

Laboratorios de Gestión Cultural Local 2003

Área Comunidad y Territorio – División de Cultura – Ministerio de Educación

Créditos:

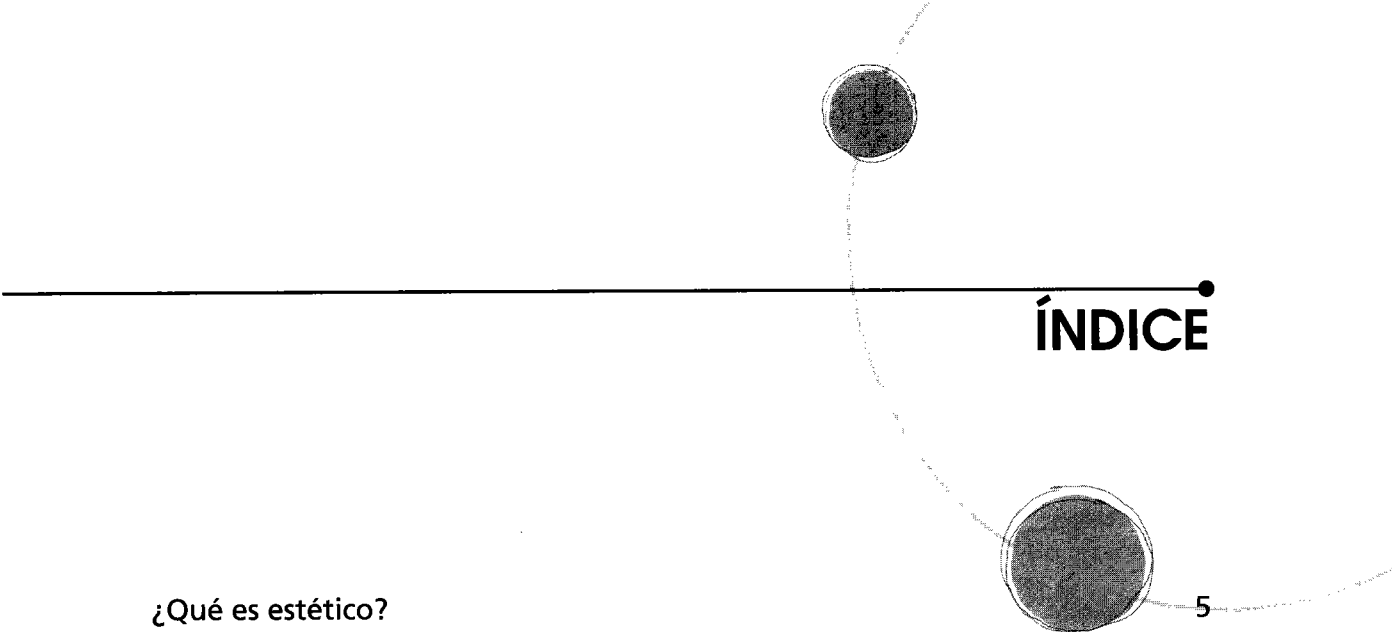
Jefe División de Cultura
Claudio Di Girólamo Carlini

Jefe Área Comunidad y Territorio
Patricio Rivas Herrera

Coordinadora Área Comunidad y Territorio
Bárbara Nash Rojas

Edición General
René Bustos Fernández
Carolina Pereira Castro

ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD
Arte y Estética



ÍNDICE

¿Qué es estético?	5
¿Qué es el arte?	6
El arte como construcción de mundo	7
¿Qué es una obra de arte?	11
¿Quién es el artista?	13
Experiencia estética	15
Efectos y afectos	17
Gusto y comunicación	18
Crítica e interpretación	19
El arte como institución	23
Arte, autonomía y separación de la vida cotidiana	24
Las vanguardias artísticas como ataque a la autonomía del arte	24
El fracaso del proyecto vanguardista y su consumación contemporánea	25
El problema de los <i>límites</i> del arte contemporáneo	26
La <i>estetización</i> del mundo cotidiano	27

Pablo Oyarzún R.
con la colaboración de
Pablo Chiuminatto M. y
Rodrigo Zúñiga C.

Basado en el Curso de Formación Básica
"Problemas de la Estética"
Facultad de Artes, Universidad de Chile
cfg@uchile.cl

¿Qué es estético? Empecemos con un poco de historia.

La palabra “estética” viene del sustantivo griego *aísthēsis*, que significa “sensación”, “percepción”, “conocimiento”, y también “objeto de la percepción”. Tiene una larga trayectoria en la filosofía griega clásica y helenística, de donde pasa, a través de su traducción latina, a las lenguas europeas modernas. A su vez, el sustantivo *aísthēsis* viene del verbo *aíō*, *aísthānomai*, con la significación primaria de “escuchar”, “percibir”. En toda la historia de sus usos, el vocablo permanece establemente referido al orden de lo sensible y a la estructura de la relación sensorial con el mundo. Su empleo más frecuente lo vincula, en consecuencia, con los procesos cognoscitivos, y lo remite al valor de la verdad. La frase “los sentidos engañan” puede considerarse como la máxima que rige la comprensión de la percepción sensible así concebida.

Sólo en el siglo XVIII se decanta una significación peculiar, que lo disocia –al menos en parte– del conocimiento y de su remisión a la verdad.

El término “estética” fue introducido en el léxico filosófico formal por el filósofo y lógico alemán Alexander Gottlieb BAUMGARTEN (1714-1762), que suele ser considerado como el fundador de la disciplina. Baumgarten le consagró a esta disciplina una de sus obras fundamentales, escrita en latín, como era usual en el mundo académico de la época, bajo el título *Aesthetica* (publicada en Frankfurt, en

dos volúmenes, entre 1750 y 1758), y que permaneció inconclusa. Según Baumgarten, la estética debía constituirse como ciencia del conocimiento sensible. A diferencia de sus predecesores racionalistas (G. W. LEIBNIZ, Chr. WOLFF), pensaba que este conocimiento posee una legalidad propia, y que su perfección se alcanza a través de la configuración de una imagen perceptiva clara a partir de una masa confusa de datos sensibles. En este contexto le concede al arte –y en particular a la poesía– una capacidad especial para ese logro.

Por supuesto, la obra de Baumgarten no es una excepción en el contexto del debate intelectual del siglo XVIII, el así llamado “siglo de las luces”, que se inicia con el despliegue del pensamiento ilustrado y concluye con los auspicios del romanticismo. La estética, entendida como ejercicio teórico provisto de sus propios temas y enfoques, es fruto de ese debate, en cuyo amplio espectro quedan inscritos los nombres de autores de primera importancia: David HUME, Denis DIDEROT, Edmund BURKE, Immanuel KANT, Friedrich SCHILLER, para mencionar sólo a algunos.

