

La obra de Arte, Kant y el surrealismo

Pedro J. Ramírez *

“Debiera llamarse arte sólo a la producción por miedo de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad”. M. Kant, *Crítica del Juicio*.

“Surrealismo: Sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento mal del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención regulador de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”.

A. Breton, *Manifiesto del Surrealismo*.

1. Introducción

¿Habría arte, espíritu y forma en la desmesura, la escritura automática y lo irracional, o debería llamarse arte solamente a la obra del genio, sometida a las más rigurosas reglas de la razón? Para algunos, nos ha tocado vivir en una sociedad decadente, en la que se hace gloria de la nimiedad, del poco valor y poca capacidad para imaginar y crear si estilo de la “épica grande” y del “mundo dantesco” — según palabras de Lukács—, o al estilo wagneriano y de Schiller, en cuyas obras se siente la grandiosidad del genio o del espíritu creador de nuevas formas.

Para otros, no existe un concepto definido de arte. Este se define o empuja su concepto hacia nuevos contenidos, en la medida en que se transforma, No hay reglas preconcebidas. Su naturaleza es totalmente dinámica, es lo que ha llegado a ser y en su avance aniquila el origen del que procede.

Según este enfoque, vivimos una nueva etapa de la cultura y de la historia, diferente al período de la Ilustración y al mundo kantiano. Se afirma que el mundo ha cambiado, se ha fragmentado y que es absurdo tratar de retenerlo, porque su sentido de totalidad sólo se encuentra en la memoria. El mundo que habitamos es un mundo nuevo, nuevo espacial y temporalmente. La modernidad trajo consigo la ruptura de los espacios limitados y de los conocimientos enclaustrados. Este mundo moderno o postmoderno implica vivir de paradojas y contradicciones tanto en el campo social como en el de la política y de la cultura. Desde luego, el arte y el alma del artista no son ajenos a todas estas vicisitudes.

Esta es la situación del hombre moderno: angustia, nostalgia, desamparo, espacios siderales inconmensurables, velocidades que traspasan nuestra limitada percepción, pero también infinitas satisfacciones del poder del hombre en el arte, la ciencia y la tecnología. ¡Nunca hemos sido tan conscientes de nuestra pequeñez y de nuestra grandeza! Bajo esta conciencia medio trágica, nuestra unidad e identidad se reconstruyen sin cesar, creando más la sensación de lo que no somos que de lo que somos, de que estamos inmersos en una vorágine perpetua de cambios, innovaciones y desintegraciones. En esta tempestuosa vorágine nada está seguro, todo es relativo, y adquiere sentido el nihilismo de Dada. la crítica surrealista a todo ordenamiento, la pasión por la desarmonía y la paranoia ¹

* Licenciado en Filosofía y Teología por la Universidad de Sto. Tomás y Gregoriana, Roma, Italia. Máster en Administración Educativa y Pública por Villanova University, Pa. USA, y UCR. Catedrático de la Universidad de Costa Rica y Coordinador de la Cátedra de Filosofía de la Universidad Estatal a Distancia (UNED).

¹ Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México.: Ed. siglo XXI. 1989, pp. 1-11.

En este sentido, este mundo moderno en muchos aspectos es casi el contrapunto del mundo kantiano; sin embargo, ambos tienen una común preocupación por el arte, preocupación que ha sido una constante en el sentimiento y accionar del hombre en la historia. Por tanto, no es exclusivo de una época ni de un determinado pueblo. Todo lo contrario, hoy la historia del arte nos da evidencias de las más diversas creaciones del espíritu humano de todos los tiempos y lugares. Así son tan dignas de admiración las obras maestras de las Cuevas de Lascaux y de Altamira como el Camino de los cipreses de Van Gogh o la Bailarina de Miró². Cada época, momento histórico y pueblo han expresado su concepción del arte y su búsqueda, pero también su ruptura, su inconformidad contra determinados cánones, que aprisionaban en un concepto, forma, estilo o regla el ideal estético.

La obra de arte es hija de su tiempo y como creación del espíritu es expresión de una concepción del mundo y de la vida en la que el genio y el artista está inmerso. Desde este espíritu del mundo, la obra de arte es un proceso incoado, pero no acabado—como señala Adorno— porque una vez salida de las manos del artista ella cobra vida por sí misma.

Aunque cada época se legitima a sí misma pensando y creando sus propias obras, ¿Qué es lo que hace tan disímil la estética kantiana de la estética del surrealismo? ¿Por qué pareciera caminar por vías encontradas? ¿Cuál es la motivación que justifica la visión estética de Kant y su concepción de la obra de arte? ¿Por qué la desmesura, la desarmonía y la oposición a todo ordenamiento racional son parte de la Inspiración de los movimientos artísticos de este siglo? Con el propósito de responder, entre otras a estas inquietudes, el presente ensayo desarrolla tres aspectos básicos:

- a. El contexto del enfoque kantiano en relación al arte,
- b. La obra de arte en Kant, y
- c. El surrealismo o la búsqueda de una nueva concepción estética.

2. El contexto del enfoque kantiano en relación al Arte

La estética kantiana, cuyos postulados fundamentales aparecen en su obra “Crítica del Juicio”, escrita en 1790 no puede comprenderse al margen de su contexto histórico-filosófico. En ella Kant expresa su concepción de lo bello y de la obra de arte, pero también expresa su ruptura respecto a la concepción estética de su tiempo, en particular, respecto a la estética empirista inglesa e iluminista continental, de finales del siglo XVIII.³

Esta ruptura, como vamos a observar adelante, nunca es total; hay influencias de corrientes y autores de los que Kant no logra liberarse completamente. Ante dichas influencias Kant reacciona sometiendo a profunda revisión crítica conceptos fundamentales como lo bello, la participación armónica de las facultades en la concepción artística, la libertad de la imaginación creadora, el modelo ideal, el artista recreador de la naturaleza, el gusto como facultad para apreciar lo bello, la obra de arte generada por el genio, entre otros. Estos conceptos, por tanto, eran parte del contexto intelectual y artístico de la época.

