

ESTÉTICA DE HEIDELBERG

HEIDELBERG AESTHETICS

Carlos Blanco Aguilar

10.26754/ojs_arif/arif.202329917

Lukács, Georg (2022): *Estética de Heidelberg (1916-1918)*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 338 páginas.

El arte y la experiencia estética constituyen una de las grandes incógnitas de la filosofía: la vivencia del arte se nos presenta como una vivencia cualitativamente diferente a cualquier otra y, sin embargo, parece que no sabemos detectar exactamente qué es lo que la hace destacar. La *Estética de Heidelberg* de Georg Lukács (Budapest, 1885-1971) se impone la tarea de arrojar luz sobre esta realidad; de distinguir aquello que hace a la estética única frente a otras formas de aprehender el mundo. Concebida con el fin de obtener una cátedra en la Universidad de Heidelberg —aunque estos planes acabarían frustrados con el estallido de la Primera Guerra Mundial—, la obra de Lukács es un texto sistemático, en el que el filósofo húngaro expone detalladamente la concepción de la estética que había cultivado en la primera etapa de su carrera.

En esta *Estética*, Lukács se propone esclarecer el carácter paradójico de la vivencia estética: una experiencia fundada en los sentidos, en esas sensaciones inmediatas que nos produce la aprehensión de una obra artística, y que, al mismo tiempo, parece trascender el resto de nuestras vivencias. A través de la percepción sensible, el arte nos absorbe y nos introduce en un mundo independiente, regido por sus propias reglas; un mundo que será el campo de estudio exclusivo del pensamiento estético. Lukács se pregunta cómo podemos definir este campo particular, y qué es lo que lo separa de otras formas de conocimiento.

De esta forma, lo que encontramos aquí no es tanto una teoría estética en sí misma como la construcción de los fundamentos para tal teoría: influenciado por el neokantismo, Lukács trata de definir el espacio en el que se va a desarrollar la estética, y las herramientas con las que deberemos pensarla. Así, va a concebir la estética como un campo de conocimiento independiente, mirando al pasado

del pensamiento estético para descubrir sus fallos en el establecimiento de dicha independencia, y apoyándose en ellos para llegar a su propia definición verdaderamente autónoma. La pregunta que se busca responder es, en definitiva, qué es la estética; qué cabe al hablar de estética y qué no: si no encontramos esta respuesta, no podremos producir un pensamiento rigurosamente estético; no podremos acceder a la singularidad de la experiencia estética.

Esta es la pregunta que Lukács aborda en la primera parte de la *Estética de Heidelberg*, dedicada a la constitución de la estética como una esfera de valores autónoma, similar a la teoría, la ética o la metafísica; una esfera suspendida de la realidad en su conjunto, regida por sus propias normas. Pero habrá una diferencia crucial que la separará de estas otras esferas: la estética es la única que no requiere una total abstracción de la vivencia para configurarse como tal. El sujeto moral del que habla la ética es extraído de su situación concreta para presentarse como un ideal humano, y sólo desde esta posición universal se piensan las normas morales; igualmente, el saber teórico conlleva la abstracción total de la realidad que refleja, llevada a cabo mediante conceptos que cristalizan seres y objetos particulares: en ambos casos, estos campos del conocimiento son autónomos en la medida en la que son separados de la realidad inmediata. Por el contrario, la vivencia inmediata de la obra de arte es condición indispensable para la creación del campo estético, pues es esta experiencia inicial lo que nos permite acceder a lo estético, frente a la metafísica, la teoría o la ética, para las que la realidad concreta es tan sólo un obstáculo que debe ser sorteado.

Así, lo estético “no está dirigido a la comprensión de un ser que trasciende la vivencia”, como sucede en la metafísica, sino que “pide el sentido de la vivencia como vivencia” (p. 54). La esfera estética destaca por una total homogeneidad de la forma y lo formado: su trascendencia no implica en ningún caso alejarse de la vivencia, sino que se da en ella misma. En la vivencia estética, el “valor y la realización del valor coinciden” (p. 126): no adherimos un determinado valor al objeto de contemplación estética, usándolo como un mero recipiente, que se desechará una vez dicho valor se realice; al contrario, el valor está en el propio objeto estético. La inmanencia del objeto estético es, paradójicamente, lo que le da su trascendencia, en ese proceso por el cual el ‘hombre entero’ concreto de la vivencia se transforma en el ‘hombre enteramente’, universal, de la estética; por el cual accedemos a la vivencia autónoma del arte.

