

La cuestión es que la belleza del mundo, es decir, la belleza de la estructura implícita en la Naturaleza, es una imagen o un símbolo **(1)** de la Belleza y de la Verdad; el filósofo, que no es un sabio sino un "amante de la sabiduría", un "espectador" o "buscador", aprende a ver (en el orden formal) y a oír (en la armonía) qué se esconde detrás de "lo visible" (*eidos* en sentido original) porque sus observaciones le proporcionan un conocimiento del orden del cosmos y, así, de sí mismo en tanto que microcosmos, porque "lo semejante se conoce por lo semejante". La *aisthesis* platónica trató de la belleza en tanto que trascendental o Idea y esto derivó hacia una teoría de la "experiencia estética" que quedó formulada en El banquete en tanto que paso previo a la "experiencia iniciática": ya que nuestros sentidos no pueden percibir la belleza de las ideas directamente (aunque sí la de los objetos) hay, dirá Platón, una "facultad" (cualidad, aspecto, "función" u órgano, podría decirse también) del alma que hará percibir la belleza-en-sí, y esta facultad es el intelecto, que es una "función" de la psique indispensable para el conocimiento de las Ideas. La *aisthesis* platónica fundamenta la neoplatónica elaborada por Plotino y Boecio y, ya en la Edad Media, Juan Escoto Erígena la describirá como un "sentido interior del alma" -*interior sensus animi*- ("visión espiritual", así San Buenaventura) que hace contemplar en los objetos bellos sólo "la gloria del Creador y de sus obras"**(2)**.

El cambio brusco, aunque no radical, lo dio Aristóteles quien contrariamente, definía la *aisthesis* en tanto que un saber "ver y escuchar"; pero a diferencia de Pitágoras este "ver y escuchar" era un fin en sí mismo, es decir, un ver y escuchar el mundo o naturaleza en tanto que tal para conocerlo en su realidad manifiesta. Para Aristóteles todo lo que no era abarcable mediante la visión no era "correcto"; es decir, todas las cosas han de tener una presencia formal (medida, peso, etc.) que sea perceptible clara y distintamente, sin que lleve a equívocos: la "buena forma" es la que se puede ver correctamente (*eusynopton*, correcto-con-visión, Poética 1450d-1451a y Ética a Eudemo, 1230 b31). Esta "visión correcta" se puede aplicar *mutatis mutandis* a la percepción táctil o plástica y así quedan establecidos los principios mediante los cuales se rige la percepción estética: principios relativos a la subjetividad, ya que, además, lo correcto-con-visión depende del sistema cultural en que se esté inmerso. La diferencia entre ambos es de capital importancia (aunque ciertamente sus límites se diluyen a través de la historia; por ejemplo, en el Renacimiento Ficino intentaría una síntesis de ambas): mientras Aristóteles describe una actitud estética frente al mundo, un mundo en tanto que manifestación irreductible, e irreductible en la medida que incluso el *primum mobile* es un Principio personal ya que lo define en tanto que naturaleza ontológica -y no metafísica- y por lo tanto determinada, Platón describe la facultad del alma indispensable para la "experiencia estética" que, como se ha dicho, se desarrolla según ciertos grados o niveles de percepción y se vincula a la "experiencia iniciática" en la medida que supone un primer grado de conocimiento de la realidad. En última instancia será el *daimon*, el *ingenium* de san Agustín, (relacionado con la "inspiración" o "intuición") quien promueva el conocimiento o *gnosis*. Pero ya sea como actitud o como órgano de conocimiento la *aisthesis* o la "experiencia estética" jamás se asoció al arte. En todo caso en Aristóteles se enuncian los postulados para que esta vinculación sea posible, pero esto es otra cuestión que no vamos a tratar aquí.

En Aristóteles, la negación de la trascendencia de las Ideas platónicas y de la *anamnésis*, (no-olvido o reminiscencia) llevan al hombre a interesarse ya no por el principio o principios de las cosas sino por las cosas mismas en tanto que entidades irreductibles y, sobretudo, por la manera en que tales cosas son aprehendidas por los sentidos y por la razón. La filosofía se desvincula de lo sagrado (aquí el mito) y con ella el filósofo cuya búsqueda se sitúa al margen; aquí empieza la filosofía, el arte y la teoría del arte tal y como lo entendemos en la actualidad. Esta distinción quedó establecida, poco más o menos, así, hasta mediados del s. XVIII. Descartes había dicho (Meditaciones, 6^a) que el único conocimiento posible era aquel que podía ser concebido clara y distintamente. Según esto, y en plena época enciclopédica, J. Cristián, barón de Wolff, un reconocido filósofo alemán que creó escuela y del que la modernidad todavía conserva, aunque no en su totalidad, ciertas divisiones que estableció de las artes y las ciencias, ordena los conocimientos en materias, bajo el supuesto de que todo conocimiento es

