

Kurt SPANG

(Universidad de Navarra)

ARTE Y PROGRESO

Las nuevas tecnologías lo invaden todo. La cuestión es si van a poder con las artes o si las artes podrán con ellas alcanzando una adecuada simbiosis.

Hay que felicitar a los organizadores de este congreso por haber seleccionado un marco temático tan interesante y tan necesitado de indagaciones serias. La pregunta fundamental que nos mueve a todos los que de una forma o de otra tenemos que ver con el arte y sus productos es precisamente la de si las nuevas tecnologías confirmarán o modificarán la concepción del arte, si la noción de arte es estática e inamovible o si admite cambios o, dicho de otra forma, si la emancipación del saber en general y el desarrollo tecnológico alterarán el concepto y el alcance del arte o no.

Para esclarecer la cuestión me pareció lo más prudente presentar en primer lugar un cuadro sucinto de lo que considero los rasgos imprescindibles del arte y continuar después, más brevemente aún, con lo que entiendo por 'progreso', para concluir analizando de qué manera el ámbito de lo artístico participa, en ciertos aspectos, de los adelantos tecnológicos y cómo en otros permanece al margen del progreso.

¿Qué es arte? Ésa es la cuestión que debemos aclarar primero. De entrada, no parece que se ponga en duda el que las artes pertenezcan a las actividades culturales. Sin embargo, pueden surgir interrogantes en el deslinde y la definición de lo que es cultura. Vivimos actualmente una verdadera inundación de acepciones y concepciones de cultura. Desde Estados Unidos e Inglaterra nos invaden numerosos *Cultural Studies* que no siempre contribuyen a una aclaración de la problemática¹. No es éste el marco para entrar en disquisiciones detalladas, me atenderé, como primer deslinde, a la ya clásica pero por ello no inservible distinción entre *natura* y *cultura* en el sentido de que en el primer ámbito no interviene el hombre y en el segundo sí.

¹ En este orden de ideas es significativo el interés revivido por un libro que parecía ya olvidado, me refiero a la *Ciencia de la cultura* de Eugenio d'Ors, Madrid, Rialp, 1964.

La definición más amplia de cultura es, por tanto, aquella que sostiene que toda actividad humana es cultural. En seguida habrá que poner límites a esta amplitud peligrosa porque el hombre también es capaz de practicar y producir incultura. ¿Qué criterios se pueden adaptar para esta necesaria limitación? Un objetivo y una medida imprescindibles de las actividades culturales debería ser que éstas sirvan para el bien de la humanidad y la dignidad humana. ¿Y qué es lo que puede garantizar el bien y la dignidad? A mi modo de ver, sus mejores garantes son la verdad, la bondad y la belleza, no sólo porque respetan la integridad del ser humano, sino también porque son los alimentos más nutritivos de los que precisa el espíritu humano para una realización digna de su existencia.

Salta a la vista que las artes son excelentes proveedores de este alimento porque constituyen una actividad en la cual se configuran con más intensidad y más palpablemente estos valores dado que son, en palabras de Hegel, “exposición de un contenido espiritual en la objetualidad” o, en otra formulación, son “espíritu objetivado²”. Hablando de artes habrá que considerar dos aspectos interrelacionados: arte como habilidad y destreza y arte como resultado, o expresado en términos aristotélicos, el arte es por naturaleza *energeia* y *ergon* a la vez.

Es menester deshacerse de la superficial concepción del arte como mero entretenimiento estético autocomplaciente, actitud que revela un desconocimiento nefasto de su capacidad de vehículo cognoscitivo, de su naturaleza de “forma simbólica portadora de sentido”, como diría Cassirer³. Tampoco se debe perder de vista que originariamente arte es el dominio técnico, el saber hacer, también en el orden artesanal, y posteriormente en el artístico coincidiendo con el sentido que le damos actualmente a la noción de arte. Es ésa la razón por la cual no resulta fácil establecer límites estrictos entre lo artístico y lo artesanal. “El arte, en general, precisa Rafael Alvira, es el saber inscrito en la dimensión generativa o productiva del espíritu; arte bella es la capacidad de generar algo que aparece, con la intención de presenciar, de poner el énfasis en el esplendor continuo de la realidad, tras la mediación de la idea artística⁴”.

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Jubiläumsausgabe, 1927-28. Es revelador comprobar que Fichte ve la tarea más importante del arte en la mediación de lo finito con lo infinito. Véase su *Wissenschaftslehre* de 1794.