El carácter único de esta vivencia estética, que se postula como vivencia y trascendencia al mismo tiempo, se deberá, según Lukács, a la arbitrariedad en la que se funda el arte. Las obras de arte son intrínsecamente arbitrarias, en la medida

en que constituyen el producto de una determinada subjetividad, ya sea ésta la del sujeto que la crea o la del que la aprehende. Para que esta subjetividad concreta pase a ser una subjetividad pura, la obra de arte se cierra en un mundo propio, un microcosmos particular, que en ningún caso será el reflejo de un macrocosmos, y que, al completarse a sí mismo, se realiza como pura subjetivación. Mediante el establecimiento de este microcosmos, la separación sujeto-objeto desaparece, dándose “la perfecta autoexistencia” (p. 135) de ambos. Así, concluye Lukács, la esfera estética se distingue de las demás por esta total subjetividad que se produce en la propia vivencia del objeto estético.

Tras el primer apartado, en el que Lukács expone el carácter autónomo de la estética, la segunda parte del texto nos va a permitir entender, mediante el contraste con la tradición del pensamiento estético, hasta qué punto es necesario el establecimiento de dicha autonomía. En esta segunda parte, Lukács se centra en un problema fundamental del pensamiento estético, que estaba, de forma deliberada, completamente ausente en la primera parte del texto: la noción de belleza. Así, el autor distingue tres grandes concepciones de la belleza: la idea lógico-metafísica, la idea filosófica de desarrollo especulativo y la idea ético-sustancial de belleza. Los dos capítulos que componen esta segunda parte expanden respectivamente las dos primeras nociones de belleza, observando las tradiciones filosóficas en la que éstas se conformaron, y los problemas que supusieron para dichas teorías, mientras que la tercera noción, la idea ético-sustancial de belleza, queda sin desarrollar.

La idea lógico-metafísica a la que Lukács alude es la concepción platónica de la belleza, que la presenta como un principio absoluto. En el pensamiento de Platón, la belleza no es una mera característica de lo sensible; todo lo contrario: es pura idealidad. Por lo tanto, la belleza no constituye un estado transitorio, fruto de una serie de condiciones materiales concretas: se revela como una idea eterna; idea que no se da en ciertos objetos, sino que se manifiesta en ellos, que quedan designados como bellos en la medida en que contienen dicha idea. Dado este carácter absoluto de la belleza, no podremos hablar de ella como una cualidad más: Platón la identifica con la verdad, aunándolas en una unidad transcendente. Lo bello constituye así un gran ideal que converge con otros igualmente perfectos y absolutos en el mundo de las ideas.

El problema de esta noción de belleza es que, si la seguimos hasta sus últimas consecuencias, el arte ya no será arte. Lukács señala en la teoría platónica la separación de la belleza del objeto, de esa vivencia en la que se funda la experiencia estética: la belleza no es creada en la propia obra de arte, sino que la precede;

está ya ahí como un universal, esperando a ser descubierta. Por lo tanto, la obra artística pasa a tener un carácter puramente anecdótico: tan sólo es un medio, irrelevante en sí mismo, a través del cual se transmite el fin, la idea de lo bello —y así, de lo bueno y lo verdadero—. La contemplación estética se desvincula del placer sensorial, construyéndose como una suerte de intuición intelectual, que parte de un objeto para aprehender la idea en sí misma, para acceder a un mundo de las ideas que va mucho más allá de lo estrictamente estético.

