

HEGEL Y MARCUSE: EL IDEAL O LA FORMA ESTÉTICA

Summary: *The concept of "aesthetic form" in H. Marcuse finds in Hegel's aesthetics the way to oppose to sociologism in art and to make of aesthetics the form of expression that can have a subversive potential in a world limited by solidified oppositions.*

Resumen: *El concepto de "forma estética" de H. Marcuse busca un regreso a la estética de Hegel para enfrentarse al sociologismo en el arte y para hacer de la estética la forma de expresión que puede tener un potencial subversivo en un mundo limitado por oposiciones solidificadas.*

Hegel

Frente a la escisión del hombre, Hegel articula, como tarea y necesidad de la filosofía, la unidad indisoluble de lo divino y lo humano. La oposición entre sujeto y objeto, que en la tradición occidental se manifiesta como oposición entre Dios y el hombre, entre Dios y la naturaleza, entre el hombre y la naturaleza y entre el hombre y el hombre y cuya expresión es la pasividad del hombre con respecto a Dios, la cosificación de la naturaleza y el sometimiento del hombre por el hombre, Hegel la resuelve en la unidad del concepto y la realidad, en la libertad, facultad superior del espíritu que el hombre puede encerrar en sí.

Así, Dios, el absoluto, es pensamiento que se piensa, es espíritu. Pero este espíritu es movilidad, negatividad infinita que se manifiesta y se realiza en la vida del hombre. El espíritu obra en el hombre y su acción es esa negatividad o libertad cuya expresión es el transfigurar y dinamizar la naturale-

za, haciéndola penetrar en la movilidad propia del espíritu.

Ahora bien, todo individuo carece de libertad absoluta pues está particularizado y limitado en su existencia. La libertad, sin embargo, por ser el supremo destino del espíritu, consiste en que no encuentra límites frente a él.

En la realidad entonces, se trata antes que nada, de acabar con la contradicción que implica la satisfacción de las necesidades. En la esfera del espíritu, se trata de encontrar la libertad por medio de la ciencia y la actividad: por la ciencia se apropia de la naturaleza y, mediante la actividad práctica, realiza la institucionalidad legal.

Sin embargo, en todas partes, el hombre encuentra límites. Encerrado en las formas de la vida terrestre, limitadas en el tiempo y en el espacio, el hombre busca acabar con la negación de su libertad y la encuentra en la verdad.

El hombre, entonces, limitado por todos lados en lo finito y aspirando a salir de ello, vuelve los ojos a una esfera superior, más pura y verdadera, en que todas las oposiciones y contradicciones de la finitud desaparecen, en que la libertad, desplegándose sin obstáculos y sin límites, alcanza su supremo fin. Tal es la esfera de la libertad absoluta en cuyo seno la libertad y la necesidad, el espíritu y la naturaleza, la ciencia y su objeto, la ley y la inclinación, en una palabra, todos los contrarios se fundan y se concilian (1)

El espíritu no se da separado de la realidad exterior. Limitado en lo finito que contiene su esencia, se percibe él mismo y deviene así absoluto. Hay tres maneras en que el espíritu se da cuenta de sí. La primera es la percepción sensible (el arte); la segunda, la representación interior en la concien-

cia (la religión); la tercera, el pensamiento libre (la filosofía).

El arte, para Hegel, tiene como objetivo revelar a la conciencia humana los intereses superiores del espíritu. Por ello, su carácter esencial, al ser creación del espíritu, es revelar la verdad.

La idea es la verdad como objeto de la libertad. Es la verdadera realidad que reúne la totalidad de los elementos desarrollados y manifestados por el conjunto de los seres, la esencia de todas las cosas de la naturaleza y del espíritu, el principio que se manifiesta en el tiempo y el espacio mediante todas las existencias reales, la fuerza universal en su acción y en su desarrollo.

El arte crea imágenes cuyo fin es representar esta idea, crear una imagen de la verdad, mostrar la verdad bajo formas sensibles. De esta manera, la creación artística no es una realidad material ni una idea pura en su generalidad, sino el ideal, la unidad de la forma y la esencia, de la representación sensible y de la idea. Lo bello en el arte es así la armonía realizada entre estos dos elementos que encierra.