racional o empíricoracional; se da cuenta, no obstante, que ciertos conocimientos son inconcebibles, oscuros y confusos, conocimientos sin lógica (inductiva o reactiva). Wolff clasifica aparte estos conceptos, y los conocimientos que de ellos se derivan, y no se ocupa más de ellos (por ejemplo, placer, dolor, odio, amor... eran considerados simples conciencias de perfección o imperfección). Alejandro T. Baumgarten, discípulo suyo, advirtió que todos aquellos conocimientos dejados a parte por Wolff se referían al conocimiento sensible, exactamente a los sentimientos, (pensando todavía en la antigua distinción entre *cognitio intellectiva* y *cognitio sensitiva*). Lo verdaderamente sorprendente de la cuestión es que Baumgarten identificó todos estos conocimientos con el conocimiento de la belleza y denominó al estudio del conocimiento de la belleza con el nombre grecolatino de *cognitio aesthetica*, o "estética". De hecho se estaba diciendo que *aisthesis* no tenía ya que ver con "las impresiones sensoriales asociadas al pensamiento" sino con los sentimientos, con las fuerzas motrices del instinto: la experiencia estética promueve un conocimiento exclusivamente sensual; en cualquier caso el arte, en sí mismo, no es nada más que un instrumento destinado a tal fin: aún conservándose el término, el concepto era radicalmente distinto al original. Esta fue la gran ruptura con la antigüedad; ruptura dramática que hizo que el concepto no fuera adoptado con facilidad; fue considerado incluso un barbarismo que implicaba artificialidad y exageración.

Al principio incluso Kant hizo caso omiso pero más adelante lo incorporó en La crítica del juicio advirtiendo que el juicio del gusto no es un juicio lógico, sino estético, siendo que su base no puede ser otro que subjetivo(3); más tarde Hegel la adoptó, instaurándose, junto con la Ética y la Lógica, en una de las grandes divisiones de la filosofía; en este contexto diría Hegel: "El arte, desde el punto de vista de su destino más alto, es algo que para nosotros pertenece al pasado"(4). Frente al "idealismo subjetivo" kantiano responde Schelling: la belleza no es otra cosa que la armonía entre los polos de la existencia (idea-forma, esencia-substancia, invisible-visible). El arte, dice Schelling, tiene precisamente la misión elevada de hacer posible esta armonía: el arte no es ya una "imitación de la naturaleza" sino la representación sensible del principio oculto (al que llamará Absoluto) que vincula todos los grados de manifestación. Si la naturaleza es una representación del pensamiento divino, el arte rivaliza con ella: así queda definitivamente establecida la absoluta independencia del arte con respecto a una concepción sagrada (cuyo soporte era el símbolo, rito y mito) propia del arte tradicional. Pero debido a que Schelling todavía relaciona el arte con cierta manifestación del "espíritu" se ve en la necesidad de definirlo en tanto que órgano de la religión, de la que toma la iconografía necesaria en su representar; la asimilación de lo sagrado con lo religioso (por lo demás criticado por muchos de sus interpretes), la vinculación del arte con la religión y la filosofía, resulta un supuesto insostenible no ya en términos tradicionales, a los que Schelling no tenía por qué dar cuenta, sino en términos de filosofía mítica y/o racional. Un punto de inflexión en el concepto "estética" se produce con A. Schopenhauer, para quien el mundo es una representación de la voluntad del hombre, excepto por lo que respecta a la percepción estética en donde lo volitivo, la voluntad, se inhibe; la experiencia estética es fundamentalmente una "contemplación". El hombre no puede decidir si una cosa le gusta o no, la voluntad ("... la agitación y la turbulencia que ocasiona la violencia del querer...") es motor de la acción y la percepción estética no requiere de ella; exactamente se contrapone a ella. Todo se justifica por una finalidad (es decir, por un juicio lógico) menos el juicio estético que no tiene objetivo más que el de agrandar o no; en este sentido es puramente objetivo y desinteresado. El hombre delante de los objetos somete sus facultades mentales a la pura percepción de este objeto, olvidándose de su personalidad y doblegando su voluntad (su razón o juicio lógico en sentido kantiano): esta actitud de sumisión pasiva a los objetos o estado mental es, dirá Schopenhauer, "contemplación" o "placer estético" y la actitud que tal predisposición requiere la denominará "actitud estética"(5). En Schopenhauer el conocimiento se emancipa de lo volitivo, ciertamente, pero siempre este conocimiento es un conocimiento estricto del fenómeno observable y de las leyes que lo determinan o fundamentan: Epicuro es el gran referente de Schopenhauer(6); no es ya filosofía como una propedéutica o como "amor a *Sophia*", sino filosofía (o "experiencia estética") como modo de vida, lo que llevará a considerar el arte también como modo de vida y no como sistema de conocimiento. Cuando Schopenhauer dice que la "actitud estética" es *ratio sine qua non* para el conocimiento de la idea, esta idea o ideas lo son en tanto que imágenes de las cosas que penetran por los sentidos.

Es cierto que, como en el epicureismo, se descartan los placeres sensuales en pos de otros más sutiles o "espirituales" -más ascéticos, por así decir- pero no es menos cierto que se persiguen tales placeres sólo en aras de "bastarse a sí mismo", de ser imperturbable e inalterable frente al mundo y sus vicisitudes, no en aras de adquirir ningún tipo de conocimiento que trascienda la propia generalidad. No hay, en definitiva, un interés por la Verdad. A partir de aquí sentimental, estético y materialista

