

# De la «pulcritud» en las denominadas nuevas prácticas artísticas: Xavier Zubiri para el arte contemporáneo

## On «pulchrum» in the So-Called New Artistic Practices: Xavier Zubiri for Contemporary Art

**Ricard Silvestri**

*Universitat de València. Institut de Creativitat i Innovacions Educatives.*

*Valencia, España*

ricard.silvestre@uv.es

**Resumen** • La relevancia de la noción de realidad en la filosofía de Xavier Zubiri se encuentra especialmente orientada en su planteamiento sobre la belleza (Pulchrum) y en los tres estratos que ésta atraviesa en el sentimiento artístico. Esa actualización de lo real que se produce en la estética zubiriana nos permite desplazarnos en paralelo con los enfoques creativos del arte contemporáneo más reciente y considerar los nexos que las nuevas prácticas artísticas pudieran tener con el discurso del filósofo vasco, estableciendo, de algún modo, que el protagonismo de lo real está guiando las preocupaciones, intereses y propuestas de los artistas del presente siglo.

**Palabras clave:** pulchrum, belleza, arte Contemporáneo, estética, Zubiri.

**Abstract** • The relevance of the notion of reality in Xavier Zubiri's philosophical perspective is found to be especially oriented towards beauty (Pulchrum) and the three strata that it crosses in artistic emotion. This actualization of what is real produced in the Zubirinian aesthetic permits us, in parallel, to relate this to the creative focus of the most recent contemporary art and to consider the connections that new artistic practices could have with the Basque philosopher's discourse, thus establishing that the prominence of what is real guides the concerns, interests and approaches of this century's e artists.

**Keywords:** Pulchrum, beauty, contemporary Art, aesthetics, Zubiri.

Para presentar en paralelo el binomio «sentimiento/arte» fue necesario que la idea de belleza pudiera desembarazarse de los fines morales y religiosos que arrastraba desde las primeras distinciones socráticas hasta las reflexiones promovidas en el proceso que se desarrolló durante los siglos XVII y XVIII, dos centurias en donde fue germinando el valor del arte como objeto de conocimiento en tanto que resultado de una actividad creadora. Así, los planteamientos filosóficos en los que se movió la estética durante esos doscientos años, se conducían a partir de un racionalismo de dos tendencias que, en sus mutuas influencias, terminaría por confluir más tarde, como es sabido, en la propuesta kantiana, abierta al sujeto para la definición del ámbito de lo estético y de su consiguiente consideración teórica vinculada al mundo del arte.

El reconocimiento de la importancia que iba desvelándose para este planteamiento, no únicamente dejó entrever el lado subjetivo que todo juicio estético —juicio del gusto— tenía, sino que el arte obtuvo la consideración de un hacer legitimado para interpretar la realidad. Una realidad que podía ser imaginada, transformada o deformada, y que sin cercenar radicalmente el lastre de aquella búsqueda de una belleza ideal, iba poniendo sus cimientos sobre el mundo. Con ello, pues, el sentimiento, en sus primeras formulaciones estéticas, lo será ya de un estar en la realidad del mismo modo que el arte toma a esta última como referencia.

Nuestra disposición es desarrollar los paralelismos de ese arte como expresión de la actualidad primaria de la realidad en el sentimiento estético, a través del ámbito del *pulchrum* que, en definitiva, es el concepto en donde reside la singularidad del pensamiento estético de Xavier Zubiri. Se trata, básicamente, de efectuar un recorrido<sup>1</sup> por los tres estratos que para el filósofo tendrá la belleza —el *pulchrum*— en conexión con las tendencias artísticas contemporáneas. Incardinar la posición zubiriana sobre este marco conceptual y, desde ello, acercarnos a dichas tendencias, que en el arte contemporáneo actual podrían estar llevando a cabo, ratificando, o simplemente haciendo posible, una praxis del discurso estético zubiriano. En la anterior confluencia, sin embargo, no tratamos de localizar linealidad alguna, sino de evidenciar el carácter experimental de la creación artística de nuestro tiempo, atravesada por un supuesto pensamiento crítico y de resistencia como consecuencia de la asimilación de una realidad atemperante, es decir, en el enfrentamiento atemperante con ella.

A pesar de la escasez de materiales existentes del propio autor, como de bibliografía que responda a las expectativas de un desarrollo de las ideas zubirianas en este campo, y por no insistir en trabajos cuyos contenidos suelen consistir en la reconstrucción del texto citado anteriormente —terminando por reelaborar su misma estructura conceptual, una vez aparcado el estilo literario del filósofo, para destilar una especie de taxonomía filosófica—, creemos que es posible advertir en los recientes caminos de la práctica artística una actualización de lo real en el modo en que de esto nos habla el filósofo vasco, una realidad por la que el artista está concernido, se ve afectado, modificándose así el modo de observar dicha realidad y empujando también al espectador a una experiencia estética en permanente actividad.

En este orden de cosas, no podemos dejar de advertir que esta dimensión de su pensamiento se establece, escueta y casi exclusivamente, en el curso impartido en la primavera

<sup>1</sup> También en el sentido que Simonpietri le otorga cuando escribe que «Este tema de los estratos y su unidad hay que estudiarlo de corrido» (1999: 197).

de 1975 que lleva por título «Reflexiones filosóficas sobre lo estético», siendo el tercero de los publicados en su obra *Sobre el Sentimiento y la volición*<sup>2</sup> (1992).