La fuerza universal se manifiesta y aparece en el mundo real pero lo hace confundida con el caos de lo particular y lo accidental. El arte, sin apartarse de esos límites, abre el camino para que la idea se exprese, para que las formas artísticas manifiesten la verdad.

El arte separa la verdad de las formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y rudo, para revestirla de una forma más elevada y pura creada por el espíritu mismo. Así, lejos de ser simplemente apariencias puramente ilusorias, las formas del arte encierran más realidad y verdad que las existencias fenomenales del mundo real (2).

La verdad del arte consiste en que el espíritu logre, a través de la creación artística, la manera de ser que más le conviene a la idea misma del espíritu, que la idea sea idéntica a su apariencia exterior. El arte reconduce la realidad externa a la espiritualidad, idealiza la realidad de manera que la apariencia sea conforme al espíritu. El ideal consiste en que la idea que se quiere representar penetre en la apariencia exterior bajo todos sus aspectos.

El arte sabe retener la aspecto necesario para la apostura de la apariencia sensible en los justos límites en que ésta pueda ser la manifestación de la libertad del espíritu (3).

Lo verdadero no tiene existencia ni autenticidad sino en cuanto se desarrolla en la realidad exterior. Ahora bien, cuando el espíritu pasa al mun-

do y entra en los límites de lo finito, lo penetra para marcarlo con la naturaleza infinita, pero, en su desarrollo, da la libre vuelta sobre sí mismo.

Así, el destino del arte es representar lo real como verdadero, conformar la idea con su propia naturaleza, pero habiendo alcanzado la existencia reflexiva, pues el espíritu es verdaderamente libre cuando llega a conocerse en su generalidad y, por ello, eleva a su nivel los fines que en sí mismo lleva según su propia idea.

En el desarrollo de la vida del espíritu es donde únicamente hay que buscar la infinitud libre, que consiste en permanecer para sí, en su existencia real, el principio interno de esta existencia; en volver en sí mismo en su propia manifestación exterior y en permanecer en sí, sin dejar de desarrollarse. Así, no es dado sino al espíritu, cuando al pasar al mundo entra en los límites de lo finito, marcarlo con el sello de su propia infinitud y de la libre vuelta sobre el sí propio (4).

En el arte, la idea concreta encierra en sí misma el momento de su determinación y de su manifestación exterior, por lo que el espíritu, en su desarrollo, se manifiesta en una sucesión de formas determinadas a través de la historia en la esfera del arte.

El ideal, como unidad armónica de la representación sensible y de la idea, tendrá, como la idea, un conjunto de momentos esenciales que, como tales, deben manifestarse al exterior y realizarse. Las formas particulares del arte deben ser consideradas. entonces, como el desarrollo mismo de las ideas que encierra en sí la concepción del ideal y que el arte pone al descubierto.

De esta manera, el desarrollo en el arte no se da por la acción exterior, sino por la fuerza del desarrollo inherente a la idea misma, de manera que es la idea la que se está desenvolviendo y desarrollando en las diferentes formas particulares que nos ofrece el arte.

Por otro lado, lo mismo que las formas del arte encuentran su principio en la idea que manifiestan, la idea no es la idea que tiene que ser, la idea verdadera, sino cuando se ha realizado en sus formas.

Así, a cada grado especial que el arte franquea en su desarrollo, va unida inmediatamente una forma real. Es, por tanto, indiferente que consideremos el progreso en el desenvolvimiento de la idea, o en el de las formas que la realizan, puesto que estos dos términos están estrechamente unidos entre sí, y la perfección de la idea como fondo, aparece también como perfeccionamiento de la forma (5).

En la historia, la idea de cada época encuentra siempre su forma conveniente y adecuada. Si en los principios del arte se encuentran formas que por comparación con el ideal parecen defectuosas en su capacidad de expresar la idea que deben expresar, se debe más bien ver en ello el límite del desarrollo de la verdad en la idea misma, pues esta debe ser verdadera y desarrollada partiendo de sí antes de que encuentre la forma que más le conviene.

La perfección o imperfección no puede consistir sino en el grado de verdad relativa, que pertenece a la idea misma; porque el fondo debe ser primero verdadero y desarrollado en sí, antes de que pueda encontrar la forma que le conviene adecuadamente (6).