¿En qué consiste propiamente el giro del enfoque kantiano? Su visión estética se consolida una vez que ha desarrollado la *Crítica de la Razón Pura* y la *Crítica de la Razón Práctica*. La reflexión y conclusiones sobre el objeto de estas obras le permitieron descubrir el fundamento “a priori” en el que se basa el juicio estético, y desechar la tesis de que el gusto por lo bello quedaba en el nivel de lo puramente empírico. Con esta conquista la *Crítica del Juicio* entra a formar parte del sistema maduro de la filosofía crítica kantiana.

Esta conquista implica una ruptura, porque de esta manera la visión de lo bello y del arte sufre una inversión copernicana. ¿De qué manera se da este fenómeno? En la *Crítica de la Razón Pura* Kant plantea una revolución del conocimiento demostrando que no existe la cosa en sí “o para sí” al modo cartesiano. Según Kant, existen “objetos”, y estos dependen del conocimiento humano. Es el sujeto el que pone en el objeto las condiciones que le permiten ser conocido. ¿Qué es lo que pone exactamente? El sujeto imprime en el objeto las formas o categorías de espacio y de tiempo. Estas categorías “a priori” de la mente son de carácter heterogéneo, por lo tanto, no vinculadas a lo particular y empírico de las cosas.⁴

Este descubrimiento lleva a Kant a establecer una relación indisoluble e indispensable entre el objeto y el sujeto, dando lugar al idealismo trascendental. En consecuencia, las “cosas en sí” no existen, y si existen no podemos hablar nada de ellas, ni decir nada de ellas. De ahí que él afirme que son las cosas las que se

² Germain Bazin. *Historia del Arte*. Barcelona: Ed. Omega. 1968, pp. 9.371, 456.

³ Algunos representantes de estas corrientes son: Por una parte, Edmundo Burko con su obra: *A philosophical inquiry into the begin of co, ideas on the sublime and beautiful*; Lord Kaimes. *Elemente of criticism* G. Hogarth, *Analysis of Seat*, fr; S. Reynolds, *Moderns Painters*, Por la otra parte, están Alejandro Baumgarten con su famosa obra *Estética*; T. Lessing *Laokoonte*; M. Mendelson, *Reflexiones acerca de las fuentes y nexos de las bellas artes y las ciencias*.

⁴ Manuel Kant. *La Crítica de la Razón, Pura*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1983, pp. 148-150.

ajustan a nuestros conceptos y no nuestros conceptos a las cosas. Estos conceptos son conceptos puros, "a priori", no extraídos de las cosas (según el método del racionalismo y tomismo) sino originados en la mente del sujeto. Por el solo hecho de preguntarnos qué son las cosas o qué es el arte, en ese mismo acto me convierto en un sujeto cognoscente, y las cosas y el arte se convierten en objeto de conocimiento bajo las categorías de su esencia y sustancia. Esta nueva visión epistemológica kantiana ha tenido hasta el presente un impacto extraordinario en la ciencia, en la filosofía y en el arte, de modo tal que hoy los teóricos de la posmodernidad nos hablan de una interlocución con la teoría kantiana.

En este contexto de una visión crítica pura de la relación del hombre con el mundo, funda Kant su filosofía del arte, vinculada a una de las facultades básicas del espíritu: la facultad del sentimiento del placer y del dolor o facultad de juzgar por reflexión. ¿Qué persigue Kant? Desea fundar lo bello, el arte, el gusto por lo bello no en la cosa en sí, sino en un juicio de lo bello, es decir, un placer desinteresado, que nace en lo profundo del sujeto, con una finalidad inmanente y que es a la vez universal.

Lo bello no es por tanto un concepto, un producto de la abstracción del entendimiento, lo bello es una representación, un producto de la libre legalidad de la imaginación. Es un producto no lógico, sino estético del sujeto⁶

Plantear de esta manera el problema del arte tiene sus dificultades. Se trata de escudriñar el mundo enigmático del conocimiento humano, de llegar a los principios del juicio estético. Es evidente que la meta de Kant no es cultivar ni decir cómo se cultiva el gusto estético. Por el contrario, busca darnos una explicación última, trascendental de lo bello y lo sublime, de la naturaleza y del arte. Bajo esta condición trascendental kantiana, ¿Cómo se llega a producir el arte bello y qué elementos y poderes intervienen en su creación?

