

MISTERIO Y VERDAD DEL ARTE

La verdad que oculta el arte es la que provoca su misterio. ¿Una verdad que conduce al misterio? Parece extraño pero así es: estar en la verdad del arte significa participar de la experiencia de algo, un suceso, cuyo carácter nos resulta misterioso. Ocurre que esta verdad del arte no es teórica y no proviene por tanto del desciframiento epistémico de ningún fenómeno objetivo. Más bien al contrario, dicha verdad supone una demostración del límite indescifrable del ámbito de la subjetividad, que es donde nuestro ser se manifiesta. Si la verdad epistemológica nos remite a un espacio natural que está frente al sujeto, la verdad del arte persigue desvelar aquello que afecta al ser en lo más profundo de su existencia. Es la naturaleza del ser humano en toda su complejidad simbólica la que se expresa misteriosamente a través de la verdad del arte. Por ello, cuando mencionamos el misterio no estamos indicando ninguna especie de suceso oscuro que esté a la espera de ser aclarado, resuelto metódicamente desde las

nociones de lo claro y lo distinto; más bien estamos insistiendo en la realidad ontológica insoslayable del propio misterio o hecho misterioso representado por eso que llamamos arte. Cosa diferente es que, pese a todo, creamos posible preguntarnos acerca de las fuentes del misterio, indagar en sus condiciones materiales de posibilidad dentro de la experiencia humana de estar en el mundo.

En la Antigüedad, los griegos dejaron establecida la singular conexión entre arte y técnica, de modo que un solo concepto, el de *tekhné*, servía a la vez para definir el proceso y el producto de esa dimensión práctica del ser humano. Con independencia de los distintos registros socio-históricos del lugar del arte, ahora podemos decir que el artista, todo artista, es algo así como un intermediario técnicamente cualificado que se sitúa entre aquello que está detrás del misterio, lo que de suyo resulta incognoscible por la vía epistemológica de conocimiento, y el espectador de la obra de arte que experimenta



VERMEER. "El Arte de la Pintura". Autorretrato (Detalle). (1666-1668)



VERMEER: "Vista de Delft", (1660-1661)

a través de esta última la sensación concluyente de que el misterio existe. Aquel primer "pintor profesional" que entrara a gatas en la parte más recóndita de la cueva prehistórica para dejar testimonio de su recién adquirida mente simbólica fue el adelantado de una tarea de mediación entre el fondo de misterio de la existencia humana y el presente his-

tórico de interpretación de las diferentes obras de arte. La búsqueda de la verdad¹ que acompaña la creación artística es, desde un punto de vista teórico, un objetivo siempre frustrado, pues nunca hay claves analíticas suficientes para agotar todo el significado de una obra de arte. La experiencia de la "emoción estética"² implica a una dimensión de la sub-

jetividad mucho más amplia y sustantiva que la facultad lógica de conocer. El sujeto-espectador que “conoce” lo que el sujeto-creador ha realizado como obra de arte participa de una verdad que le traslada a ese fondo de misterio que domina cualquier estado actual de la existencia. Se trata ahora de una suerte de “intuición compartida”, de un género de conocimiento distinto³ en la medida que no se dirige hacia un afuera objetivante, sino hacia un adentro plenamente subjetivo o existencial. Surge aquí una paradoja, pues cuanto más hondo cala en el propio ser la emoción estética, cuanto más profundo le penetra, con tanta mayor intensidad se siente la presencia de los otros seres que acompañan al ser propio en su paso por el mundo. Esto se explica por la común pertenencia a una realidad ontológica de la que todos los seres formamos parte. Todo aquello que sucede evolutivamente entre los seres vivos encuentra su explicación última en los vínculos de inmanencia que mantenemos con el contenido material de la realidad en su conjunto. Hasta llegar aquí, las distintas especies habrán sido producto, cada una de ellas, de su propia evolución. Lo que ocurre con la evolución de la especie humana es que hemos alcanzado entre nosotros una posibilidad de potencia creativa que es susceptible de ser explorada y conocida intuitivamente, siendo el arte la vía más adecuada para ello⁴. La emoción estética es, entonces, un indicio de esa potencia que como especie podemos desarrollar siguiendo el curso de la inmanencia. Por eso el arte es universal: se refiere al universo de la especie.