Partiremos pues de la pertenencia del sentimiento artístico a la realidad en los términos en que Zubiri la aclara como una propiedad que es genitiva de la propia realidad, algo semejante a decir que nace de ella, justamente porque lo bello es la condición en la cual quedará la realidad en el sentimiento artístico, que ciertamente ha decantado el itinerario de la estética como disciplina filosófica, por un lado, desde el racionalismo cartesiano, en su intento de matematización para toda aproximación estética —intento al que se sumaba la perspectiva fisiológica—, y por otro, desde el individualismo empirista que hacía de la percepción sensible el primer e ineludible paso para la elaboración de una teoría de la realidad. En ambas vertientes, rebasándose el objetivismo que se derivaría de ideas tales como, por ejemplo, la necesaria proporcionalidad entre los elementos que compondrían un objeto bello o, en similar orientación, la armonización de éstos conforme a un ordenamiento racional, se va abriendo paso la concepción según la cual la contemplación estética y los placeres estéticos se mueven, por así decir, entre dos aguas: las del intelecto y las del sentimiento. La apreciación de esta doble perspectiva para la vaguedad de la percepción estética, no tardará en decantarse a favor de este último —el sentimiento—, de las cuestiones del gusto que éste conlleva y, en especial, en su desarrollo relativo a las artes plásticas, dado que en la creación artística se centra aquel «no se qué» irreductible a la omnipresencia de lo racional que, en última instancia, terminaba identificándose con el gusto, estableciendo la normatividad del gusto. Algo así como la perfección en un orden en donde las cosas están acabadas. Y por ello, justamente, la consideración de la belleza que plantea Zubiri es la de no añadir nada a la realidad, pues aquella no está fuera de esta última y, por tanto, le pertenece en el mismo grado en el que lo hace el bien o la verdad como modos de actualización de lo real.

Llevando esta argumentación a nuestro planteamiento, el artista es el que percibe esta condición o sentido de la realidad que es la belleza, porque sin él las cosas seguirían estando ahí, «arrojadas», y es evidente que no sería posible expresarlas como obras de arte, puesto que la existencia del hombre que actualiza en él la realidad es condición necesaria. Respecto de esto último, es importante llamar la atención sobre la falsedad que Zubiri otorga a la tesis hegeliana<sup>3</sup> cuando el filósofo alemán expresa que lo esencial de la obra de arte es ser expresión de la vida del Espíritu, un espíritu que parece haber alzado en exceso sus pies sobre la tierra. Este «reísmo» —concepto con el que ya canónicamente se intenta sintetizar la filosofía zubiriana— vuelve a estar recogido en los tres estratos que se distinguen en el *pulchrum* como lo bello transcendental.

El primero de ellos, históricamente rastreado en la filosofía griega, se corresponde con la idea de que la fruición de las cosas se da «en su» realidad.<sup>4</sup> Zubiri emplea el ejemplo del bodegón para hacer ver la importancia que en este género pictórico ha tenido la noción de realidad como analogía con el objeto pintado en la correspondiente naturaleza muer-

<sup>2</sup> En el libro se recogen, además, otros dos textos de cursos impartidos por Zubiri, titulados, respectivamente, «Acerca de la voluntad» (1961), y «El problema del mal» (1964).

<sup>3</sup> De la relevancia que supone esa posición antihegeliana, es ilustrativa la nota que Pérez Cornejo abre citando al Hegel de las *Lecciones sobre la estética*. (2007: 549).

<sup>4</sup> Para tener la necesaria visión de conjunto sobre la filosofía zubiriana que subyace a los tres estratos, es decisivo remitirse a la nota aclaratoria que D. Gracia ubica allí donde el filósofo desarrolla el segundo de ellos, y en la que se ponen de manifiesto las correspondencias con el contenido de su trilogía sobre la inteligencia (Zubiri, 1992: 362-3). De la importancia de esta observación crítica queda también constancia en: Zomosa (1996: 53).

ta. El grado más alto de analogía residiría en la perfección de las cosas bien hechas. Es decir, que la podredumbre que poco a poco iba invadiendo la satinada piel de las manzanas que Cezanne empleó en sus composiciones —por continuar con la fruta del ejemplo zubiriano—, no sería del agrado de otro pintor que concibiera la podredumbre de la manzana como la característica que definiría la fealdad de la fruta, y todo ello siempre resaltando que nuestra pretensión no se impulsa con la intención de establecer un juicio sobre la conveniencia u oportunidad de tales realizaciones artísticas, ni siquiera del valor estético de las mismas, pero sí de su proyección sentimental en los términos en los que anteriormente manifestábamos nuestra propuesta, pues la dicotomía perfección-imperfección permite observar la dualidad del *pulchrum* y su variabilidad histórica según el canon de belleza que se impusiera en una época u otra. Lo estético será simplemente lo bello bajo la techumbre del relativismo histórico, de la belleza señalada.

Relativismo que, en las artes plásticas, los diversos movimientos artísticos fijados en las vanguardias históricas del siglo XX han contribuido a concentrar temporalmente en pocos años hasta hacerlo desaparecer, si atendemos a la potencia de las iniciativas creativas que tuvieron vigencia. La desaparición de un único canon de belleza por lo que se refiere al arte contemporáneo nos abre la senda que permite conducirnos de un estrato a otro, siendo más evidente que las acciones llevadas a cabo por un *performer* que rompe barras de hielo con un martillo de cuatro kilogramos de peso, tienen poco que ver con la dualidad existente entre lo bello y lo feo. De hecho, los diferentes métodos y estrategias que se postulan desde estos nuevos comportamientos artísticos —dejando ahora al margen un análisis de los distintos soportes que se emplean para expresarlos<sup>5</sup>— tratarán de subvertir los diferentes paradigmas que constituirán aquello que se ha denominado identidades hegemónicas y normativas en el seno de estudios socioculturales y de género, en especial de la masculinidad como modelo imperante. A partir de aquí se tratarán de poner de manifiesto los modos como se construye un sistema patriarcal, el cuestionamiento de modelos educacionales, el tema de la violencia tanto en el ámbito privado como en el público, la visión de la construcción massmediática del cuerpo humano vinculada a la imposición de ciertos cánones de belleza, el tratamiento de la homosexualidad y la transexualidad, o las consecuencias del simulacro y el espectáculo en la sociedad de consumo. En este orden de cosas, no es difícil ver que en el habérselas con la realidad que el artista enfrenta, será aquel estado subjetual<sup>6</sup> el que lo impulsará a no depender únicamente de sus propias disposiciones para realizar sus obras, sino a estar en la realidad haciéndose cargo de ella, viéndose estimulado sentimentalmente a considerar el entorno social en el que vive y, al mismo tiempo, a percibirse a sí mismo —íntimamente— como incluido en él. Es importante enfatizar este desplazamiento haciendo observar que el paseo se da en compañía de concreciones por todos conocidas. A este respecto