El denominador común de esta gran pléyade de pensadores es el reconocimiento de que ciertas sensaciones, que despiertan reacciones afectivas de peculiar carácter o intensidad, abren el camino para un examen de lo que podríamos llamar las zonas oscuras de la subjetividad: “oscuras”, porque no pueden ser reducidas al formato de una racionalidad unívoca como la que se abre paso a través del proceder

de las ciencias de la naturaleza, en camino a su plena madurez. Los puntos de vista pueden ser muy diversos: unos defenderán la idea de que esas reacciones están vinculadas con ciertas propiedades o cualidades de las cosas (su tamaño y su forma, su tersura o su aspereza, etc.), otros entenderán que se trata más bien de eventos estrictamente subjetivos; unos sostienen que las respuestas estéticas de las personas son de índole directa o espontánea (sea que expresen rasgos permanentes de la naturaleza humana o que reflejen los aprendizajes culturales que identifican a una comunidad), otros piensan que lo esencial de esas respuestas consiste en determinados procesos intelectuales. Pero en cualquier forma que sea, el resultado de estas indagaciones es la apertura de una nueva dimensión de la subjetividad, un tipo distinto de actividad, articulada por una legalidad que (i) relaciona eventos objetivos (fenómenos de la naturaleza o fabricaciones humanas) y capacidades del sujeto (imaginación y juicio), (ii) funda los predicados que se le atribuyen a las cosas desde esta perspectiva (bello, sublime) y (iii) tiene su síntoma sobresaliente en las modificaciones afectivas (placer, emoción).

Así, el que fue con toda seguridad el más grande teórico de la estética del siglo XVIII, Immanuel KANT (1724-1802), sostuvo que el juicio estético no puede ser dictado a partir de reglas fijas, y que expresa una actividad reflexiva libre de la imposición de los conceptos, del discurso demostrativo (la ciencia) o preceptivo (la moral), provista de su propia legalidad, y que precisamente en virtud de esa libertad y de la dichosa coherencia que descubre en el mundo (bello es lo que hace sentido sin que podamos determinarlo) es acompañada por un sentimiento de placer. Ciertamente, es una actividad sutil, tanto que puede confundírsela con la pasividad: la palabra

que la designa —de vieja alcuernia— es “contemplación”. Su caso ejemplar son los espectáculos que ofrece la naturaleza¹, pero las creaciones humanas no le van en zaga. Las bellas artes son reconocidas como la producción deliberada de fenómenos que suscitan tales respuestas, y que no pueden ser acogidos en su especificidad con las herramientas de la descripción o del cálculo, sino que despiertan un juego asociativo en el espectador. Sobre la base de la actitud estética, el arte constituye una esfera propia, vinculada a la sensibilidad, la imaginación y la reflexión libre, provista de sus propias e inconfundibles características, radicalmente separada de la esfera del conocimiento (de la ciencia) y de la esfera de la praxis (de la moral, la política, la religión). Nuestra relación con lo real, estéticamente considerada, no se mide por lo verdadero o por lo bueno (o lo útil), sino por lo bello y lo sublime.

Por último, no se puede subrayar lo suficiente la importancia que tiene esta diferenciación de las esferas (teórica, práctica y estética) para la configuración del mundo moderno. Es a partir de ella que el arte y, en general, lo estético reciben una significación estructural y orgánica en el conjunto de las relaciones y actividades humanas. Nosotros todavía somos tributarios de esa distribución, aunque su solidez e incluso su legitimidad se han vuelto cada vez más problemáticas.

¿Qué es el arte?

Ésta es una pregunta de difícil tratamiento. Basta que uno se detenga a considerar la enorme diversidad de prácticas, objetos, hechos y tradiciones que suelen ser asociados a este término para anticipar que ninguna respuesta podrá ser universalmente satisfactoria. O, dicho de otra manera, a cualquier respuesta que se ensaye podrá replicársele con una objeción, una duda, una excepción, que pueden tener que ver con los criterios de reconocimiento de lo que corresponda estimar como “artístico”, con la función del objeto o del evento, con sus características materiales y formales, con el modo de su recepción, con sus implicaciones o significados. Por ejemplo: ¿existen realmente rasgos comunes que permitan

¹ Con esto se acusa una deuda con una concepción paisajística de la naturaleza, la cual supone a su vez formas específicas de vida que ciertamente no pueden ser atribuidas a toda comunidad humana: para que la naturaleza pueda convertirse en paisaje hace falta que haya cambiado la relación con ella; es la misma sociedad que ha emprendido el programa capitalista de explotación de los recursos la que, en los momentos de ocio, puede regocijarse con la paz vespertina de una cañada o estremecerse ante el océano embravecido, o también recrearse con la vista distante de las labores agrícolas.

llamar con un mismo nombre a actividades tan disímiles como la pintura, la danza y la poesía? o: ¿en qué sentido es válido hablar de un “arte primitivo” o, en general, de aplicar este término a procesos y producciones de culturas ajenas a la tradición occidental? o: ¿cuál es la frontera precisa que diferencia una creación artística de un objeto artesanal? o también: ¿cómo es que algo que no era considerado como arte en una determinada sociedad puede llegar a serlo con el cambio histórico?.

A pesar de estas dificultades, la tradición del pensamiento occidental ha aspirado a establecer nociones que permitan definir con precisión y univocidad lo que es el arte. La primera de ellas es la de *mimesis*, acuñada por los griegos (PLATÓN y ARISTÓTELES son los principales patrocinantes de la idea) y heredada por los romanos (piénsese especialmente en HORACIO), que nos legaron el nombre que nos es más familiar: imitación. La clave de este concepto está en identificar el arte como una operación que, atendiendo a las pautas, dinámicas y formas de la naturaleza, elabora un nuevo tipo de realidad (la obra) que guarda relaciones de dependencia y derivación respecto de la original, sea que se trate del “parecido” entre el producto y su modelo, sea que se trate de la analogía entre el proceso artístico y el devenir natural (esta última es la base del concepto de “creación”). El poder de esta explicación fue impresionante, y se mantuvo —no sin experimentar diversas modulaciones, a veces muy fuertes— a lo largo de muchos siglos. Los renacentistas, que se negaban a aceptar que su ejercicio artístico se limitara a ser una simple copia de la realidad, concibieron que se trataba más bien de la imitación de formas ideales. Sólo en el ya consabido siglo XVIII, y más precisamente hacia su fin, con el advenimiento del Romanticismo, el concepto de imitación cayó en descrédito y fue impugnado como una noción que fuese pertinente para pensar el arte. El interés romántico en la facultad imaginativa del artista y en el proceso de la creación puso en boga un nuevo tipo de explicación: lo que define al arte es la *expresión* de una subjetividad de una manera u otra privilegiada, que plasma sus intuiciones, experiencias y sentimientos en un producto caracterizado precisamente por su aptitud para acoger y comunicar tales eventos anímicos.

De hecho, éstas son las dos respuestas fundamentales que entrega la herencia occidental para la pregunta “¿qué es el arte?”. A fin de entender el gran prestigio de que gozaron, cada una en su tiempo, mucho más extenso aquél en que imperó la teoría de la mimesis que el de la expresión, uno tiene que pensar en la estabilidad de las valoraciones, siempre sostenidas por condiciones sociales y culturales, económicas y políticas. Esas mismas valoraciones han sido responsables, entre otras cosas, de las distinciones tajantes entre “artes superiores” y “artes inferiores”, que no en vano tiene nítidas resonancias estamentales.

Los grandes trastornos del arte en los dos últimos siglos —visiblemente vinculados a las circunstancias históricas y sociales— han hecho definitivamente problemática la dilucidación de aquella pregunta, y nos han obligado a prestar más atención a los supuestos y las premisas sobre la base de las cuales determinamos que algo es arte o no lo es. Más aún, es la propia producción artística la que, cada vez con mayor insistencia, ha tendido a plantear expresamente, y no a través de declaraciones ulteriores, sino en las obras mismas, esa pregunta —“¿qué es arte?”—, ya sea como una forma de provocación dirigida a un público confiado en sus criterios valorativos, ya sea dictada por una necesidad de esclarecer los propios supuestos, caracteres y alcances de la actividad artística en un mundo crecientemente complejo.