³ Véase su *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-29).

⁴ “El arte, por ejemplo, es la dimensión del *hacer*, pero no coincide exclusivamente con la belleza, como tampoco el conocer coincide sólo con la verdad, ni el querer sólo con el bien. Es decir, que ya desde la época antigua estaba abierta la posibilidad de imaginar un arte feo e incluso un arte que no busca la belleza. (...) La distinción —que nos puede conducir hacia la idea de *qué es arte*— se encuentra, a mi entender, en el plano de los *transcendentales* y en el de los *hábitos cognoscitivos*.”

Para poder discernir con más claridad los constituyentes del arte propongo someramente cinco rasgos que considero fundamentales para una definición del arte, componentes irrenunciables que de una forma o de otra siempre están presentes en las siete artes o en las que vayan a constituirse en el futuro. Estos cinco rasgos son la comunicación, el substrato, la modalidad o genericidad, la ficcionalización y la adecuación. Veamos brevemente sus características.

La comunicación.

Todo acto humano es de alguna manera comunicativo y el arte lo es en mayor medida puesto que se nutre del afán del hombre de comunicarse; este afán es a su vez originariamente una manifestación de nuestra dimensión de seres sociales. Así es como Bergson define la función del arte en una dirección doble, cognoscitiva y mediadora, porque según él el arte aspira a “frapper directement nos sens et notre conscience, entrer directement en communication avec les choses”⁵.

Sobra en este marco insistir en el hecho de que la comunicación es un fenómeno de intercambio de mensajes entre un emisor y un receptor. Es obvio que el substrato, como veremos en el punto siguiente, condiciona los tipos de comunicación en cuanto al canal, el código y los signos que se ponen por obra. También es evidente que hay artes en las que se aprovecha eficazmente la posibilidad de superponer diversos canales y códigos como ocurre, por citar sólo dos ejemplos, en el cine y el teatro.

En determinados casos se hace imprescindible incluso una doble comunicación, doble en el sentido de que además de lo que pueda comunicar la obra misma, los autores tienen que comunicar paralelamente en un discurso meta-artístico lo que pretenden comunicar en y con ella. Prueba de ello es lo que podríamos llamar “cultura del manifiesto artístico” que nace con el Romanticismo y se hace imprescindible siempre

Se trata de planos complementarios o, si se quiere, puntos de vista distintos sobre lo mismo, uno «objetual» y otro «subjetal». En la historia de las teorías del arte podemos ver la preeminencia de uno u otro punto de vista, y la combinación de ambos de formas diversas. (...) El resultado final es, de todas formas, que se pueden superponer las tríadas *verdad-bien-belleza* y *conocer-querer-hacer*, pero esa superposición no implica fijismo de los pares verdad-conocer, bien-querer, belleza-hacer, sino que cada elemento opera también en los otros. El arte, por ejemplo, es la dimensión del *hacer*, pero no coincide exclusivamente con la belleza, como tampoco el conocer coincide sólo con la verdad, ni el querer sólo con el bien. *Actas del Coloquio Internacional Las artes y sus modos*, ed. Kurt Spang, Pamplona, Eunsa, 2002, 15-28, cita 18 y 21. (En adelante: 2002).

⁵ «Quel est l'objet de l'art?», véase A. Steenbergen, *H. Bergsons intuitive Philosophie*, 1909, 47.

cuando el índice de intersubjetividad de una obra o de una forma de hacer va bajando de forma tal que dificulta la descodificación.

También se requiere duplicidad comunicativa en la recepción de las obras de ciertas artes, como ocurre en la música y la danza, en las cuales el objeto artístico creado por el autor precisa de la intervención de intérpretes para convertirse en objeto estético. No puedo más que mencionar las condiciones específicas en las que se desarrolla la recepción y descodificación de las obras literarias, siendo el lenguaje un substrato muy *sui generis*.

El substrato.

Una de las características más obvias y palpables de cada arte es su substrato, puesto que cada una plasma sus configuraciones en un material propio. “Lo propio del arte y de la contemplación estética es la presencia inmediata del objeto”, afirma Rafael Alvira⁶. La obra de arte siempre se materializa en un objeto, es decir, el artista impregna una idea en una materia por muy etérea que sea ésta, como ocurre en el caso de la música. Siempre hace surgir algo de la nada que entra en el ser como objeto, como sugiere Platón en el *Simposio* (205 b/c).