<sup>5</sup> A pesar de que no se han descartado los soportes más vinculados con la pintura o la escultura, en los últimos años se puede observar una consolidada tendencia hacia el uso de la fotografía y el video, siendo utilizados complementariamente en el montaje de instalaciones, en la ejecución de performances, en la realización de intervenciones-acciones, o en Internet.

<sup>6</sup> Nuestra definición de «subjetual» para el estado en el que el artista se las ha de ver con la realidad, responde al seguimiento de la elección que Zubiri toma respecto de las opciones que él mismo propone cuando establece la existencia de una confusión con lo «subjetivo» al plantearse comúnmente ligado al sentimiento. Así, aunque expresamente «la cuestión quede en suspenso», es claro que se incide en un estado en donde el sentir no dependa en exclusiva del sujeto sino también del «resto de los fenómenos». Creemos, visto de este modo, que las nuevas prácticas artísticas han arrinconado un hacer subjetivista para abrirse a la realidad (Zubiri, 1992: 332).

podemos citar las obras de arte que tratan el tema del sida y sitúan el argumento sobre la estigmatización social de la enfermedad a la vista del público, trayendo a colación tanto rostros de conocidos actores de cine que han servido para ejemplificar una doble moral en materia de sexualidad, como la representación de la imagen del preservativo masculino, cuya función icónica se debatirá entre la reivindicación o la simple desinhibición en la defensa de la diversidad de orientaciones sexuales. Otros paradigmas de representación se vinculan a la caricaturización de modelos estereotipados de comportamiento provenientes de sociedades compartimentadas, o grupos sociales en donde aquello que sesgadamente se vería como la normalizada voluntariedad de un hábito de conducta, realmente se marca a troquel, puesto que lo cierto es que aquello que tendría vigencia sería una distribución sexista de los derechos y deberes. Más cercanos al antagonismo que a la mera diferenciación, se expondrán los lastres de la superioridad masculina sobre, primeramente, el espacio doméstico y, posteriormente, apuntando a todos los sectores —políticamente hablando— de la sociedad. Cabe recordar ahora los prototipos de mujer hogareña que evocan la cuestionable exclusividad en la dedicación del sexo femenino por el cuidado de la familia, al lado de las inverosímiles imágenes de una pasarela de moda cuando la cosmética se presenta en los maniqués, paradójicamente vivos, que desfilan con los atuendos de temporada. En síntesis, modelos de género hegemónicos que nos son presentes en multitud de ocasiones como meros reclamos publicitarios, pero que en el fondo están desvelando nuestro modo de vida, la realidad de nuestro mundo.

Otra de las evidencias con las que el arte está narrando —actualizando— lo real, tiene que ver con las consecuencias de las nuevas tecnologías, en especial de aquellas implicaciones que se derivarían de su intervención en el campo de la reproducción humana. Las actuaciones de los distintos artistas, individualmente o en grupo, confluyen a la hora de expresar su preocupación y desasosiego por el desarrollo de la biotecnología, de las técnicas de reproducción asistida y de la clonación, sin que el desarrollo de sus posibilidades vaya acompañado de las mínimas precauciones éticas o compromisos jurídicos.

Puesto de manifiesto con todo lo anterior, a través del sujeto artista, que cualquier realidad puede producir sentimientos estéticos, es todavía más clarificador y contundente observar la proximidad que las recientes prácticas artísticas mantienen con los acontecimientos de nuestro tiempo, y que en muchos casos son elaborados o trasladados al soporte artístico sin ningún tipo de alteración respecto del referente originario. Por ejemplo, en ocasiones, los videoartistas se limitarán a reproducir en sus obras imágenes de las consecuencias de un conflicto bélico o el simple acto de orinar, que no han sido manipuladas hasta el extremo de configurar un sentido o aportar una significación distinta a la veracidad del acontecimiento. Claro está, entendiendo el sentido de este concepto como aquello que simplemente ocurre de facto.

Con todo lo anterior, cabe la posibilidad de asentar la idea según la cual, para el artista, que capta la realidad sentimentalmente, las cosas quedan delante de él, y en su captación —como determinación estética— queda también, no solo una realidad en acto, sino una realidad materializada en obra de arte. La realidad nos afecta, en ello es sentimiento, y lo es estético, artísticamente materializado a posteriori en obra de arte. La experiencia estética recaería del lado del artista como primer espectador, un observador a la avanzadilla de los que tratan de explorar un mundo.