En consecuencia, hoy estamos más dispuestos que antes a reconocer que no existen cánones definidos para dirimir ya no sólo la calidad, sino la identidad misma de lo artístico, y a admitir en materias estéticas un pluralismo que no es simplemente el de “cada cual con su gusto”, sino que se refiere a la especificidad y la coherencia interna de productos y manifestaciones que no pueden ser reducidos a un único principio explicativo o valorativo.

El arte como construcción de mundo

Somos seres mundanos. Estamos en el mundo. Pero no estamos en él al modo de una piedra yacente.

Estamos en el mundo habitándolo: habitamos el mundo.

De aquí se siguen dos cosas. Aun en la más completa soledad, sigue habiendo mundo para nosotros. Al náufrago Robinson Crusoe, que se presenta como el prototipo moderno del desamparo, del individuo aislado, le basta encontrar estampada en la arena de una playa la huella de la planta de un pie humano para reconstruir su mundo, y precisamente *su* mundo, el mundo que ha perdido, la Inglaterra de comienzos del siglo XVIII, en ese espacio abandonado: apenas le basta ese vestigio para hacer habitable ese espacio.

Este mismo ejemplo sugiere —y esto es lo segundo— que el mundo no es simplemente lo que está allí, no se limita a ser solamente lo que nos circunda, no es un cúmulo de cosas, hechos y eventos. Así como el mundo de Crusoe está integrado por memorias y nostalgias, por fracasos, angustias, circunstancias y apremios, por objetos y recursos, saberes, ignorancias y extrañezas, por expectativas, propósitos, esfuerzos, y, asimismo, de manera tan esencial por la anhelada presencia del semejante, así todo mundo es, además de una trama de elementos y de relaciones más o menos regulares, también y sobre todo un tejido de coyunturas, encuentros y posibilidades. La inercia cotidiana puede hacérselo aparecer perfectamente constante, pero en verdad es mucho más virtual de lo que la costumbre nos sugiere. Cada una de nuestras relaciones, de nuestras reacciones y comportamientos proyecta y configura mundo, aunque sólo sea para reproducir las condiciones que lo dado nos impone. Siempre somos libres, al menos marginalmente libres, para introducir un cambio, una diferencia en lo dado, por pequeño o pequeña que sea, y aun cuando ese cambio o esa diferencia no ocurra concretamente, aun cuando sea un cambio o una diferencia que sólo imaginamos. Y aunque lo que hagamos sea simplemente prolongar lo dado, ya estamos ejerciendo esa libertad, ya estamos optando por no hacer diferencia. El mundo no es una aglomeración de hechos consumados: es lo que en cada caso construye la libertad de que disponemos para no admitir lo dado tal como nos viene dado, es lo que en cada caso construye la libertad que *somos*.

Entonces, ya en la vida cotidiana más banal, ya en la rutina más letárgica, dejamos siempre la huella de una libertad que nos permite relacionarnos con lo que nos rodea, personas, cosas, contextos y sucesos, y con nosotros mismos, como sucesos, contextos, cosas y personas *en un mundo*. No necesitamos pensar en grandes hazañas o en acontecimientos como ésos que trastornan nuestra existencia, individual o colectiva, para dar prueba de aquella libertad. Late, aunque sólo sea de manera imperceptible, en cada instante de nuestra vida.

Pero *proponerse* la construcción del mundo ya es otra cosa. Es decir expresamente *no* a lo dado, emanciparse de ello efectivamente, aun si es para volver a ello, porque en todo caso se volverá provisto de una nueva lucidez. Es la tentativa explícita de ejercer esa libertad para convertirla, de una manera u otra, en asumido fundamento del mundo que ella misma proyecta y construye.

Esta *proposición* puede tener muchas formas. Su forma *general* es lo que llamamos “cultura”. Entre las diversas formas que esta forma general puede adoptar, entre aquellas formas que para nosotros han llegado históricamente a tener un carácter rector y decisivo, hablemos aquí de la ciencia y del arte.

La ciencia es un modo de proponerse la construcción del mundo. En la ciencia nos conducimos con respecto al mundo a partir de una primaria emancipación respecto de los hechos. Esa emancipación se refleja en la pregunta y en la voluntad de indagación metódica y de esclarecimiento racional de los fenómenos. Se desarrolla a través de la observación, la descripción, la reflexión y la especulación, la formulación de hipótesis, el experimento, la explicación y, por último —en esa fase final en que la ciencia se vierte en aplicaciones y dispositivos tecnológicos— la manipulación. En todo este proceso, los hechos ciertamente cuentan, y mucho, son muy importantes para la ciencia. Pero no para tomarlos como vienen dados, no para asumirlos tal como se nos presentan en la variada superficie de las apariencias perceptivas, ni en el modo en que puedan afectar a nuestros deseos y sentimientos, para decirlo en una palabra,

de lo que ampliamente podemos llamar nuestra *experiencia*. La ciencia —y aquí usamos el término en su sentido más amplio, no para referirme sólo a lo que habitualmente se denomina las ciencias “duras”, sino también las “blandas”, no sólo las ciencias matemáticas o las ciencias de la naturaleza, sino también las ciencias humanas y las ciencias sociales—, selecciona y encuadra los hechos en el marco de un problema, cuya solución ha de permitir una comprensión rigurosa de esos mismos hechos y, eventualmente, la posibilidad de intervenirlos, de modificarlos, de emplearlos en la generación de nuevos hechos previamente inexistentes, que va haciendo de lo que nos rodea cada vez más hechura nuestra.

Lo dado a la ciencia lo convierte en dato, en un conjunto de datos ordenados que son relevantes para el problema que se plantea. Su importancia estriba en que en ellos está registrado lo que ha de explicarse y en que son los elementos de contrastación para determinar si se sostiene lo que la ciencia proyecta como explicación del mundo, si la teoría es plausible.

Un aspecto fundamental del proceder científico es que se considera adecuada o exitosa una teoría cuando no sólo se ha logrado seleccionar y ordenar bien los datos pertinentes, sino cuando se ha logrado reducir la pluralidad de manifestaciones de la realidad que se expresan en esos datos a un número más pequeño de entidades y procesos constitutivos, fundamentales. Ésta es precisamente la finalidad explicativa que debe satisfacer la investigación científica: mostrarnos a partir de qué, por qué y cómo está hecho el mundo, cómo acaecen en él los hechos, cuáles son las leyes que hacen concebible su regularidad y, por ende, cómo es posible dar cuenta de las irregularidades y anomalías.

La ciencia construye el mundo, pues, en el doble modo de ofrecernos representaciones precisas, *teorías* solventes del mundo, sus fenómenos y comportamientos, y de posibilitar su efectiva transformación a través de la manipulación técnica.

Otro modo principal de proponerse la construcción del mundo es el arte. Tal vez pueda parecer raro este planteamiento, porque todavía pesa la costumbre

de pensar que el arte se limita a representar cosas que hay en el mundo. Esta idea, que viene de muy lejos, entiende que la finalidad del arte consiste en ofrecernos buenas imágenes de lo que hay, y también, si no queremos ser demasiado restrictivos, buenas imágenes de lo que *podría* haber. Se suele resumir esta perspectiva diciendo que lo que hace el arte consiste en imitar la realidad.

