

Dialéctica en la historia del arte

Mij. Lifschitz

Traducción directa del ruso

Víctor Antonio Carrión



EDITHOR

COLECCIÓN TEXTOS LIBRES

2019



MIJAÍL ALEXANDROVICH LIFSCHITZ
(Melitópol 1905 – Moscú 1983)

Textos Libres es una serie de textos que Ediciones
EDITHOR coloca a libre disposición para su lectura y
difusión.

Nota de presentación

“Dialéctica en la historia del arte” es una conferencia dictada por Mij. Lifschitz en los Talleres Superiores Técnico Artísticos (Vjutemas) cuando contaba 22 años de edad y ejercía la docencia en ese centro de enseñanza. Constituye la primera formulación crítica por él elaborada a la sociología vulgar y a las teorías sociológicas de Occidente.

El propio autor ubica sus tesis de 1927 en el contexto del momento, en una entrevista de mediados de los años 70:

“El cambio de mis criterios estéticos tuvo lugar junto con el crecimiento de los intereses filosóficos y la profundización del conflicto con los gustos aceptados. Abiertamente me volqué a las tradiciones de la Antigüedad clásica y los clásicos del *Renaissance*, descartando la reflexión vacía del espíritu innovador ordinario. Pero en los estudios del arte y la literatura se enseñoreaban las ideas sociológicas vulgares y las ideas de orientación vanguardista, igual de cercanas tanto al relativismo de la 'sociología del conocimiento' occidental como a la 'marxología' de la futura escuela de Frankfurt, resueltamente ajenas a la comprensión lennista de la interrelación entre revolución y cultura.

Al elaborar mi criterio que se encontraba en tal contradicción con los esquemas predominantes de los estudios del arte y literatura sociológicos, lo expuse en 1927 en un discurso leído

al cuerpo docente y estudiantes del Vjutein... El informe tuvo éxito, pero al mismo tiempo suscitó la perplejidad y disgusto de los profesores más 'izquierdistas' como D. Schternberg, a la segunda sesión llegó toda una brigada de tipos jóvenes, alumnos de V. Friche de la universidad de Moscú que, naturalmente, impugnaron mi planteamiento de la cuestión como envejecido. Pero amigos estudiantes, un público más plebeyo, me apoyó.”¹

El presente texto expone tesis que Mij. Lifschitz desarrollaría en la siguiente década y resulta fundamental para comprender el debate soviético de finales de los años 20 y 30. Por lo que invito al lector a estudiarlo con toda la atención que este se merece.

Víctor Antonio Carrión

Abril 2019

¹ Lifschitz, Mij.: Iz avtobiografii idej. Btedy M.A. Lifschitza, Moscú, 1988, pp. 264-318.

Dialéctica en la historia del arte²

§ 1

La cosmovisión científica se basa en dos principios: *movimiento* y *preservación*. El movimiento es el estado de la materia. Pero tomado por sí mismo, este se metamorfosea en negación desnuda, en nada. El hombre que habla sobre movimiento y olvida que en el movimiento algo queda, se preserva, no puede llamarse materialista. Todo lo que existe inevitablemente desaparece, no obstante, en la historia no solo existe la desaparición, sino también la “desaparición de la desaparición” (Hegel). La negación es un caso particular de la negación de la negación, la destrucción es un caso particular del equilibrio, el “estado clásico”. El primer equilibrio, o negación de la negación, es en sí la propia realidad objetiva, la materia. No en vano los griegos aproximaron a la belleza y el cosmos (orden del mundo).

Suplemento (versión más positiva de la dialéctica).

Mientras más amplia y profunda sea la tesis teórica en cuestión, más cautelosamente se requerirá su invocación. Esta norma es justa en alto grado en relación con los principios básicos del método dialéctico.

² “Диалектика в истории искусства” (*Dialektika v istorii iskusstva*) conferencia dictada Mij. Lifschitz en Vjutemas en 1927. Se traduce según la versión de Obras Escogidas, tomo I, Izobrazitelnoie Iskusstvo, Moscú, 1984, pp. 223-241.

Todo es resultado del movimiento. No obstante, el propio movimiento es menester como resultado. *Algo* se mueve. Si b no fuese *algo*, no fuese *nada*, tampoco sería, en consecuencia, movimiento. El movimiento vacío y la quietud absoluta son idénticos.

Una bella ilustración de esto lo dan las reflexiones gnomológicas de los poetas orientales antiguos. Tal es, por ejemplo, la dialéctica del libro de Eclesiastés. Todo se revuelve, dice el “predicador”, todo lo humano es fútil, todo desaparece. Y en él este motivo pasa imperceptiblemente a ser algo directamente opuesto: lo que fue, eso que es, es lo que será; todo es invariable, y no existe nada nuevo bajo el sol.

Así como existe la contradicción absurda, así mismo existe la identidad absurda. La sabiduría bíblica se basa en semejante “identidad” que, con todo, expresa bellamente el estado de desasosiego de surgimiento y aniquilación, y al mismo tiempo la asombrosa estabilidad de la sociedad del Oriente antiguo. La identidad asiática señala de modo puramente negativo a la auténtica unidad dialéctica de tipo griego.

El movimiento es inseparable de la *preservación*. Esto lo saben bien los físicos. El movimiento es el estado de la materia que se mantiene a sí misma en todas sus variaciones. Como única realidad objetiva esta no desaparece, sino que se preserva.

En la historia de la sociedad humana el movimiento y la preservación se complementan mutuamente uno al otro. En el

proceso histórico, en cuanto este se cristaliza en los hechos a través de multitud de culturas singulares, solo la forma exterior desaparece sin dejar huella. El principio de la palanca más simple se preserva en la máquina más perfecta. Toda formación social, todo tipo de creación artística se somete a la negación, desaparición; pero en cuanto existe la historia, existe también desaparición de la desaparición (*Das Verschwinden des Verschwindens*, como dice Hegel). El movimiento es contradicción, negación. Este presupone, consecuentemente, algo que sufre la negación. El acento siempre se encuentra en lo positivo, en el ser. El movimiento vacío como negación desnuda es la cosa más inmóvil sobre la tierra: en la más absoluta nada, nada se mueve. De tal modo, estar en el punto de vista de la *simple negación* no es todavía dialéctica. El rol decisivo lo juega la negación de la negación; el resultado positivo de la contradicción y lucha interna. Vivimos, actuamos y alcanzamos algo merced a la segunda negación. El proceso de vida y creación consiste en esta victoria sobre la continua amenaza de la inexistencia. Todo “algo” es ya negación de la negación tanto simple relación hacia sí mismo (mi presencia aquí es la ausencia de mi ausencia) como resultado del desarrollo que le precede.