confluyen irremediabilmente en el arte siendo éste su máximo exponente: "La obra de arte, dirá Schopenhauer, no es más que un medio destinado a facilitar el conocimiento que constituye el goce estético... el artista nos presta sus ojos para mirar el mundo"(7). A partir de aquí, y a través de la filosofía, la estética irrumpe definitivamente en el concepto de arte. El artista romántico pretende idealizar la "realidad sensible"; al artista tradicional lo que le interesa es hacer sensibles las ideas(8). La dialéctica romántica objeto-sujeto promueve un conocimiento del fenómeno en la medida que el sujeto se confunde con el objeto, pero nunca llega a ser un conocimiento puramente intelectual o espiritual porque no lo trasciende, ya que bien podría decirse que cuando la inteligencia se hace cómplice de las formas deviene razón discursiva. Esto me ha parecido una verdad inherente a la teoría, por así decir, del conocimiento (y del arte) tradicional que no puede ser advertida más que situándose en su seno. No sólo el arte ha pasado a ser "una forma de pasado" (Hegel), ahora el arte no tiene pasado. No sólo el arte rivaliza con la naturaleza (Schelling), ahora el arte se manifiesta como sin rival. Ahora, la naturaleza imita al arte. En este punto, el "arte moderno" se opone radicalmente al arte tradicional(9): el paradigma "arte moderno" adquiere estatuto propio. Esto incorpora, pues, un paradigma nuevo e irreconciliable con la idea tradicional de arte; podría decirse que, en el mejor de los casos, las cosas no han variado cualitativamente hasta hoy: a partir de aquí se suceden las teorías, algunas de ellas opuestas, sobre el arte y la teoría del arte; la estética y el arte entraron, a través de la teoría del hedonismo, en el dominio de la psicología. Ya Descartes había identificado la percepción de la belleza con el placer y a partir de aquí identificar el arte y la belleza con el "placer de la imaginación", es decir con la pura y simple (aunque sin duda fértil) fabricación de imágenes, fue un paso lógico.

La teoría del *Einfühlung* -oponiéndose radicalmente a la teoría de la "contemplación" romántica- postula que es el sujeto quien confiere al objeto unas propiedades que él no tiene (es lo que se llama, no sin error- la empatía o simpatía simbólica). Sólo dos referencias a título de ejemplo: en 1919 aparece "Sull'arte metafisica" de De Chirico, artista de gran influencia, que desarrollaría lo que él llamó la "estética metafísica" -cuyo fundamento debemos buscarlo en el idealismo alemán de Kant y Hegel-. Él definía su arte como "arte nuevo" que requería cierto "espíritu profético" para ser llevado a cabo y, también, para ser comprendido. La "estética metafísica" es una suerte de visión "espectral" que consiste en ver ilógicamente (en este contexto, irracionalmente, y esta irracionalidad es la que se contrapone radicalmente a la idea tradicional de arte; por ejemplo, se contrapone a Platón) la concatenación lógica de las cosas o acontecimiento de la vida cotidiana. No es menos significativo que De Chirico se refiera a un tipo de "hombre ametafísico", que él llama "hombre imbécil", al que le atrae "la masa, la altura y el infinito", mente del cual compara con la psique femenina e infantil (sic)(10). Un arquitecto de tanta influencia como Le Corbusier afirma que a él lo único que le interesa es la estética(11) y plantea así la arquitectura como un fenómeno plástico (lo que llevó a P. Valéry a llamarla, premonitoriamente, "arquitectura viuda"(12)), una "machine à habiter", preñada de valores formales que le confieren belleza propia: la arquitectura es, dice Le Corbusier, "... el juego sabio, y magnífico de las formas bajo la luz". No es de extrañar que los valores propios de la arquitectura y el arte tradicional pasaran a ser no sólo olvidados sino estigmatizados como antigüedades vacías de contenido: "... (la Edad media), dice Le Corbusier, estaba arraigada en hechos aún bárbaros..."; "el Renacimiento, continúa, fue un período de 'claridad intelectual' que alcanzó la todopoderosa horizontal"; más adelante: "Pitágoras (...) estaba obligado a ofrecerse mentalmente a los deleites de la geometría mientras que nosotros los tenemos cotidianamente al alcance de la mano"(13). A modo de conclusión: la realidad se manifiesta o "se da a presencia" por medio de formas (formas que se relacionan y se cuantifican) y nos damos cuenta de ellas mediante el conocimiento estético: ésta es la máxima de los estetas.

Tal consideración niega el hecho de que pueda haber realidades sin forma, mejor, sin figura ni dimensión, y este es el gran giro que marcará el abandono de la idea tradicional del arte porque ésta no sólo presupone tal consideración sino que lo que pretende es "dar forma" a estas realidades (Ideas, para expresarlo rápidamente) haciéndolas sensibles; en ello reside la operatividad del arte. En cualquier caso, por una parte se afirma, simultáneamente, el sentido narrativo y formal del arte dentro de la más estricta dialéctica sujeto-objeto, y por otra se justifica el arte por sus valores semióticos y reivindicativos (cuando no económicos), ya sea de lo social como de lo particular. Esto me ha parecido un carácter común a la fragmentada y progresiva teoría del arte del s. XX, fiel y máxima expresión del paradigma "arte moderno", porque, como veremos a continuación, parece que, llegados a este punto, puede efectivamente establecerse una contraposición (siempre en aras de expresar claramente aquello de que se trata) entre "arte moderno" y "arte tradicional" ya que constituyen dos paradigma distintos e irreconciliables.