Según esta manera de entender el arte, éste queda siempre referido a algo previamente dado, ya se trate de objetos y situaciones que efectivamente pueblan el mundo, ya se trate de procesos mentales o anímicos (ideas, emociones) mediante los cuales los seres humanos determinan su propia posición en el mundo y sus reacciones ante lo que los rodea. Claro, esto último embrolla un poco el esquema, porque no sólo encara al arte con el mundo objetivo que se abre a nuestros sentidos y que es más o menos común a todos nosotros, sino también con lo que podríamos llamar los mundos internos, el espacio borroso de los deseos, los sueños, las fantasías y los sentimientos, que tiene un sello personal indeleble. Pero de todos modos una concepción de esta índole dista mucho de asignarle al arte una función constructiva como la que le atribuimos. Así es que es preciso explicar un poco este aserto.

Si el mundo fuese lo dado, el arte no podría sino limitarse a cumplir la función de un espejo. Aunque ya esa sola función trae consigo sus complicaciones —porque la legalidad de un espejo no coincide con la de lo que refleja, porque a la legalidad que rige la presencia de las cosas en la realidad hay que sumar en este caso la legalidad de la inversión, que condiciona esa presencia en el espejo—, aun descontando estas complicaciones que podrían hacer interesante la analogía, uno no podría decir convincentemente que el arte sólo cumple esta función especular.² Y no resultaría convincente a

² Una de las obras fundamentales de la historia de la pintura, *Las Meninas* de Diego VELÁZQUEZ, es quizá la demostración más admirable de las complejidades que trae consigo el modelo de la especularidad. En el contexto del surrealismo, las torsiones e inversiones irónicas de la representación de René MAGRITTE (por ejemplo, su célebre “Esto no es una pipa”) proporcionan otra forma de autocrítica de la función mimética.

pesar de que incluyésemos, junto al reflejo de las abigarradas apariencias sensoriales, el de esos universos íntimos de que hablaba antes. Y es que es la complejidad de nuestra experiencia del mundo la que es interpelada por la obra de arte: son los pensamientos, actitudes y reacciones de cada cual lo que la obra —su cuerpo material y sensible— pone en movimiento, y su logro ciertamente no se mide, como ocurre en la ciencia, por el acierto o la plausibilidad de la explicación del mundo que ofrece, sino por la amplitud y riqueza del movimiento que provoca. Esto también sugiere que la orientación fundamental del arte no va dirigida hacia a la simplificación y generalización que es propia de la ciencia, sino —para volver sobre el término que empleé recién— hacia la complejidad.

Permítanme insinuarles el punto a través de dos ejemplos, que son como dos modalidades distintas de poner en discusión la analogía del espejo.

El primero. Hay un artista actual llamado Joseph Kosuth, nacido en Estados Unidos, en 1945, que presentó hace ya varios años una obra llamada “La silla”. Constaba de tres elementos: una silla común y corriente instalada sobre el suelo, contra una pared de la galería, a su costado una fotografía de la misma silla colgada del muro a una altura un poquito superior a la del eje visual de un observador promedio, y al lado de ésta, a distinta altura, un panel negro sobre el cual estaba reproducida en caracteres blancos la definición de la palabra “silla” que aparece en el Diccionario Oxford de la Lengua Inglesa. Esta obra —extraordinariamente simple en su concepción— puede suscitar múltiples reflexiones y reacciones, y muy especialmente puede —y seguramente quiere— despertar la pregunta “¿qué es el arte?”, “¿qué es una obra de arte?”, y promover la sospecha de que la obra no se reduce a representarnos lo que ya encontramos en el mundo circundante, sino a convertirlo en algo sumamente problemático. La pregunta por la obra que esta obra nos evoca pareciera inducirnos a preguntar, a su vez, “pero ¿qué es una silla?”: ¿es el objeto, la imagen o el concepto?, ¿dónde existe eso que llamamos una “silla”? En su conjunto es un muy agudo comentario —y un comentario ciertamente crítico— a la idea

de que el arte no consiste en otra cosa que en la imitación de la realidad.

Y otro ejemplo, un poema del gran escritor cubano José LEZAMA LIMA, que nació en 1910 y murió hace ya un cuarto de siglo. El poema tiene el título “Ah, que tú escapes”, el cual reproduce el fragmento inicial del primer verso:

*Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.*

*Ah, mi amiga, que tú no quieras creer
las preguntas de esa estrella recién cortada,
que va mojando sus puntas en otra estrella
enemiga.*

*Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño,
cuando en una misma agua discursiva
se bañan el inmóvil paisaje y los animales más
finos:*

*antílopes, serpiente de pasos breves, de pasos
evaporados,*

*parecen entre sueños, sin ansias levantar
los más extensos cabellos y el agua más
recordada.*

*Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses
hubieras dejado la estatua que nos podía
acompañar,*

pues el viento, el viento gracioso,

se extiende como un gato para dejarse definir.

Ésta es una pieza que parece poner en juego toda la capacidad descriptiva y evocativa del habla poética. El poema hace además de desplegar algo así como un paisaje, o una variedad de paisajes y unos acontecimientos sutiles, que no llegan a consolidarse, que no alcanzan lo que el mismo poema llama su “definición mejor”. Sería interesante preguntar a cada cual cómo reacciona ante un texto como éste. Sobre todo sería interesante averiguar cómo entiende cada quien eso del “agua discursiva”, en que el poema pareciera reflejarse a sí mismo. Ocurre aquí

como si el poema, lamentando y celebrando a la vez la fugacidad y la evanescencia de todo lo que hay, esa especie de pérdida de mundo que palpita en todas nuestras sensaciones, recuerdos, pensamientos y experiencias, sólo se ocupara en guardar el secreto que lo hace posible.

Estos dos ejemplos nos invitan a comprender el modo en que el arte construye el mundo.

Partiendo de la complejidad de nuestras experiencias, el arte construye el mundo cambiando nuestra relación con él, y enseñándonos de esa manera que el mundo es mucho menos sólido y constante de lo que podría parecernos de buenas a primeras. De un modo que suena a paradoja, instalando en el mundo una cosa nueva, cerrada sobre sí misma —la obra—, que se agrega a las que ya lo colman, transforma —a veces de manera radical— nuestra experiencia de todas las demás cosas, del mundo mismo. Lo hace, en la medida en que nos susurra, sin imponérsela, una pregunta por aquella complejidad, y nos invita a jugar el juego de hacer apuestas de sentido a propósito de ella.

Podría parecer que arte y ciencia tienen poco que ver entre sí. Sin embargo, si pensamos en lo que decía al principio, si consideramos esa libertad que tenemos para introducir la diferencia en lo dado, esa libertad que somos, veremos que la ciencia y el arte son dos grandes formas de ejercer esa libertad. La pregunta que uno podría hacerse es si ambas tienen una misma raíz. Y a pesar de las insoslayables disparidades que pueda haber entre una y otra, parece posible sostener que ni una ni otra serían posibles sin la imaginación. No habría pregunta —inicio de la ciencia— si no pudiésemos ponernos en el caso de que las cosas y los hechos no sean tal como se nos presentan, como creemos que se nos presentan. No habría ciencia si no pudiésemos libremente imaginar cómo, en verdad, es el mundo. No habría arte si no pudiésemos llevar a la realidad, en una imagen, lo que nos imaginamos por el solo hecho de estar en el mundo, de habitarlo.

La imaginación suspende la dictadura de lo dado, pone en cuestión su aparente crédito y consistencia, ya sea para hurgar en su fábrica profunda, ya sea

para evidenciar los infinitos modos en que puede volver a ser barajado. Si la ciencia nos enseña a partir de qué, por qué y cómo se da lo dado, el arte nos revela el don al cual se debe.