Giordano Bruno dice que sin movimiento, sin negación no podríamos tener ni un solo sentido. De hecho: el calor viene a ser cálido solo mediante la transición desde lo frío, lo luminoso desde lo tenebroso. Pero esto solo es la mitad del asunto. La negación por sí misma es insuficiente. Para que surja en mí la más simple imagen visual, el ojo requiere del equilibrio relativo de multitud de

direcciones de movimiento contrapuestas. La negación se debe convertir en negación de la negación, la contradicción (estado) en unidad, la disgregación de elementos mutuamente excluyentes en algo íntegro. Si (por ejemplo) yo considero el objeto desde una distancia excesivamente cercana, entonces mi aparato visual no encuentra el punto de apaciguamiento y multitud de líneas, manchas y detalles que se excluyen los unos a los otros destruyen la integridad de la impresión visual. Es necesaria una consabida lejanía en el espacio y el tiempo (para el surgimiento de la imagen finalizada, estable). Swift (Gulliver y la beldad gigante). “Pose”, “imagen” (sin-imagen = sin-imagen³, *bildlos*). El caos de la vida ordinaria y el movimiento equilibrado de la belleza. El estado estético. Ejemplos: arquitectura (tectónica). Marx sobre los “dioses plásticos del arte griego”, la “ley de equivalentes” de Jacob Burckhardt. Simetría y ritmo. La música; paráfrasis de palabras de Chadaiev (en particular, Schelling sobre la arquitectura como música petrificada). En general, *la primacía del equilibrio sobre el caos* o la primacía de la Verdad y Bondad positivas. La Belleza también se funda en la negación de la negación, aunque esta no la determina.

El significado cósmico de lo bello. Pitágoras. Weiße en su estética sobre el “microcosmos”. En general, “el cerebro humano es el órgano de la autoconsciencia del cosmos” (Huxley). El arte, según Hegel, es la “revelación sensible de lo Absoluto”. El arte expresa el gozo del hombre a propósito de la victoria de lo positivo sobre lo negativo, lo

³ En el original “bez-obráznyj” un juego de palabra que puede significar tanto “sin imagen” como “fealdad”. (N. del trad.)

creador sobre lo destructor, la unidad sobre la disgregación, la armonía y equilibrio sobre la desarmonía y caos, la medida sobre la desmesura. Naturalmente, también existe el arte que expresa aflicción por la pérdida o la aspiración al equilibrio aún no alcanzado.

§ 2

El rol de la negación como eslabón mediador entre dos tesis. La transición de una armonía y proporcionalidad a otra mediante la desarmonía y desproporcionalidad. Otra expresión de esa misma “tríada” en Hegel: surgimiento (estado simbólico), movimiento equilibrado (estado clásico) y destrucción (estado romántico) de las cosas. La valía relativa de estos momentos. La desarmonía interna de las valoraciones en momentos de transición. Hegel sobre J. Böme. El “sufriamiento” (*Qual*) es necesario para alcanzar el estado cualitativamente estable (*Qualität*).

§ 3

Las épocas “clásicas” y “no clásicas” en la historia del arte. Su contraposición abstracta en la estética de los ilustrados del siglo XVIII. La idea de la “indulgencia” para con el arte negativo (ingleses, Schiller, escuela romántica). Giro a lo gótico y oriental. Crítica del relativismo de los románticos: Goethe, Rumohr, Hegel.

Suplemento (identidad de armonía y desarmonía).

En los escritores franceses del siglo XVIII la negación es simplemente negativa. El gótico es para ellos barbarismo. La tendencia contrapuesta es el principio de defensa de lo negativo, la escuela romántica. El libro de Wackenroder - Tieck⁴. La idea de *indulgencia* para con todas las épocas y estilos, antes condenados desde el punto de vista de la negación abstracta. Friedrich Schlegel sobre los primitivos, la “teoría de las disonancias” de August-Wilhelm Schlegel. Schelling sobre el barroco, Rafael y el arte contemporáneo. La conquista de los románticos es la dialéctica del pensamiento sobre *el rol positivo de la negación*.

Ejemplos que aclaran la norma general: la disonancia es también consonancia, lo falso es un caso particular de lo verdadero. (Engels: la verdad absoluta se conforma de una serie infinita de errores relativos, la experiencia incluye en sí pruebas y errores. Incluso la hechicería basada en conceptos vagos del vínculo causal). La belleza de la fealdad, lo agradable de lo desagradable. El “elemento amargo” en el arte. Éste está presente inclusive en los maestros del *quattrocento*, por ejemplo en Mantegna.

En sentido social: el capitalismo rompe el equilibrio y proporcionalidad de la pequeña economía mercantil, pero la desproporcionalidad por él creada es un manantial del progreso. El principio de trabajo por valor es su moralidad y al mismo tiempo su

⁴ Seguramente se refiere a los libros escritos en colaboración entre Wilhelm Wackenroder y Ludwig Tieck: “Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte” (1797) y “Fantasías sobre el arte, para amigos del arte” (1799). (N. del ed.)

inmoralidad (adquisición de fuerza de trabajo por su justo valor como fuente de plusvalía). En la sociedad capitalista el trabajo y los medios de producción están aislados uno del otro, pero esta ruptura es también la forma determinada de su unidad. El tercer tomo de “El Capital” y la refutación aparente de la teoría del valor de Marx: los valores mercantiles fluctúan en derredor de los medios de producción, y no derredor del valor por trabajo. En realidad esta desviación de la ley general es la forma de su existencia. El capitalismo, hablando en general, es la desviación de las normas sagradas de la economía mercantil simple y al mismo tiempo es el desarrollo pleno de su principio.

Ejemplo de la región de la historia del arte: la ley del caso es el caso de la ley. En los cuadros del siglo XV el marco no puede moverse, en un cuadro de Monet las líneas imaginarias del marco se extienden de una manera que parece casual: el bulevar parisino retratado por encima, el balcón a la derecha cuelga en el aire, las figuras están entrecortadas. Pero en esta composición casual existe su propia ley, la *necesidad de la casualidad*. La ley de equivalentes que, según Burckhardt, yace en la base de los cuadros clásicos se confunde del todo con las leyes de la no equivalencia, las leyes de la ruptura de la ley. De tal modo, la desarmonía en el arte también es armonía, un determinado género de esta. Ya en los dibujos y pintura barrocos esta se disipa, pero esta discordia tiene su propio límite.

Sin embargo, esta identidad de positivo y negativo no agota el contenido de la cuestión. La norma general: aunque armonía y desarmonía son idénticas desde el punto de vista abstracto, en la

realidad concreta existe una *diferencia relativa* entre ellas. Ejemplos: no es posible la discordia entre cuerpo y espíritu, hablando en general, *a fin de cuentas* siempre está presente la armonía entre ellos. Pero una cosa es la correspondencia del espíritu sano con el cuerpo sano, y otra totalmente distinta es la armonía de alma y cuerpo en el neurasténico, pues esta es desarmonía de *modo inmediato*. Todo progreso es al mismo tiempo retroceso, sin embargo existe diferencia entre dos especies de unidad de estos contrarios.

G.V. Plejánov escribió: “El carácter de la negación determina el carácter de lo que se somete a negación”⁵. ¿No significa esto que *al fin y al cabo* toda negación es positiva? No, existe diferencia. En la infinitud, naturalmente, no existe pérdida, toda negación se compensa, pasa a ser negación de la negación. Mirando a los niños indigentes escrofulosos, Marx dijo que podemos, por supuesto, siguiendo a Feuerbach, consolarnos con la armonía del género humano. Pero esta armonía es “del más allá”.