II. Apuntes sobre dos paradigmas

En la Grecia presocrática se dieron dos "corrientes de pensamiento" claramente diferenciadas y que, en cierta medida, podrían ejemplificar la cuestión de modernidad-tradición: la corriente "jonica" y la corriente "italiana". La primera, de carácter prosaico y racional, aferrada a la "mortalidad" del pensar (por ejemplo, Píndaro, Ístmicas, V, 14: "No te esfuerces en llegar a Zeus... A los mortales conviene lo mortal" y Píticas, III, 61: "No pretendas la vida inmortal, alma mía..."), y la segunda tendente a una conversión a lo divino como finalidad legítima, esencial y última de la vida humana, lo que incide implícitamente en su trascendencia (por ejemplo Pitágoras del que Jámblico, V. P. 137 dice: "Aristoxemo decía de Pitágoras: 'Cualquier tipo de distinción, que establecen respecto a lo que debería hacerse o no, tiende a una conformidad con lo divino. Este es su punto de partida, la totalidad de su vida se dispone con miras a seguir a *Theos* y éste es el principio rector de su filosofía.'").

Aristóteles y Platón podrían considerarse también en los mismos términos, considerando a Aristóteles "la modernidad" con respecto a Platón; la razón es la siguiente: Aristóteles suplanta el mito por la filosofía racional, y este fue un notable signo de "modernidad". La idea es: a partir de Aristóteles, el yo se sitúa como razón última de nuestro saber frente a la consideración tradicional que sugiere y promueve la necesidad real de un principio superior (Ser o Unidad) del cual derivan toda forma de especulación y realidad, considerándolo, a su vez, como fin último, más allá del yo subjetivo, de todo conocimiento real (precisando que este Ser ha sido considerado siempre no sólo como objeto y sujeto del conocimiento sino como Conocimiento mismo y en esto se distingue claramente del Absoluto romántico elaborado por Schelling). Esto puede aplicarse a la concepción del arte porque a partir de Aristóteles, aunque, ciertamente, con notables excepciones, por lo demás ya de todos conocidas, el arte entró a formar parte de la filosofía racional. Intentemos pensarlo así: "arte tradicional" y "arte moderno" son dos paradigmas distintos e irreconciliables; el primero encierra un paradigma esencialmente unitario (contenido), aunque substancialmente diverso (obra), resuelto en torno a un dispositivo simbólico que fundamenta el hecho mismo de hacer arte en la medida que cualquier actividad artística rememora real y efectivamente, bajo las formas que fueren, el gesto divino de creación cósmica, expresado en términos simbólicos por la Cosmogonía, lo que supone situarse en una cosmovisión que todo lo ordena y lo remite a un Principio superior del cual "emana" su realidad(14). En esta reminiscencia, en este esfuerzo de "no-olvido", anámnesis, consiste el método (en el vocablo griego método está *hodós* -camino-) de conocimiento o *gnosis*. Así, la única "teoría del arte" que puede atribuirse al arte tradicional son todos aquellos textos sagrados(15) que conforman el quicio mismo de la tradición, revelada siempre por un dios mediador, héroe fundacional o potencialidad celeste, que informa e instruye al hombre de las leyes o normas a las cuales deberá adecuar su actividad. "Arte moderno", por el contrario, encierra un paradigma exento de todo valor trascendente, sin leyes ni normas excepto aquellas que se agotan en la formulación misma del objeto (ya sea este una teoría) en particular o del "estilo" en general.

En esto se basa A. K. Coomaraswamy y otros autores, cuando distinguen entre "artes anormales" (variables e individualistas) y "artes normales" (las tradicionales). Implícita en esta distinción, y puesto que no intervienen en ella, al menos directamente, cuestiones relativas al devenir histórico subyace un reto, a saber: si el arte que un artista practica, en la medida que ello fuere, posee un valor simbólico y trascendente y se sustenta en una *Scientia*, tal obra de arte no puede ser incluida dentro del paradigma "arte moderno"; la "normalidad" o "anormalidad" aludida remite, interpreto, a su sentido radical: norma es escuadra, dicen los antiguos etimologistas, aquello sin lo cual nada puede hacerse recto; además la idea de verticalidad está implícita en la de normalidad: la influencia espiritual y la referencia a los principios o arquetipos, y su concurso en la práctica del arte, está implícita en el arte tradicional. Porque, "arte tradicional" no es sólo un arte en concreto (me refiero a una obra de arte en concreto o a un estilo en general) sino una manera-de-hacer-arte en donde lo esencial no es sólo el contenido simbólico sino también el concurso del espíritu en el mismo hacer-arte; perder el contenido simbólico significa perder la raíz. Porque "arte tradicional" es algo relativo al acto mismo de producir objetos y al objeto en sí en tanto que "muestra ejemplar" o "mapa de conocimiento"; "arte moderno" remite, de principio a fin, al objeto en sí o a la época histórica en la que éste se formó. El paradigma "arte tradicional" no se sostiene ni enmarca dentro de una Historia del arte, todo y que se da en la historia porque "las cosas" se dan en el tiempo y en el espacio; es su referente que se sitúa en un "presente eterno" siempre actual. "Arte tradicional" no contempla las ideas de evolución y progreso, más bien las niega porque remite a las Ideas o arquetipos y no a las cosas en su ser espacio-temporal; "arte moderno" está arrebatado por el flujo del devenir.