3. La Obra de Arte en Kant

Preguntamos por lo bello en la obra de arte es preguntarnos por la naturaleza de su origen. Esta naturaleza en concordancia con lo que hemos dicho arriba es de carácter trascendental. Esto significa que la experiencia estética ya sea a nivel de creación de la obra de arte, ya sea a nivel de contemplación, está vinculada a los principios a priori como a su raíz. En consecuencia, la obra de arte es bella, según Kant, porque produce placer sin interés a cualquiera, y posee una finalidad inmanente que se agota en ella misma sin ser resultado de un esfuerzo conceptual. La obra de arte place por sí misma, se ofrece a un gozo intenso, interior e ilimitado. A continuación, los siguientes versos revelan la intuición y el análisis kantiano:

"En lo alto... la luz se despoja de su ropa"⁷
"¡Un tallo de luego! ¿Sabremos cuánto perfuma?"⁸

o estos otros

"Lejano clavicordio que en silencio y olvido
No diste nunca al sueño la sublime sonata"⁹

Estos versos de poetas diferentes, de Octavio Paz el primero, de Edmond Jabés el segundo y de Darío los últimos, son de una belleza extraordinaria y universal, que rompen en mil pedazos el molde racional de un concepto para dar paso a incontables imágenes, que invitan a la imaginación del lector a volar. Su finalidad inmanente no tiene fin específico, pues ahogaría la obra artística en la banalidad de un simple artefacto. Su finalidad en cambio es producir placer interior, es liberar al soñador de sueños, o como decía Bachelard, inducir al soñador en una atmósfera de verticalidad.

Así la obra de arte no es un simple artefacto y, como dice Adorno, está más allá de lo banal.¹⁰ La obra de arte no es el producto de un automatismo de la mente desvinculado de la razón y de la moral; la obra de arte, por el contrario, sigue una ley formal en un proceso de libertad. Al respecto señala Kant:

"Arte debiera llamarse sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad."¹¹

Libertad y razón, imaginación y entendimiento son aspectos fundamentales, por los cuales la obra de arte revela su génesis humana. Para Kant la obra de arte es un producto estético, no es natural, sino un producto del espíritu, por eso es forma, centro de fuerzas, de imágenes, de sentidos y de símbolos inagotables. Esta forma no debe concebirse como una estructura acabada y cerrada, sino, al contrario, abierta, rica, potenciadora de ilimitadas percepciones.

¿De dónde le viene a la obra artística esta riqueza y capacidad inagotable de producir placer? No le viene del hecho de que sea una obra que responde a un conocimiento científico o a las exigencias del método científico. La obra de arte en Kant es un producto del espíritu, pero de un espíritu inserto en la historia y participando de un momento histórico y de una sociedad

⁶ Manuel Kant. *Crítica del Juicio*. México: Ed. Porrúa. 1901. pp. 209- 236.

⁷ Gastón Bachelard. *La llama de una vela*. Caracas: Ed. Monte de Ávila, 1975, p.

⁸ Ibid. p.61

⁹ Rubén Dorio, *Antología Poética*. Managua: Ed. Comisión Nacional Centenario 1966, p. 251.

¹⁰ Theodor Mommsen. *Teoría Estética* Madrid: Ed. Orbis, 1983. p. 236.

¹¹ Kant. *Op. cit.* p. 276.

determinada. La obra de arte hace inmanentes unos principios estéticos, que le vienen de afuera, y estos son los que precisamente la hacen esencialmente diferente a un artefacto. La riqueza y libertad de espíritu necesitan de un mecanismo para ser expresión y cuerpo de la obra de arte sin el cual esta misma, afirma Kant, sería algo volátil y un simple juego”¹²

¿Cómo se lleva a cabo el acto de creación de la obra artística? No es un acto sin precedentes. En el sentido más auténtico —esto vale incluso para el arte moderno— es producir una obra a partir de algo. Ese algo que va a ser en la historia del arte el germen de la discordia y de las diferencias. Para los griegos la creación artística era el fruto de una doble habilidad: la habilidad manual y la habilidad artística propiamente dicha, expresadas en el concepto de *téxvn̄*. Así el que era capaz de esculpir una estatua de Zeus era llamado *tévttr̄lç̄*. De igual manera en la Edad Media los Escolásticos utilizaron el concepto de “ars” para expresar tanto la creación artística como la actividad productora del artesano.

Es conveniente advertir que el significado de *txzvn̄* de los Griegos y de *ars* de los Escolásticos no implica que estos dos conceptos de “arte” y “oficio” sean iguales, ni equivalentes al concepto actual de técnica. Kant por eso es enfático en diferenciar arte de oficio. Esta diferencia tiene su arraigo en el sentido último que los Griegos daban a *téxvn̄* y que Heidegger —desde otro enfoque— suele utilizar en su ensayo *Der Ursprung des Kunstwerkes (El Origen de la Obra de Arte)*. ¿A qué sentido nos referimos? tiene un significado de “saber” o lo que es lo mismo de “ver”, de “reconocer”, “poner a la luz algo”. En consecuencia, la esencia del acto creado, no reside en la habilidad artesanal, sino en “poner luz en la materia” que trabaja el artista.

“...para el arte bello, en toda su perfección, se requiere mucha ciencia, como verbigracia, conocimiento de las lenguas antiguas, estar versado en la lectura de los autores, y pasan por clásicos, historia, conocimientos de las antigüedades, etc., y por tanto ciencias históricas, que constituyen la preparación necesaria y la base para el arte bello” ...¹³

El acto creador implica una cierta sabiduría. Producir una obra artística significa llevar a cabo la obra con un equipaje previo de formación, en el que participan activamente la razón y la imaginación. Es un proceso aparentemente diferente al enfoque surrealista que niega de modo expreso toda intervención reguladora de la razón y toda preocupación estética.¹⁴

En Kant la creación artística es un modo de representación de las facultades del espíritu. Dicha representación y el placer que produce no nace de la mera sensación de los sentidos, sino de un juicio estético, de un a priori de la mente del sujeto. ¿Cuál es su contenido? Sobre este problema hay diversos enfoques. Hegel se aleja de la posición kantiana. Considera que lo ideal y lo real, la idea y la forma están unidos, no separados ni opuestos. Agrega que resolver el problema de esta contradicción es una meta de la filosofía y que si bien Kant es el primero en reconocer la necesidad de esta reunión, no logra tal propósito, porque concibe la unidad a nivel del sujeto, en el juicio estético, sin llegar a comprender la naturaleza del objeto en sí mismo. En el caso de Kant el contenido del a priori de la obra de arte solo tiene existencia y valor en relación al sujeto y a su sentimiento del placer.¹⁵