Asumiendo el anterior nivel, el goce estético irá poco a poco incorporando aquello que parecía haberse dejado atrás de la realidad sentida, en este caso, de la propia fealdad. La complejización del *pulchrum* vuelve a presentarse si, como nos dice Zubiri, la fruición de las cosas se tiene también «por ser» reales. Reiterando el ejemplo de las manzanas ce-

zannianas, en este segundo estrato, la complacencia en el moho violáceo como signo del deterioro biológico se incluiría en la aplicación de un nuevo concepto de belleza del que no se derivaría contradicción alguna si nuestra mirada se detuviera en los brillos magenta de la fruta en descomposición.

La anulación sucesiva de los estratos se lleva a cabo por absorción y elevación, cosa que hemos trasladado, por la eficacia del discurso, al Postimpresionismo, aunque siendo consecuentes es menester ubicarlo en las nuevas prácticas artísticas y remitirnos a determinadas representaciones visuales en donde la pornografía se acoge como un fructífero ámbito iconográfico. De esta manera, los artistas recogen toda una serie de imágenes que están presentes en cualquier punto de nuestro contexto visual. Mediante reelaboraciones o intervenciones compositivas pueden modificar la idea general que tendríamos de un quirófano en que se realiza una simple intervención. Fácilmente, la conexión entre ambos aspectos de la cuestión, es decir, lo médico y lo pornográfico, abre un amplio campo de posibilidades creativas, pero a nadie se le escapa que, como mínimo, el resultado de la mezcla puede ser, cuanto menos, escabroso. La simple idea de presenciar una modificación corporal que se encaje en los parámetros de lo pornográfico allanará el camino hacia lo desagradable, y ello a pesar y al margen de que la propuesta artística presentada en formato video y performance se constituya en instrumento crítico de la sociedad contemporánea, que implicará, como ya hemos visto, una explícita versión a la realidad.

Para abundar en estas ideas, y con el fin de recordar un ejemplo temporalmente intermedio entre los ya comentados —aun a riesgo de resultar morboso—, sería útil traer a la memoria alguna de las imágenes que se encuadraron en el movimiento que se denominó Body Art. En concreto, aquellas fotografías en las que Joseph Beuys aparecía con su cuerpo desnudo plagado de cortes. Justamente esto es un modo de belleza aunque la cuestión no resulte del todo agradable pero, por esto mismo, el arte contemporáneo participa del *pulchrum* que Zubiri desarrolla en un segundo estrato. Sabiendo que la fealdad es, por ser real, un modo de belleza,<sup>7</sup> no definiríamos la creación artística actual como el lugar en el que la emotividad ha elegido uno solo de los lados del *pulchrum* zubiriano y, en ningún caso, el artista podría pronunciarse tampoco con aquel desinterés kantiano sobre el juicio que a priori se establece al calificar algo como desagradable.

Creemos que en la concepción que permanece en este segundo estrato, brota ya el carácter vital de la filosofía zubiriana cuando se cita lo horrendo<sup>8</sup> como un calificativo que iría mucho más allá de la descripción disgustada de un instante en el que se capta la realidad, para prolongarse hacia el conjunto de la experiencia de la vida y que, como se ha

<sup>7</sup> La fealdad, como un modo de belleza de la realidad, no sólo es localizable en el arte moderno —a pesar de que la elección del referente a representar por el artista puede prescindir de esta caracterización—, sino que es localizable en la pintura clásica aunque encarando, respetuosamente, su concepción plástica. Para profundizar en este aspecto. Véase Azara, 1990: 74-9. Asimismo, la relevancia de esa «fealdad clásica», está claramente tratada en la reflexión que sobre lo bello relativo hace Diderot. Dicha concepción relacional de la belleza, que el filósofo francés explica en base a contrastar las imágenes mentales de un tulipán, un rodaballo y una rosa, apela a la introducción de un sujeto receptor además de a la propia naturaleza del objeto. Véase Diderot, 1973: 61. Esta doble perspectiva es la que pone de manifiesto Román de la Calle en una nota al margen a un texto crítico en donde se recoge un famoso principio formulado por Pierre Nicole dentro de su trabajo *De vera et falsa pulchritudine* (1659). Véase De la Calle, 2002: 38.

<sup>8</sup> Con «lo horrendo», Zubiri da una vuelta de tuerca a la fealdad y, a nuestro entender, trata de remarcar intensa y literariamente su posición filosófica. En ello nos apoyamos cuando citamos a Ortega respecto de la contundencia del estilo literario de su pensamiento filosófico (Zubiri, 1992: 362).

dicho en multitud de ocasiones, respondería a su orientación orteguiana. Lo horrendo —o lo bello— se expresaría así como una vivencia por ser primordialmente realidad.

Posiblemente a partir de los setenta, en la praxis artística se fueron complementando los límites de las poéticas políticas que se fundaban en un trabajo artístico de denuncia, con un hacer activista cuya fortaleza residirá en el posicionamiento comprometido con la realidad del presente, con lo que la roca es de suyo —usando una metáfora zubiriana—, es decir, en cuanto realidad. De algún modo, al canalizar las constantes aportaciones de lo real en el seno de la creación artística contemporánea, aquello que se está produciendo es un activismo cultural de perfiles críticos cuya praxis bebe de las abundantes fuentes que manan, en general, de las poéticas relacionadas con la fructífera conexión entre arte y vida, al mismo tiempo que seguramente asume —debido a la multiplicidad de intereses y al imprescindible trasvase conceptual articulado desde principios de los años sesenta— un replanteamiento interdisciplinar de las consiguientes modalidades, haciendo menos excepcionales y paulatinamente más estrechos, los puntos de confluencia o nexos conceptuales con otras disciplinas teóricas cuyos recursos metodológicos se hayan planteado para facilitar el análisis de lo colectivo, en tanto que interpretación de una experiencia constante, ineludible y necesariamente compartida.