En este sentido, si la Tradición es transmisión de la doctrina de orden intelectual (espiritual)(16), ésta debe atravesar necesaria y normalmente la historia, aunque el flujo y reflujo del pensar humano optimiza ciertos períodos a su favor, y a otros los hace en cierta medida opacos a ella, tal el caso de nuestra férrea estructura contemporánea. Brevemente: al plantear la cuestión de la a-historicidad de la Tradición implícitamente estamos planteando la de las Ciencias tradicionales, porque nada impide que si se dan determinadas condiciones un ser pueda actualizar los contenidos de la Scientia y en el seno de nuestro tiempo ejercer un Oficio; en el bien entendido de que en tal caso, no se entraría jamás ni en contradicción ni en diálogo con el "arte moderno", porque siempre constituirían paradigmas distintos e irreconciliables, y en el bien entendido, también, de que no se plantea la necesidad de una "élite" establecida *a priori* (17). "Arte tradicional" se vincula especialmente a la habilidad del artista, al conocimiento que este posee de su oficio, tanto de la técnica como de las leyes de la materia con la cual debe trabajar y a la cual debe "informar" de cuales son aquellas "formas" que se le requieren para expresar cabalmente la idea concebida: sólo el artista sabe cómo hacer el qué(18), ya que podemos saber muy bien qué hacer y no acertar en el cómo o, en otras palabras, podemos conocer muy bien las reglas de un arte y no acertar a ponerlas en práctica lo que no sería más que una muestra del desconocimiento que poseemos de las leyes de la materia. Por ello mismo lo que interesa al arte tradicional es lo que se dice y no quien lo dice(19). El "arte moderno" no requiere, al menos en su formulación teórica, especialización alguna y cuando se lo vincula principalmente al conocimiento de la técnica, en sentido amplio del término, automáticamente al (supuesto) artista se le considera un ser prisionero de lo cuantitativo: por ejemplo un ingeniero que, en términos tradicionales, como dice Coomaraswamy, está más cerca del arte que un surrealista. "Arte tradicional" es algo relativo a la cognición (*gnosis*): cualquier actividad humana que implique inventar, disponer libremente o manipular, ya bien sea el mundo constituido o la subjetividad, no constituye, en términos tradicionales, ninguna actividad artística; si el *Ars* fuera un saber, ya que propiamente el saber es la *Scientia*, diríamos que no es un "saber de invención", sino un "saber de descubrimiento".

En otro lugar apunté la idea de que hacer artemo es manipular en mundo constituido sino constituir originalmente el mundo, de ahí que no se trate de ningún cálculo o adecuación (*adecuatio*) entre la idea y la cosa sino de un "desvelamiento" (*al.letheia*) de la verdad "oculta tras los ropajes de la falsedad"(20). En otras palabras: el "arte tradicional" considera el intelecto del artista como fiel receptáculo de las ideas (de los arquetipos que el artista mismo tipifica en virtud de su discernimiento) o, si se quiere, como fiel imagen del Intelecto divino, no habiendo opción a la especulación personal aunque cada artista es único en su modo de representar. El "arte moderno" identifica inteligencia y sentimientos en un afán, sin duda lícito, de buscar un lenguaje "esencial" desde el yo subjetivo, desde una visión individual e intransferible de la realidad -incluida la psique- a través de la experiencia "vivencial" del mundo, entendiendo "mundo" en sentido pleno romántico y "vivencia" como el contenido total de la persona en existencia, lo que ella conoce, siente y ama (Husserl); esto se nota, acaso con mayor claridad, en la poesía contemporánea. En este sentido, "arte tradicional" es cualquier actividad productiva siempre y cuando se base en principios eternos e inmutables de los que se alimenta en su operación externa(21) (lo que conforma la Scientia, es decir, la disciplina(22)) por lo que el arte no deja margen a ningún tipo de fantasía o libre disponer del artista; el "arte moderno" no necesita de la Scientia más bien se opone a ella en la medida en que se instituye como expresión máxima de la subjetividad considerando a ésta como el valor más profundo del ser humano. La tiranía que la modernidad ejerce sobre los que tienen "genio (*ingenium* o *daimon*) de artista" consiste precisamente en hacerles creer que la libertad fáctica es el motor de la acción, lo que genera, dicho sea de paso, un efecto contrario: la esclavitud que supone la voluntad apriorística de "ser artista" en la medida que se sustenta sobre una ilusión(23). "Arte tradicional" implica la producción de objetos útiles simbolizantes porque participan de lo funcional tanto como de lo espiritual; esta "utilidad simbolizante"(24) es la que confiere belleza a la obra de arte ya que el arte tradicional sólo distingue utilidad y belleza en términos lógicos, no reales u objetivos(25). El "arte moderno" produce objetos útiles y/o inútiles con o sin significado, por ello el paradigma que encierra está vinculado, indistintamente, a la semiótica (de hecho es objeto de su estudio), incluida en la semiótica tanto la a-significación como lo insignificante, algo que es impensable en una obra de arte tradicional. El arte tradicional es teoría -contemplación- y práctica -acción-, una actividad enérgica y dócil a la vez: dócil con respecto a los principios, ideas o arquetipos y enérgica con respecto a la materia o al mundo; esta idea queda recogida en el sentido original de la *poiesis* griega: sólo la contemplación predispone al artista para ser fecundado, así "creativo" y radicalmente original(26). En fin, lo que se ha discutido aquí, y que constituye un fehaciente signo de "modernidad", es el vacío simbólico y la consecuente

adopción de alegorías -en el mejor de los casos metáforas- mecánicas, funcionalistas y sentimentales en todo el despliegue teórico artístico desde, al menos con mayor claridad, a partir del s. XVIII. Vacío con respecto a una concepción absoluta propia del arte tradicional en torno a un dispositivo simbólico fundamento tanto del conocimiento supraindividual como del fundamento mismo del hacer arte.