En tanto producto de la evolución, nuestra capacidad para el arte puede ser rastreada científicamente. Las ciencias neurobiológicas nos están proporcionando cada vez un mayor conocimiento acerca del funcionamiento del cerebro humano. En particular, nuestra dotación cerebral para el arte está siendo motivo de estudio en los últimos tiempos⁵. Tenemos evidencias de la existencia del arte, y por medio de ella del moderno lenguaje humano, que se remontan a unos 40.000 años⁶. Ambas capacidades, lenguaje y arte, tienen como destino, por diferentes vías, la comunicación entre seres semejantes. Luego hubo un deseo de otro por parte del yo que activó en la lógica de la supervivencia de la especie la capacidad cerebral para el lenguaje

y el arte. En la evolución del ser humano, arte y lenguaje articulado habrán podido ser neuronalmente simultáneos. Sin embargo sus itinerarios neurofisiológicos son distintos. Así, el lenguaje hablado y escrito, que necesita precisión conceptual, encuentra su aparato motor en la mitad izquierda del córtex cerebral, mientras que el lugar del arte se sitúa en el hemisferio derecho. Ahí disponemos de la percepción de los planos de conjunto que acompaña el movimiento del cuerpo. Tenemos también una guía para la exploración del espacio con los ojos y las manos que nos proporciona un conocimiento espacial global e intuitivo. Contamos fisiológicamente con las posibilidades de la visión del color⁷. Incluso sabemos que en una región del córtex se encuentra el centro especializado en el reconocimiento de los rostros⁸. El cerebro humano constituye un universo de multitud de conexiones internas, del orden de unos seiscientos millones por milímetro cúbico. Pero no es una máquina aislada, recurrente en sí misma, su estructura se encuentra en permanente contacto con el medio, con el mundo físico y cultural en el que ha surgido y en el que se desarrolla⁹. Nuestra capacidad para el arte se encuentra evidentemente en el cerebro -sin cerebro humano no hay arte- pero ha sido la experiencia del deseo de otro, de comunicación entre el yo y el otro, lo que ha hecho posible esa capacidad. Hemos evolucionado cerebralmente de acuerdo con nuestras expectativas de vida en común. Como especie social muy evolucionada, nuestro cerebro está dotado para aquellas “representaciones” que necesitamos tener¹⁰. Podemos así “imaginarnos” los estados mentales del otro, sus emociones, su alegría, su dolor; cualquier yo humano puede imaginarse al otro como otro yo ser humano. Eso está en la base de lo que entendemos por la conciencia, pero ésta es a la vez resultado de la evolución de nuestro cerebro y su capacidad para producir representaciones. No somos criaturas creadas al margen de las pautas materiales de evolución de los seres vivos; es nuestra dependencia del orden evolutivo la que ha terminado por constituirnos de esta manera.

La subjetividad humana, dadas las características “fluctuantes”¹¹ de nuestro cerebro, su dinamismo en relación con el entorno físico y cultural, puede abordarse desde una triple

dimensión. Primero, tenemos la dimensión corporal interna al sujeto, compuesta por el conjunto de neuronas, hormonas, vísceras o músculos. Pero enseguida este compuesto interno entra en contacto con un medio extracorporal que es donde el cuerpo del sujeto se pone en movimiento y le proporciona la información necesaria mediante los sentidos. La piel y el rostro se encuentran en el límite expresivo entre lo corporal y lo extracorporal. A este nivel, el yo se relaciona con el otro como vehículo conductor de la corriente interna del cuerpo propio y la necesaria activación de ésta por otro cuerpo semejante. Hasta aquí todavía no cabe hablar de subjetividad humana, pues no hay diferencia en el orden evolutivo con el conjunto de otras especies de animales capaces de sentir emociones. Sin embargo, el cerebro humano posee la capacidad de representación de lo temporal, de concebir el paso del tiempo. La mente simbólica de los primitivos, con el enterramiento de los muertos y las pinturas rupestres, es consecuencia de ese salto cualitativo de nuestro cerebro, de su capacidad de memoria y anticipación del tiempo. Esta es la tercera y definitoria dimensión de la subjetividad que hace a cada ser humano un ser único: la conciencia individual de la experiencia vivida en el tiempo. Esta dimensión sobredetermina a las dimensiones anteriores, lo corporal interno y lo extracorporal físico, y entre las tres forman culturalmente una corriente de deseo, placer, dolor, pasiones y conciencia de esas pasiones que constituye finalmente la subjetividad del yo.