A este respecto hay tres formas principales que Hegel considera. La primera, es la forma simbólica, propia de la civilización oriental. En esta forma, la idea busca su expresión en el arte, pero siendo esta idea vaga e indeterminada, no puede crearse una manifestación externa conforme con su verdadera esencia. Este es el primer grado del arte y en él se acusa la confusión y la identidad de forma y fondo, de espíritu y naturaleza. En este caso, Dios es identificado con el hombre o la naturaleza. (Zoroastro).

Para llegar a la forma simbólica propiamente dicha, es preciso que la distinción y la separación entre los dos términos aparezca representada. Este es el simbolismo de la imaginación que Hegel ejemplariza con el arte de la India. Aquí nace la imaginación y, con ella, el arte. El espíritu tantea, imagina la idea pero esta es abstracta y se agota buscando formas extraordinarias para expresarla. La forma y el fondo se han separado, pero, al tratar la imaginación de unirlos, se extiende indefinidamente la dimensión de la forma, de manera que lo que aparece es su desproporción. Lo que se concibe son fantasías, amalgama de lo absoluto y lo finito, que carecen de sentido positivo e histórico.

Para que el pensamiento sea libre es preciso que destruya la forma material. Con la idea de la muerte, que aparece por primera vez en el arte egipcio, la forma se subordina a la idea. Se abandona lo fantástico y la imaginación se regula. El arte se esfuerza por espiritualizarse y, si bien no consigue su objeto, lo vislumbra. De ahí el carácter enigmático de este arte.

En el simbolismo de lo sublime, la poesía hebrea es el ejemplo; la tentativa de expresar lo infinito en lo finito se abandona, elevando lo absolu-

to por encima de cualquier existencia visible. La claridad sin enigmas del espíritu que se desenvuelve conforme a su naturaleza no puede lograrse a no ser que Dios aparezca separado del mundo sensible. La realidad visible es rebajada en su presencia.

Finalmente, el simbolismo reflexivo es aquel en que la idea es comprendida en sí misma y es expresamente presentada como distinta de la forma sensible que la representa. El simbolismo reflexivo es superficial pues se abandona la profundidad del símbolo y la elevación de lo sublime para caer en el pensamiento común. La fábula, el proverbio, son ejemplos de simbolismo reflexivo.

La segunda forma del arte que Hegel considera es el arte clásico. Por la naturaleza misma de la idea, no puede ésta mantenerse en la abstracción y en la indeterminación. El espíritu se encuentra en su acción como principio de actividad libre y, como sujeto libre, es determinado por sí mismo. Determinándose de este modo, encuentra en su propia esencia la forma exterior que le conviene.

El espíritu se toma por objeto y la conciencia que tiene de sí mismo le permite revelarse claramente, revistiéndose de una forma exterior idéntica al fondo que manifiesta. Así, la unión de fondo y forma y su armonía, constituyen el centro del arte griego.

La idea, ahora libre, elige la forma que le es adecuada y su desarrollo. Su principio de manifestación exterior hace que vuelva a la naturaleza, pero para dominarla. Las formas que toma de la naturaleza pierden su valor independiente, como materiales, para ser únicamente expresión del espíritu. Así, idealizar y espiritualizar la naturaleza es la base del arte clásico.

A pesar de su generalidad, el espíritu se revela con un carácter particular determinado y no escapa, por lo mismo, de lo finito. Al igual que su forma exterior es limitada, lo es también el fondo; sólo el espíritu finito puede unirse a la manifestación exterior y constituir una indisoluble unidad.

Este principio interior así determinado en la expresión artística como espíritu libre, es la individualidad espiritual. Así, la verdadera personalidad es el punto fundamental que constituye el progreso de esta forma del arte. Por esto, el hombre y la forma humana es el verdadero centro del arte clásico.

Con el ideal clásico, el arte alcanzó su grado más alto de perfección al realizar el acuerdo absoluto entre la forma y la idea, cuando el espíritu idealizó la naturaleza para formar con ella una

imagen fiel de sí mismo. Sin embargo, esta perfección, esta manifestación bella del espíritu se cumplió en la esfera de la realidad sensible. La unión perfecta de la idea y la forma sensible no permite la separación de los elementos, por lo que el principio interior no puede retirarse en sí mismo como espíritu puro y abandonar la existencia corporal. Por ello el ideal clásico contradice la concepción espiritual que dice que el espíritu no puede encontrar la realidad que le corresponde sino en un mundo propio, el mundo espiritual o interior del alma.

