

Schelling, arte y devenir

Laura Casabella Velazco

Es muy curioso que desde el mismo siglo XIX le hayan sido conferidas al arte la muerte y la vida eterna, la defunción estuvo de algún modo augurada por Hegel, de su eternidad/de su absolutez, se ocupó Schelling.

La historia ha optado y la primacía ha hecho de la muerte la circunstancia más viva en el mundo del arte, fácticamente éste se afirma como aquello que al mismo tiempo se niega.

Para esta negación nos es lícito retomar un concepto de Kant, del cual Schelling¹ es deudor, el *esquema* como regla de producción, media entre el concepto y el objeto, este nos puede asistir para pensar la ruptura entre un arte pasado y el presente.

Vale decir, que el orden para la producción artística desde el siglo XVIII es concepto-esquema-objeto...

En la actualidad el orden de la cuestión ha sido invertido, y con él los valores estéticos tradicionales, la secuencia sería objeto-*esquema*-concepto, los ready-made serán relevados en este trabajo como claros exponentes.

Estos son objetos cotidianos a los cuales el esquema les es inherente y al los que los creadores contemporáneos optan por adicionarles el concepto.

La apropiación, la transposición del lugar común y el cambio de función, hecho por un artista reconocido le conceden a estos objetos el privilegio de integrar la categoría de obras de arte, esta inversión no hace desaparecer al objeto, sino que evidencia la relatividad o subjetividad que distingue nuestro tiempo.

El esquema o composición pertenecía originariamente al mismo hacedor del objeto; éste era una mediación entre la idea y su realización, hoy, el *estatuto de autor* supera el objeto de arte, y se comparte paradójicamente la concepción platónica, donde la idea de la obra trasciende al autor y a la creación misma. Resulta interesante, entonces, subrayar ésta característica tan antigua, y perteneciente a una sólida tradición en estética, como definitoria del arte actual en su vena conceptualista. Ahora bien, es justamente éste devenir del arte en la actualidad el que es preocupante en vías a su posibilidad de seguir siendo.

Contrariamente a la del siglo XIX, la estética contemporánea convierte el arte en concepto, parecería que en ésta experiencia perceptual, debemos reconocer sin más la legitimación del concepto, como la subordinando del objeto.

Adorno por su parte, así lo explica: "El arte se ha enfrentado a ésta dialéctica con la concepción estética del antiarte; el arte ya no es pensable sin este momento. Esto no significa sino que el arte tiene que ir más allá de su propio concepto para serle fiel. Pensar en su eliminación le honra porque está a la altura de su pretensión de verdad".²

La dialéctica referida por Adorno, definiéndola en estos términos, opera como el choque entre una fuerza positiva que haría referencia a un arte del pasado y una potencia negativa que representa a la estética contemporánea.

Ahora bien, la ruptura se presenta a nivel visual y se efectúa en el plano institucional, nos hallamos aquí en el punto de quiebre epistemológico, así los *ready-made* determinaron el nuevo rumbo.

En la esfera del arte contemporáneo los actuales presupuestos que la estética propone, cambian las condiciones de posibilidad para la creación, el siglo XX determina el inicio del nuevo el género inaugurando una constante cuyo efecto hace

¹ .- SCHELLING, J.C.F. (1999), *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos, pp. 70-71. Cabe aclarar, que el autor realiza una distinción con el mero esquematismo kantiano, en tanto que aquí se alude a *la representación de lo absoluto en lo particular* y no sólo al esquema como guía de producción de un objeto intuido sensiblemente.

² .- ADORNO, T. W., (2004), *Teoría Estética*, Madrid, Akal, p. 46.

resurgir el legado duchampniano - lo cual tiene ciertamente la capacidad de retrotraernos a un pasado que sólo en el orden del discurso intentamos superar.

Comencemos entonces aceptando que la etimología del término prueba que el arte designaba un saber hacer. A partir de aquí –podemos conjeturar- la evidente refutación que se realiza en la presentación de los *objet trouvé*. Danto, por su parte, así explica el hecho de que “...al apropiarse de imágenes con significado e identidad establecidos, los creadores contemporáneos, otorgan significación e identidad frescas (...) por lo que ya no hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa.”³

La cuestión central resulta ser entonces, que los artistas se desligan de la acción que efectivamente los designa como tales, esto es, la realización de la obra. Históricamente la conquista del arte estuvo efectivamente en las manos de los creadores, posteriormente se distinguió la selección histórica, el análisis estilístico, significado y contexto, crítica e interpretación que todo transcurrir y hermenéutica suponen. Heidegger ya lo había planteado bajo un doble movimiento, donde la obra y el artista se dan conjuntamente en un mismo momento, “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno de los dos puede ser sin el otro.”⁴ Se abrirá así el interrogante... ¿Si la obra ya no es realización del artista, entonces hay artista?