No cabe duda de que el propio material condiciona la hechura y el tipo de obras de cada arte. Una obra literaria no puede tener nunca las mismas características materiales que la musical, la arquitectónica o la de la danza porque cada materia exige un tratamiento específico que repercute en la naturaleza y la estructuración de las respectivas obras.

La modalidad y la genericidad.

Igualmente obvio es el hecho de que cada obra de arte inevitablemente se crea y se recibe en el marco de un modo y un género, incluso cuando el artista abierta o veladamente se rebela contra las formas establecidas creando lo que se suele llamar “antigéneros” o “transgéneros”. Tengo que precisar aquí que empleo la voz ‘modo’ para evitar malentendidos debidos a la doble acepción de la voz ‘género’ que se utiliza para designar tanto la tradicional tríada lírica, épica y dramática como para denominar sus

⁶ Rafael Alvira, *La razón de ser hombre. Ensayo acerca de la justificación del ser humano*, Madrid, Rialp, 1998, 35.

subdivisiones, que también solemos llamar géneros y que varían según las diversas artes.

En cuanto a estos modos distingo, siguiendo en ello la propuesta de Rafael Alvira, entre una dimensión antropológica y una artística. El espacio reducido de esta conferencia no me permite explayarme en estos dos aspectos; me limito a aludir al hecho de que en su dimensión antropológica los modos son respuestas del hombre a las solicitudes de la existencia especificadas según categorías temporales. Corresponde el pasado interiorizado a la lírica, el futuro como afán emprendedor a la épica y el presente como mediación del pasado y futuro a la dramática⁷.

En la dimensión artística, es decir, en el proceso creador, la 'modalización' equivale a una situación intermedia entre aspectos puramente conceptuales y potencialidades formales, por un lado, y concreciones objetuales en obras de arte, por otro. En otros términos, los modos todavía no 'generan' modelos específicos, sólo encauzan la 'gestación' de patrones; son la condición de la posibilidad de los géneros.

Los géneros en las artes ya son especificaciones estructurales dentro de los diversos modos y responden a las exigencias y características de cada arte. Es en el ámbito de la literatura donde más desarrollada se halla la reflexión sobre modos y géneros, lo que no significa que en el resto de las artes no existan los géneros, es más, se emplean constantemente términos genéricos sin que hasta ahora haya una sistematización coherente de los géneros pictóricos, musicales o escultóricos, por citar sólo algunas lagunas.

El género puede definirse muy someramente como combinatoria flexible de constantes y variantes. Ahora bien, la presencia de constantes y variantes se observa en todos los niveles de abstracción, quiero decir, desde el nivel de la cultura y pasando por el de artes y modos se manifiesta como un hilo conductor una serie de elementos permanentes a los que se añaden otros variables e inestables. El número de constantes es reducido y conforme se va bajando de nivel de abstracción aumenta el de variantes. Si la intervención del hombre es una constante que determina la cultura, se mantendrá en todos los niveles inferiores de artes, modos, géneros, etc. Ahora bien, una variante de un nivel puede convertirse también en constante de otro como ocurre, por citar un ejemplo, en el nivel de las artes, en el que el substrato verbal es una de las posibles variantes, en

⁷ Rafael Alvira, *Ibid.* 194-201 y «Los modos como dimensión antropológica». En Kurt Spang, (ed.), *Actas del Coloquio Internacional 'Los géneros en las artes'*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, 11-16.

la literatura, sin embargo, se convierte en constante y debe conservarse también en sus modos y géneros.

Cada obra de arte se plasma en un género a pesar de su unicidad que no discuto pero que no debe llevar a considerar cada creación como radicalmente desprendida del resto de las obras, del resto de los niveles, ni siquiera de los otros ámbitos culturales. Esta cohesión no es comparable evidentemente con unas concomitancias biológicas deterministas, sin embargo, el reconocimiento y el análisis de la tesitura que vincula una determinada obra con su género, su modo y su arte facilitará indudablemente su comprensión e interpretación.

La ficcionalización

“De entre las muchas formas y modalidades que la cultura humana ha imaginado para articular la relación del hombre con su medio, posiblemente ninguna haya tenido y tenga consecuencias tan trascendentales como la ficción”, afirma José María Pozuelo⁸. El hombre posee la capacidad de sistematizar la diversidad del mundo fáctico creando unidad con el fin de formalizar y modelizar la realidad. El arte refleja de manera extraordinariamente densa esta actividad sintetizadora. Se puede afirmar sin vacilar que es en este punto en el que el artista gana o pierde la batalla.