¿Qué es una obra de arte?

Cuando uno escucha la expresión “obra de arte” en referencia a alguna cosa o evento en particular, no está recibiendo simplemente una información descriptiva, sino también —y sobre todo— una valoración. Decir que algo es una “obra de arte” es marcar inmediatamente una diferencia respecto de todo lo que lo rodea, y desde luego no sólo por el hecho de que la cosa en cuestión no es un fenómeno de la naturaleza, sino el producto o la ejecución de una actividad humana: también se la distingue con ese apelativo de todos los objetos de uso y trato funcional. Ello supone que la actitud ante este tipo especial de objeto tiene que ser también distinta; como ya sugerimos antes, esa actitud no es de uso, sino de contemplación. Lo que se valida en una relación como ésta es una suerte de dignidad de dicho objeto, que suspende todo trato cotidiano con él. Por eso, decir que algo es una “obra de arte” equivale a afirmar que se eleva muy por encima de todo lo que consideramos y tratamos meramente como objeto, ya sea en disposición cognoscitiva o práctica. Al emplear la expresión estamos reconociendo un *valor* de la cosa o evento y que sólo puede ser adecuadamente reconocido si adoptamos una actitud como la que mencionábamos.

Pero esto nos pone rápidamente ante una disyuntiva: ese valor ¿es inherente a la cosa o depende de dicha actitud?. Las respuestas polares pueden conducirnos a callejones sin salida, o por lo menos omitir muchas cosas sustantivas. Si se sostiene que el fenómeno estético (hablando ahora en general, y no sólo en referencia a obras de arte) está dotado de propiedades objetivas que lo califican de ese modo, ¿cómo podemos explicarnos la enorme diversidad de reacciones que puede suscitar o, más aún, la conmoción que provoca a algunos y la indiferencia con que otros lo soslayan?. Si se piensa que todo

depende de la predisposición del observador, ¿no se infiere injusticia a aquello que distingue al fenómeno respecto de su entorno?. Parece lo más aconsejable desechar perspectivas unilaterales de este tipo, y entender que el hecho estético no puede ser fundamentado exclusivamente en la cosa ni en el observador, y que es más bien una relación, en la cual se requiere simultáneamente el concurso de ciertos rasgos o características del fenómeno y la apertura colaboradora del espectador que permite que esos mismos rasgos adquieran realce y significación.

En el esfuerzo por identificar esos rasgos o características, la tradición supuso de manera más o menos unánime que se trataba de una peculiar coherencia entre los componentes materiales y los aspectos formales de un determinado objeto. Ciertamente, muchas cosas elaboradas por el ser humano pueden poseer esa coherencia y no satisfacer propiamente las condiciones de lo que solemos concebir como obra de arte; de hecho, los utensilios deben ser coherentes para asegurar su funcionalidad. Con el interés de distinguir las obras de los meros artefactos (lo que fue una preocupación constante de las reflexiones estéticas), a la coherencia de las primeras se la tildó de orgánica, para dar la idea de una totalidad consumada en la que cada uno de sus elementos se relaciona con los demás para concurrir a una misma finalidad. La analogía de la obra de arte con el organismo viviente se remonta a los más antiguos pronunciamientos sobre el arte de que guardamos registro en la cultura occidental. Y así como en el caso del organismo natural todo concurre a la finalidad de la vida, que en sí mismo es un hecho particularmente enigmático, así también se entendió que en el organismo artificial que es la obra todo concurre a una finalidad de significación, de sentido, dotado éste también de un aura de misterio debido a que no es posible fijarlo en una fórmula unívoca: y es precisamente esta dimensión de sentido la que define la apertura del espectador de que hablábamos. A la idea de que la obra es un tipo muy especial de coherencia entre materia y forma se suma, entonces, para la concepción tradicional, la idea de que esta

coherencia da lugar a su vez a un tipo muy especial de significación, de comunicación o expresión; las nociones de símbolo o alegoría fueron abundantemente utilizadas para caracterizar lo último.

Las agudas transformaciones del arte en los últimos dos siglos, coincidentes con el advenimiento de la modernidad, han traído conmociones igualmente profundas al modo de concebir la obra de arte. Por una parte, hemos asistido a la crisis del valor de la totalidad orgánica por el surgimiento de obras caracterizadas por su textura fragmentaria o inconclusa, en las que parece acuñarse una experiencia del mundo carente de orientaciones estables y de sentidos ciertos. Por otra, la noción misma de "obra" ha sido puesta en entredicho por la proliferación de operaciones artísticas que difícilmente podrían ser designadas con este término, y que tienen más bien el carácter de "gestos",³ o cuyo sentido y carácter no está arraigada en la individualidad exclusiva de un determinado producto, sino en la "serie" a la cual éste pertenece. Luego, la tendencia a una estetización general de la realidad, impulsada por el diseño, la publicidad, la moda y los requerimientos formales de la comunicación, ha contribuido poderosamente a difuminar las diferencias entre lo que podría considerarse como estrictamente artístico y la circulación social de los signos y los mensajes. En fin, los propósitos diversos y a menudo divergentes de las manifestaciones artísticas, dirigidas a menudo a usos de índole crítica o investigativa, han ampliado el radio de acción del arte más allá de lo propiamente estético y de la fruición puramente contemplativa.

La dificultad contemporánea para proporcionar una noción unitaria y consistente de la "obra de arte" plantea múltiples interrogantes que no parecen poder resolverse de un único modo. Con todo, puede quizá decirse que subsisten al menos dos rasgos esenciales de la misma: una "obra" es, más bien

³ El acto con el cual DUCHAMP coge un urinario de baño público, lo firma con un nombre fingido ("R. Mutt") y lo envía, bajo el título de "Fuente", a una exposición de cuyo jurado él mismo forma parte es el caso ejemplar e inaugural de esta nueva categoría.

que un objeto, ante todo un acontecimiento; y es un acontecimiento corpóreo, dotado de una materialidad que no se restringe a los componentes estrictamente físicos y que implica las reacciones, procesos y comportamientos de los observadores.

¿Quién es el artista?

Hasta aquí hemos hablado principalmente del arte como una actividad peculiar y de la obra de arte como el resultado de esa actividad. Pero la peculiaridad de la actividad artística no sólo se acusa por las características de lo que llamamos “obra”—y no importa cómo definamos esas características—, que la diferencian marcadamente de los objetos con que traficamos diariamente y que constituyen nuestro entorno habitual, sino también por las condiciones, capacidades y destrezas que supone esa actividad. Son precisamente estas condiciones, capacidades y destrezas las que identifican a ése que llamamos un “artista”. Y es obvio que, si se le conceden al arte y a la obra rasgos extremadamente distintivos, se tendrá que suponer que el “artista” posee también aptitudes especiales que lo diferencian de los demás seres humanos: aptitudes que desde luego no se reducen simplemente a destrezas, por asombrosas que éstas sean, las cuales, por sí solas, no pueden ofrecer más que virtuosismo.