La negación también es positiva, más positiva es mientras más porte carácter individual y encuentra la negación de la negación en las fronteras dadas, y no en lejanías infinitas. El concepto de negación *específica y no-específica*. El carácter de la negación siempre lo determina eso que esta niega; pero sucede que la negación de esta negación se realiza en situaciones individuales, inmediatamente, y sucede que esta se realiza solo en algún *otro*, como momento que desaparece de un todo más amplio.

5 Plejánov, G.V.: *Obras Completas*, t. 4, p. 211.

Todo lo negativo, toda negación es valiosa justamente porque esta pasa a ser negación de la negación; y es más valiosa mientras más realice esto de modo pleno. Así en la industria y la técnica con su gasto de materia prima y energía, al igual que en la agricultura que requiere sementeras, aunque el grano puede ser triturado y consumido. Al igual que en el crédito que es algo así como una utilización puramente negativa de los medios dinerarios.

Al mismo tiempo es inevitable también la desarmonía de nuestras valoraciones, su bifurcación. Cortamos leña para construir una casa. El escultor estropea el mármol, y el pintor los colores. Y toda creación es estropeo, todo estropeo es creación. Pero esto último solo *en última instancia*, pues no existen víctimas tales que, al abonar bien el suelo, no se justificasen al fin y al cabo en general, apartadas, si se puede, del curso trascendental de la historia.

De esto se sigue que la negación, la víctima, el estropeo de material, todo esto puede portar un carácter específico, más o menos justificado *en el caso dado* o, al contrario, un carácter no-específico, abstracto. El león que desgarrá partes del cuerpo del antílope, que realiza la salvaje ley de la lucha por la existencia, también es capaz de afirmar a la naturaleza en su negación de la negación infinita, pero tal forma de resultado positivo de la lucha de contrarios se diferencia pese a todo del desarrollo orgánico de este manso animal que, por otra parte, destruye la vegetación para vivir.

De ese modo, entre el “terrible reino de la fuerza”, según la expresión de Schiller, entre el choque de los elementos elementales

de la naturaleza y los escalones más altos del desarrollo mediante la negación (y no existe otro desarrollo) existe una diferencia esencial. De allí dos casos extremos; el límite de la plenitud y carácter concreto de la negación de la negación, de un lado, y el límite de la nivelación abstracta de todas las pérdidas en el desarrollo infinito, del otro. Entre estos dos polos del proceso universal está toda la realidad multiforme real de la vida, todas las situaciones de transición e intermedias.

De allí también el concepto de los *clásicos* como realización de la negación de la negación en escalas concretas dadas, y no en la perspectiva distante. Todo es posible de considerar como clásico en lo clásico. El mundo clásico infinito es su propia realidad objetiva.

La transición al arte: la inevitable presencia en este de normas de lo clásico como negación de la negación no en el mundo del más allá, sino en la vida inmediata, en las fronteras de la existencia individual. Mientras más “específica” sea la negación, más sublime es el arte, más del lado externo es en este la armonía del mundo que nos rodea. Ella está presente también en el arte lejano a los clásicos: en el gótico y el barroco, en la superioridad de la necesidad abstracta (Egipto) o en la casualidad espontánea y desordenada (la así llamada pintura impresionista crítica). La cultura artística francesa de los últimos decenios recalca la integridad de la forma de la representación, en particular en Cézanne. No obstante, con toda su integridad esta es internamente desarmónica. Los pintores debieron buscar la salvación afuera, allende los límites de su realidad.

El escalón más grande de la autojustificación, la negación de la negación específica, que no requiere salir allende los límites de la realidad del mundo visible, es posible encontrarlo, quizás, en la pintura italiana del siglo XV que expresa la posibilidad del todo inmediato en su integridad. Pero, hablando en general, esta posibilidad está presente incluso en los artistas de las épocas más desarmónicas. Los primitivos y el barroco pueden ser comprendidos partiendo del concepto de lo clásico en su propio significado y en el desarrollo general del mundo del arte.

De allí, *dos coordenadas*. Todo proceso general, es decir movimiento progresivo, es al mismo tiempo el desarrollo de la originalidad, autojustificación, integridad, cerrazón, singularidad individual. “Todo es bueno en su género”. Pero *los géneros son de por sí distintos*, añade N.G. Chernichevski. Lo perfecto en su género se rebautiza con el nivel perfección o imperfección del propio género. Así, Yago es el malhechor perfecto, un carácter íntegro. Este inspira respeto, y pese a todo Yago sigue siendo un malhechor⁶. El tonto de pies a cabeza es perfecto en su género, pero preferiríamos cierta imperfección a tal perfección. Dos coordenadas del principio clásico como fenómeno de lo infinito en ámbitos finitos se transforman la una en la otra, moldeando un sistema complejo de lo rebautizado y subordinado.

Solo es posible comprender el sentido de este sistema (que a primera vista parece un caos de formas aisladas) al considerarlo como depósito del movimiento dialéctico. El desarrollo general

⁶ Referencia a Yago, el villano de la tragedia de William Shakespeare “Otelo”. (N. del ed.)

siempre se entronca con pérdidas e incluso con retrocesos temporales, pero la solución de esta contradicción se funda en la transición de un escalón clásico a otro mediante la desproporcionalidad y desarmonía de las formas intermedias. La integridad relativa de todos estos momentos, tal es el objetivo del análisis dialéctico.

§ 4

El estudio contemporáneo del arte en sus corrientes fundamentales resucita el relativismo histórico de la escuela romántica. La crítica de la “vieja estética” y el retorno a las antinomias. Schelling. El schellingianismo de Wölfflin (opinión de Dessoir). ¿Supera la escuela de Wölfflin la “infinitud aburrida” de la concepción ordinaria de la historia del arte? La contradictoriedad del neorromanticismo. Transición al neohegelianismo. Reiteración de la contradicción en una forma nueva. La única salida teórica posible es por parte del marxismo.

Suplemento (crítica del relativismo).

a) El concepto de “arte” habitualmente se liga con el concepto de “belleza”. Así obran incluso quienes se esfuerzan por demostrar que la ligazón de estos conceptos es resultado del prejuicio.

Existe gente que asevera que la belleza es un mito, una invención de la vieja estética, una ilusión burguesa. Desde semejante punto de vista, la belleza no existe. Ella es nada. Otros, al contrario, aseguran

que la belleza es todo. Toda cosa es bella de su parte, desde un consabido punto de vista y en un caso determinado. “Todas las mujeres son bellas”, dijo alguna vez Proudhon.

¿Qué es la belleza? ¿Existe? ¿Y si esta existe en qué relación se encuentra con el arte? A estas preguntas dieron y dan las respuestas de carácter más variado. Habitualmente se empieza con el recuento de estas respuestas para a fin de cuentas declarar su falta de justeza y presentar por vez mil uno la nueva definición. Yo, al contrario, creo que la vieja determinación es verdadera, aunque también es relativa. En lugar de dar una nueva respuesta en el viejo espíritu, es mejor comprender las viejas respuestas en el nuevo espíritu. Considero, por ello, a toda la historia del pensamiento estético como un proceso sucesivo de preparación de la “estética científica”, según la terminología de Plejánov. En las ciencias naturales las hipótesis envejecidas no son excluidas, sino que se limitan a un círculo más estrecho de aplicación. Así como en nuestra ciencia encontramos muchas determinaciones viejas en su traducción al lenguaje del materialismo dialéctico. Nos es necesario, por ello, no la enumeración mecánica de las diversas teorías de lo bello, sino el curso sucesivo de las digresiones teóricas en las que se encuentra por aquí y por allá – cada una en su lugar – su referencia en la historia de la estética. Intentemos seguir esta receta.