Por ello no constituye ninguna afirmación insostenible alegar que la obra de arte nunca es autosuficiente y autorreferencial, a no ser que quiera ser meramente decorativa. Siempre ostenta una dimensión semántica que vincula el mundo de la obra con el mundo real. De ninguna manera es únicamente “autopresencia del logos absoluto” como quiere hacernos ver y creer Derrida respecto de la obra literaria negando que el lenguaje sea una representación del ser preexistente. La obra de arte no es un “contradiscurso” creado para evitar la función reduplicadora del lenguaje como sostiene Foucault, sino que es un discurso autónomo precisamente porque renuncia a la mera reproducción de la realidad fáctica para penetrar por debajo de la superficie y descubrir el ser auténtico. No hay arte sin selección y síntesis y éstas constituyen el primer paso de la ficcionalización.

Una de las facetas destacadas del “conocer-querer-hacer”⁹ del que habla Rafael Alvira como actitud y actividad primordial del afán artístico es precisamente la de hacer

⁸ José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, 11.

⁹ Rafael Alvira, 2002: 21.

surgir un mundo propio a cada obra de arte y este mundo no es una fiel réplica del existente sino una creación ficticia adaptada a la intención expresiva del autor. Platón “considera que podemos contemplar, pero no *imitar productivamente* la belleza última, la del *ser real*. Por ello, podemos generar la idea teórica, pero el producir como *hacer aparecer* sólo puede ser o *pobre imitación* cuyo único uso es pedagógico, o mala pseudo-imitación, y entonces es sofística¹⁰. En alemán se formó la distinción, difícil de traducir, entre *Ebenbildneri* (imagen de semejanza) y *Trugbildneri* (imagen engañosa) aludiéndose con este último término a la mala intención de deformación engañadora.

La auténtica capacidad ficcionalizadora del artista posee otro rango y una consideración más positiva. Prevalece el concepto de profundización en capas más sólidas y permanentes de la realidad, el artista pretende explorar y revelar el mundo tal como es, reflejará en su obra su visión de la realidad. No descubrirá toda la verdad, siempre será parcial e incompleta, pero no dejará de ser por ello verdad. Evidentemente, en relación con la cosmovisión que se manifiesta en el arte se puede observar una diversidad de opciones que oscilará entre la conformidad y la disconformidad, en la afirmación de que vivimos en el mejor de los mundos y la exigencia de que es necesaria una revisión y reforma urgentes. De todos modos, el artista no tiene que someterse a la realidad del mismo modo que el filósofo¹¹, sino que descubre una verdad *sui generis* que expresa a su manera adaptando los ingredientes ficticios a las necesidades de cada obra concreta.

Y, se comprende así que ficcionalizar no sea falsificar la verdad, al contrario, el recurso ofrece la posibilidad limitada y sustitutiva de penetrar por debajo de las apariencias cambiantes del mundo real intentando mostrar la realidad real que subyace a los cambios constantes de los fenómenos naturales e históricos¹². La ficción pone diques al fluir y devenir incontenible de las personas y de las cosas creando una realidad posible e inamovible, arrancada de la fugacidad del tiempo con su mutabilidad

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ R. Alvira caracteriza el cometido de la filosofía y su uso del lenguaje de la siguiente manera: “La filosofía supone un uso mediato del lenguaje. No pretende una eficacia inmediata, sino la comprensión, es decir, hacerse conscientemente con la realidad tal como es para, desde esa captación, poder promover libremente la acción eficaz. Si el artista necesita ser libre —no determinado por nada— para producir algo de un modo no libre —pues ningún verdadero artista es capaz de dar razón de su obra— el filósofo —por el contrario— necesita no ser libre —es decir, ha de ‘someterse’ a la realidad— para ser libre, es decir, para ser conscientemente dueño de lo que conoce, de la verdad que ha descubierto.” (1998: 41)

¹² «*Cum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem, non est mendacium sed aliqua figura veritatis*” afirma San Agustín refiriéndose a los Evangelios en los cuales abundan los textos

irremediable. La ficcionalización supone para el artista y el receptor una liberación de las trabas que impone lo real fáctico y fugaz, ofreciendo en aras al descubrimiento de la verdad. La posibilidad de jugar con potencialidades de mundos y conflictos posibles no sometidos a la estricta causalidad lógica y cronológica del mundo vivencial. Es a la vez una posibilidad de alejarse de lo individual inmediato para alcanzar mayores cuotas de universalidad y representatividad.