El cuestionamiento puesto en práctica por el artista, espectador, por tanto, de esa realidad, no se abandona a contemplarla y resolverla en la transformación o manipulación de las escenografías sociales montadas sobre un repertorio de signos públicamente reconocible y plásticamente impactante, sino que se convierte en actor protagonista de la obra que representa. Aquello representado entra a formar parte del proceso crítico que se da, de hecho, fuera de la obra. La representación acaece de este modo como preexistente al tiempo que se modifica nuestro tono vital. Para Zubiri este es «el momento específico y propio del sentimiento» ya que no es un simple estímulo el que pone en marcha la modificación, sino una realidad. Para el arte más reciente, una realidad social.

No es de extrañar, considerando lo anterior, que asistamos al protagonismo del denominado arte público como un ejemplo de inserción en la realidad más próxima al ciudadano, aquella por la que se ve concernido y afectado, una realidad vivencial de cuya complejidad da buena cuenta el compromiso a través del cual discurren las propuestas creativas de aquellos artistas que tratan de articular un discurso que se atiene a lo directamente percibido, incorporándolo en tanto que realidad sobre la que el hombre, el artista, se comprende arrastrado en todos los momentos de su existencia. Este apoyo originario en lo real, que vuelve, por así decir, sobre sus propios pasos en el arte contemporáneo, se construye teniendo como referente no ya un espacio «público» como continente en donde volcar toda una serie de materializaciones más o menos ajustadas al entorno, sino un espacio «de lo público» como espacio de realidad en donde el arte ha encontrado su razón de ser justamente por autobiografiarse en lo social y, en definitiva, reconocerse en sus problemáticas y crisis.

Comoquiera que se pueda matizar, con lo anterior el arte se responsabiliza del contexto en el que se engendra, redefiniéndose su actividad mediante la apertura hacia la colaboración con su entorno en un trabajo que a menudo está posicionado social y políticamente, posee el enérgico trazo fundamental de la participación y, en multitud de ocasiones, la capacidad para crear opinión cuando las vías de concienciación popular han sido obturadas impidiendo la divulgación de contenidos reivindicativos, o necesitan, sin más, del impulso que las haga de nuevo visibles en un contexto determinado. Diríamos, zubirianamente, que las actualice al ponerlas delante del espectador, estando así presentes ante él de acuerdo con la dimensión estética que contiene aquí lo real.

Por tanto, lo que señalamos es el anclaje en la realidad de todo un repertorio de prácticas artísticas que se establecen como actividad crítica, y hasta cierto punto alternativa, al paradigma de un arte que juega con una realidad que ha olvidado lo social. En tal circunstancia, arrinconando drásticamente la mayoría de preocupaciones que la modernidad estética había hecho suyas, como por ejemplo la búsqueda de una permanente innovación y originalidad en las cuestiones relativas a la forma, el impulso por fijar la noción de estilo normativizando hasta el extremo un mínimo de elementos definitorios que hicieran posible su fijación artística, o la máxima prioridad conferida a un subjetivismo heredero de una cierta apetencia por lo sublime radicada en la idea de genio, este modo de hacer artístico está implicado en investigaciones respecto del desarrollo de estrategias que puedan aplicarse al contexto sociopolítico, incluso forzando la posibilidad de contribuir a cambios estructurales, e intentando consolidar un «tomar parte» de todos los ciudadanos en la materialización de la obra, un trabajo que paraliza —persiguiendo su agotamiento al mostrar sus carencias e ineficacia— la creación de una realidad propia, dado que la vía que se trata manifiestamente de superar es aquella que tiene frente a sí la visión de un paisaje cerrado y reducido, cuando la verdadera actualidad es la de un horizonte abierto, porque también la realidad lo es, y el artista está viviendo la realidad estando abierto a la apertura que es dicha realidad. El artista que transita tenaz y consecuentemente por el arte público es, en buena medida, el hombre de Zubiri que no únicamente se construye limitándose de algún modo a aprehender y percibir cosas estando ante ellas, sino que además está «en» la realidad impresionado con ella, religado a ella y laborando para ella. Dicho de otro modo, la dimensión estética que aparece en la obra del artista consiste precisamente en la consecuencia de un estar referido éste a la realidad, atemperado por ella, concernido por el rumbo de sus dinámicas.

Es comprensible, llegados a este punto, que las nociones de lo bello y lo horrendo, por ser ambas del *pulchrum* en aquel segundo estrato, hayan sido superadas.<sup>9</sup> La oposición no ha lugar en el proceso en el que el artista se hace cargo, porque no cabe asumir una realidad seleccionada. El sentimiento artístico ha dejado de ser selectivo si de lo que se trata es de denunciar problemáticas colectivamente sufridas. Los desequilibrios económicos del Tercer Mundo, las dificultades de integración para latinos, asiáticos, homosexuales, africanos o lesbianas, la desconfianza hacia los que profesan otras religiones, hablan otras lenguas o defienden la diversidad de las identidades nacionales, confluyen en un arte «en cuanto» realidad, un arte de tercer estrato vinculado a la diferencia como el momento inespecífico de la realidad. La diferencia ha sido siempre el ámbito del arte contemporáneo y, por paradójico que ahora nos pueda parecer, salta por encima de las realidades concretas para acomodarse a la temperie que es propiamente ese ámbito. La inespecificidad de la realidad es la expresión que guía a Zubiri para afirmar la trascendencia del *pulchrum*, puesto que cada cosa real a la que el sentimiento estético se acomoda como ser