Tomemos el juicio estético más simple que yace en la base de todos los complejos movimientos del sentimiento estético. “La casa es bella”. “El paisaje es bello”. “El hombre es bello”. A todos estos objetos les es inherente una propiedad general que también está sujeta a

determinación. En qué consiste la belleza en *general*: ¿en ser una casa? Evidentemente, no. ¿Paisaje? Tampoco. ¿Hombre? ¿O algún otro objeto? (Platón, Hippias mayor, 287, 288). ¿Entonces en qué? Al parecer, en nada. La belleza *en general* no es *algo*, y en consecuencia ella es *nada*. Pero si no existe la belleza *en general*, entonces tampoco pueden existir sus casos particulares: la belleza de la casa, paisaje, hombre. Todos estos elementos son bellos solo en virtud de la ilusión que experimenta el espectador, solo “desde el punto de vista”, y no en la realidad.

Esta conclusión se fundamenta en el viejo sofisma. En nuestra época se lo utiliza, cuando se desea demostrar que la belleza es eso que deseas considerar bello. En su tiempo, nos dicen, el gótico satisfizo el sentimiento estético, pero en los siglos XVII-XVIII lo consideraron barbarismo. Los románticos levantaron una vez más el escudo medioeval en desmedro del clasicismo. Y algún Hippolyte Taine soviético contemporáneo demuestra de manera diligente que el gótico está “en contradicción con nuestra época”. En una palabra, lo que para mí es bello, es totalmente no-bello para ti. Los gustos se excluyen mutuamente los unos a los otros, y si una catedral gótica es bella o no, es imposible de decir. Es bella solo desde tal o cual punto de vista, solo subjetivamente, para mí, para él. Pero con qué derecho puedo demostrar que todo existe solo “desde el punto de vista”. De hecho, ¿qué es el fruto en general? El fruto en general no existe de hecho, en consecuencia, la cosa dada es fruto o no es fruto en dependencia del punto de vista de la persona, pueblo, época o clase en cuestión.

El ser *en general* no es algún ser determinado: casa, paisaje u hombre. El ser *en general* no es “ningún” ser, es decir, otras palabras para “no ser”, “nada”. De esta tesis, conocida por todos, quienes estén un poco familiarizados con la filosofía pueden, con todo, sacar la conclusión de que el “ser o el “no ser” de una cosa dada depende solo del punto de vista. Es lo mismo en nuestro caso. La belleza abstracta no existe. Si hablamos en general, entonces lo bello y lo no bello son idénticos. Casos de la belleza tan contradictorios que se niegan el uno al otro. La belleza *en general* es la suma en la que más y menos se aniquilan mutuamente. Abrid cualquier libro de historia de la cultura y leerás sobre los aborígenes que se extienden el pecho, y las Venus primitivas tan poco parecidas a nuestras beldades contemporáneas. De por sí, la propiedad general que es inherente a objetos o formas tan distintas, y que a veces se excluyen mutuamente unos a otros, es en el límite igual a cero. Si todas las mujeres son bellas, entonces, propiamente hablando, a ninguna de ellas se la puede llamar bella y la propia palabra “belleza” se transforma en una representación vacía y huera.

De allí, como ya se afirmó, habitualmente se saca la conclusión de que la belleza no tiene sustrato objetivo y su presencia o ausencia depende únicamente del punto de vista de la sociedad, pueblo, clase o individuo. Nos encontraremos con esta teoría más de una vez en lo subsiguiente. Aquí me permito anotar lo siguiente.

Definir algún fenómeno es señalar su *determinabilidad*, su carácter. Para esto debemos considerar el fenómeno dado como un caso particular de algo más general y amplío. Mesa, por ejemplo, es un

objeto *determinado*, caso particular del objeto *en general*. Pero la “mesa” es algo *indeterminado*, si la considero como representación general que capta multitud de variedades. (No de madera, ni de mármol, ni redonda, ni oval, sino solo una “mesa”). En el primer caso vamos de lo abstracto a lo concreto. En el segundo, el concepto “mesa” carece de todo carácter determinado. Buscar la determinación de mesa por medio de tal abstracción de todo lo determinado es, claro está, un sinsentido. Todo fenómeno existe y no existe. Este no existe como abstracción, sino que existe concretamente. En este carácter concreto es que se debe buscar su determinación. La generalidad es generalidad solo como particularidad, lo particular es particular solo como generalidad. Y la belleza es una propiedad general solo como caso particular de algo más general, este es un momento en su desarrollo general y es lo más general de todos los momentos de su propio desarrollo.

b) El relativismo es el sistema de criterios que predomina en nuestra época, en particular en el arte. La relatividad de todo. La arista cierta en esto es la identidad de contrarios. Quién desee afirmar una verdad más amplia se encuentra en una tesis falsa. Quien finge con franqueza no es peor a quien se franquea fingiendo. Esto es cierto, el artista del pasado no deseó algo de lo que no fuese un virtuoso.

Pero sabemos que la identidad abstracta de contrarios no basta. Ésta de por sí pasa a ser el relativismo de la multitud de indiferentes para con la verdad y la valoración de las formas finales, y cuando la dialéctica pasa a ser relativismo, surge eso que Hegel llamó de “infinitud aburrida”. Clases, grupos, culturas y estilos, la infinita

retahíla de finitudes. Pero, por supuesto, existe de por sí la negación pura, la nada. “Eso que es, dice Hegel, solo es lo infinito”.

El sinsentido de la concepción relativista de la historia. No vemos en ésta *finalidades*, pero no le negamos la presencia de *sentido*. Este ya se encuentra en el propio desarrollo que preserva el principio positivo bajo todas sus transformaciones. La relatividad también es relativa, dijo Lenin. En esencia, es justamente el relativismo de cultura y estilo lo que permite la medición abstracta de la belleza. ¿De dónde conoces que todas estas culturas y estilos están sujetos a examen en historia del arte y no más allá de sus fronteras? Esta es la pregunta a la que no puede responder ni el estudio del arte formalista occidental, que rechaza la vieja estética con su concepto de lo bello, ni nuestra escuela sociológica marxista vulgar con V. Friche a la cabeza.

El rasgo distintivo de la primera es justamente el relativismo: la relatividad absoluta de todo, la ausencia de cualesquiera criterios universales objetivos. Pero bajo tales condiciones la propia ciencia viene a ser imposible. Pues no sabemos si un hecho dado se relaciona con el arte o no. En cuanto el arte no tiene su valía interna propia, este ya no es arte. El historiador llega a fundamentar su razonamiento en el testimonio de otros: algo *se consideró* sublime en su época. ¿Y en realidad? Tal planteamiento de la cuestión lo excluye o lo sustituye por ciertos criterios externos: el éxito entre los contemporáneos, productividad en la relación cuantitativa, “consonancia” con nuestra época y cosas semejantes.