La posición de Heidegger también es diferente. Para él la esencia o el a priori del acto creador y el placer que lo acompaña no hay que buscarlo fuera de la obra, sino en la obra misma; el acto creador no se da sin su correlato: el ser de la obra de arte¹⁶. En las últimas décadas Dufrene repensando el a priori kantiano nos ofrece una nueva visión del problema. Para él el a priori no hay que tomarlo solamente en sentido formal subjetivo, sino también objetivo, por cuanto “la possibilité de l’expérience, c’est la possibilité “une conscience”¹⁶ Este enfoque epistémico se acerca mucho al concepto de “imagen maravillosa” de los surrealistas, que vamos a analizar más adelante.

¿En qué basa Kant su argumentación? Desea poner las bases de una estética no sujetas a la violencia de las reglas caprichosas, a la transitoriedad de las mismas o al relativismo radical estético de aquellos que defienden la tesis de que no puede haber una definición del arte, o la concepción muy actual de que “es arte todo lo que figura como tal”. ¿Cómo logra su propósito Kant? Aquí la explicación kantiana alcanza el máximo de complejidad. Por una parte, el artista y la obra de arte deben aparecer como libres de toda coacción. En el caso de la obra de arte, ésta debe aparecer como si fuera producto de la naturaleza”, por otra parte, recurre a la tesis de la libre legalidad de la imaginación, tesis en la que paradójicamente se unen la función reguladora del entendimiento con la libertad autoactiva y creadora de la imaginación. El acto creador del artista se da gracias a este libre juego de las

¹² Ibid, p.277

¹³ Ibid, p.277

¹⁴ André Breton. Manifiesto del Surrealismo. Barcelona, ed. Labor, 1985 p.44.

¹⁵ Guillermo F. Hegel. de lo bello y sus formas México. Ed. España Calpe 1989, p. 49.

¹⁶ Sadzik, Jcsmh. La *estética de Heidegger* Barcelona: Ed. Luís Mirado, 1971, p. 132.

¹⁷ Mikel Dufrene. L’inventaire des a priori. París; Ed. Christian Bourgois. 1981, pp. 8-9.

¹⁸ Arnold Hauser. Sociología del arte. ¿Estamos ante el fin del arte? Barcelona: Ed. Labor, 1977.p . 823.

facultades del espíritu humano. La obra artística, resultado de este acto creador, para poderse llamar bella debe aparecer tan libre como natural.

La naturaleza en la estética kantiana juega un papel decisivo. En cierto sentido es un referente necesario o una especie de parámetro. Por esta razón la obra de arte no debe ser una imitación, ya que entonces presupondría "ser intencionada". Naturaleza y libertad deben conjugarse de tal manera en el acto creador de la obra de arte que aun reconociendo en el artista preparación, formación, dominio de ciertas técnicas, él o ella no deben mostrar señal de que las reglas han puesto cadena a las facultades del espíritu. En esta dificultosa tarea de la creación artística, ¿qué papel juega el genio?

El problema de la naturaleza del genio y su papel en la creación artística ha sido un tema tratado en la filosofía del arte y con especial interés en la estética de Kant. La creación artística vinculada a una capacidad extraordinaria del ser humano siempre ha llamado la atención. Así Platón en *Fedro* nos ofrece uno de los textos más profundos con el propósito de explicarnos las facultades del alma y la razón de ser de esta capacidad extraordinaria de intuir y de vivir las cosas bellas. El afirma que el filósofo y el artista en razón de tratar con las ideas y las cosas bellas y por estar consagrados a ellas viven fuera de sí como poseídos por un dios o genio. Para Platón entonces el que ama y se dedica a estos menesteres es un sonador, un alado, un poseído por el genio, aunque esta posesión los lleve a la locura y al olvido de las cosas de este mundo.²⁰

En este mismo sentido, Alexandre Gerard, contemporáneo de Kant, escribía en su obra *An Essay on Genius* que el genio es fundamental en la creación artística, por cuanto hace original el acto creador, supera la imitación por más talentosa que sea, y de esta manera pone a luz un nuevo modelo. Kant por su parte define al genio como una capacidad espiritual, como una dote natural con la que se nace. Por tanto, no se adquiere ni es un premio al esfuerzo humano. Es un don gratuito de la naturaleza, por lo que una vez más, la naturaleza en su nivel más elevado "da la regla a la obra de arte". El genio como capacidad espiritual innata pone la diferencia entre la habilidad artesanal y la habilidad artística. Al crear desde sí, sin concepto prefijado y sin regla alguna definida él es la regla, crea en el acto un nuevo modelo y le imprime originalidad a la obra creada.²¹

Esta originalidad convierte a la creación artística en única e irreplicable, no sustentada en concepto alguno, sino sólo basada en la inspiración del genio, inspiración que una vez engendrada la obra de arte el sujeto no puede explicar dicho fenómeno espiritual, y en consecuencia, no puede ofrecernos reglas para producir en cadena obras de arte. De esta posición kantiana se alejan aquellas posiciones vanguardistas de este siglo para quienes la naturaleza se reconstruye sin cesar, la imitación es una constante en la historia y el arte es la puesta en práctica de una serie de técnicas. A este respecto Kant afirma lo siguiente:

"El genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos, sino que da la regla de ello como naturaleza, y de aquí que el creador de un producto que se debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni poder para encontrarlas cuando quiere"²²

Estas características del genio aportadas por Kant hacen no aplicable este concepto a científicos como Newton, Planck, o Hawking. Sin menospreciar a estos grandes científicos, Kant reserva este concepto para los que cultivan el arte bello. La diferencia es evidente. Mientras la teoría y la obra científicas están de alguna manera vinculadas al método científico y se deben a él, la obra artística, como creación del genio, es un producto sin concepto y sin regla, es obra de un instante maravilloso de posesión por parte del genio, pero del cual el poeta, el pintor, el músico, difícilmente podrán dar una explicación racional. El genio es la causa trascendental de la creación artística y como tal toma sus energías de las Ideas estéticas" de la imaginación. ¿Cuál es la naturaleza de estas ideas estéticas y qué relación tienen con la imaginación?

"Se entiende por idea estética representación de la Imaginación, que provoca pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno ni concepto alguno. Por tanto, ningún lenguaje puede expresar la toda, ni hacerla comprensible"²³

Con esta descripción de la idea estética llegamos a la cima más alta del idealismo puro en lo que respecta a la creación de la obra de arte. El genio, según Kant, no crea a partir de la nada, produce la obra de arte con el concurso de las facultades del espíritu. Dicho espíritu es el responsable de vivificar y poner en movimiento las facultades: entendimiento e imaginación. Pero, ¿de dónde procede ese potencial de energía que a través del genio llega hasta la obra de arte haciéndola inagotable en placer y significado?

El punto de origen de este potencial es la imaginación autoactiva. Adentramos en su origen es llegar a

²⁰ Platón. Obras completas Madrid. Ed. Aguilar. 1990, p.866

²¹ Karl, Op. cit. 279

²² Loc. cit

²³ Ibi. p.283

la frontera final de la creación artística. Aquí Kant se vuelve un reivindicador de la Imaginación, facultad que la tradición racionalista de Occidente había menospreciado considerándola como mala consejera de la verdad. En cambio, para Kant la imaginación es una vía de conocimiento diferente y superior al entendimiento, por cuanto ella es capaz de crear "otra naturaleza a partir de la materia, que la verdadera le ofrece.²⁴ Es creadora de representaciones o ideas estéticas, que por una parte tienen cierta apariencia de objetividad, pero por otra parte se salen de todo marco conceptual y son inagotables en su capacidad de significar.

Con mucha razón Bachelard, en este siglo, ha afirmado de la imaginación que es una vía privilegiada de conocimiento y que es creadora de ser y de pensamiento.²⁵ Este nuevo ser o nueva naturaleza, producto de la imaginación, aunque da la apariencia de una realidad objetiva, es inabarcada por el concepto racional y huye de esa prisión para dar a conocer cosas inefables. Estas cosas inefables en manos del genio son las que ponen luz, calor y vida en la obra artística.

Esta concepción trascendental, pura, metódica, con pretensión de validez universal va a tener una necesaria presencia que los posteriores estudios del arte no podrán ignorar ya sea para aceptarla o para rechazarla. Por eso, no obstante, los méritos del esfuerzo kantiano por darnos una investigación crítica lo más completa posible, algunos se preguntan si es correcto y acertado plantear la obra de arte sólo desde el lado trascendental. En este siglo diferentes movimientos artísticos y filosóficos, entre ellos el surrealismo, han denunciado y criticado las limitaciones de este enfoque y han dado a conocer otras interesantes facetas de la realidad como el valor del objeto en sí, lo irracional, lo absurdo y otras dimensiones de la psiquis humana.

4. El Surrealismo o la búsqueda de una nueva concepción estética

La rebelión dada ésta emprendida por Tristan Tzara en las primeras décadas de este siglo es una oposición radical a todo lo que es sistema, ordenamiento y razón, valores que habían sido consolidados por la filosofía kantiana y elevados a un nivel absoluto por el sistema hegeliano. Pero esta rebelión no alcanza la estatura de una revolución, la que si es impulsada por el surrealismo de André Breton. Mientras la rebelión *dada* es un rechazo a toda tradición estética y moral, la revolución surrealista es el descubrimiento de una tradición irracional, apoyada ahora por los descubrimientos científicos de Freud.²⁸

Dada y surrealismo son entonces dos etapas de un mismo proceso, como la y claridad en la reflexión. Pero ambos movimientos tienen en común que expresan una radical reacción y oposición a una sociedad vieja, decadente, embrutecida por la propaganda nacionalista, en la que el arte y la poesía no logran liberarse de las dicotomías sociales existentes, sino que por el contrario permanecen sometidas a los intereses de una burguesía vacía e incompetente en la solución de los graves problemas nacionales e internacionales, incompetencia que fue manifiesta en la primera catástrofe mundial de este siglo.