<sup>9</sup> En este sentido dice Zomosa de la perspectiva zubiriana: «Para evitar todo tipo de confusiones, hay que precisar que esta doble posibilidad no es un dualismo dialéctico o superación dialéctica, a la manera de Hegel, sino que pertenece estructuralmente a cada una de las cosas bellas. Por otra parte, interesa añadir que esta estructura no es una estructura de privación, pues la belleza y la fealdad se copertenecen real y positivamente en la limitación» (1996: 54-5).



humano, me impulsa hacia la línea común que es el dilatado, limpio<sup>10</sup> y estructuralmente limitado ámbito de la realidad.<sup>11</sup>

Así se entiende que las citadas prácticas, además de emprender una siempre relativa innovación artística y propender a convulsionar la más que probable institucionalización de sus acciones, intervenciones, instalaciones, etc, tomen como refuerzo los múltiples recursos y estrategias que se han consolidado de la mano de la denominada revolución tecnológica. Arquitectura, diseño, videoarte, *performances* o escultura, entre otras disciplinas artísticas, pasan a sostener un esquema conjunto con la sociología, la filosofía o la antropología, ideando un modo de estar en la realidad que «de facto» está constituyendo la experiencia, un sentir inmediato que fluye en nuestro tiempo deliberando en el heterogéneo golpear del arte público, y que en su anhelada libertad, parece no sucumbir aún a las modas, abandonando la sumisión a todo aquello que no posea una firme afinidad con el presente, a todo aquello que no sea simplemente realidad.

Alejándonos, por una parte, tanto de la parálisis del verismo representativo, que conllevaba sustancialmente la defensa ideológica de una captación imitativa de la naturaleza a partir de la cual se enaltecía lo artístico considerando sus capacidades a la hora de ir convirtiéndose en un instrumento de perfeccionamiento, como, por otra parte, de la pasividad que implicaba la representación de una realidad únicamente ante nuestros ojos y en última instancia agotada en lo ilusorio, el arte que emerge observando lo público se transforma dinámicamente en cuanto arte que va comprendiendo el tiempo, un tiempo de grandes cambios, regeneraciones, modificaciones, expectativas y esperanzas insatisfechas, pero que continúa dando de sí desde un proyecto apoyado en la realidad, una acción que acontece en ella, dado que ella misma impele a su realización.

Precisamente aquella limitación que confirmaba la copertenencia de la belleza y la fealdad, expresa una vez más la importancia del concepto de respectividad en el pensamiento de Zubiri, involucra todas las poéticas artísticas citadas en un todo que se expande y al tiempo incorpora nuevas posibilidades creativas. De hecho, podemos localizar este hilo conductor en las distintas realizaciones artísticas en que se utiliza aquel denominado material de la cultura popular —anuncios de periódicos y revistas, fotografía publicitaria, cartelismo, logotipos corporativos— mediante el que adquiere forma la propuesta de incidir en las urdimbres sociales de una comunidad de seres humanos.<sup>12</sup> Las estrategias visuales empleadas parten aquí de una necesaria descontextualización para derivar en asociaciones compositivas volcadas hacia, por ejemplo, un explícito apoyo a la igualdad de géneros. Se tratará, en definitiva, de plantear interrogantes con el fin de dejar indefensas a las que se calificará como ideologías dominantes. También es frecuente el uso del texto, muchas veces en forma de aforismo, que comparativamente creado en base

<sup>10</sup> Para la denominación del tercer estrato como *pulchrum*, Zubiri aclara que asume el doble sentido que tiene la palabra: «...*pulchrum* tiene en español dos dimensiones: por un lado, significa efectivamente *pulchrum*, lo bello. Pero por otra parte, significa un poco la pulcritud, la limpieza de un ambiente, de una idea, etc. Pues bien, en este doble sentido emplearé la palabra *pulchrum*, para designar este tercer estrato» (Véase Zubiri, 1992: 367).

<sup>11</sup> Para recalcar la dimensión transcendente del *pulchrum*, pero arraigada en lo real, es decir, no atada a la realidad suprasensible o mundo inteligible (*kosmos noetós*) del ser, Pérez Cornejo dirá, citando también a Zubiri, que «no se sitúa por encima de las cosas reales, en una suerte de *Kosmos noetós* platónico, sino que reside «en las cosas bellas, reales y concretas» (2007: 554). Y si el arte surge en todas o alguna de ellas, en cierto modo se apelaría también al universo visible, al mundo sensible (*Kosmos aisthetós*).

<sup>12</sup> Una de las artistas que más se ha significado a través de este tipo de planteamientos es Barbara Kruger (1998).

a las semejanzas tipográficas y conceptuales de determinados eslóganes publicitarios, revierte, una vez materializados en multitud de soportes, sobre las apariencias democráticas de los sistemas occidentales, las contradicciones del estado de bienestar o las supuestas garantías de los sistemas legales. En otros casos, el simple amontonamiento de objetos directamente ligados a las costumbres de una raza, es utilizado para alertar de la discriminación que ésta padece. El uso duchampiano de estos objetos proyectará de este modo la alternativa de la diferencia. En otras ocasiones, la convocatoria de una conferencia de prensa contra las directrices de la política puesta en marcha por determinados gobiernos, se erige en una acción artística tan efectiva como cualquiera de las anteriores posibilidades.<sup>13</sup> En el fondo, el proceso siempre consistirá en abrirse a lo que está presente, acomodándose, de algún modo, a la complejidad de la realidad, que es tanto como decir que el arte se apropia de la problemática globalizadora en donde lo cultural, lo social, la nacionalidad, la raza o el género, han dejado de ser categorizaciones inamovibles para ir definiéndose también, paso a paso, en la multiplicidad de perspectivas que van conformando las sociedades del siglo XXI.