De esta manera, el espíritu debe abandonar el acuerdo con el mundo sensible y encontrar su verdadera armonía en la naturaleza íntima. La unidad se rompe, los elementos se separan para que pueda el espíritu desarrollarse. Este desarrollo del espíritu que encuentra en sí mismo lo que antes encontraba en el mundo sensible, aparece en la tercera forma del arte: en el arte romántico.

Lo que constituye el fondo del arte romántico es la conciencia que el espíritu tiene de su naturaleza absoluta e infinita y, por tanto, de su independencia y de su libertad. Es la negación de todo lo finito y lo particular. Sin embargo, lo absoluto sería solo accesible al pensamiento abstracto y escaparía al arte si no pasara al mundo exterior para obtener una existencia real conforme su naturaleza.

Ahora bien, no es en la naturaleza donde se realiza el absoluto, sino en el mundo de la personalidad y la libertad. El problema del arte no consiste ya en hacer entrar el espíritu en la naturaleza, sino en representar la vuelta del espíritu sobre sí. Es el principio de la subjetividad absoluta.

En esta forma, el arte adquiere el derecho de emplear la existencia humana y en general las formas del mundo sensible para expresar lo absoluto, ya que el hombre es la verdadera manifestación del absoluto y el hombre se encuentra en relación con el mundo entero.

El arte romántico ofrece en su desarrollo tres momentos principales: el círculo religioso, donde la idea dominante es aquella mediante la cual el espíritu lucha contra la existencia finita, se libera y, en esta liberación, toma posesión de su infinitud y se despliega como independencia absoluta. El segundo círculo es el del mundo profano, de la actividad humana que trae a escena la personalidad del individuo, la caballería romántica. Y la última, cuando la personalidad ha llegado al punto extremo de su desarrollo en que la libertad es el interés esencial.

Al final de esta última forma, el arte abandona un círculo determinado de ideas y de formas al trabajar sobre un fondo que es el espíritu del hombre, que tiene como expresión todo lo humano. La elección de las ideas y las formas queda a la imaginación del artista, que es ilimitada en cuanto posee el asunto en sí mismo.

Es el espíritu del hombre inspirado por él mismo contemplando la infinitud de sus sentimientos y de sus situaciones, creando libremente, expresando de igual modo sus concepciones, el espíritu del hombre a quien no le es extraño nada de lo que hace latir el corazón humano (7).

Ahora bien, Hegel ve en este momento del desarrollo de las formas del arte el fin del arte. En esta etapa, el espíritu del artista se mueve en su libertad, independientemente de una creencia en el espíritu eterno y absoluto.

La exageración del principio de la personalidad abandona el fondo que representa, un principio general y abstracto. Ya que el fin de la representación es manifestar la persona humana concentrada en sí misma, los objetos del mundo físico y moral en que se desarrolla esa representación no se perciben en su esencia, sino que lo que se representa es su elemento accidental y finito. Entonces el arte concluye cuando se vuelve autónomo con respecto a la vida, cuando prescribe todo apego a la idea.

El Realismo socialista

El punto de partida del marxismo es el pensamiento hegeliano. Como ya lo vimos, la oposición entre sujeto y objeto, entre la conciencia y la realidad, Hegel la resuelve en la unidad del concepto y la realidad, en la unidad entre conciencia y realidad que se da en el pensamiento. Marx busca también acabar con ese dualismo y si bien encuentra en la crítica del dualismo kantiano que Hegel realiza el énfasis en la actividad del sujeto en oposición al materialismo moderno, también encuentra que Hegel ha llevado demasiado lejos la actividad del sujeto con la consecuente pérdida de objetividad externa al sujeto.

En contra del materialismo que separa en dos mundos opuestos lo que Marx considera que debe ser una unidad y, del idealismo, que disuelve un mundo en el otro, Marx propone una unidad básica entre la conciencia y la realidad pero que se da, no en el pensamiento (Hegel), sino en la actividad práctica del hombre.