Con la ayuda de las ciencias neurobiológicas hemos remontado el cauce de materia viva que conduce a las fuentes del misterio del arte. Sabemos que el arte es comunicación simbólica producida neurofisiológicamente desde una parte de nuestro cerebro. Ahora bien, ¿hacia adónde apunta verdaderamente la emoción estética?, ¿cuál es el destino final de esa suerte de comunicación no lógica ni funcional que representa el arte? Cuando el yo y el otro, con sus propias corrientes de pasión y deseo, coinciden en la verdad de una obra de arte, ambos trascienden la horizontalidad de su intercambio sensible y la emoción estética los orienta hacia un orden superior que los desborda y a la vez los integra. Se trata de la experiencia de lo infinito, de un "sentido cósmico" que opera entre el con-

junto de los sentidos¹². No hay nada místico en ello. Sólo consecuencia de nuestra incapacidad epistemológica para domeñar lógicamente lo que es potencia oculta de nuestra naturaleza como materia específica encadenada mediante la evolución con el orden infinito de la materia. De ahí su misterio ante toda lógica, su verdad escondida.

Contemplemos por último estas pinturas de Vermeer. Nada hay en ellas que haga pensar en algo fuera de lo más común y ordinario. Hemos activado en nuestro cerebro la percepción de los planos y la perspectiva del conjunto de una de las pinturas, exploramos su composición espacial, distinguimos los colores, las luces, las sombras; somos capaces en suma de apreciar la hermosa ejecución pictórica de ese paisaje portuario, el de la ciudad de Delf, que pintó Vermeer. Pero al mismo tiempo "sabemos" que no es sólo eso, el retrato de una escena cotidiana de 1660, sino algo mucho más extraordinario. Nos damos cuenta de que cuanto con mayor profusión de detalles concretos, pequeños, ocultos, difíciles de captar a primera vista, apreciamos la cotidianidad de la escena, tanto más nos conmovemos y tanta mayor certeza tenemos de estar ante una obra de arte. Misteriosamente, lo vulgar y corriente se transforma, por su realismo, en algo excepcional¹³. Cuando nos dejamos acoger en la quietud y armonía que ofrece la pintura, sucede como si hubiésemos logrado revivir el tiempo, como si nosotros mismos estuviésemos ahí, hablando plácidamente junto a la barca, en el crepúsculo...

Enseguida comprendemos que el artista en plena ejecución de su estudio se ha dirigido a la joven y ella, tocada con un turbante en la cabeza y un sarcillo que le cuelga en forma de perla, le ha devuelto la mirada. En principio, esto es lo que nos dice esta otra pintura de Vermeer. Aparentemente no hay más que contar. Pero nuestra percepción no se equivoca y al momento descubrimos el secreto, la verdad de esta obra de arte. A fuerza de ser real, lo que provoca en nosotros la expresión de ese rostro no es otra cosa que la emoción, surgida en un instante, de nuestra presencia en el tiempo infinito. La joven nos mira y en su mirada nos reconocemos tal como somos verdaderamente, tan frágiles en la eternidad del tiempo, criaturas dotadas por ello para el misterio.



VERMEER: "La joven de la perla", (1665-1667)