En estas circunstancias los artistas y pensadores arremeten con total irreverencia contra la tradición occidental racionalista y contra los cánones estéticos existentes. Mientras en Kant encontramos un método riguroso para explicar y hacer depender la obra de arte de las más altas facultades del espíritu, aquí artistas como Tzara, Arp, Picabia, Breton, Soupault afirman: "Todo está permitido y nada es lógico". Esta nueva concepción aparece en este pensamiento de Tzara:

"Dada nació de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. (...) No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de los laboratorios de ideas formales"²⁷

En este sentido el dadaísmo es rebelión absoluta y negación de todo apriorismo. La filosofía, la ley y la moral en palabras de Dada son basura, falsedad, patatas fritas, bumbum, bumbum. En este mundo al revés del kantiano, el arte dadaísta es "una pretensión recalentada en la timidez de la bacinia urinaria, la histeria nacida en el taller".²⁸

Lo bello y el arte no son nada en tanto se oponen a la vitalidad y a la espontaneidad de cada instante. Sin embargo, este discurso radical dadaísta es incoherente y su creación artística poco espontánea. ¿Cómo podemos pensar a Tzara, a Duchamp o a un Artur Gravan escribiendo o produciendo algo sin un equipaje de deformación previamente adquirida y en el contexto e influencia de una cultura? Detrás de este equipaje y en el hecho de pintar una cabeza masculina sobre el busto de la Venus de Milo hay una intención: expresar la absurda relación entre el ser y la representación. Por eso afirma Hauser, el dadaísmo no fue más que una protesta en mascarada estéticamente y un nuevo pretexto para expresar la desesperación y la repugnancia ante las condiciones existentes.²⁹

²⁴ Loc. cit

²⁵ Gastón Bachelard. *El aire y los sueños*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1980. pp. 24, 127.

²⁸ Jacques Baron *Dada y el surrealismo en La Literatura Desde el simbolismo al nouveau roman*, Bilbao: Ed. Mensajero, 1976, 529.

²⁷ Tristán Tzara. Siete manifiestos Dada. Barcelona. Ed. Tusquets, 1986 p.14

²⁸ Ibid. p. 28

²⁹ Hauser. Op. pp. 862-863

A la radicalidad dadaísta sucede el surrealismo. El manifiesto de 1924 es un llamado a dejarlo todo “por una situación con futuro”. Si Breton ha dicho “dejad al dadaísmo y emprended la marcha por los caminos”, su movimiento es una búsqueda por una nueva concepción del mundo y del arte, búsqueda que requiere voluntad y el ardoroso esfuerzo por hacer nuevos caminos y experimentar nuevos métodos. Por eso, Michel Carrouges en su obra “André Breton et les données fondamentales du surrealisme” afirma que el surrealismo no es una filosofía en el sentido escolar, pero si expresa una nueva concepción del mundo y busca la posesión del universo.

¿Cuáles son esos caminos nuevos buscados por el surrealismo? Existe en el fondo alimentando esta pasión surrealista un deseo por reencontrar el secreto mágico del pensamiento y sus poderes perdidos, “oblitérés par le rationalisme et déformes par le christianisme.”³⁰ Por eso, este movimiento se nutre de una corriente irracionalista que abarca alquimistas, ocultistas, iluministas y recoge la producción espiritual maravillosa de poetas y artistas como Baudelaire, Borel, Novalis, Holderlin, Rimbaud, Lautréamont, Nouveau, Mallarmé, Apollinaire, etc. Inspirados en estos verdaderos maestros los surrealistas buscan “lo maravilloso bello” y reaccionan contra la cultura oficial y la “formidable lacra del buen gusto”. A propósito Breton señala:

“Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general, de la que tan sólo percibimos los detalles.”³¹

Lo maravilloso es el lado oscuro del alma, es el ser vital de las cosas, el mundo del inconsciente y de los sueños. Por eso para los surrealistas el acto creador y la obra de arte son productos del libre curso de la imaginación, de ahí que la ³²máxima aspiración y dicha para los iniciados en este movimiento es “vivir la propia imaginación o fantasía”. Acerca de ella Bretón afirma: no se sabe lo que ella quiere, pero nos hace vivir varios mundos hasta hacernos olvidar el nuestro y empezar uno nuevo.

En este pensamiento profundo de Bretón encontramos no sólo una descripción de la función fundamental de la imaginación en la creación artística, en la que hay automatismo psíquico, libre ejercicio del pensamiento, elementos mágicos, etc., sino también algo nuevo y diferente, que no existe en el dadaísmo, es decir, un elemento ético renovador y transfigurador del mundo en que vivimos. Así el arte surrealista habla su propio lenguaje, pero a partir de la vida del artista empieza un mundo nuevo. Aquí el poder de la imaginación es liberación y permite redimirnos del mundo real espantoso “transustanciándolo en un mundo posible.”³³

Sobre esta necesidad de dejar aflorar lo que ha estado oculto y recrear mundos posibles bajo el Poder también de una nueva moral, Bretón aconseja que las palabras vivan su vida propia, generen la energía de la que son capaces, e incluso puedan mandar al pensamiento. Este enfoque surrealista es distinto al kantiano, por cuanto el idealismo subjetivo ilustrado aquí se vuelve idealismo objetivo, asignando al sueño y al amor el poder máximo para acceder a los secretos esenciales y para lograr un mundo nuevo. ¿Cómo llegan los surrealistas a esta concepción estética y ética de la relación del artista con el mundo? Tanto Bretón como Arnim se inspiran, en Novalis, quien nos ofrece este maravilloso pasaje:

“Le poète est la conscience de l'humanité à laquelle il peut apporter le salut, car le non-moi étant le produit de l'imagination, le monde n'est qu'un immense poème à déchiffrer, ou plutôt à créer par la projection de notre puissance de fabulation, laquelle peut être particulièrement vivifiée par l'amour et dans le rêve ou l'imagination trouve son esor créateur le plus libre, donc le plus riche.”³⁴

No hay duda que el sueño poético de Novalis de un mundo interior que da sentido al mundo sensible y del advenimiento de una edad de oro, donde toda la humanidad tendrá el sentido de la poesía, permea eso que arriba hemos llamado la filosofía del surrealismo. Ya si esta elevada sensibilidad permite a los surrealistas reaccionar y denunciar, en el segundo *Manifiesto*, la bancarrota de la cultura occidental y adherirse a la revolución socialista, que en esos momentos de la historia (1925-1927) aparecía como la salvaguarda del individuo y de los valores sociales más humanos.