La realidad objetiva no es un puro dato sino que debe ser entendida como un producto histórico de la actividad práctica del hombre. Al mismo tiempo, la práctica del hombre no es puramente subjetiva: la realidad incluye la actividad del hombre y, por esta razón, la práctica tiene también un carácter objetivo. Así, la esencia del hombre es la unidad de la objetividad y la subjetividad y la actividad práctica del hombre es la realidad fundamental.

Dentro de esta perspectiva, la economía se explica como la estructura fundamental de la objetivación humana por estar el hombre determinado como sujeto activo, como ser que crea una nueva realidad con los materiales que proporciona la naturaleza, por el significado central de la praxis y del trabajo en la creación de la realidad humana. Sin embargo, hay posiciones dentro de la filosofía marxista oficializada que, dejando de lado la praxis como la realidad fundamental, se han detenido en la economía y la han transformado en un resultado, en un factor autónomo como si fuera la verdad en última instancia y han hecho, de la filosofía, la política y el arte, su reflejo.

Este es el caso, en el plano de la estética, del "sociologismo" en el arte. Su tesis fundamental es que el arte es una reproducción de la realidad. Invirtiendo la dialéctica hegeliana, poniendo en lugar de la idea las condiciones sociales, el romanticismo aparece como la era capitalista, cuyas contradicciones internas confieren a la realidad el más accidental de los aspectos, por lo que el arte ya no conserva ninguna referencia a un contenido determinado por ser imposible toda toma de conciencia de una totalidad humana (8).

La realidad es así vaciada de subjetividad al considerar la conciencia humana como una imagen de la realidad objetiva que existe fuera de ella, un cuadro subjetivo del mundo objetivo. En esta concepción tenemos, la conciencia pasiva formada por las condiciones (el factor económico), que forman el contenido de la conciencia. Mientras la conciencia es pasiva, las condiciones son determinantes.

La obra artística equivale, entonces, a una fotografía espiritual de la realidad. Las condiciones cambian y el sujeto reacciona frente a ellas: reacciona como un conjunto de facultades emocionales y espirituales, reacciona captando, conociendo, representando, artísticamente, las condiciones mismas del factor económico.

El contenido del arte estaría dado por la realidad objetiva que existe independientemente del

arte, por un lado, y, por otro, por su reflejo, la realidad ideológica y artísticamente interpretada y revelada por el artista.

El sociologismo, cuando trata de determinar las relaciones entre forma y contenido, a pesar de que sostiene la unidad orgánica entre ellos, da prioridad al contenido. Al insertar la obra de arte en el conjunto de la vida social, las relaciones entre la forma y el contenido corresponden a las que, de una manera más general, existen entre la base económica y la superestructura ideológica.

Según Plejánov, las etapas que permiten el paso de la economía al arte son las siguientes:

...estado de las fuerzas productivas, relaciones económicas condicionadas por esas fuerzas, régimen social y político edificado sobre esa base económica, psicología del hombre social determinado en parte directamente por la economía y en parte por el régimen social y político estructurado sobre ella, ideologías diversas que reflejan esta psicología (9).

Dentro de esta concepción, la estética va definiendo una indiferencia total con respecto a la forma exterior en favor de un contenido expresamente social. El arte refleja la realidad, la base económica y, por tanto, la refleja a través del prisma de los intereses de clase, es un portador de ideologías y esa es su función social.

Así, la ecuación entre lo bello y lo verdadero de la estética hegeliana se rechaza para dar cabida a la ecuación entre lo bello y lo útil. El arte "puro" es una falsa conciencia, es un intento de evasión ante las exigencias de la vida social. Sólo se justifica el arte en la medida en que conduzca hacia un progreso efectivo de la realidad.

La veracidad del arte, que orienta con su influencia el sociologismo, el realismo socialista, no presupone la exacta reproducción externa sino la realidad tomada en sus manifestaciones sustanciales e interpretada ideológica y estéticamente por un artista cuya filosofía es el resultado de las condiciones históricas concretas de la vida de su pueblo. Así, el arte expresa y afirma la historia de la clase obrera.

La belleza del arte no estriba, entonces, en la unidad del contenido y la forma sino en el contenido que proporciona un reflejo verídico de la realidad. Con la belleza artística se afirma la belleza de la realidad.