Para garantizar estas dos facetas de la obra de arte la ficcionalización nunca es una creación *ex nihilo*; la obra siempre debe brindar por lo menos elementos mínimos de la realidad auténtica para posibilitar así la identificación y la con-creación imaginativa del receptor. No siempre y dependiendo del arte y de las corrientes en las que se sitúa la con-creación tiene que resultar compleja. Piénsese en las obras plásticas no figurativas o también en la música que carece casi completamente de carga conceptual. Habrá que tener siempre presente que los artistas se proponen crear un entorno y unas circunstancias para disponer de la ambientación adecuada que simbolice o ejemplifique la problemática, el estado anímico, la visión y la concepción del hombre y del mundo que pretenden configurar, incluso si no son inmediatamente identificables para el receptor. No lo asevero en el sentido estricto positivista como lo presenta H. Taine al postular que “les productions de l’esprit humain, comme celles de la nature vivante, ne s’expliquent que par leur milieu”¹³. Ahora bien, tampoco se pueden desligar completamente el arte y sus creaciones del entorno en el que nacen; si su valor no es estrictamente documental, sí es innegablemente testimonial. Son inevitables las alusiones o reflejos intencionales o involuntarios de las circunstancias históricas en las que nace una obra de arte. El hombre es un ser histórico y ni es posible ni deseable que deje de serlo al crear una obra de arte, porque esta faceta forma parte del valor demostrativo, ético y estético de su producción.

La ficcionalización abarca también el ámbito de la bondad en su doble faceta. En primer lugar, la bondad de la obra lograda en cuanto trabajo bien hecho, es decir, en cuanto que plasmación del afán de perfección tan propio del artista y de la creación artística. El verdadero artista normalmente es un perfeccionista a ultranza, afán que bien

ficticios como, por ejemplo, en las parábolas sin que por ello pierdan su poder y fuerza didáctico-iluminadora de la verdad. *Quaestiones Evangeliorum*, 51; PL 35,

¹³ Taine sigue explicando en su *Philosophie de l’art*, (Paris, 1865) “Pour comprendre une œuvre d’art, un artiste, un groupe d’artistes, il faut se représenter avec exactitude l’état général de l’esprit et des mœurs du temps auquel ils appartenaient”.

podría ser entendido como uno de los indicios de progreso en el marco personal de la creación.

La segunda faceta de la bondad adquiere aspectos distintos en las diversas artes. Las implicaciones éticas preocupaban ya a Homero a Platón y no han dejado de preocupar en un sentido u otro hasta la actualidad. El artista se halla siempre ante la dicotomía de respetar los postulados de la bondad o de sucumbir a la tentación de hacer las cosas bien sin hacer el bien, es decir, ignorar intencionalmente la vinculación de lo bello y lo bueno, del *kalon kai agathon*. En ningún caso, pero todavía más ostensiblemente en aquellas artes que presentan al hombre en su entorno y sus actuaciones —como ocurre más tangiblemente en la literatura y la pintura— puede haber neutralidad ética. Sería una ilusión postular una especie de país de nadie ético o una zona de libre conducta tanto en la vida real como en la ficción artística. Evidentemente hay artes en las que estas implicaciones de bondad y maldad no se presentan tan palpablemente, pero en todas, hasta en la música, por citar el caso aparentemente más libre de ellas, se expresan o se sugieren sentimientos, alegría, tristeza, ira y desesperación a los que no se puede negar una dimensión ética.

La adecuación de fondo y forma.

El quinto criterio definitorio del arte que se halla en estrecha relación con los anteriores en cuanto que es su consecuencia y su culminación es la adecuación de fondo y forma. Esto no sólo implica el hallazgo de los materiales y la estructuración idóneas para configurar e ‘in-formar’ la temática y la problemática, adecuación significa también plasmar y sugerir apropiadamente la verdad y la bondad a través de la ficcionalización.