III. Acerca del método

"...quien ejecuta la acción como un deber, sin apetencia por el fruto de la acción, renuncia a la acción al mismo tiempo que la realiza." . Bhagavad Guita, VI.

Arte es, radicalmente, hacer (*poiesis*), y hacer ritualmente. Este hacer implica una doble proyección: *ad extra*, esto sería una actividad generadora de unos resultados (obra), una facultad de obrar o conjunto de operaciones propias del artista y *ad intra*, esto sería una acción, una acción de conocimiento (co-nacimiento), propiamente una *gnosis*, el ejercicio de una potencia (*dynamis*): "a medida que construyo me voy construyendo" dice el Eupalinos de Paul Valéry(27). Sin materia no hay arte: no se puede hacer sin que algo sea susceptible de "moldearse"; la actividad artística requiere una materia, la propia de cada arte, para que ésta pueda ser informada de cuales son aquellos requerimientos formales y funcionales que ha de presentar para adecuarse a la idea concebida por el artista(28). La acción artística requiere igualmente una materia: en este caso la materia es el hombre mismo, su *psique* en sentido amplio, su alma, que igualmente es informada por el conocimiento o reconocimiento, que ella tiene de los principios. Este "informar" se ha descrito frecuentemente como un "quitar lo que sobra" o "pulir" la materia; Dionisio Areopagita compara la vía negativa de conocimiento con la obra de un escultor: "Esto no se diferencia del arte de los que en la piedra esculpen una imagen que parece viva, quitando de su alrededor todo lo que impide la visión de la forma latente, revelando su belleza oculta al quitar lo que sobra" (Miguel Ángel dirá lo mismo refiriéndose a la actividad del escultor); en la Masonería se asimila el camino del conocimiento al pulimento de la "piedra bruta", quitándole las asperezas o impurezas hasta convertirla en cúbica. Puede considerarse, así, que la vía del arte es, en cierto sentido, una vía apofática de conocimiento. En este sentido señalar que Sto. Tomás cuando se refiere al arte en tanto que "imitación de la naturaleza es sus operaciones" continua diciendo: "... porque, así como la naturaleza sana al enfermo alterando, dirigiendo, y echando lo que causa la enfermedad, así también el arte."

Esta es la razón, por lo demás, por la cual se habla con propiedad de Arte Alquímico (*Scientia* del cual sería la Tradición Hermética), ya que aquí, el verdadero objeto (o materia) de arte es el ser individual en su realidad ternaria quien pretende encarnar, conocer y así ser, su arquetipo -lo que expresa fielmente el sentido de "Conócete a ti mismo"- a través de una acción de construcción (o reconstrucción) interna que puede tomar como soporte una actividad externa a través de un Oficio; tal la alquimia (vegetal, mineral, animal), la arquitectura y los oficios relacionados con ella, la escritura y en general todas las artesanías. Entonces, si el Arte es iniciación en los misterios (una iniciación de oficio) quiere decir que el Arte es depositario, bajo ciertas condiciones inherentes al hecho mismo de "hacer", de las posibilidades de influencia espiritual que no existen en el ámbito profano; en ello se reconoce implícitamente la necesidad de una filiación iniciática tradicional. La vinculación del arte con la iniciación se establece en virtud de su valor ritual, así simbólico(29), en el bien entendido que en absoluto se subordina el arte al rito, al símbolo o a al mito sino que "se trata de una misma energía operativa en modalidades distintas... es decir, ambos tomados en sentido absoluto, no son sino representaciones de la regeneración perpetua del cosmos en cuanto están identificados con él, formando por lo tanto una unidad"(30). En otras palabras, quiere decir que el Arte en su modo de operar y de acuerdo con los instrumentos y la materia utilizados, es susceptible de una transposición de sentido (es decir, posee un valor simbólico) que le confiere un valor esotérico real(31). No obstante, la cuestión no reside en formular la naturaleza iniciática del arte, la cuestión reside en la concepción de lo que es la *Scientia*; mientras planteemos la cuestión desde supuestos estéticos y semióticos, nada hay que podamos hacer para entender ni la idea tradicional de arte ni el arte tradicional: es el símbolo (valor signifiante objeto de revelación) y no el signo (valor signifiante objeto de convención) lo que llena de contenido las obras de arte tradicional(32). La *Scientia* no es una normativa canónica a la que el artista deba rendir pleitesía sino que es aquello que conforma las bases teóricas, el sustrato metafísico, el contenido simbólico para todo hombre, incluido el artista.