El arte griego se liga con determinadas condiciones sociales. El desarrollo ulterior debía disolver estas condiciones, y junto con ellas la mitología, poesía, arquitectura y plástica griega. Aparecieron nuevas condiciones sociales y un arte nuevo que se correspondía. Luego unas terceras, cuartas, y todo esto es igual de necesario. Con semejante concepción del proceso histórico, naturalmente, no se puede ni hablar de que Marx con arreglo al mundo griego lo denomina “normal”. El principio del relativismo consiste en el establecimiento de la correspondencia de algo consigo mismo y solo consigo. Desde este punto de vista todo es normal. La erupción de la piel, según la expresión de Marx, “es tan positiva como la piel misma”. De hecho: en efecto, la erupción también tiene sus causas. En esencia, no es ni positiva ni negativa. La “escuela sociológica” desea estudiar los fenómenos del arte desde el punto de vista de la necesidad histórica, pero los estudia como fenómenos casuales, hechos desnudos que pertenecen a condiciones de lugar y tiempo. Ella desemboca así en la apología de todo lo que alguna vez cayó en el círculo de sus investigaciones (a semejanza de los “historiadores objetivos” a los que Marx se refiere en el “Dieciocho Brumario”). Tal sociología del arte tiene mucho en común con los nuevos estudios del arte occidentales (escuela de Viena, Worringer, escuela de Wölfflin) que también parten del principio del relativismo de culturas y estilos. Entonces, que en la sociología del arte determinado estilo se considere como expresión subjetiva de un medio social dado no cambia regularmente desde el punto de vista del método. En la base yace la concepción de la historia como movimiento desprovisto de sentido de formaciones finitas ajenas.

El único principio general que las vincula viene a ser la repetición permanente de uno y el mismo esquema tipológico que se conforma a partir de tesis y antítesis, de lo viejo y lo nuevo. En Friche esta es la contraposición de arte monumental-jerárquico y realista-de género. Lo primero pertenece al colectivismo severo de organismos sociales tales como el despotismo egipcio, lo segundo se manifestó claramente en la Grecia de los siglos IV-III a. de e. y en la era moderna burguesa. Según este esquema la cultura de la sociedad socialista atañe al tipo monumental-jerárquico que ya se reitera en la época del imperialismo. ¿Pero fue así que se figuraron el socialismo Marx y Lenin?

Este esquema se toma prestado de los nuevos estudios del arte occidentales y la filosofía de la cultura contemporánea que, por otra parte, aduce dos tipologías francamente contrapuestas de las épocas. Desde el punto de vista del método aquí tiene lugar un retorno a la dialéctica en su forma prehegeliana.

La típica contraposición expresada en términos distintos. *Primer esquema:* ingenuo-sentimental (parabólico); clásico-romántico; apolíneo-faustiano; clásico-barroco. *Segundo esquema:* abstracción-“empatía”; estilizado-imitativo; constructivista-deconstructivista; construcción-composición; monumental-de género.

El segundo esquema se corresponde a los tipos sociales: comunidad y sociedad (Tennies), cultura y civilización (Spengler), etc. Esta nueva “teoría de las disonancias” tiene en su fundamento la

contraposición de la masa material inerte y el espíritu, pero en distintos giros. Ya el arte tardío (barroco) es el principio espiritual, ya el arte arcaico (Egipto gótico). Ya se idealiza la comunidad medioeval, ya se pone en primer plano todo lo pasado⁷ y decadente. Pero en su conjunto la supremacía está de lado de esos dos aspectos que en la dialéctica más profunda de Hegel anticipan el ascenso clásico y siguen a este, dos formas que no constituyen o que ya disgregan en sí la armonía clásica. Esta última es el enemigo común de todas estas tipologías en ambos esquemas que se cruzan unos a otros.

Históricamente, esta esquemática diverge de los hechos. Así, Friche, que aplica en general el esquema de Verworn (ideoplástica – fisioplástica) y Worringer (abstracción – empatía), no nota que su sociedad monumental-sacerdotal se basa en realidad en un grado extremo en la desunión interna de los países, en la anarquía interna profundamente disimulada. En él, el colectivismo de las sociedades monumentales se contrapone al individualismo burgués que descompone la integridad arcaica de la vida. Pero esto solo es un aspecto de la cuestión, pues justamente el desarrollo del intercambio aún a la sociedad y crea la posibilidad de su ascenso cultural. Los esquemas de la filosofía de la cultura occidental y nuestra “escuela sociológica” no solo son unilaterales, sino que siempre pueden ser la base fáctica lo suficientemente seria de trastornos. Al confrontarlos con otros esquemas, igual de unilaterales, estos mismos demuestran

⁷ En el original “perezreloie” que significa “pasado, demasiado maduro” como en “ya pasado de su punto”. (N. *del trad.*)

su inconsistencia. Pero lo principal consiste en que la reiteración continua de determinados pares de categorías no puede comprenderse a partir del autodesarrollo de la historia humana, sino que requiere de cierta ley suprahistórica, del más allá (como es diáfano en Wölfflin), suficiente y, por otra parte, carente de sentido.

La principal insuficiencia de semejantes sistemas de criterios es su relativismo primicial, la negación de la verdad objetiva en el arte que se convierte en el subjetivismo de muchas verdades, “ángulos de visión”, estilos, fenómenos de la “voluntad artística”, etc. De allí la disgregación irremediable de *historia* y *valoración*. Según nuestra “escuela sociológica” todo medio social tiene su expresión sujeta a ley en el arte. Pero ¿está la propia realidad en estado de expresarse estéticamente en sus condiciones dadas? He ahí la pregunta principal. Existe o no el florecimiento y declive del arte, no desde el punto de vista de aquellos que encuentran la satisfacción de su requerimiento más o menos estético en las formas dadas de creación artística, sino independientemente de la percepción subjetiva, desde el punto de vista del desarrollo objetivo del arte. El consumo determina la producción, la percepción determina a la creación. La resolución de la contradicción entre sujeto y objeto reposa en la actividad histórico-social productiva de la gente, y el consumo es un momento de esta actividad.

A despecho de las frases ordinarias de nuestro siglo, la belleza absoluta existe así como existe la verdad absoluta. Ésta se constituye de una retahíla de casos de belleza no-absoluta, a semejanza de como la verdad absoluta se conforma de una retahíla de errores

relativos. Naturalmente, el arte jamás alcanza la plenitud en todo, pero esto no significa que no existan diferencias entre belleza y fealdad bajo todas las condiciones históricas en el sentido objetivo e incondicional de la palabra. El progreso de la ciencia se realiza más uniformemente que el desarrollo del arte con su sentido interno, lo artísticamente bello. Pero esta es otra cuestión, cuya resolución determina las diferencias entre arte y conocimiento teórico; dos formas altísimas de actividad espiritual.