Tras lo dicho, parece claro que aquellas cosas bellas y feas de las que Zubiri habla y que están en el ámbito del *pulchrum*, el arte contemporáneo más reciente las hace suyas, las incorpora, se las adjudica. En cuanto que son realidad, y estas prácticas artísticas lo son ya de la realidad en cuanto tal, el arte de hoy radicaliza hasta el extremo la progresiva actualización que de algún modo se planifica en los tres estratos, ubicándose en el último de ellos como materialización del momento de realidad proyectado por el sentimiento estético del artista. El camino es pues un camino en expansión,<sup>14</sup> en donde el arte se abre a toda realidad, es decir, se encuentra con la posibilidad de la apertura a las formas distintas de realidad y tiene en ello vía libre para expresarlas. La unidad de los estratos responderá asimismo a la expresión del *pulchrum* que el artista ponga en práctica. Para expresar estéticamente el sentimiento que de la realidad tiene el artista, este último tendrá que materializarlo o, dicho de otro modo, con la materia es posible actualizar el sentimiento, puesto que el arte es la expresión material de éste. Ante este panorama, parece lógico pensar que se está corroborando el carácter no únicamente natural o físico que Zubiri le concede al sentimiento, sino también el biológico y el psíquico, y que tal vez se verían ampliados por el carácter social.<sup>15</sup> Al mismo tiempo estamos diciendo, con esta ampliación de caracteres, que el planteamiento según el cual sólo sería una cuestión ligada al reducto personal de la intimidad, es decir, a una esfera subjetiva y prácticamente radicada en un solipsismo intrínseco, daría un significativo salto hacia delante en los planteamientos artísticos de los que nos estamos ocupando. El artista estaría proporcionándonos la prueba de esta idea en la constatación de los temas vigentes en

<sup>13</sup> Para aproximarse a una síntesis de las distintas propuestas artísticas desarrolladas en las últimas dos décadas del siglo XX, es ilustrativa la sexta parte —titulada *La mirada múltiple a la realidad*— del libro de A.M. Guasch *El arte último del siglo XX* (2000: 499-527).

<sup>14</sup> Hernán Zomosa plantea que la unidad de los tres estratos es expansiva: «Siendo, pues la unidad de los estratos expansiva, «cada estrato se funda en el anterior», sin el primero no sería posible el segundo, y sin éste, el tercero. Asistimos, según Zubiri, a una especie de movimiento ascensional en la condición misma de la realidad y en su actualidad. Lo cual permite decir que los llamados estratos en rigor no son sino diversas actualizaciones cada vez más radicales o superiores» (1996: 55).

<sup>15</sup> Cuando en *Sobre la Esencia* encara el carácter físico —real— del sentimiento, Zubiri amplía lo físico hacia lo biológico y lo psíquico, pero también para los actos de la voluntad, las percepciones y los hábitos. Es este último aspecto el que nos lleva a ampliar sus consideraciones al carácter físico de lo social y, por ello, a insertarlo en la esfera del sentimiento. Véase Zubiri, 1998: 11.

su poética, pero junto a esto se sumaría la apertura como uno de los tres niveles en que lo estético, sentimentalmente percibido, se articula para ir definiendo una belleza abierta. Esto último bien entendido que, para darlo por sentado, debemos tener en cuenta la imprescindible respectividad de la realidad en la que, como siempre procura recordarnos Zubiri, está incluido el sentimiento.

Desde aquí, y sólo así, Zubiri le confiere a éste el ser «faceta de realidad»<sup>16</sup> y, por ello, superaría el marco fenomenológico que dibujaría los lindes de un sujeto que aún no ha conseguido rebasar plenamente sus propios límites, que son los de su conciencia, para explicar sus sentimientos, identificando aquella condición atemperante<sup>17</sup> que define al mismo, mediante el trabajo sobre la realidad al que van referidas las creaciones artísticas que hasta ahora hemos traído a colación. Y puesto que éste, en su variante estética, consistirá en la misma referencia a la realidad —que es sentida estéticamente—, nos inclinamos aquí a adecuar los objetivos sobre los que inciden y de los que se nutren las realizaciones artísticas contemporáneas, una vez más, desplazándose en paralelo con el discurso filosófico zubiriano, adherido a él como guía que nos permita pensar una aproximación a los intereses actuales de la creación artística.

En el *ex de*<sup>18</sup> con el que Zubiri define a la materia —previa advertencia sobre el sentido somático que implica el concepto, desligándose de entenderlo como la raíz del materialismo<sup>19</sup>— se destaca la espaciosidad que implica dicha materia como primera actualización pero, sobre todo, lo que se hace es sintetizar la preminencia de la idea de la Física de que un cuerpo necesariamente tiene que ocupar un espacio. Ahora bien, que la materia sea una cosa fuera de otra y referente a otra, se yergue como una primordial explicación del objeto artístico. La materia vendría a ser algo así como la realidad, ya sentida como *pulchrum* en su inclinación hacia la belleza, hecha obra de arte.

Viendo este asunto desde la doble perspectiva que nos ha ido trayendo hasta aquí, tampoco en la consideración de estas reflexiones andan lejos las actualizaciones de las nuevas prácticas artísticas. Y ello aun superando dos razones de peso que se podrían argüir como cortapisa para remarcar que la materia continua vigente, como no podía ser menos, en los modos de hacer artísticos del presente. En este sentido, ni los postulados del arte contemporáneo en favor de una total desmaterialización han conseguido imponerse por ese lado, ni el uso de la tecnología ha ayudado al respecto. Antes al contrario, desde la videocreación a la instalación —con todas sus variantes, prolongaciones y discursos plásticos intermedios— se sostiene la idea de que la belleza artística no puede residir

<sup>16</sup> Creemos que, con esta expresión, Zubiri cierra claramente el paso a entender el sentimiento desde el subjetivismo, es decir, tanto desde la tendenciosidad escolástica como desde el idealismo alemán. Pero además, situando a la temperie como una cualidad intrínseca de la realidad, refleja también la idea de respectividad. Véase Zubiri, 1992: 342.