El concepto tradicional más arraigado en este sentido es el de *genio*. Aunque sólo en la época moderna se formula expresamente una teoría del genio, el concepto es de larga data. Ya PLATÓN había sostenido que el poeta compone sus piezas en una especie de trance y de éxtasis (lo llamaba “manía”, es decir, “locura”), poseído por la divinidad, sin clara conciencia ni conocimiento de su hacer ni de su tema. Esta “conexión divina”, si podemos llamarla así, será el lejano fundamento de la concepción del genio, poderosamente nutrida más tarde por la noción judeo-cristiana del Dios creador que trae las cosas a la existencia desde la nada. Todavía puede resultarnos familiar la idea del artista como un “pequeño Dios”: el creacionismo de VICENTE HUIDOBRO (“no cantéis la rosa, oh poetas, hacedla florecer en el poema”) puede

brindar un buen ejemplo al respecto. En la época moderna y con la crisis de la creencia en el fundamento divino de la realidad, la fuente de la creación artística es la naturaleza. Nuevamente es KANT quien establece firmemente la doctrina, definiendo al genio como una capacidad innata, un don, a través del cual “la naturaleza le da la regla al arte”: el genio no se deja dictar reglas por ningún modelo precedente, pero es la fuente de reglas que pueden imitar otros artistas menos dotados (que son meros talentos), lo que equivale a decir que el genio “crea escuela”, que funda un “estilo” o que instala un nuevo “paradigma”. La secularización que evidencia esta doctrina⁴ todavía puede sufrir un cambio ulterior, si con Sigmund FREUD se sostiene que la fuente creativa del artista es, ya no la naturaleza, sino el inconsciente.

En cierto sentido, afirmar que el arte se debe al genio, es decir, a un don exclusivo y eminente que opera de modo espontáneo y sin sujeción a normas previas, resulta paradójico. La noción misma de arte implica un hacer regulado, un saber-hacer, cuya productividad se rige por reglas. En esta medida, es más o menos evidente que con el concepto de genio se ha querido dar cuenta de lo que podríamos llamar el factor imponderable de ciertas manifestaciones artísticas, que no puede explicarse a partir de reglas previamente conocidas y que, sin embargo, no es caótico ni incomprensible, sino todo lo contrario, pleno de sentido: con su obra, el genio abre una nueva comprensión del mundo. Como se ve, se trata de un concepto restrictivo: queda reservado a unas pocas individualidades eminentes y referido al “gran arte”. Eso lo convierte también en una pieza central de múltiples ideologías artísticas, que piensan el arte en términos de excepción. Y a este respecto no debe olvidarse que la noción abonó los discursos por medio de los cuales los propios artistas buscaron legitimar su actividad y sus realizaciones en el contexto social y cultural desde el Renacimiento, con el resultado también paradójico de que la

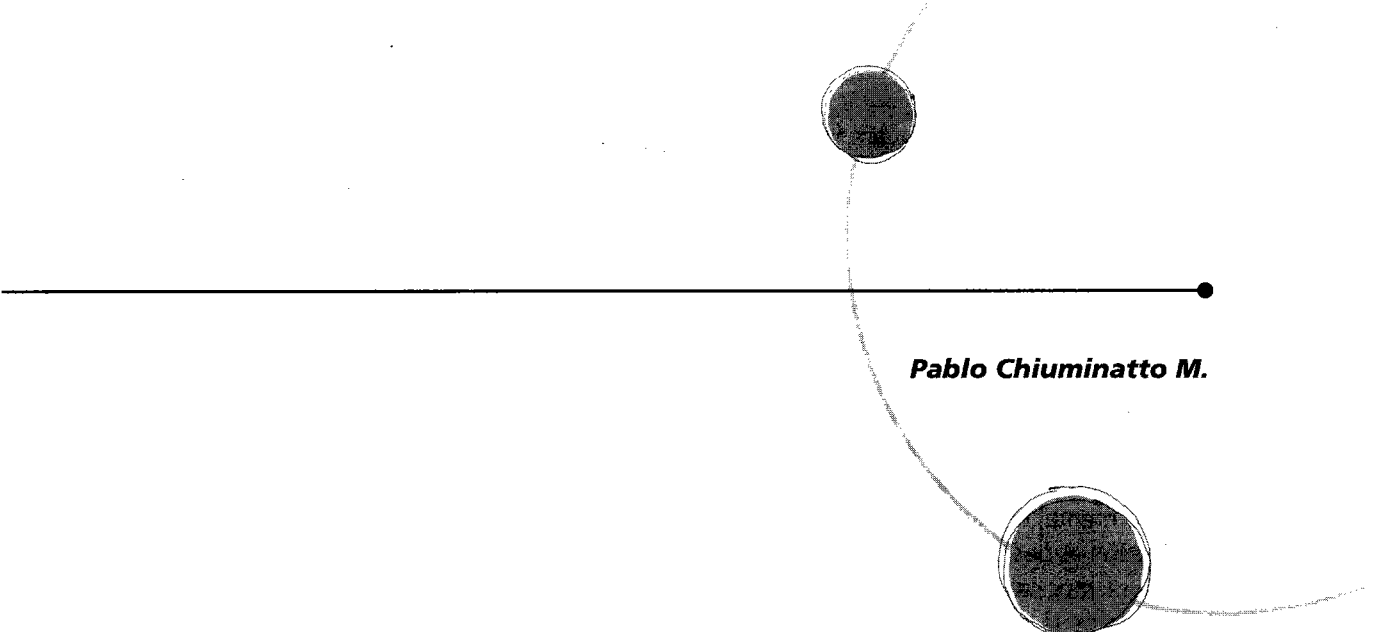
⁴ La secularización es precisamente el proceso en virtud del cual se sustituye la creencia en un fundamento trascendente de la realidad, inaccesible a la razón humana, por una concepción causalista que entiende que lo real y sus relaciones son immanentes y pueden ser progresivamente esclarecidas por la indagación racional.

legitimación tendía a hacerse equivalente con la exclusión. El tópico de los “nacidos bajo el signo de Saturno”, brillantes, impetuosos y melancólicos, o también los del artista “bohémio” o “maldito” indican ese rasgo peculiar.

La discusión sobre las aptitudes propias del artista ha sido larga e intensa. A pesar de la enorme influencia de la concepción del genio, abundan — sobre todo en la época moderna— otras maneras de entender la operación artística que ponen énfasis en la definición, conocimiento y aplicación de reglas que supone la fabricación de un producto artístico. Uno de los casos más irónicos al respecto es la explicación que ofrece el gran escritor estadounidense Edgar Allan Poe de la composición de su propio poema *El cuervo* en el ensayo “Filosofía de la composición”, donde él se propone mostrar que ha procedido de la misma manera que un geómetra en la demostración de un teorema, y que todo lo que se dice sobre el misterioso proceso de la creación es simplemente una mistificación de la cual se hace cómplice el artista por propia conveniencia.

Ésta es, entonces, otra manera de subrayar las prerrogativas del arte: si no es en función de unas dotes casi divinas cuya operación es en sí misma inaprensible, es por la excelencia de la facultades intelectuales cuyo ejercicio da lugar a la obra; LEONARDO fue el primero en afirmar que “el arte es cosa mental”.

En el contexto contemporáneo, el artista ha tendido a perder las ínfulas que le asignaba la ideología del creador excepcional. Sin dejar de considerarse que tiene que estar equipado con ciertas dotes y destrezas que no están igualmente repartidas en todos los seres humanos, el énfasis recae en su aptitud para designar por medio de sus operaciones zonas y relaciones de la realidad que la percepción y la comprensión habituales soslayan, y que posibilitan nuevos modos de aprehensión de lo que nos rodea y de nosotros mismos. El artista tiende a ser pensado y a pensarse como un operador de formas y contenidos que amplían o modifican nuestro emplazamiento en el mundo, contribuyendo a una mayor lucidez acerca de la complejidad del mismo.