El análisis histórico del arte no excluye la existencia de una escalera objetiva de valores. Nos dicen que no se puede comparar diferentes culturas, diferentes artes entre sí. Todas ellas son simplemente distintas, diferentes, ni peores ni mejores. En caso tal, toda la historia del arte viene a ser otra cosa. ¿Es cierto que no se puede comparar cosas distintas? En tanto exista una base general, es decir el arte, esto no es cierto en lo absoluto. Al contrario, solo se puede comparar lo distinto. Prueben a comparar algo que no sea distinto.

El carácter comparativo de los distintos escalones de la historia del arte es expresión necesaria de su sentido interno general. Este se preserva en sí bajo todas las contradicciones históricas, y más se preserva mientras más específico es el proceso de desarrollo, es decir, más se compensan todas sus pérdidas en el ámbito de la *species* dada, en la integridad dada de la situación individual. Crítica de la vieja fórmula “el objetivo es nada, el movimiento lo es todo”. No, el objetivo, relativamente realizable, forma el contenido positivo del desarrollo. “El devenir, dice Hegel, es el desasosiego irresistible que se desploma en un resultado sosegado”.

La dialéctica en su forma genuina no se reduce al relativismo, sino a la cualidad concreta de la verdad; a la que si llueve desde el punto de vista del campesino es bueno y desde el punto de vista de los grandes señores con zapatos blancos es malo. La esencia de lo concreto es sí y no en uno, la complicación, convergencia, de lo distinto, la bifurcación tanto de la propia verdad como de nuestras valoraciones. El ejemplo de Marx: en los límites de la vieja civilización clasista el progreso es la carroza de Yáganatha⁸. En su conjunto no es la negación mutua externa de lo “otro”, lo “distinto”, sino la contradictoriedad, la dualidad que se convierte en resultado positivo.

La dualidad de lo negativo y su reflejo en la consciencia. Es necesario deducir dos posiciones contrapuestas, la apología del progreso y la crítica romántica, a partir de la propia naturaleza de la cuestión. Su forma preliminar es la discusión sobre la valía comparativa de la época antigua y de la era moderna.

En general el relativismo es la dialéctica de los tontos. La forma ingenua de la dialéctica se limita a la representación general de la fluidez incesante y la abstracción que de allí emana de lo “nuevo” y lo “viejo”. A todo paso hacia adelante, a todo fenómeno progresivo se le añaden los *restos* de lo viejo y, de tal modo, todos los fenómenos negativos se atribuyen a la tradición. Entretanto lo “negativo” también es un elemento del movimiento, y lo “positivo” reproduce la

⁸ Metáfora de una fuerza que se concibe como implacable e imparabile. El término se originó con la colonización británica de la India, inspirado por el templo Jagannatha y la procesión de Ratha Yatra. (N. del ed.)

tradición, la tesis primicial a un escalón superior. ¡Y la gente que le ladró a una u otra oreja de la dialéctica, no comprende que tal es su forma inicial, como el ritmo esférico, circular del desarrollo es justamente el movimiento progresivo!

Todo fluye, todo cambia... En consecuencia, en el arte también todo existe solo desde el punto de vista de la sociedad o clase en cuestión. Si no concuerdas con esto significa que estás contra el análisis de clase.

¡Tesis cómica! Si vuestro gusto no desea modificarse conforme cambian las circunstancias históricas, o más precisamente, si no ves la belleza en lo “nuevo”, esto suscita la indignación de nuestros dialécticos. ¿Cómo? ¡No te sometes a la ley del movimiento universal, a la transición de lo “viejo” a lo “nuevo”! ¿Revuelta contra las leyes de la historia? *Debes* encontrar la belleza en eso que no te provoca deleite; caso contrario estás en contra de la propia dialéctica.

La completa infructuosidad de semejante teoría. Ella no brinda ninguna máxima de conducta, salvo el requerimiento de someterse a eso que sucede de por sí, sin ella. Pero la tarea de la ciencia marxista no solo es explicar el mundo, encontrar la “base social” de eso que existe.

Es posible el estudio científico de lo presente, en su propio tiempo. No obstante, tal estudio de la contemporaneidad como predicción de un posible futuro no debe convertirse reflexión vacía. Puedo estudiarme a mí mismo, pero de allí no se sigue que debo negarme a

mí mismo y perseguir el establecimiento de mis leyes en búsqueda de algo que me corresponda en mis condiciones históricas. Esto no es pensamiento, sino reflexión vacía.

Cierto, la “escuela sociológica” añade a sus análisis un género de valoración en el sentido de su utilidad “desde nuestro punto de vista”. ¿Pero de dónde conocen que es justamente lo útil desde nuestro punto de vista? Marx habla del utilitarismo de Bentham: para conocer que es útil para el perro es menester estudiar la naturaleza perruna, y no construir esta naturaleza a partir del principio utilidad. Más que nada, lo útil es la verdad.

§ 5

La así llamada *escuela sociológica* (en la literatura marxista contemporánea). Imitación de los estudios de arte occidentales. La teoría de Friche y el romántico Adam Müller. El pleno relativismo y subjetivismo de nuestros “sociólogos”. El rechazo a la valoración objetiva de las obras de arte. La letanía indolente de épocas y estilos, formas sociales y clases, distintos regímenes económicos y artes distintos. La infructuosidad, el sinsentido de esta ocupación. La incomprensión de la contradicción entre arte y sociedad en un escalón consabido del desarrollo. La transformación de Marx en apologeta de la industria capitalista. Las insuficiencias generales son la incomprensión de la dialéctica (en su versión positiva).

Suplemento.

Existe la opinión sorprendentemente difundida según la cual todo seguidor de Marx está obligado a rechazar la posibilidad de contradicción entre arte y sociedad a riesgo quebrantar las leyes del materialismo histórico. Con todo y su difusión, esta opinión es errada. En un consabido nivel de desarrollo el antagonismo entre las condiciones sociales y toda el área de lo bello existe, de otro modo no sería posible hablar de florecimiento y declive del arte, y entretanto sobre esto hablan incluso los enemigos más extremos del concepto de belleza absoluta que es asequible solo por multitud de casos particulares de lo bello, incomparables los unos con los otros.

La contradicción entre arte y sociedad pasó de la vida real a la cabeza de los ideólogos (que condenan la monstruosidad y prosa de la vida), y no a la inversa. El error de los escritores de esta corriente que en el transcurso de algunas décadas sometieron a la vida que les rodea a la crítica estética, consistió únicamente en que ellos vieron en este antagonismo una ley trágicamente sempiterna. Es fácil de refutar y aún más fácil el simplemente juzgar este error, pero más difícil es comprender esas condiciones que una y otra vez llevan a su reiteración.

La contradicción entre el arte y el desarrollo social existe, pero esta contradicción no es eterna, sino que está condicionada históricamente. Este es un caso particular de su unidad, uno de los momentos del desarrollo pansocial⁹. Así, en el ejemplo que cita

⁹ En el original “obshchesotzialnogo” que puede ser también lo “comuno-social”, lo “general-social”. (N. del trad.)

Engels, el “ornitorrinco” es la encarnación de la contradicción, pero este ser no se disgrega en elementos contradictorios, mamífero y ave. Su desarmonía es la forma particular de su unidad.