El nacimiento del compromiso filosófico con el arte, que hoy denominan estética, se remonta al origen mismo de la filosofía en la Grecia clásica, en ese entonces la estética ya estaba involucrada –bajo otras nociones- con el artista, la obra de arte y el público; el énfasis puede estar en cada uno de estos tres componentes por separado tanto como en los tres en conjunto, creando así una dialéctica intrincada; así como el arte tiene su historia, la filosofía del arte también tiene la suya.

En el orden de las cuestiones planteadas desde el comienzo, decíamos que es con Schelling que por primera vez el arte adquiere un significado absoluto hagamos de él contrapunto del estado actual.

El filósofo culmina su texto titulado *El sistema del idealismo trascendental* reconociendo en el arte la única ciencia capaz de realizar la síntesis de lo infinito en lo finito.

Cito:

Si la intuición estética es sólo la intuición intelectual objetivada, se comprende de por sí que el arte sea el *órganon* y el documento único y verdadero, y al mismo tiempo eterno, de la filosofía, el cual nos dice siempre, constantemente, una y otra vez, lo que la filosofía no puede llegar a exponer exteriormente, es decir lo que hay de inconsciente en la conducta y en la creación y su originaria identidad con lo consciente. El arte es lo más alto para el filósofo porque le abre, por así decirlo, el acceso al santuario en el que, en una unión eterna y original, arde en una sola y única llama aquello que en la naturaleza y en la historia está separado, y aquello que en la vida y en la acción, así como en el pensamiento, huye eternamente (...).⁵ El arte es el único *órganon* de la filosofía.⁵

³.- DANTO. A., (1999), *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós. p. 37.

⁴.- HEIDEGGER, M., (2000), *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza. p. 11.

⁵.- SCHELLING, J.C.F., (2005), *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona, Antrophos, p. 425.

Schelling encuentra que sólo el arte, contiene la capacidad de reunificación entre lo consciente y lo inconsciente que habita en el artista, propiamente en el genio. La vigencia de este precepto, refiere a que hay en el proceso creativo una intención preconcebida, es decir se plasma conscientemente la idea en la obra, simultáneamente, analiza Schelling, el artista alcanza la intuición estética por -el impulso, el anhelo de configurar ideas como imágenes del infinito.

De allí, se desprende el carácter unificador que existe en el genio, es decir la capacidad de alcanzar la síntesis entre naturaleza y libertad.

He aquí que los productos del arte tienen una preeminencia sobre el resto de los productos, porque es en éstos donde la unidad con lo absoluto, queda representada.

De hecho el arte en su perfección, se convierte en patrón y medida para la valorización de la belleza natural, cambia el precepto por el cual la propia naturaleza era el modelo a reproducir, por lo tanto, no es la mera forma lo que el arte debe captar de la naturaleza sino su fundamento. La diferencia con el orden natural, es que en el arte hay un *sistema hecho*.

Desde el punto de vista del espectador, en el sistema schellingniano, también se deduce una teleología, vale decir que la finalidad de la contemplación es alcanzar la libertad, nuevamente a partir de una dialéctica que ésta vez se compone de pares opuestos no originarios como son la *pasividad-actividad*, *espontaneidad-reflexividad*, en esto reside la diferencia con la mera contemplación de la naturaleza, acerca de esto Schelling dice:

“Para aquel que en el arte no llega a la contemplación libre, a la vez pasiva y activa, espontánea y reflexiva, todos los efectos del arte son meros efectos naturales; en tal caso, el mismo se comporta como un ser natural y nunca ha conocido ni experimentado verdaderamente el arte como arte.”⁶

Contrariamente, es el carácter reflexivo lo que la estética contemporánea convierte en la condición primera y única para alcanzar la apreciación estética, según esto, el arte actual sería comprensible sólo para los entendidos en la materia, aspiración a que la el saber existente, en la mayoría de los casos resulta insuficiente.

Como especialistas se puede forzar al intelecto a las abstracciones pertinentes, pero en esos casos, cabe preguntar si es necesario la existencia de la obra misma.