El método del realismo socialista se basa en la correspondencia entre el arte y la vida. Con la revolución socialista, se acaba el antagonismo entre el ideal y la vida real. De esta manera, el ar-

te del realismo socialista considera el ideal social y estético como una expresión de la unidad de lo real y lo ideal.

El carácter positivo del héroe de la literatura soviética proviene, sobre todo, de la ausencia de conflicto que caracteriza la nueva sociedad (10).

El realismo socialista toma como punto de partida el reconocimiento del papel decisivo de la ideología política en la creación artística, pues esta concepción ofrece una explicación científica del problema del ideal y del valor que encierra para el arte el reflejo del desarrollo histórico.

La esencia ideológica del arte socialista, la fidelidad del artista a su pueblo y al Partido de los comunistas, *encuentra su expresión más plena en el espíritu de partido, que es interpretado por los hombres del realismo socialista como la más alta expresión de la libertad* (11).

De esta manera, la exigencia fundamental del realismo socialista es "la fidelidad a la verdad de la vida" (12).

Una nueva estética marxista. La dimensión estética de Herbert Marcuse

El pensamiento que subyace al realismo socialista como expresión artística puede y debe ser criticado pues la concepción de la realidad de la que parte excluye, como lo hemos visto, la actividad práctica del hombre como elemento constitutivo de ella. La realidad social queda reducida a las condiciones históricas y la conciencia a pasividad frente a ellas.

Esta concepción concibe la realidad como escindida en dos partes: por un lado, las condiciones solidificadas y fijas; por otro, la conciencia, el espíritu, el sujeto en rigidez pasiva frente a ellas.

Ahora bien, según el aporte más valioso de Marx, la realidad social es más rica y más concreta que las condiciones dadas y las circunstancias históricas, porque incluye la práctica humana objetiva, la que crea tanto las circunstancias como las condiciones.

La práctica objetiva del hombre, considerada como realidad fundamental, se opone radicalmente a la teoría del reflejo, pues la conciencia, sobre la base de esta práctica, es a la vez *reflejo y proyecto*.

En esta concepción, la realidad no es un estado de cosas (condiciones, circunstancias, el marxismo histórico, etc.) sino un proceso mediante el cual,

la humanidad y el individuo, en su actividad práctica objetiva, realizan su potencialidad y posibilidades humanas, realizan su verdad: la libertad. "...el desarrollo de la potencia humana que es su propio fin, el verdadero reino de la libertad (Marx). La incompreensión de estas posiciones marxistas y que históricamente implican "una socialización agresiva y explotadora del período totalitario" (13) y la existencia de un "proletariado que no es la negación de la sociedad existente sino que está integrado a ella" (14), hace que la filosofía que se requiere hoy y, que apoyada en la práctica social, provea a esa misma práctica de una guía para la acción, busque un continuo regreso a Hegel.

Y esto, porque la dialéctica de la negatividad siempre es coherente en períodos revolucionarios enmarcados, determinados y limitados por absolutos, por oposiciones solidificadas.

La dialéctica, como un proceso continuo de autodesarrollo, como un proceso de desarrollo a través de la contradicción, a través del extrañamiento, de la doble negación, hace de la trascendencia un movimiento objetivo. Hace del mundo de la realidad un mundo de la realización de la verdad, el mundo en que la verdad no es sino el mundo en que la verdad deviene.

Herbert Marcuse, enfrentándose con las limitaciones del sociologismo en el arte y retomando postulados esenciales de la estética hegeliana, hace de la estética la forma de expresión que puede tener un potencial subversivo en un mundo donde, según él, han fallado la religión y la filosofía. Como ya lo vimos, en función de su inteligibilidad, la estética del realismo socialista, sólo puede desembocar en la subordinación del dominio artístico a las órdenes del pensamiento político. Marcuse contradice la tesis hegeliana del arte como búsqueda terminada y superada con el acceso de la humanidad a la filosofía, por ser el arte una forma limitada por la representación sensible, para convertirla, en razón misma de esta representación sensible, en la expresión que contradice el pensamiento filosófico, la política, como forma rígida y solidificada.