Así, el arte contemporáneo se corresponde a la sociedad contemporánea, pero esta forma de unidad no es semejante en lo absoluto a la correspondencia de la plástica griega de las polis antiguas o la pintura italiana del siglo XV de la ciudad del medioevo tardío. Eso era otra cosa. Y todo aquel que aún no se ha visto privado de consciencia estética debe reconocer, junto con Marx, que el arte de los últimos siglos (el de las últimas décadas ni se diga) manifiesta la tendencia paulatina al declive. El desarrollo de determinadas condiciones sociales suscita esta decadencia de la fuerza artística. Y aquí, de tal forma, encaramos la plena correspondencia mutua del arte y la sociedad según la ley general de la concepción materialista de la historia. Sin embargo, el arte contemporáneo es digno del nombre de decadente justamente porque no está en condiciones de expresar estéticamente la realidad que le *corresponde*, en otras palabras, *no se corresponde* estéticamente *a ésta*. La posibilidad de tal correspondencia y tal disparidad, armonía y desarmonía en uno y el mismo tiempo ya lo explicó el ejemplo del neurasténico, que pese a la correspondencia de cuerpo y espíritu no puede reconocerse como modelo de armonía de desarrollo físico y psíquico. El momento de surgimiento, disolución y transición en algo más, en una palabra, todo estado “no clásico” siempre es en sí la unidad de principios contrarios en forma de un agudo antagonismo interno.

De tal modo, es posible considerar la contradicción entre el desarrollo del arte y la sociedad como una forma determinada de su unidad. Así considera esta cuestión Karl Marx en la conocida “Introducción”¹⁰. Él habla de la desigualdad del desarrollo histórico. En este consiste el sentido genuino de conceptos tales como “floreCIMIENTO” y “declive” del arte. Pero el problema de la desigualdad no solo atañe al arte. La desproporción en todas las áreas de la vida social señala el carácter fundamental del capitalismo, su lugar en la historia. La cosa trata sobre la concepción dialéctica del progreso. La desigualdad es únicamente una expresión específica de cierta ley general del movimiento de una proporcionalidad a otra a través de la desarmonía y desproporción de la realidad. Tales los tres escalones claramente fijados por Marx. Hegel, según sus palabras, encontró la expresión abstracta, lógica y especulativa para el movimiento de la historia que no es todavía la historia real del hombre, sino solo el acto de su engendramiento, la historia de su surgimiento. Para Marx la tarea consistió en esclarecer de “forma crítica” el movimiento comprendido aún de modo no crítico en Hegel, es decir, despojar a esta forma de su universalidad incondicional y ponerla en sus límites reales. Cf. las citas de los manuscritos filosóficos-económicos de 1844 (publicados por primera vez en idioma ruso, aunque no en su totalidad, bajo el título de “Trabajos preparatorios para la ‘Sagrada Familia’” en 1927¹¹).

¹⁰ Se refiere a la “Introducción” a la “Contribución a la crítica de la economía política de Marx”. (N. del ed.)

La cuestión sobre el rol particular del capitalismo como sociedad tergiversada y la teoría general de la desarmonía de los estados “no clásicos”. Por supuesto, la desarmonía siempre surge como eslabón necesario de todo desarrollo, como momento de negación. Pero la cosa está en lo que (como ya se dijo arriba) provoca niveles distintos de especificidad de la negación, más o menos sublimes. En lo que respecta a la sociedad mercantil a esta le es inherente justamente la negación no específica, sino espontánea, indiferente. Por supuesto, esta negación también es específica en su género, es decir, pasa a ser negación de la negación, si toma un tiempo intermedio lo suficientemente grande y como para estar sobre un punto de vista suficientemente amplio para este proceso. En un sentido determinado se puede decir que al capitalismo le beneficia justamente eso que daña, es decir lo beneficia no solo a despecho de sus contradicciones, tergiversaciones y desproporciones (cf. la polémica de Lenin con las utopías populistas que se reconcilian con el lado “bueno” de la sociedad burguesa y que rechazan lo “perjudicial”, de modo similar a como ya lo hizo Proudhon). Por eso además el *sufrimiento* provocado por estos períodos de transición de la historia de toda la sociedad humana es *desmesurado*, naturalmente, en el sentido hegeliano, y no en el sentido puramente moral. A partir de esta negación desmesurada se da también el “idealismo de las cosas” propio de la sociedad capitalista. La historia es el desarrollo de la libertad, como dice Hegel, pero este proceso no es recto, sino en zigzag. Junto con el crecimiento de la libertad crece

11 Archivo de K. Marx y F. Engels (bajo la red. de D. Riázanov), Moscú-Leningrado, 1927, libro 3, p. 247-286.

además el reino de la necesidad material¹², tal es la contradicción interna de la libertad en la sociedad capitalista.

El destino del arte se liga íntimamente con esto. La valía artística y el valor material¹³ de la mercancía son desproporcionados, inconmensurables. Cuando decimos “mejor” o “peor”, cuando valoramos algo, derivamos la valoración, en esta se incluyen ambos elementos tanto el cualitativo como el cuantitativo (cf. la enciclopedia de Heidelberg, § 61). Por eso es evidente que nuestra valoración más fidedigna, cercana a sí misma, estará allí, donde en realidad lo cualitativo y lo cuantitativo se encuentran en equilibrio. Esto no se puede decir sobre el mundo contemporáneo en el que predomina la cantidad sin expulsar, naturalmente, la calidad hasta el fin, pero rompiendo el lazo más íntimo con ella y dominándola. (Es necesario desarrollar esto detalladamente, aclararlo con los ejemplos de rol impasible, nivelador del valor¹⁴ en general). Por eso el mundo contemporáneo no es el *mundo clásico de la valía y medida*,

12 Lifschitz utiliza aquí vocablo “beshchestvennoi” que significa “materialidad”, “realidad”. Se debe tomar en cuenta que el término “beshchestvennoi” deriva de “beshch” que significa “cosa” y de “beshchestvenno” que es “sustancia”, “materia”, de modo tal que “beshchestvennoi” es la materialidad, la realidad de las “cosas”, la “sustancialidad”, a diferencia de la “materialnnoiti” que es lo material en el sentido de “materiia”, de la materia en sentido filosófico. (N. del trad.)

13 Aquí el autor usa la palabra “materialnaya” que es lo “material”, pero también lo “pecuniario”, lo “económico” y además el “material” como en “depósito de materiales”. (N. del trad.)

14 En ruso utiliza la palabra “stoimosti” que significa “valor” en sentido económico-político (por ejemplo, “teoría del valor”). (N. del trad.)

sino el mundo de la valía en la forma tergiversada del valor¹⁵. En tanto y en cuanto la cantidad y la calidad se separan una de otra en forma de dos polos del mundo mercantil, esto brinda las premisas para el desarrollo no del arte, sino de la ciencia; y en verdad, solo ahora se elimina la confusión del aspecto cualitativo y cuantitativo en la mercancía (valía de uso y valía de cambio) y se revela el secreto de la dualidad del trabajo humano. Este logro de la ciencia se debe a la propia unilateralidad del desarrollo social en la época del capitalismo, aunque, hablando en general, no existe ley tal que este solo se puede desarrollar a costa de otras áreas del espíritu.