Sólo así puede surgir la belleza como una especie de compenetración de lo verdadero y lo bueno. La belleza no es un ingrediente más de la actuación cultural y artística, sino la perfección que surge de la equilibrada y armoniosa conjugación de los dos. No es imaginable ningún acto humano, y humanos son también los actos artísticos, que participe sólo de uno de los transcendentales, lo único que diferencia los diversos actos es la proporción en la que aquellos se plasman en el arte. Es decir, habrá obras que pueden insistir sobremanera en lo verdadero y corren el riesgo de resultar frías, distanciadas y cerebrales; las que privilegian la bondad ética fácilmente se deslizan

hacia actitudes moralizantes y las que insisten demasiado o exclusivamente en la belleza tienden a ser huecas e inexpresivas, meramente decorativas¹⁴.

Quiero decir, la labor del artista es encontrar el punto, la obra lograda es la que ha conseguido el difícil pero posible equilibrio; en ello la labor del artista de las bellas artes se parece mucho a la del artista culinario. El cocinero que no encuentra el punto en sus platos no acabará de lograr nunca el equilibrio adecuado entre los ingredientes.

Arte y progreso.

Mi propósito es averiguar si están reñidos el arte y el progreso o si existe una posible relación entre los dos. Para sentar unas bases interesa intentar un deslinde y una definición del progreso que permita ver más claramente los horizontes. Acaso nos ayude también aquí la distinción entre *natura* y *cultura* puesto que observamos, por un lado, cambios naturales que designo, quizás demasiado superficialmente, con el término ‘evolución’ y, por otro, transformaciones intencionales, realizadas por intervención del hombre que cabe denominar como ‘emancipación’ o ‘progreso’. Los dos términos reciben generalmente una valoración positiva¹⁵ designando un ir a más y a mejor que se contrapone a la idea de retroceso. Ineludiblemente el concepto de progreso implica un movimiento en el tiempo y puede surgir la pregunta por los inicios y el progresar del progreso. ¿Es un avanzar lineal imparable desde los inicios de la humanidad, estamos involucrados en un *Pilgrims Progress* como sugiere el poema de Bunyan, o se realiza por saltos con retrocesos intermitentes como parece sugerirse en el propio término de Renacimiento que se comprende como de superación de la ‘oscura Edad Media’ y renacer de los ideales de la Antigüedad? ¿Cuál es la meta del progreso? ¿Existe un fin o es un movimiento perpetuo, se avanza hacia una perfección final o ésta no se alcanza nunca?

¹⁴ R. Alvira (1998: 41) afirma que la verdadera belleza es ‘mágica’: «nos afecta, nos transforma y subyuga, y no sabríamos explicar bien por qué. De ahí la crispación del ‘artista’ al que toda traducción intelectual de su obra le parece un acto de ‘desencantamiento’, es decir, de anulación del carácter bello de la belleza o artístico del arte, y todo juicio moral acerca de ella lo considera un atropello. De ahí también el menosprecio del ‘intelectual puro’ que coloca al arte al nivel de lo ‘aún no mediado por la idea’, y del ‘religioso puro’ que rechaza simplemente el arte como indigno de estar presente en las alturas de lo religioso, y ni siquiera lo admite en un templo para representar lo que estima demasiado áto para poder ser representado. El arte queda también por eso como el ‘genio’ de lo no religioso».

¹⁵ Un enjuiciamiento negativo se observa en Jean Jacques Rousseau para quien todo avance de la civilización constituía un obstáculo para el anhelado «retour à la nature».

Hay que advertir un peligro que se perfila fácilmente en estas consideraciones; es la confusión entre perfección y progreso¹⁶. La perfección no es un concepto temporal, pudiendo haber perfección siempre, mientras que el progreso se basa en el movimiento que ineludiblemente se relaciona con el tiempo. Sin embargo, ello no implica que lo posterior obligatoriamente tenga que ser mejor, el progreso no es determinista en el sentido de que afecte ineludiblemente a todas las personas, cosas o esferas conforme va avanzando el tiempo. Sabemos que puede haber estancamientos y retrocesos tanto en el ámbito particular como en el colectivo.

Para nuestras necesidades resulta imprescindible preguntar por dos aspectos particulares. A saber, ¿quién progresa y qué? A la primera pregunta se ofrecen varias respuestas, puesto que el progreso puede ser individual o colectivo. Puede progresar una persona o grupos, gremios e instituciones, toda una sociedad o incluso la humanidad. La experiencia muestra que no existe el progreso uniforme en todos los niveles ni en la misma medida. Más de una revolución nació precisamente a raíz de las desigualdades en el progreso de unos y otros.