Con esta teorización de lo estético, se traiciona la naturaleza misma del arte y de la experiencia estética, que es extraída de la esfera de valor estético para convertirse en una “expresión objetivadora de la emoción del espíritu ante la grandeza sublime de las leyes del universo” (p. 183). El resultado de este proceso de teorización es que, al final, el arte ni siquiera tiene la capacidad de plasmar la verdadera belleza, lo bello en su máxima expresión: para Platón, la contemplación estética constituye una forma inferior de acceso a la idea, ya que, dado su carácter puramente sensorial, las obras de arte, objetos de contemplación, nunca nos permitirán llegar a la idea en su totalidad.

Por otro lado, para hablar de la belleza filosófico-especulativa, Lukács hace referencia al pensamiento de Hegel y Goethe, en el que la belleza es un reflejo del espíritu: así, lo bello ya no se presenta como un universal al que aspiramos, sino como el reflejo de nosotras mismas. Esta idea de belleza va más allá de lo puramente artístico, introduciendo la contemplación del medio natural como otro modo de acceso. De este modo, a la belleza de las obras artísticas, producida artificialmente por seres humanos, le sumamos una belleza ya existente que se da en la relación con nuestro entorno, que nos proporciona igualmente una experiencia estética, a pesar de su carácter espontáneo, no fabricado.

Esta incorporación de la naturaleza al asunto de la belleza resulta problemática para Lukács, pues ni Hegel ni Goethe dejan claro cómo se articula dicha relación, ni dónde queda el arte respecto a ella. Goethe directamente señala esta incertidumbre como algo intrínseco al vínculo de la naturaleza y lo bello: la belleza de la naturaleza es un misterio inconmensurable, y es precisamente este carácter enigmático lo que la define. Mientras tanto, Hegel evade el problema afirmando que esa belleza que vemos en lo natural, al ser un reflejo de nuestro propio espíritu, no requiere ninguna indagación particular, y la deja de lado para centrar su teoría estética en el arte. Por eso, Lukács considera las soluciones posteriores del filósofo Friedrich Theodor Vischer y el teólogo Christian Hermann Weisse, que sí reconocieron el problema de la incompatibilidad arte-naturaleza, y trataron de darle respuesta.

Vischer entiende la belleza que reconocemos en la contemplación de la naturaleza como pura casualidad. Por eso, no va a proponer un estudio propiamente estético de esta belleza, sino una ‘fisionomía de la naturaleza’, que aúna ciencia y estética para reconocer la peculiaridad de los seres naturales y tratar de explicar bajo qué criterios una forma natural completamente arbitraria puede resultarnos bella. Pero, como señala Lukács, este nuevo enfoque no soluciona nada en la medida en que la incompatibilidad continúa en él: no existe un criterio fijo que nos permita comprender la belleza de lo natural; en ocasiones será el recuerdo a un objeto de nuestra vida cotidiana, mientras que otras veces, es la semejanza a una obra del canon artístico la que nos hace apreciar un determinado elemento natural. La fisionomía de la naturaleza implica, en definitiva, una fusión de naturaleza y cultura poco rigurosa, con la que se trata de explicar por todos los medios el proceso cultural a través del cual distinguimos belleza en la naturaleza, sin fijar una relación estable entre ambas esferas.

Weisse, sin embargo, sigue el proceso inverso: en lugar de buscar la belleza en la naturaleza, aplicando el molde del arte a la aprehensión del medio natural, afirma que la belleza es una posibilidad ilimitada ya existente dentro de la naturaleza y que, por tanto, no se proyecta en ella, sino que se encuentra ya allí. La figura del genio artístico será, de esta manera, la de aquel que es capaz de ‘encontrar’ la belleza: la obra de arte será tan sólo un medio a través del cual se produce este descubrimiento. El artista, entonces, no creará arte en sí mismo, sino belleza: su labor es reconocer ese potencial, esa posibilidad infinita de belleza ya existente, y hacerlo evidente. Lukács tampoco es persuadido por esta nueva concepción del artista: en el fondo, por mucho que Weisse trate de camuflarlo, la belleza siempre acaba expresándose en algún tipo de manifestación artística. La actividad estética está dirigida a la creación de una obra, que constituye el resultado, la finalidad de la actividad; aquello por lo que se juzgará al genio; una obra delimitada, cerrada en sí misma, a través de la cual la artista logra transmitir lo bello.