Sin embargo, la convicción y la participación política de este movimiento dentro del partido comunista nunca fue clara y decidida. Hubo reservas por ambas partes. Pierre Naville en su obra *La révolution et les intellectuels* (1928) planteaba la duda de si “la liberación del espíritu” vendría después de la abolición de las condiciones materiales alienantes. Por su parte, la diligencia del partido comunista siempre objetó el espiritualismo surrealista, un espiritualismo profundo como el que aparece en obras *Vasos comunicantes* y

³⁰ Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier. *Le Surrealisme*. Parid. Ed Laurosse, 1972.

³¹ Breton. *Op. cit.* p.53

³³ Rafael Ángel -Herrera *Lo monstruoso y lo bello*. San José. Costa Rica. Ed. Universidad de costa Rica. 1988 p. 98.

³⁴ Cfr. Gerald Durozoi et Bernard Lecherbonnier. *Op. cit.* p. 20. El poeta en la conciencia de la humanidad, a la que él puede aportar la salud, porque el no-yo siendo producto de la imaginación, es decir el mundo es un inmenso poema para descifrar, o aún más, por crear a través de la proyección de nuestro poder de fabulación, el que puedo ser particularmente vivificado por el amor. Y también en el sueño, donde la Imagen encuentra su vuelo o creador en la forma más libre y desde luego más rica.

³² *Ibid.* p.45

Nadja de Breton. En esta última él nos da cuenta de la existencia de una vida interior más elevada, *Nadja*, espíritu del aire, que es capaz de fecundar toda la obra del artista³⁵. Paradójicamente esto que aparece ante algunos críticos como una debilidad ha sido la mayor fortaleza de este movimiento por cuanto le ha permitido mantener una actitud crítica de todos los sistemas políticos y una actitud de apertura y de búsqueda de nuevos caminos y nuevas formas en el arte.

El surrealismo entró en la historia y, como afirma J. Baron, sigue interviniendo en las diversas manifestaciones artísticas: poesía, música, pintura, etc., porque es una estructura abierta. Esta estructura ha dado cabida a manifestaciones como: automatismo psíquico, práctica de escritura automática, actividades oníricas, la alucinación y la paranoia como vías de expresión de la Imaginación, etc. ¿Podemos atrevernos a definir este movimiento? Es una empresa difícil, porque implicaría poner límites a algo que no está acabado o referido a una faceta descuidando otras importantes.

Pretender esta meta sería también ir en contra de una de las preocupaciones más claras de este movimiento: la unión y la comunión con todo el universo, no la disolución lógica. Por eso, afirma Durozoi que el punto supremo del surrealismo no es trascendente, sino inmanente, está "au fond de nous". Hay también una aspiración suprema en el creador surrealista por ser un "voyant", más que por seguir los pasos de la lógica, de ahí se desprende que él simule técnicas psicopatológicas para llegar a una visión "normal" de las cosas. ¿Qué significa normal? Significa acercarse a esa visión nuclear y simple que tiene el primitivo y el niño, de las cosas, es alcanzar esa imagen eidética de la que nos habla Breton en "Le message automatique" (1933) y que Pierre Reverdy ha expresado bellamente como la reconciliación de dos mundos: el hombre y el universo.

"L'Image est la négation de la dissolution logique des choses, elle manifeste leur unité profonde dans un champ de voyance d'ntes véritables poètes seront les explorateurs. Elle signifie la réconciliation de l'homme avec tout les choses, avec l'univers."³⁶

Con un enfoque diferente al kantiano en relación con las ideas estéticas, los surrealistas consideran la imagen como una síntesis que expresa la unidad más profunda de la realidad y de la que sólo los verdaderos poetas pueden hablarnos. En esta nueva concepción estética la imagen no sólo es conocimiento de un mundo posible, sino también es reconciliación y amor.

Conclusión

Aunque la sociedad actual sigue inmersa en esa vorágine perpetua, de la que hablábamos al comienzo de este ensayo, y aunque pareciera que el tropismo físico alcanza también dimensiones políticas, culturales y artísticas, este acercamiento al arte kantiano y al surrealismo nos pone de manifiesto la fuerza creadora del hombre, la necesidad de romper viejos paradigmas junto con la necesidad de crear otros nuevos, acordes con la historia o anunciando un mundo nuevo, sólo comprensible en otra etapa de la historia.

Así este acercamiento nos ha permitido pasar del idealismo puro del arte kantiano a una visión del arte como consubstanciación con el universo en el fondo del sujeto mismo, de la sublime idea estética producto de la imaginación autoactiva a la imagen surrealista, punto supremo de reconciliación del hombre con la naturaleza y con el mundo.

Hemos afirmado en este ensayo que el surrealismo es crítico, oposición y denuncia de la mentalidad acomodada de una burguesía insensible, de un sistema racional, lógico, político y militar que esclerotiza y enajena todo lo que toca, pero también hemos enfatizado la inmensa capacidad creadora de este movimiento en todas las dimensiones del arte. En esta última parte del ensayo hemos tomado como base principal de reflexión las obras de André Breton.