El arte es aquello capaz de crear un ámbito en que se puede dar, a través de una subversión de la experiencia, el renacimiento de una subjetividad rebelde que reviente la normalidad de la conducta y la comunicación en una realidad social represiva.

En la inversión de la dialéctica hegeliana, Marcuse sustituye la idea por las potencialidades del hombre y de la naturaleza. De esta manera, en la

obra misma como totalidad, en lo que dice y cómo lo dice, el fin del arte es abrir la posibilidad a la libertad.

Así, dejando atrás la concepción del arte como ideología pura (falsa conciencia), y su carácter clasicista (el carácter del arte como ideología sólo puede sobrepasarse asentando el arte en la praxis revolucionaria y en el proletariado), Marcuse define el arte como una experiencia que, si bien no es parte de la praxis radical, tiene componentes esenciales para la revolución.

Una obra de arte es artística o verdadera no en virtud de su contenido (la representación correcta de las condiciones sociales), ni en virtud de la forma "pura", sino por el contenido que se realiza en la forma. Es revolucionaria por el contenido que se ha convertido en forma, por la forma estética, ya que en ella se revela la verdad.

La forma estética posibilita la toma de conciencia de la necesidad del cambio, liberando la subjetividad mediante una subversión de la experiencia. La lógica interna de la obra de arte termina en la emergencia de una razón diferente y de otra sensibilidad que se opone a la racionalidad y la sensibilidad de las instituciones sociales dominantes, y que propone una transformación radical de los impulsos y las necesidades individuales. En esto radica el potencial político radical de esta dimensión.

Sobre la base del trabajo, en el trabajo y por medio del trabajo, la actividad práctica del hombre, el hombre se ha creado a sí mismo no sólo como ser pensante sino como capaz de crear la realidad. En el capitalismo, en el proceso de producción material, se rompe el lazo entre el trabajo y la creación; al perder el hombre su dominio sobre el mundo material dado, pierde también la realidad. El aspecto objetivo del ser social se separa de la subjetividad, con lo que la realidad se convierte en una objetividad fija e inhumana y la subjetividad en posibilidad abstracta, en deseo.

Ahora bien, para Marcuse, y en virtud de la forma estética, el arte tiene una dimensión propia de afirmación que no puede integrarse en el proceso de producción material. Esta separación del proceso de producción material le permite al arte desmitificar la realidad reproducida por el mismo proceso. Así, esa disociación del proceso de producción, ofrece al arte el punto desde el cual puede denunciar una realidad que se establece a través de la dominación. Es su dimensión de negación.

La ideología no es siempre mera ideología, falsa conciencia. El potencial radical del arte descansa en su carácter

ideológico, en su relación con respecto a la base, pues *la trasciende*. (15).

En la forma estética, el arte transforma la realidad, que es el material con el que trabaja, para representar su esencia, pero como vista por el arte. La realidad es incorporada y sublimada y, al despojarla de su inmediatez, que en la realidad siempre es inmediatez falsa, la convierte en algo cualitativamente diferente, parte de otra realidad. Las cualidades de la forma niegan las cualidades de la realidad, por lo que el arte puede crear una realidad otra de aquella en la que está establecido.

Así, la obra de arte es bella en el grado en que oponga su propio orden a ese de la realidad. La dialéctica de lo bello es la dialéctica de la afirmación y la negación.

La verdad del arte rompe con una realidad cotidiana cuya característica es bloquear una gran dimensión de la realidad:

El mundo del arte es la ficción. Pero es "irreal" no porque sea menos sino porque es más y también cualitativamente "otro" que la realidad establecida... Como ilusión, como ficción, contiene más verdad que la realidad cotidiana. Esta última está mistificada en sus instituciones y sus relaciones y hace de la necesidad opción y de la alienación realización personal (16).

La obra de arte se abstrae del proceso constante de la realidad y asume un significado y una realidad propia: la realidad que se crea se reconoce como una realidad que está suprimida y distorsionada en la realidad.

Así, las cualidades radicales del arte, como lo vimos en una de las citas del autor transcritas más arriba, se basan en el hecho de que el arte trasciende su determinación social.