Pablo Chiuminatto M.

Experiencia estética

Tal vez sea la idea de vivencia la noción más útil si queremos explicarnos de forma sencilla en qué consiste la experiencia estética. De este modo integramos por una parte la figura del espectador así como la del artista que realiza la obra, como posibles observadores y participantes del fenómeno sensible que la obra representa. En dicha confluencia, al hablar de público o de espectadores necesariamente consideramos también al artista en su rol de doble agente de la vivencia, ya que en algún momento de la producción debe distanciarse para hacer una lectura de lo que realiza. En ese instante se vuelve espectador también, y en ese mismo sentido podemos apelar a que todos, de algún modo, hemos tenido la experiencia de la creación de formas y también la del espectador. Por ejemplo, pensemos en cómo nos sentimos cuando vemos o escuchamos una obra, o cuando nos encontramos en la montaña y ante nuestros ojos se despliega un paraje inmenso. El cúmulo de sensaciones complejas con las que nos enfrentamos en un hecho estético, y que van más allá de lo que sólo concierne a los sentidos y por supuesto no se restringe al procesamiento cognoscitivo de lo observado, nos lleva a reconocer que lo sensitivo, lo afectivo será siempre el eje de tal experiencia. Ya que, a pesar que innegablemente nos sirvamos del entendimiento (de la racionalidad) para articular los múltiples sentidos que toda obra de arte o experiencia estética del mundo implican, siempre a la base de aquellas experiencias está tramado, de algún modo, lo sensible en sus múltiples formas.

Dentro del ámbito de lo estético surgen las denominaciones para tales experiencias. Por ejemplo, cuando calificamos algo de bello o feo, opera en nosotros la consecuencia de lo que impresiona nuestros sentidos, generando afectos coherentes con tales estímulos, y a los que llamamos emociones. Pero la complacencia y la estimulación placentera de nuestros cuerpos no es todo, ni tampoco lo es exclusivamente nuestra reacción afectiva ni los pensamientos que desatan en nosotros a propósito de la presencia del fenómeno estético; no parece posible trazar una frontera precisa dentro de la cual pudiésemos reconocer en su identidad lo puramente estético, ya sea que tratemos de diferenciarlo de lo estrictamente placentero a escala sensorial, de las reacciones emotivas o de los procesos intelectuales. De modo que tales experiencias se viven sin excepción en la articulación de todos estos modos (sensorial-afectivo-inteligible) y así como no se puede reducir la experiencia estética a mera sensación o a respuesta afectiva, también se le restaría mucho si se la dejara en el ámbito puramente intelectual quitándole su componente sensorial y emocional. Lo anterior, debido a que estos procesos toman aspectos comunes para la conformación de la vivencia y la proyectan conjuntamente hacia espacios complejos como la imaginación y el entendimiento.

La metáfora de la visión y el motivo de las imágenes visuales pueden ser útiles para explicarnos el proceso de recepción estética de la obra y su proyección interpretativa, o como señalamos antes, «el sentido»

de la obra. El motivo de la imagen visual nos permite plantear la contemplación como la figura que sintetiza la experiencia estética, ya que asegura la representación del lugar físico de la apertura a la recepción sensible de la obra y, por otra parte, la dedicación temporal exigida para el despliegue del proceso mental de reflexión que la obra suscita. La explicación es posible también desde la audición de una obra musical y otras formas de arte, pero si imaginamos la situación que vivimos en el cine, captaremos la situación de manera integral. La experiencia estética proyecta la representación metafórica del sentido desde el ejercicio de las capacidades intelectuales, y se produce gracias a la fusión entre lo sensorial, lo afectivo y lo inteligible como hecho esencial de la vivencia. Por otra parte, esta misma fusión sería lo que generaría la posibilidad de identificación de lo estético en sí, en la medida que es un fenómeno de conciencia, un darse cuenta que se participa de tal experiencia. Es decir, el juego entre lo que sentimos y pensamos gracias a la obra o el objeto estético será lo que nos permita cerciorarnos que efectivamente lo estamos viviendo, ya sea como puramente imaginado o como vinculación real con el entorno, aunque en ambos casos necesitamos de la experiencia para reconocer su estatuto. De esta forma, lo bello sería aquella confluencia entre el goce sensible placentero en armonía con lo intelectual sugerido por la obra. Y lo inverso ocurriría para lo que denominamos como lo feo, y así en cada una de las categorías estéticas que nos planteemos.

Entonces, una vez que hemos esbozado la dimensión en la que la experiencia estética se produce, podemos proponer un paso más hacia el objeto mismo, aceptando que algo debe haber en dicho objeto para que se separe del resto de los objetos del mundo y resalte. Esto mismo planteado desde nuestra subjetividad es posible de pensar a partir del momento en el que somos «llamados» o incitados por nuestra atención a fijarnos en un objeto que se anuncia como estético. Tal instancia es lo que denominamos *asombro*, para usar la misma palabra que ARISTÓTELES utilizó al referirse la ruptura que nos lleva hacia la contemplación. Somos arrastrados

desde la dimensión del pragmatismo de la cotidianidad sin relieves, a la del asombro que nos detiene y nos obliga a reparar en el objeto estético. Dicha curiosidad mediada por la tensión sensible-inteligible, anteriormente descrita, es lo que –si la asumimos conscientemente– llamaremos contemplación. Pero ésta es la contemplación de un objeto eminente, de la «cosa otra» que nos obliga a poner atención. Esa cosa que es más que las cosas en la dimensión pragmática que la cotidianidad ofrece es el objeto estético, ya que cualitativamente está marcada por una carga especial, que Jorge Luis BORGES, por ejemplo, describió como “la inminencia de una revelación que no se produce”, y que Walter BENJAMIN, con propósito crítico, designó como el «aura».

Podemos reconocer esta “aura” en las cosas que han devenido otras en virtud de su designación estética (imágenes, sonidos, palabras, etc.), que les confiere un valor agregado, un «más» o una distinción que los hace diversos del resto, y que a su vez nos permite reconocer el indicio de confluencia de lo sensible y lo inteligible operando en nosotros en la experiencia estética; al mismo tiempo que se inscribe en el objeto estético como si lo guiase desde otra dimensión para revelarse ante nosotros, en el sentido en que lo decía, según recordábamos, BORGES. Tal instante podemos identificarlo como la intersección de nuestro mundo y el objeto que se nos ofrece, y se convierte hasta cierto punto en un mundo en sí mismo, incluso a veces de manera tan intensa que pareciera que es el mismo objeto el que nos mirara. Sin embargo, debemos aceptar que no es sino nuestra mirada estética la que hace factible tal experiencia, ya que el objeto en sí mismo no posee ninguna característica especial, salvo haber caído dentro de nuestra contemplación como objeto. Así del primer asombro o detenimiento que nos llamó a entrar en relación, hemos ido accediendo hacia lo más intelectual o analítico, y promoviendo aspectos intelectivos o imaginativos que muchas veces recuperan otra vez lo sensible desde nuevos aspectos. Esto es lo que podemos llamar el goce estético, entendido no como un simple mirar o escuchar una obra, sino con un compromiso mayor para cuyo

advenimiento son esenciales tanto espectadores como artistas.