¿Hay en este movimiento una manifestación de decadencia de manera tal que estamos ante el fin del arte, como señalaba Hauser, refiriéndose a la actual crisis del arte? Sobre decadencia y crisis del arte se ha hablado en diferentes momentos y épocas de la historia, pero siempre estas crisis no han sido fenómenos aislados, sino que, están asociadas al desenvolvimiento o de la sociedad en la historia. En los últimos tiempos Hegel, Nietzsche, Spengler, los movimientos vanguardistas, los existencialistas, etc., nos han hablado abundantemente de ella. Los cambios globales de esta década podrían estar dando nuevos elementos para una mayor radicalización de la crisis.

Sin embargo, no podemos ignorar el carácter y la vocación de búsqueda creativa por parte del surrealismo, el cual rompe estructuras, esquemas y criterios, pero crea unos nuevos, más amplios y más flexibles. El arte surrealista no es un culto al absurdo por el absurdo, como algunos —sin conocerlo a fondo— han querido afirmar. Es superior al anarquismo dadaísta. En la búsqueda de una nueva concepción estética los surrealistas trabajan por una reconstrucción estética y moral del mundo;

En esta crisis del arte contemporáneo ¿todo es basura, mimetismo, anarquía, bumbum, como decía el

³⁵ Barón, Op. cit. p.558

³⁶ Durozoi et Lecherbonnier. Op. cit. p. 160.

manifiesto *dada*? No precisamente. Dice Hauser que en períodos iconoclastas de la historia muchas veces se producen obras de arte de orden superior a épocas normales donde fines y pautas están regidos por estrictos cañones esteticistas. ¿Qué hace que surja esta obra de arte de orden superior, no importando la crisis de la época y de cuya calidad el surrealismo ha sido ejemplo? Terminamos este ensayo señalando un acercamiento entre Kant y Breton en torno a este problema: para el primero la explicación del origen está en el genio o capacidad espiritual del ser humano, para Breton el origen de la maravillosa obra artística está en un "principio de una actividad, una gracia transfiguradora a la que hay que consagrarse absolutamente con generosidad y con locura".

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Ed. Orbis, 1984.
- Álvarez Villar, A. *Filosofía del arte*. Madrid: Ed. Morata, 1968.
- Bachelard, Gastón. *La llama de una vela*. Caracas: Ed. Monte de Ávila, 1975.
- El aire y los sueños*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica., 1978.
- Barón, Jacques. *Ízada y el Surrealismo" en La Literatura: Desde el simbolismo al nouveau Toman*. Bilbao: Ed. Mensajero. 1976.
- Bazin, Germain. *Historia del Arte*. Barcelona: Ed. Omega, 1968.
- Berman, Marshall. *Toda lo sólido se desvanece en el aire*. México: Ed. Siglo XXI, 1989.
- Breton, André. *Manifiesto del surrealismo*. Barcelona: Ed. Labor 1985.
- Cardenal, Ernesto. "El grupo de vanguardia" en *Revista El Pez y la Serpiente* no. 22-27. 1978-1979.
- Caso Antonio. *Principios de Estética*. México: Ed. Porrúa, 1964.
- Cassirer, Ernest. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Croce, Benedetto. *Breviario de Estética*. Buenos Aires: Ed. Espasa-Calpe, 1948.
- Chipp, Herschel. *Theories of modern art*. Los Ángeles: Ed. University of California, 1968.
- Dorfies, Gillo. *Las oscilaciones del gusto*. Barcelona. Ed. Lumen 1974.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Ed. Amorrartu, 1968.
- Dufrenne, Mikel. *L' inventaire des a priori*. Paris: Ed. Christián Bourgois, 1981.
- Durozoi, Gérard et Lecherbonnier, Bernard. *Le surréalisme*. Paris: Ed. Larousse, 1972.
- Eco, Humberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Ed. Ariel. 1990.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Ed. Sigueme, 1977.
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte. ¿Estamos ante el fin del arte?* Barcelona: Ed. labor. 1977.
- Jaspers, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Buenos Aires: Ed. Sur, 1960.
- Herra, Rafael Angel. *Lo monstruoso y lo bello*. San José: Ed. Universidad de Costa Rica, 1988.
- Hegel, Guillermo F. *De lo bello y sus formas*. México: Ed. Espasa-Calpe., 1989.
- Heidegger, Martin. *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1960.
- Kant, Manuel. *Crítica del Juicio*. México: Ed. Porrúa. 1991. *Crítica de la Razón Pura*. Buenos Aires: Ed. Losada. 1983.
- Lapoujade. Maria Noel. *Filosofía de la imaginación*. México: Ed. Siglo XXI, 1988.
- Lukács, Georg. *La teoría de la novela*. Barcelona: Ed. Grijalbo, 1975.
- Marcuse, Herbert. *Política y Cultura*. Barcelona: Ed. Ariel, 1970
- Moubachir, Chantal. *Freud*. Madrid: Ed. EDAF. 1975.
- Nadeau, Maurice. *Historia del Surrealismo*. Barcelona: Ed. Ariel. 1975.
- Platón. *Obras Completas*. Madrid: Ed. Aguilar, 1979.
- Sadzik, Joseph. *La estética de Heidegger*. Barcelona: Ed. Luís Miracle, 1971.
- Sánchez Vásquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. México: Ed. Era. 1960.
- Sylvester, David. *Las Bellas Artes: Arte moderno*. New York: Ed. Grolier, 1969.
- Rafols, J.F. *Historia Universal del Afta* Barcelona: Ed. Ramón Sopena, 1974.
- Taine, Hipolyte. *Fibsofía del arte*. Madrid: Ed. Aguilar, 1987.
- Tzara, Tristán. *Siete Manifiestos Dada*. Barcelbna: Ed. Tusquets 1987.