La amplia difusión en la literatura de la así llamada sociología del arte de los comentarios bárbaros y vulgares para con el capítulo no terminado de la “Introducción” que nos retratan a Marx como apologeta de la industria capitalista, son completamente falsos. Dibujan en brillantes colores el canto a la maquinización de los medios de producción y comunicación, la racionalización de la vida, el ostracismo de toda mitología, la victoria de la imprenta sobre la musa, del telégrafo eléctrico y el pararrayos sobre los dioses plásticos de la cultura antigua. El arte contemporáneo (nos dicen en nombre de Marx) debe ser contemporáneo. Este solo puede ser arte industrial basado en el cálculo económico y el carácter racional, y no en la belleza e ilusiones semejantes. No hay nada que lamentar en que el viejo arte se destruyese. Todo es bueno solo para su tiempo, en consecuencia, para nuestra era es bueno eso que hacen los artistas contemporáneos. La ley de la historia actúa como el código

¹⁵ Ver nota anterior. (N. del trad.)

penal, es necesario someterse a ella sin discutir. Esta interpretación de la dialéctica recuerda mucho a los sofismas sencillos de una vieja canción de soldados: “oh, dos, una pena no hay problema”.

Aquí atañe a la cuestión de los destinos “trágicos” del arte con relación a la historia universal. El progreso no siempre es hostil al arte, de lo opuesto existen gran cantidad de ejemplos. De otro lado, quien asevera que el progreso siempre y en todas las relaciones es bueno permite errores o sofismas. Me fascina como don Quijote me conduce sobre bueyes, en consecuencia, el ejercitamiento de buey es una carroza mágica. ¡Armonía plena!

El barbarismo contemporáneo: el declive del arte es consecuencia normal de la más alta instrucción, el modo de vida más racional. Pero si la caída del arte es normal, lo es únicamente desde el punto de vista del capitalismo (que, según palabras de Marx, es necesario considerarlo *sub suo propria specie*), a semejanza de cómo lo normal bajo el capitalismo es la no productividad del trabajo espiritual, la “libre producción espiritual”. La ley de Fourier es el retorno al barbarismo en los pináculos de la civilización. El curso de pensamiento de Marx es completamente claro. El hombre que cae en la niñería es ridículo. ¿Pero acaso no debe él *en un escalón superior* esforzarse por “reproducir su verdadera esencia” en el niño? Una nueva niñez no es simplemente un retorno al punto de partida, sino cierto renacimiento, negación de la negación (el “Verjüngung” hegeliano).

De otro lado, “lebt in der Kindesnatur nicht in jeder Epoche ihr eigener Charakter in seiner Naturwahrheit auf?”¹⁶ ¿Acaso el capitalismo no brota de esas relaciones *simples* que son la base de las formas artísticas clásicas pasado? Todo lo que sigue, hablando en el lenguaje de Belinski, es resultado de lo que precede: el pensamiento racional es a menudo solo la toma de consciencia de tradiciones de antigüedad nebulosa, el conocimiento a menudo solo es la elucidación del presentimiento, y el país de los mitos y los vaticinios misteriosos es el país de los encantos y milagros plenos.

En Marx tenemos, indudablemente, el esquema triple. Entre dos períodos de equilibrio relativo, clásicos, yace la época de la negación (capitalismo), período de ruptura, de fermentación ininterrumpida, disolución del viejo equilibrio para transitar a uno nuevo. Sería extraño si este leitmotiv de toda la teoría histórica y práctica política de Marx no se repitiese también en sus criterios estéticos.

En la filosofía de la historia de Marx, la sociedad comunista es el renacimiento de las formas clásicas del pasado sobre un escalón nuevo, más alto. Bajo el capitalismo la degradación del arte es inseparable del progreso social general. En determinada medida, este fenómeno acompaña a toda la civilización basada en la propiedad privada, la economía mercantil y la contradicción de

16 “¿No revive en la naturaleza infantil el carácter propio de cada época en su verdad natural?” (ver: Marx, K.: *Contribución a la crítica de la economía política*, Biblioteca del pensamiento socialista, Siglo Veintiuno Editores, 9ª ed., CDMX, 2009, pp. 312-313, traducción de Jorge Tula, León Mames, Pedro Scaron, Miguel Murmis, Jose Aricó). (N. del trad.)

clases. Si se busca paralelos históricos, entonces la cultura de tipo socialista no es análoga al colectivismo ilusorio de las sociedades asiáticas y jerárquicas, sino lo contrapuesto a esta. Esto último encuentra en Marx cierta semejanza justamente en el desarrollo pleno de esa esfera privada que, según Friche y otros “sociólogos”, se contraponen directamente a las culturas monumentales arcaicas. En las obras de Marx es patente la analogía fácil, pero no casual entre las primeras civilizaciones de clases en Asia y el capitalismo contemporáneo. Esta es la similitud de principio y final. Vemos la glotonería de saturnalia, el sentimiento unilateral de posesión, empeiría¹⁷ grosera y enajenación a la vez, trascendentalidad de lo universal, desarmonía con la naturaleza y fetichismo, culto a la materialidad¹⁸, despotismo de arriba y pasividad de la persona aislada, ruptura de contrarios: cantidad y calidad, movimiento y equilibrio, forma y contenido, público y privado, ausencia de individualidad desarrollada, vida desprovista de sentido, fastidiosamente estándar, apolitismo de masas que crece, nuevo “reino espiritual de los animales”.

Todos estos son para Marx fenómenos del período de transición malsano y disarmónico que conduce a la revolución socialista. Este restituye las pérdidas sufridas por la humanidad en este proceso y abre el camino a los nuevos clásicos. “El arte ha muerto ¡Que viva el arte!”, tal es la idea básica de los criterios estéticos de Marx.

17 En el texto original “ЭМПИРИИ” (*empirii*) palabra rusa derivada del griego “empeiría” que significa literalmente experiencia. (N. del trad.)

18 Ver la nota 12. (N. del trad.)

§ 6

La diferencia de dialéctica y relativismo. La infinitud positiva y la infinitud “aburrida” (negativa). Karl Marx y G.V. Plejánov sobre el arte clásico. Crítica a la habitual división del Plejánov “estético” (es decir que enuncia determinadas valoraciones estéticas) del Plejánov “cognoscitivo” (es decir que examina la historia del arte desde el punto de vista del sociólogo objetivo). La nueva “teoría de dos verdades”. Sobre los así llamados valores imperecederos del arte: estos existen. Su cristalización en la realidad en la historia del arte: escalones históricos y escalones estéticos convergen en el desarrollo general, pero este movimiento no se realiza uniformemente. La incongruencia entre arte y desarrollo social (“declive del arte”) es un caso particular de la correspondencia entre estos. El esquema triple de Marx: surgimiento, período clásico (economía mercantil simple) y disolución de la sociedad de cambio (en la historia del régimen capitalista de vida). Antagonismos de la época contemporánea. Transición a una nueva unidad sobre un escalón superior. La infancia de la sociedad humana y su hombría. El pensamiento de Hegel sobre el “retorno a la juventud” en su historia de la filosofía y los reparos de Friedrich Theodor Vischer. El vínculo del ideal estético con la futura sociedad comunista en Karl Marx.