Schelling, en cambio, presenta a la *Reflexión*, como una de las partes integrantes tanto del proceso creativo como contemplativo, pero no como facultad única.

El rol determinante que cumple “el concepto” dentro de la academia, provoca su inherente contradicción, el cambio y la permanencia colisionan, porque la obra misma permanece presa de lo históricamente conocido.

Hasta entonces, el arte sólo requería de la obra en sí, hoy, nos encontramos en efecto, que la propia noción de arte se halla en constante redefinición, asentando el estado de perpetua transición ya como su propia esencia.

El análisis sobre el estado del arte coetáneo nos condujo a pensar que de algún modo la creciente importancia que recae sobre el concepto, no sólo está originada por una idea de quiebre con el arte anterior, sino por un mercado ávido de reposiciones en cuanto a muestras se refiere. Lo que ocurre es que el procedimiento que debe llevarse a cabo para la realización de una obra de arte, no coincide temporalmente con el requerido por los museos y las galerías. Adorno encontró estas palabras para expresarlo:

“A una sociedad en la que el arte ya no tiene un lugar y que está trastornada en sus reacciones frente al arte, éste se le divide en un patrimonio cultural cosificado y en una ganancia de placer que el cliente obtiene y que por lo general tiene poco que ver con el objeto.”⁷ Tal vez sea por ello, que un planteo fenomenológico resulta inconcebible.

⁶ .- ADORNO, T.W *Op.Cit.* p. 5.

⁷ .- ADORNO, T. W., *Op.Cit.* p. 28. De acuerdo con la filiación hegeliana del autor, el objeto lleva unido algo contingente, que exige del espectador percibir su verdad y su falsedad.

Es decir a un tiempo vertiginoso, le corresponde un arte vertiginoso, vale decir un arte conceptual. Cabe aquí retomar a Schelling cuando postula en el *Sistema* el producto artístico, lo hace reunificando el producto de la libertad y el producto de la naturaleza, ambos deben estar presentes como se mostró con anterioridad. El arte contemporáneo puede bien aportar un tercer producto, es decir el producto del mercado, como el exacto deslinde de las esferas.

Ya desvinculados de toda trascendencia, estos objetos desacralizados, secularizados, manufacturados, se originan como mercancías y encuentran sentido en el mundo del arte redefinido.

En resumen, al independizarse del plano ontológico, teológico y mitológico que Schelling plantea sistemáticamente a partir del concepto de unidad, el arte se ha vaciado del contenido más sustancial reconocido a lo largo de toda la historia de la filosofía.

En ese estado de cosas, el nuevo arte prolifera sin certezas, en tanto la *verdad* como principio trascendental ha quedado destituida del ámbito- la trilogía de origen platónica retomada por Schelling, sobre la que se sustentaba el *Grund* ha desaparecido.

Es entonces ineludible que el arte conforme, desde sus fundamentos, categorías para acceder al discernimiento empírico de los nuevos fenómenos que propone.

Las creaciones contemporáneas son en muchos casos insuficientes si a cualidades visuales se refiere, el planteo realizado en el comienzo, sostenía la inversión en el orden de la producción; ya es bien conocida la manera en que se opera para la realización de un *ready-made*, el deslinde entre el concepto y objeto, rompe con la conexión necesaria para su comprensión, éste debería cumplir la función determinante por la que se produce el reconocimiento de aquello que nos es dado por los sentidos, es decir, en la percepción del objeto en cuestión. De tal abismo resulta que el objeto ya no es el correlato del esquema como nos presenta Schelling, sino el pretexto, el subterfugio sobre el que versa la imposibilidad de realizar otro tipo de obras.

El ámbito del arte es el ámbito de las ideas, allí se origina, pero es menester recordar aquí, que también es el ámbito del objeto, allí se constituye.

Este nuevo paradigma nos ha catapultado al inicio de la discusión sobre lo bello, es decir retornamos donde apegados a las erróneas sensaciones que nos otorgan los sentidos confundimos saber con percepción, es evidente la actualidad que las ideas de Platón tienen en el ámbito del arte actual: en el mundo de las ideas reside la verdad.

Por lo tanto, el acceso a obras de carácter *hermético* no sólo anula la recepción del contemplador pasivo, el cual se rendiría ante una obra acabada, sino también se dirige hacia aquel receptor activo, que formaría parte final del proceso creación.