Esta autonomía que le proporciona al arte la forma estética al separarlo del poder mistificador de lo real y lo libera para la expresión de la verdad, se convierte en trascendencia cuando su autonomía se constituye en autonomía en contradicción. De esta manera, puede preservar su verdad, puede hacer consciente la necesidad de cambio solo cuando obedece su propia ley contra aquella de la realidad, pues el arte se encuentra bajo la ley de lo dado al mismo tiempo que transgrede esta ley.

La contradicción existe y se resuelve en la forma estética que da a la realidad, a la experiencia y al contenido cotidiano, el poder del extrañamiento.

Mientras el hombre y la naturaleza se constituyan en una sociedad que no es libre, sus potencialidades reprimidas y distorsionadas pueden ser representadas sólo en una forma extrañada. La obra de arte es de otro Principio de Realidad extrañado y sólo como extrañamiento puede el arte satisfacer su función cognitiva: comunica una verdad que no se puede comunicar de otra manera: *contradice* (17).

Bajo la ley de la forma estética, la realidad es necesariamente sublimada, "estilizada". La transformación estética se logra remodelando, reordenando la realidad de acuerdo con la demanda de la forma para que la obra revele la esencia de la realidad en su apariencia: las potencialidades reprimidas del hombre y de la naturaleza. Así, cancelando la diferencia entre la esencia y la apariencia, la verdad del arte acaba con el monopolio de la realidad a definir lo que es real. El mundo ficticio del arte aparece como la verdadera realidad.

La obra de arte es expresión de la realidad, pero simultáneamente crea una realidad que no existe fuera de la obra ni antes de la obra sino solo en la obra. Así, expresa la realidad en cuanto la crea.

La ficción crea su propia realidad aunque esta sea negada por la realidad. Al romper la realidad social fija y petrificada, abre la posibilidad del cambio, pues testimonia no sólo la capacidad creadora del hombre, sino también su infinita potencialidad.

el arte no puede traducir su visión a la realidad. Se mantiene en un mundo de "ficción" aunque es así como ve a través de la realidad y la anticipa. Así el arte corrige su idealidad: la esperanza que representa no puede permanecer siendo un ideal. Este es el imperativo categórico oculto del arte. Su realización se encuentra afuera del arte (18).

NOTAS

(1) Hegel, G. W. *Estética*. Trad. H. Gimer de los Ríos. (Madrid: D. Jorro pág. 32 Edit. Ariel. 1908).

- (2) *Ibid.*, pág. 7.
- (3) *Ibid.*, pág. 5
- (3) *Ibid.*, pág. 5.
- (4) *Ibid.*, pág. 58.
- (5) *Ibid.*, pág. 110.
- (6) *Ibid.*, pág. 110.
- (7) *Ibid.*, pág. 280.
- (8) Arvon, H. *La estética marxista*. (Buenos Aires: Amorrurto, 1970), pág. 45.
- (9) *Ibid.*, pág. 18
- (10) *Ibid.*, pág. 90.
- (11) Zis, A. *Fund. de la estética marxista* (Moscu: Ed. Progreso, 1976), pág. 270.
- (12) *Ibid.*, pág. 279.
- (13) Marcuse, H. *The Aesthetic Dimension* (Boston: Veacon Press, 1978), pág. 5.
- (14) *Ibid.*, pág. 22.
- (15) *Ibid.*, pág. 13.
- (16) *Ibid.*, pág. 54.
- (17) *Ibid.*, pág. 43.
- (18) *Ibid.*, pág. 57.

BIBLIOGRAFIA

- Hegel, G. W. F. *Estética*. Trad. H. Gimer de los Ríos. Madrid: D. Jarro Ed., 1908.
- Papaionannou, K. *Hegel*. Madrid: EDAF, 1981.
- Avron, H. *La estética marxista*. Argentina: Amorrurto, 1970.
- Zis, A. *Fundamentos de la estética marxista*. Moscú: Ed. Progreso, 1976.
- Hadjinnicolaou, N. *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XXI, 1973.
- Kosik, K. *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo, 1965.
- Marcuse, H. *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: SUR, 1969.
- The Aesthetic Dimension*. Boston: Beacon Press, 1978.
- Dunayevskaya, R. *Filosofía y revolución*. México: Siglo XXI, 1977.

Tatiana Facio
Escuela de Filosofía
Universidad de Costa Rica