Respecto del 'qué progresa' propongo —tal vez demasiado improvisadamente— tres ámbitos en los que puede observarse progreso, estancamiento o retroceso: son los ámbitos del saber, del saber hacer y del ser, por nombrarlos de alguna manera.

No cabe duda de que desde los albores de la humanidad observamos en términos absolutos un avance y un aumento del saber en todos los ámbitos; tampoco es un progresar lineal sino asintótico.

Algo similar ocurre en el ámbito del saber hacer, es decir, en el orden tecnológico y artesanal el progreso que se revela, también en términos absolutos, en innumerables inventos y descubrimientos. Ni que decir tiene que estos dos ámbitos de progreso, aunque claramente demostrables, no atañen a todos los individuos, grupos o incluso sociedades.

El progreso del ser, entendido como integración personal y colectiva de saberes que desemboca en el aumento de sabiduría y madurez de los individuos y de grupos, constituye en el fondo el verdadero progreso. Es en este ámbito donde echamos en falta

¹⁶ Véanse a este respecto las afirmaciones de J.B. Lotz que rechaza la idea del progreso en las obras de arte equiparando progreso y perfección. «Las configuraciones anteriores son equivalentes a las posteriores; la transición de aquéllas a éstas no va de lo menos perfecto a lo más perfecto. El arte es perfecto desde el principio; cada obra es perfecta a su manera en tanto que es una verdadera obra de arte. El estado de perfección pertenece [...] a la esencia de lo bello y con ello de la obra de arte», Johannes B. Lotz, *Ästhetik aus der ontologischen Differenz*, München, J. Berchmanns Verlag, 1984, 136 (traducción mía).

el mismo aumento continuo que en los dos anteriores; no sólo se advierte esta insuficiencia respecto de la integración en individuos, grupos sociales y la humanidad, observándose aquí discrepancias enormes, sino también en la linealidad y continuidad temporal, puesto que presenciamos épocas de integración y aumento de saberes y de solidaridad que alternan con recaídas en la primitividad y la barbarie. No se debe infravalorar el papel que desempeñan la voluntad y la libertad del hombre en la consecución e integración del progreso.

¿Cómo pueden influir estas circunstancias en las actividades artísticas? En teoría el progreso puede afectar al propio artista y, por tanto, a sus capacidades creativas, en segundo lugar, puede repercutir en el resultado de su quehacer, es decir, en la obra de arte. Que se pueda hablar de un progreso del arte en general ya me parece un tema más espinoso. Veamos brevemente algunos detalles.

El artista puede progresar en los tres ámbitos que vimos anteriormente: puede aumentar su saber, puede perfeccionar sus conocimientos técnicos y puede integrar estos saberes madurando como persona. Probablemente el prestigio del que gozan todavía hoy los artistas se deba a que consciente o inconscientemente se supone en ellos una autoridad y una sabiduría fuera de lo común. La veneración de la que gozaban desde la Antigüedad es prueba de ello, su perspicacia y su amplitud de vistas les convirtió en aliados de los dioses e hijos privilegiados de las musas. Es obvio que la madurez personal y el dominio de las técnicas pueden repercutir muy positivamente en la obra de un artista.

¿Qué significa progreso en una obra de arte y qué criterios se aplican para medirlo? Podemos partir del presupuesto de que la obra de arte lograda es aquella que conjunta más perfectamente la verdad, la bondad y la belleza. Ahora bien, ¿cómo se puede distinguir claramente entre la perfección de una obra concreta que es posible en todas las épocas y el progreso que haya podido producirse entre dos o más obras? porque sólo a través de la comparación se podrá columbrar un progreso. Para el enjuiciamiento del progreso habrá que comparar por lo menos dos obras cronológicamente consecutivas en cuanto a la realización de los tres aspectos mencionados. Estas dos o más obras de arte que se confrontan deben ser del mismo autor si se quiere averiguar el progreso del mismo artista y han de ser de distintos autores o de distintas épocas si se trata de medir el progreso entre diversos autores contemporáneos u obras de diversas épocas. No se me oculta la enorme dificultad que presuponen estas comparaciones; pero el trato con el arte siempre es complejo y

requiere un trato sumamente sutil y prudente. Sin embargo, la crítica artística dispone ya de un instrumental bastante desarrollado como para permitir enjuiciamientos fiables. La cosa es atreverse al análisis y la valoración y no quedarse estancado en la mera descripción o el impresionismo intranscendente.