En última instancia, el problema de esta concepción filosófico-especulativa permanece: al no dejar clara la cuestión de la estética de la naturaleza, estos autores niegan la posibilidad de presentar la estética como un campo de pensamiento independiente. La cuestión de la belleza y, por tanto, del arte, aparece como un problema metaestético, quedando a merced de cuestiones que van más allá de sí mismo. Tanto la noción de belleza lógico-metafísica de Platón como la filosófico-especulativa de Hegel y Goethe nos remiten a algo que va más allá de la esfera de valores estrictamente estética. Así, si Platón acababa identificando la contemplación estética como un ejercicio de aprehensión de lo verdadero,

Hegel presenta el arte como una religión, que, al darnos la belleza, nos da la representación de lo divino, lo absoluto —eso sí, lo absoluto tan sólo “en uno de sus niveles”, en una “totalidad limitada”, “relativamente absoluta” (p. 258); al llevar la estética a la metafísica, Hegel la reduce a una expresión menor, como ya hacía Platón—.

Con esta exploración del concepto de belleza, Lukács demuestra cómo la tradición estética que le precede fue incapaz de llevar a cabo aquella misma tarea que él defiende como indispensable en la primera parte del libro: sus nociones de belleza, que comenzaban ancladas en el arte y la experiencia estética, acababan refiriéndose a realidades que iban mucho más allá de la contemplación estética y, por tanto, negaban la autonomía de la vivencia estética, diluyéndola en otras formas de saber. La revisión de estas teorías, estos intentos de acotar el campo de lo estético, hace evidente la necesidad de un sistema de valores riguroso desde el que pensar el arte y la belleza; un campo de conocimiento propio que se funde en nociones claras. Según Lukács, solamente si sabemos qué estamos haciendo cuando hacemos estética, a qué realidad nos referimos y en qué términos lo hacemos, llegaremos a conocer el peculiar carácter de la vivencia estética: una vivencia, una experiencia de aprehensión sensible que, al mismo tiempo, implica una trascendencia, la construcción de un sistema de valores propio, alejado del resto de nuestras experiencias mundanas.

A pesar de la densidad de esta *Estética de Heidelberg*, preocupada más por la categorización del pensamiento estético que por la experiencia estética en sí misma, y atravesada por teorías y conceptos de múltiples filósofos, a los que Lukács hace referencia constantemente, considero que se funda en una idea muy intuitiva. La obsesión del autor por establecer un marco desde el que pensar lo estético está basada en una realidad de la que cualquiera puede dar fe: la singular experiencia en la que, al admirar una obra de arte, al recibir una serie de estímulos sensoriales concretos, nos introducimos en otro mundo, un mundo idiosincrático y definido, al que accedemos en sus propios términos. De este modo, más allá del complejo procedimiento que Lukács lleva a cabo, en el que a veces resulta fácil perderse, lo que destaca es el impulso que conduce todo este despliegue: la definición de la vivencia estética como una vivencia autónoma, que, partiendo de lo puramente material, produce una esfera de valores única. Esta concepción de la experiencia estética reconoce el arte como algo más que una serie de estímulos, pero no olvida en ningún momento esa base material en la que se nos da la belleza; sabe que el arte va mucho más allá de lo que aprehenden nuestros sentidos, pero no por ello renuncia a delimitar esta trascendencia.

Es dicho interés por delimitar lo estético lo que vertebra toda la obra. La pasión de Lukács por el arte y por el pensamiento estético se evidencia en su ímpetu por definirlo como una disciplina independiente; por no dejarlo caer en la ambigüedad a la que otros pensadores lo han llevado, y a la que parece ser arrastrado por ideas tan difusas como la de belleza. La reflexión expuesta en estas páginas demuestra que el húngaro se toma muy en serio la estética y, así, que no menosprecia la importancia del arte en nuestras vidas. Este enfoque extremadamente riguroso es responsable de lo mejor y lo peor de la *Estética de Heidelberg*: por un lado, dificulta notablemente la lectura, pero por otro, la dota de esa seguridad que hace brillar a toda su argumentación.

Carlos Blanco Aguilar
Universidad de Zaragoza
779824@unizar.es