De ahí que el arte tradicional requiera el conocimiento previo, o la asimilación, a veces de forma inconsciente, de un código; requiere un conocimiento del "sistema" en el seno del cual se formula (en pleno sentido matemático-geométrico del término) y se lee el mensaje. Este código es el código

simbólico, expresión máxima de la metafísica tradicional. La posibilidad de figuración del mensaje -de llenarle de contenido- viene definida por el conocimiento de esos símbolos fundamentales que el artista plasma resolviendo en su hacer tanto cuestiones funcionales como formales, y la posibilidad de lectura o refiguración (inherente al hecho mismo de la percepción del espectador) se define en la medida que las obras de arte producidas bajo los supuestos del arte tradicional son "mapas de conocimiento" (o, como se ha dicho frecuentemente, "soportes para la contemplación"), en virtud de su valor simbólico, por ejemplo, un mandala, un templo...

NOTAS

1. Cf. mi artículo "Sobre la analogía y el símbolo" en SYMBOLOS 13-14, Guatemala, 1997, pp. 87-100.
2. B. Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, Tecnos Ed., Barcelona, 1990, cap. 11 y R. Scruton, La experiencia estética, Breviarios del F.C.E., n° 445, México, 1987.
3. I. Kant, La crítica del Juicio, parte I, cap. 1.
4. Estética, I. Hegel reprocha a Aristóteles que "su método (empírico e histórico) conduce a una teoría estrecha, incapaz de comprender el arte en su generalidad"; pero también reprocha a Platón que "aislándose en las alturas de la metafísica, no sabe descender de ellas para aplicarse a las artes particulares y apreciar sus obras". La estética o experiencia estética, para Hegel, se presenta como un método síntesis de ambos procedimientos.
5. A. Schopenhauer, El mundo como voluntad y representación, Col. Biblioteca del filósofo, Rafael Caro Raggio Ed., Madrid, 1930, cap. 37 y 38, resp.
6. Así lo dice explícitamente en op. cit., cap. 38. Aún anecdótico, señalar que la misma profesión de fe epicúrea fue formulada por Schelling; la cuestión es que cuando Goethe tuvo noticia de que Schelling quería hacer público el manifiesto utilizó toda su influencia para que no fuera publicado, aunque años más tarde Schelling consiguió su propósito.
7. A. Schopenhauer, op. cit., cap. 37.
8. El sistema cartesiano no podía rebatirse más que desde un punto de vista radicalmente idealista y esto es lo que haría el Romanticismo; por ello entiendo que el Romanticismo es la otra cara del sistema cartesiano, pero ninguno de ambos es susceptible de considerarse en términos tradicionales porque ambos niegan, uno por activa (Descartes) y otro por pasiva (Romanticismo) la trascendencia de las ideas. El Romanticismo es un idealismo, ciertamente, pero un idealismo al revés, en este sentido más aristotélico que platónico. Se dice "realidades sensibles" porque las ideas también son realidades, sólo que de un grado superior (aclaración que tomo de R. Guénon). Puede decirse que las Ideas de Platón, como dirá Plotino, tienen un "grado menor de eternidad" ya que lo absolutamente eterno es el Uno o Ser en tanto que Principio. Lo eterno nunca puede ser plural sino singular y neutro.
9. "Filosofía (...) a quien la entiende, / advierte, y no tan sólo en una parte, / cómo natura en su discurso atiende / al divino intelecto y a su arte; / y tras no muchas hojas repasar / de tu Física, cuenta habrás de darte / de que vuestro arte estriba en imitar / a aquél, como el maestro su discente, / y por nieto de Dios puede pasar..." Dante, Divina Comedia, "Infierno", Canto XI, 97-105, trad. Ángel Crespo, Planeta, 3º Ed., Barcelona, 1990. Véase también, Monarquía, II, 2, y El Convite, IV, 9. La cita de Dante a Aristóteles se encuentra en Física, B, 2 (BK 194a21), idea que será retomada también por santo Tomás en Sum. Teol. I, C. 117, a.1: *ars imitatur naturam in sua operatione* ("... el arte imita a la naturaleza en sus operaciones..."), trad. en B.C.A., Madrid, 1994.
10. "Sull'arte metafisica", IN Valori Plastici, nos IV-V, abril-mayo, 1919. Trad. de J. Pinos y Ed. de la Comisión de Cultura del C.O.A. de Murcia, 1990, Col. de Arquitectura-23, cap. "Sobre el Arte metafísico".
11. Le Corbusier, "El espíritu nuevo en arquitectura", Conferencia dada en la Sorbona el 12 de junio de 1924, al Groupe d'études philosophiques et scientifiques, y repetida el 10 de Noviembre de 1924 en la Ordre de l'Etoile d'Orient. Publicada en París, 1925, en *Almanach d'Architecture Moderne*, en Col. Of. Aparejadores y AA. TT. Murcia, Colección de Arquitectura-7, 1993, trad. Miguel Borrás y José M. Forcada, p. 37.
12. Paul Valéry, "Paradoja sobre el arquitecto" C. O. Aparejadores y AA. TT. Murcia, Colección de Arquitectura-5, Murcia, 1993, p.106.
13. Le Corbusier, "En defensa de la arquitectura" op. cit., p. 37- 51.
14. Federico González, Simbolismo y Arte, Symbolos Ed., Barcelona, 1998, cap. IV, p. 71.
15. La *Sacra doctrina* (Sagradas Escrituras) o "única ciencia" de Sto. Tomás, Suma de Teología, I, 1, C.1 a.3 y I, 1, C.1 a.9, trad. en op. cit.
16. La Tradición tal y como ha sido definida por R. Guénon (*Introducción general al estudio de las doctrinas hindúes*, trad. Rafael Cabrera, L.C. y Ecología Editora Arg., Col. Perseo, 1988, Buenos Aires, p. 73.) no es un sistema o Estructura (en el sentido antropológico que da al término Lévi-Strauss) sino una doctrina revelada de orden intelectual (y la transmisión de este conocimiento).
17. "Si verdaderamente eres de una élite, casi no te enteras de ello, y no tienes ninguna pretensión al respecto, igual que si eres