<sup>17</sup> Utilizando un lenguaje más cotidiano podríamos decir que el arte pone a tono la realidad. De hecho, será el propio Zubiri el que en *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad* —descartándose de nuevo la mera subjetividad para el sentimiento— emplee el concepto «tonificante» como sinónimo de atemperante. Véase Zubiri, 1984: 283). Y también en otros momentos usará la expresión «tono vital»: «...la modificación de mi tono vital se debe justamente a la presencia de la realidad a la cual me encuentro acomodado». Véase Zubiri, 1992: 367.

<sup>18</sup> Véase Zubiri, 1992: 375.

<sup>19</sup> Dice Zubiri: «...ninguna realidad está exenta de este carácter. Esto no es «materialismo». El materialismo consiste en que todas las realidades son formal y exclusivamente estructuras materiales. Esto es falso» (1992: 377). Asimismo, son significativas las críticas a Husserl cuando éste definirá a la materia como algo residual (Zubiri, 2001: 13).

en aquello que el artista guarda en su mente. La significación es, visto así, matérica. Y a pesar de que Zubiri manifieste prudentemente sus dudas respecto de las pretensiones del pintor —en multitud de ocasiones el filósofo se referirá a la textura de un cuadro, a la distribución del color pigmento sobre la tela, o a las pinceladas fijadas en sucesivas aportaciones cromáticas—, el argumento perceptivo vuelve a estar de nuevo en vigor si lo trasladamos a los colores luz que observamos en la pantalla de un televisor o en la reunión de píxeles que terminan por materializar una obra de net-art en donde se llama a la participación ciudadana en aras a hacer del sujeto implicado en la obra un coautor anónimo de la pieza artística, y todo ello valiéndonos además de la consideración zubiriana a propósito de la inclusión de la irrealidad en el ámbito de lo real.<sup>20</sup>

Entendiendo así la perspectiva matérica con que el arte toma su irrenunciable expresión como lenguaje, parece desencaminado reflexionar sobre si las cosas que dice el arte —sea cual sea el modo en que las dice— son susceptibles de traducirse, de expresarse, desde aquello que entendemos como un discurso racional. Pero esto es algo que en absoluto se plantea como problemático en las reflexiones zubirianas, dado que si la verdad y el bien son dos modos intrínsecos como la realidad se actualiza a la inteligencia humana, también el *pulchrum* lo es. Así, la belleza, forma parte del trío de trascendentales que caracterizan lo real y, por tanto, en ello forman su unidad sin ser una sola caracterización. Es, junto a las otras dos dimensiones del mundo, aquella que también lo constituye desde la respectividad que todo lo real establece con otras realidades. Esta es la copertenencia con que la realidad se actualiza al sentimiento. Y es también el modo en que el arte contemporáneo más reciente está proyectándose, a nuestro entender, para llevar lo real a la inteligencia desde el sentimiento estético.

## REFERENCIAS

- Azara, Pedro. (1990). *De la fealdad del arte moderno*. Barcelona. Anagrama.
- Borrego Gutierrez, Javier. (2008). “Estética en X. Zubiri”. Obtenido el 11 de mayo desde: [http://usuarios.lycos.es/javierborrego/\\_private/trabajos/est%EA9tica\\_en\\_xavier\\_zubiri1.htm](http://usuarios.lycos.es/javierborrego/_private/trabajos/est%EA9tica_en_xavier_zubiri1.htm)
- De la Calle, Román. (2002). Oliver Johnson: la poética del color, en el catálogo *Oliver Johnson > Composiciones < 7/10*. València. Sala Parpalló: Diputació de València.
- Diderot, Denis. (1973). *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*. Buenos Aires: Aguilar.
- Guasch, Ana María. (2000). *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Kruger, Bárbara. *Mando a distancia*. Madrid: Tecnos. 1998.
- López Quintás, Alfonso. (1993). *El sentimiento estético y la fruición de la realización según Zubiri*. Revista Agustiniiana. Vol. XXXIV, núm. 103, 335-365. Madrid.

<sup>20</sup> Esta inclusión, en donde el hombre es el protagonista, se expresa así por Zubiri: «Se trata de que el hombre está efectiva y formalmente en la realidad, y que ese proceso de estar en la realidad, un proceso uno y unitario, envuelve forzosamente un momento inexorable de forja de lo irreal. Y la integración consiste, precisamente, en la unidad de esos dos momentos, de lo irreal y de lo real, en el unitario y único proceso que es estar en la realidad» (2005: 134).

- Pérez Cornejo, Manuel.** (2007). *Sentimiento, realidad y belleza: un acercamiento a las ideas estéticas de Xavier Zubiri*. Estudio Agustiniano, Vol. 42, Fasc. 3 (537-61).
- Simonpietri, Fannie A.** (1999). *¿Qué es el arte? en las 'Reflexiones sobre estética' de Xavier Zubiri*. La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico. N° 11 (193-205).
- Zomosa, Hernán.** (1996). *La estética de la inteligencia sentiente*. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso.
- Zubiri, Xavier.** (1992). *Sobre el sentimiento y la volición*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*. Madrid. Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Sobre la esencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Sobre la realidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. (2005). *El hombre: lo irreal y lo irreal*. Madrid: Alianza Editorial.

Recepción: octubre de 2007  
Aceptación: julio de 2008