N o t a s

1. La búsqueda de la verdad a la que hago referencia se proyecta sobre el fondo ontológico de donde surge la posibilidad misma del hecho artístico. Es muy diferente por tanto de esa otra "búsqueda de la verdad" neoheideggeriana de carácter desconstruccionista que propone en su libro recientemente traducido al castellano Derrida en *La verdad en la pintura*, Paidós, Barcelona, 2001
2. Con los términos de "emoción estética" busco conscientemente separarme de la noción de "juicio estético" que constituye el centro de la reflexión de Kant acerca del arte como esfera autónoma de la Modernidad, cf. Kant, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1977. El tratamiento kantiano de categorías como lo bello y lo sublime, aun en su carácter distintivo frente a las premisas de la ciencia o la moral, viene marcado por un sesgo cognitivista que interrumpe la secuencia ontológica de la experiencia universal del arte. Antes que el "juicio estético" en su formulación ilustrada, la idea de una "emoción estética" invita a pensar en una especie de pre-juicio ontológico que universaliza el arte con antelación a cualquier acuerdo o entendimiento cognitivo sobre su contenido concreto.
3. Este género distinto de conocimiento puede reconstruirse en nuestros días a partir de la teoría de Spinoza acerca de un "tercer género de conocimiento" o "ciencia intuitiva" que sería consecuencia de una síntesis de grado superior sobre los resultados de los conocimientos anteriores debidos a la imaginación y a la razón, cf. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Parte V, Trotta, Madrid, 2000
4. Es esa potencia existencial que pone en juego el arte la que termina por perderse en la ontología contemporánea de Heidegger y sus seguidores. En ella, la subjetividad humana queda rebajada al papel de guardián obediente de un arte que testimonia nuestra finitud frente a la infinitud del ser, cf. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en *Caminos del bosque*, Alianza, Madrid, 1998. Frente a ello, el spinozismo, y particularmente las posibilidades reconstructivas del tercer género de conocimiento, viene a insistir ontológicamente en lo contrario: el ser humano reclama en tanto ser finito su máxima potencia, aquella que le corresponde dada su naturaleza, y el arte vendrá a ser manifestación de ese proyecto. Sobre la reconstrucción estética del tercer género de conocimiento spinozista: Roberto Diodato, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estética come scienza intuitiva*, Mondadori, Milano, 1997
5. Para un estudio de las bases neurofisiológicas del arte, Jean-Pierre Changeux, *Razón y placer*, Tusquets, Barcelona, 1996
6. No obstante, la actual investigación paleontológica podría llegar a adelantar el nacimiento de la mente simbólica, y por tanto la capacidad para el arte y el lenguaje, al menos en su estado embrionario. Así por ejemplo, en la Sima de los Huesos de Atapuerca han aparecido enterrados en lo que parece ser un ejercicio ritual 30 individuos de la especie de los pre-neandertales, especie de hace unos 300.000 años.
7. Sobre la visión del color, Sémir Zéki, *Una visión del cerebro*, Ariel, Barcelona, 1995
8. El tema del rostro es apasionante: nos traslada al componente afectivo que recibimos en la contemplación de aquellos primeros rostros que identificamos con la ayuda y el cuidado que nos han permitido superar la vulnerabilidad constitutiva con la que llegamos al mundo. El rostro humano es así no sólo reconocido neurocerebralmente en sus contornos físicos, sino percibido de manera inmediata en su significado moral. De ahí la importancia de la representación artística de los rostros.
9. Esta implicación ontológica del cerebro en el entorno es definido por Edgar Morin a la manera de un "bucle cerebro-mente-cultura": "La mente humana es una emergencia que nace y se afirma en la relación cerebro-cultura... La mente es una emergencia del cerebro que da origen a la cultura, y ésta no existiría sin el cerebro", cf. E. Morin, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Paidós, Barcelona, 2001, pp. 63-64
10. Sobre la noción de "representación" en el cerebro, J-P. Changeux, "Arte y neurología", en *Razón y placer*, p. 19
11. Voy a seguir aquí la definición del cerebro humano como un "estado central fluctuante" analizado desde una triple perspectiva por Jean-Didier Vincent en su *Biología de las pasiones*, Anagrama, Barcelona, 1987; y más recientemente (con Luc Ferry) en *¿Qué es el hombre?*, Taurus, Madrid, 2001
12. E. Morin se refiere a ello como nuestra "condición cósmica", cf. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, p. 59
13. Me parece oportuno citar aquí la valoración que hace John Berger de la obra de Van Gogh: "Se volvió estrictamente existencial, desnudo ideológicamente. La silla es una silla, no un trono. Las botas se han gastado a fuerza de andar. Los girasoles son plantas, no constelaciones. El cartero entrega cartas. Los iris morirán. Y de esta desnudez suya, que sus contemporáneos consideraron ingenuidad o locura, procedía su capacidad para amar, de repente y en cualquier momento, lo que veía frente a él. Cogía la pluma o el pincel y procuraba lograr, *alcanzar*, ese amor. Amante-pintor que afirma la dureza de una ternura cotidiana con la que todos soñamos en nuestros mejores momentos y reconocemos instantáneamente cuando está en un marco...", cf. J. Berger, "Una gratitud difícil de nombrar", *Babelia*, EL PAÍS, 7 de octubre de 2000.