Es de suponer que, por lo menos en teoría, también ha aumentado y, por tanto, progresado considerablemente, el saber y el saber hacer en el arte en términos absolutos. El artista actual dispone teóricamente de una cantidad considerable de conocimientos e informaciones, de tecnologías y materiales de los que careció su colega de hace mil o incluso sólo hace cien años.

Ahora bien, la cuestión es si los ha integrado y si quiere hacer uso de ellos. E incluso habiéndolos integrado, es perfectamente posible que no le interese crear el equilibrio apropiado entre verdad, bondad y belleza. Lo que más aprecia el artista, sobre todo el actual, es la libertad creativa olvidándose en muchos casos de que la libertad sin trabas y límites ni siquiera es libertad.

No hay que olvidar que en este punto intervienen también poderosamente las modas y los distintos credos artísticos que conforme vamos avanzando en el tiempo, sobre todo en el siglo XX, van multiplicándose de forma vertiginosa y dificultan considerablemente la comparación y la constatación de un posible progreso. Después de unas corrientes para las cuales la belleza constituía el objetivo único (baste recordar la del Arte por el arte) surgen escuelas que se desligan decididamente de los postulados de la belleza predicando el feísmo como meta codiciada; lo que no significa que no se pueda conseguir una perfección artística *sui generis* a través de lo que podríamos llamar la belleza de lo feo que por la ausencia de elementos hermosos suscita precisamente el anhelo de belleza. El Guernica de Picasso es uno de los ejemplos más conocidos de esta fealdad estéticamente lograda. Con frecuencia se postula además la innovación y la originalidad como el *summum* de la creación artística, como si la mera novedad fuese razón suficiente para justificar la calidad y la valía de un producto artístico. Con ello no quiero afirmar que la obra de arte acabada no deba ser original, al contrario, siempre lo será ineludiblemente si el artista consigue conjuntar adecuadamente los transcendentales. El rango que unos y otros conceden a la verdad y la bondad oscila notablemente; tampoco se pueden excluir del todo casos de impostura en los que en cualquiera de las artes se juega deliberadamente con la buena fe, la ingenuidad y la confusión de los receptores.

Aun así, o incluso a pesar de ello, han ido surgiendo, hace tres mil años como en la actualidad, obras de arte perfectas o casi perfectas precisamente porque la perfección artística no es cuestión de progreso o retroceso, sino de la adecuada conjunción de verdad, bondad y belleza en las innumerables variantes que permite esta combinatoria. Siempre ha habido creaciones logradas y fascinantes; con progreso o sin él, antes, es decir, en épocas menos avanzadas en cuanto a saberes y tecnologías o después, cuando ya se disponía de un bagaje tecnológico y cultural acrecentado.

Lo único que ha cambiado y seguirá cambiando es la gama de posibilidades de conseguir la perfección artística; nunca ha habido tantos saberes, ni tantos materiales, ni tantas técnicas, ni tantos recursos para el artista como hoy. Sin embargo, lo decisivo es saber manejarlos y combinarlos para que salga la obra maestra o, por lo menos, una obra que merece el nombre de obra de arte. Es en este sentido que se puede hablar del progreso de un autor o de una obra, dado que en una comparación puede demostrarse objetivamente que una obra realiza mejor los trascendentales que tal otra anterior. Pero no es una consecuencia obligatoria; es de sobra conocido el hecho de que todos los artistas pasan por altibajos y que es muy difícil, si no imposible, mantener constantemente el mismo nivel de calidad y perfección.

Por último, nos queda la pregunta de sí el arte como tal puede progresar. Progreso en las artes significaría que con el avanzar del tiempo y en términos absolutos el arte como *ergon* y *energeia* habría ido mejorando. Creo que la respuesta tiene que ser negativa. Lo que sí ha progresado son —como ya advertí— las condiciones y condicionantes externos. Le pasa al arte algo semejante a lo que ocurre en la informática que dispone de cada vez más información, más medios de transmisión y de procesamiento de datos sin que esto suponga que se combinen adecuadamente para generar grandes obras en la disciplina. Potencialmente los artistas podrían hacer uso de las posibilidades de las que disponen para crear mejores obras de arte, pero el material y el instrumental no son el factor decisivo, sino la voluntad y la habilidad de los que puedan manejarlos con la debida maestría y autoridad.