La prueba de que el objetivo meramente racional en el arte es exiguo tanto desde el concepto como desde el objeto, es que a través de ninguno de ellos, ni en la relación entre ambos se alcanza la apreciación estética, es entonces una refutación de la hipótesis, en tanto que el arte difícilmente sea reductible al concepto.

Con todo lo expuesto, Schelling muestra la capacidad que sólo la potencia del arte posee. Es por lo tanto un despropósito ocupar espacios históricamente sacralizados, para abandonarlos al mero concepto.

Hemos discriminado dos instancias en el proceso creativo, la teórica y la práctica, éstas nos han permitido vislumbrar el estado actual del arte: en la primera, como el principio que da origen a toda obra, podemos no considerar modificación pertinente al análisis en cuestión. La segunda instancia tiene que ver con la realización, -ya no concebida como lo particular, como la condición necesaria para elaborar la obra, ni para considerarse artista, es decir sin su intervención. Ésta es la causa de que hoy podamos inferir que cualquier objeto pueda ser simultáneamente una obra de arte.

El estudio del pasaje de la representación a la presentación de objetos, nos permite confirmar la evidencia de que el término de un arte de carácter universal, está ligado al momento de la desunión del creador con la obra.

Tenemos que llegar a la conclusión de que ante la gran distancia que media entre ambos un planteo ontológico del arte contemporáneo es ineludible.

Porque el carácter de arte de una obra nos parece irremediabilmente ligado a la labor del artista, a su obrar que se consume en la obra.

El sentido del carácter único, es que sin éste, el arte se pierde amalgamado entre los demás objetos. Queda en manos del creador la inexcusable responsabilidad de hacer la diferencia.

Y efectivamente sobre esta condición reducida al artista, Schelling manifiesta: "Nadie puede ayudarlo; debe encontrar ayuda en sí mismo. Tampoco encuentra más que en sí mismo su recompensa; pues lo que no ha producido por sí mismo, será por tal motivo, perfectamente nulo. Por lo mismo nadie debe trazarle la ruta que ha de seguir. Tal deplorable es su posición si está obligado a luchar contra su tiempo, como digna de desprecio si trabaja sólo para satisfacerle."⁸

⁸ .- SCHELLING, J.C.F., (1980), *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Bs. As., Aguilar, p. 69.

Bibliografía

ADORNO, T. W., (2004), *Teoría Estética, Obra completa, 7*, Madrid, Akal.

DANTO. A., (1999), *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.

DEL BARCO, O., (2003), *Exceso y donación. La búsqueda del dios sin dios*, Bs. As., Biblioteca Martín Heidegger.

HEIDEGGER, M., (2000), *Caminos del bosque*, Trad. Elena Cortez-Arturo Leyte, Madrid, Alianza.

PÉREZ-BORBUJO ÁLVAREZ, F., *Memoria, libertad, profecía. Un acercamiento a Las edades del mundo de F.W.J. Schelling, Revista de Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, volumen III, nº 1.

SCHELLING, J.C.F., (1965), *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Bs. As., Losada, S.A.

(1980), *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Bs. As., Aguilar.

(1985), *Schelling y la libertad humana*, Trad. Alberto Rosales, Caracas, Monte Avila Editores.

(1985), *Bruno o sobre el principio divino y natural del las cosas*, Madrid, Hyspamerica.

(1990), *Experiencia e historia. Escritos de juventud*, Trad., José L. Villacaña, Madrid, Tecnos.

(1993), *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*, Trad., Virginia Careaga, Madrid, Tecnos.

(1998), *Filosofía de la revelación. I. Introducción*, Estudio preliminar de Juan Cruz Cruz, Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra.

(1998), *Filosofía de la revelación, I. Introducción*, Estudio preliminar de Juan

(1999), *Escritos sobre estética*, Virginia López-Dominguez, Madrid, Tecnos.

(2002), *Las edades del mundo*, Madrid, Akal.

(2004), *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Trad. Elena Cortes-Arturo Leyte, Barcelona, Anthropos.

(2004), *Del Yo como principio incondicionado de la filosofía. O Sobre lo incondicionado en el saber humano.*, Trad., Illana Giner Comín- F. Pérez-Borbujo Álvarez. Madrid, Trotta.

(2005), *Sistema del idealismo trascendental*, Trad. J. Rivera de Rosales-V. López, Domínguez, Barcelona, Anthropos.

(2006), *Panorama general de la literatura filosófica más reciente*, Ed. Vicente Serrano, Madrid, Abada Editores.