ser un noble no tienes aspiración a serlo, lo eres por naturaleza. Querer pertenecer a una élite, según lo comprendemos, es bastante como querer ser de la 'sociedad' o aparecer en la 'prensa del corazón', o sea, ambiciones meramente profanas; o lo que es lo mismo que apetecer ser un miembro conspicuo de un entorno donde no sólo se es 'brillante' -o 'respetable'-, sino que se adquiere una 'notoriedad' desde luego egótica, olvidando aquello de que 'mi reino no es de este mundo'..." Federico González, "Esoterismo y Fin de Ciclo (2)", *Symbolos* 19-20, p. 347, Guatemala, 1999.

18. Véase "Atenea y Hefesto" de A. K. Coomaraswamy, en *Doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta, Ed., Palma de Mallorca, 1983.

19. Con respecto al sentido del anonimato puede verse René Guénon, *El Reino de la Cantidad y los signos de los tiempos*, Ayuso Ed., Madrid, 1976, cap. IX. También A. K. Coomaraswamy, *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, Madrid, 1980, cap. II, quien cita a Santo Tomás y a San Ambrosio.

20. Platón expulsa de la República (La República, Libro III) a los artistas que mediatizan el arte, a los que pasan a través del tamiz de su individualidad la expresión de las ideas, los que hacen o dan una imagen errónea de la Idea. Un ejemplo histórico de un expulsado de la República sería Miguel Ángel y Rafael el "poeta" ortodoxo, el que representa la idea sin más, sin poner ni quitar nada; véase, por ejemplo "La transfiguración de Cristo", en donde se representa a la belleza (no la Belleza platónica sino la belleza que representa la forma, los sentidos, etc.) y al Loco juntos: la Belleza está señalando al Loco como diciendo que la verdadera "vía" es él y no ella; no tenemos espacio aquí más que para apuntar la herencia hermética de tal concepción.

21. "Pues la ciencia de Dios es a las cosas creadas lo que la ciencia del artista a su obra." Sto. Tomás, *Suma de Teología*, I, 14,8.

22. "El término disciplina tomó su nombre de *discere* (aprender). De ahí que pueda llamarse también *ciencia: scire* (saber) deriva de *discere* (aprender), ya que nadie *scit* (sabe), sino el que *discit* (aprende). Por otro lado, se la denomina disciplina, porque discitur plena (se aprende entera." San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, B.A.C., 433, Madrid, 2ª ed., 1994, I,1,1.

23. "La libertad, al convertirse en licencia, forja sus propias cadenas" A. K. Coomaraswamy, *La filosofía...*, op. cit., cap. III.

24. Esta "utilidad simbolizante" tiene que ver con la transmisión del contenido tradicional o con la educación propiamente dicha. Véase A. K. Coomaraswamy, *La filosofía...* op. cit., cap. II.

25. Véase A. K. Coomaraswamy, *La filosofía ...*, op. cit., cap. I.

26. Contemplación que sustenta, por lo demás, el concepto de inspiración, véase Dante, *La Divina Comedia*, "Purgatorio", XXIV, 52-54; Platón, *El Banquete*, 197a; Juan, VII, 16-18 y Plotino, *Enéadas*, IV, 4, 2.

27. Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, Gallimard, 1923, París; trad., *Eupalinos o El Arquitecto*, de Josep Carner, C. O. Aparejadores y AA. TT. Murcia, Colección de Arquitectura-5, 1993, Murcia.

28. "La forma de la casa se origina en la materia sólo por el arte" Sto. Tomás, *Sum. Teol.*, I, C 117, a.1. d. en op. cit.

29. "Todo rito mimético es por naturaleza una obra de arte". A. K. Coomaraswamy, "La filosofía cristiana y oriental (o verdadera) del arte" en *La filosofía...* op. cit., p. 40, n. 41. Por otra parte, esta iniciación es una iniciación por grados: en la Edad Media, las siete "artes liberales" se hacían corresponder con los siete "cielos" (p. e. Dante, *El convite*, II, XIV).

30. Federico González, *Simbolismo...*, op. cit., cap. IV, p. 77.

31. Véase R. Guénon, "L'initiation et les métiers", y "Les arts et leur conception traditionnelle" en *Mélanges*, Gallimard, París, 1976.

32. Por "revelación" entiendo aquello que se hace manifiesto a través del símbolo. Por convención entiendo un mensaje que se hace comprensible sólo mediante señas o señales establecidas a priori para un conjunto socio-político-cultural. La semiología moderna ha pretendido una explicación significativa de la simbólica tradicional; véase por ejemplo Carlo Sini, *Passare il segno*, *Il Saggiatore*, Milán, 1981 (trad. al castellano en Mondadori, Madrid, 1989) al interpretar la cosmología mesopotámica en términos de semiología. C. Sini se fundamenta en el filósofo americano Pierce quien ha substituido la teoría de la anamnesis platónica (Fedro, 249b-c) por la de la "semiosis infinita".