Efectos y afectos

Aquello que hemos nombrado como objeto estético, o lo que se vuelve objeto bajo la mirada que llena de sentido los fenómenos, puede haber sido o no elaborado por un artista, y sin embargo servir equivalentemente para nuestra experiencia. Tal mirada —en la medida que es distinta a nuestro modo usual y funcional de ver— da lugar a una significación. ¿Pero qué implica esto?, se trata de la capacidad de significar algo que regularmente asignamos, en virtud de la cual el objeto estético, que se caracteriza por una intensificación de los aspectos formales, pareciera que «nos dice algo»; sin embargo, como ya hemos sugerido, su posibilidad de expresar radica en la propia asignación de sentido que nosotros le damos y por ende está limitado a nuestras propias capacidades sensibles e intelectivas. Por esto muchas veces se considera que una obra de arte no puede ser explicada por otro que no sea el artista, ya que la diversidad que implica el carácter subjetivo de la mirada del espectador —cada espectador, una mirada y un mundo— quedaría siempre en falta. Esto representaría, al igual que cada obra, un espacio de combinación infinita en la que fácilmente podemos no sentirnos representados por una explicación, por muy profesional y coherente que ésta sea.

Pero encaminándonos tangencialmente en el complejo mundo de la significación, podemos tomar como ejemplo el ámbito de lo poético como aquél que mejor refleja el hecho que la significación, que usualmente es distinta de la forma (los signos son arbitrarios y no guardan relaciones esenciales con los significados para cuya comunicación los empleamos), es aquí inseparable de ella, al punto de formar una unidad indiscernible. Si las formas o los signos son fenómenos que podemos percibir por nuestros sentidos y si la significación corresponde al mundo de la imaginación y de las ideas, en el caso de la obra aparecen esencialmente vinculados entre sí, como expresión de un sentido que moviliza la

experiencia más allá del medio que lo habilita pero que tiene a éste como su fuente primaria, a la cual debe constantemente retornar la operación estético-interpretativa.

Si volvemos a lo que inicialmente hemos denominado como lo sensible y lo vinculamos con las emociones que la obra nos produce, podremos plantear la dualidad entre efectos y afectos. Por “efectos” podemos entender lo que se relaciona con la estimulación de nuestra percepción, entendida en el caso estético como la dimensión ampliada de lo sensible vinculado con lo inteligible. Por “afectos”, en cambio, lo que media la moción estética, a través de la apertura consciente a un tipo de vivencia que se desmarca de lo puramente pragmático, cargando objetos y espacios de fuerza y sentido. Parece ser propio del fenómeno estético tener esa doble capacidad cifrada en los efectos que produce y en los afectos que provoca. Pero en la dimensión de la experiencia estética ambas dimensiones se complementan, al igual de lo que ocurre, según veíamos, con lo inteligible y lo sensible. En la época moderna esta complementación ha sido especificada con la noción de expresión como clave fundamental de lo estético, de acuerdo a la cual se concibe que por una parte la obra expresa lo que nuestra propia mirada estética le atribuye, así como lo que el artista ha vertido en ella.

De este modo veremos que, a su vez, los efectos también pueden ser vinculados con los medios de expresión gracias a los cuales se hace posible el proceso de formalización que representa la obra de arte. Por esta razón, lo que planteábamos anteriormente acerca de la necesidad de la forma para toda obra, aquí tiene nuevamente un lugar fundamental, ya que para integrar cualquier expresión requeriremos de un medio que la haga posible y le dé curso, y para vernos afectados por cualquier objeto necesitaremos que éste posea una forma, aun si es la forma del desorden. Tal configuración, al mismo tiempo que expresa, sirve como expresión de eso otro que es la obra misma, a pesar de la pérdida de su referencialidad mimética inicial. Entonces, aunque la metáfora implica la utilización de cosas y palabras en lugar de otras que

la expresan directamente, nuestra lectura estética envuelve su reubicación en el ámbito de la significación. Ello, a partir de la concepción de lo estético o artístico como dimensión en la que las cosas expresan y remiten unas a otras y en conjunto expresan algo que no puede ser fijado ni determinado de acuerdo a las reglas de lo consecuencial lógico.

Esa dimensión de los efectos es lo que la obra despliega una y otra vez en cualquiera de sus formas de presentación, operando el efecto sobre nuestros afectos. Al mismo tiempo, los afectos expresados (ya sean ideas o emociones) remiten y apelan a nuestra propia capacidad de expresión como manifestación de lo estético en nuestra mirada, entendiendo ésta como lugar de cruce de lo inteligible y lo sensible. Todo lo anterior, expandido por nuestra capacidad de configuración de nuevas metáforas, busca simular el tanpreciado «sentido de la obra». Pero no como en siglos anteriores apelando a una única lectura posible bajo reglas artísticas y cánones estéticos, sino ahora bajo el dilatado contexto de significación dado en la modernidad. Y éste es un ámbito en el que parece que cualquier cosa puede ser esa cosa que llamamos obra de arte y —al mismo tiempo— cualquier obra puede ser leída desde lo estético, como efecto de ampliación del horizonte de lectura más allá del espacio regulado y administrado por los parámetros usuales de la racionalidad, hacia lo asociativo, lo paradójico, lo para-lógico e, incluso, la frontera del sin sentido. Así, ya no tan sólo somos llamados a encontrar una única verdad en la obra de arte, sino las múltiples verdades que esta puede alojar como dimensión de representación de la forma misma, expresión en su carácter propio de multiplicidad y cambio.

Gusto y comunicación

Pero volvamos a los aspectos formales y sensibles de la obra por un momento. Si hablamos de la experiencia estética, precisamos mencionar la función del gusto como un principio identificado desde los inicios de la disciplina en el temprano siglo

XVIII, que guarda relaciones esenciales con la opinión y los rendimientos comunicativos. Las frases “esto me gusta”, “aquello me disgusta”, sugieren que en cada persona, o más bien en cada personalidad, se fundarían las coordenadas de gusto que permitirían la emisión de un juicio particular respecto del hecho estético. Pero al mismo tiempo que buscamos reconocerles un sentido intelectual y emocional, reconocemos en tales pronunciamientos el impulso por otorgar un valor al juicio estético radicado en un proceso de significación evaluativa, que no se restringe a su emisor individual, sino que tiene pretensiones de validez universal y, por lo tanto, compartida por el resto de nuestra comunidad cultural: es lo que había reconocido KANT. Este impulso se vuelve conflictivo si aceptamos que, más que nada, el hecho estético está marcado por ese «no-sé-qué» que nos atrae de la obra, y que sin embargo, no podemos nombrar sino bajo una calificación estética (“bello”, “sublime”, “conmover”, “patético”, “grotesco”, etc.) que lo describe de manera indeterminada. Ese «no-sé-qué» (la fórmula fue primeramente propuesta por el español Benito FEIJÓO) hace que no tan sólo la significación de la obra navegue por las difíciles aguas de la pluralidad, sino que también afecta las referencias mínimas de aseveración de nuestro juicio volviéndolo relativamente mudable e inconstante. Así parece que opera nuestra atención, pero también nuestra complacencia, en la incapacidad de nombrar precisamente qué es lo que nos atrae de las cosas que se recortan del mundo en la figura de lo estético.

Pero a pesar de esta imprecisión, la pretensión de validez de los juicios individuales es refrendada en los procesos culturales de significación a través de propias pautas de categorización que los miembros de una comunidad suelen compartir sin diferencias dramáticas. Siendo ello así, ¿qué puede quedar a la libre asignación de espectadores y estudiosos de la estética como dimensión de reflexión? Tal vez sea precisamente el juego enigmático que representa el encanto de la obra, que se niega a lo puramente racional y a lo meramente sensible, lo que nos invita a poner en juego a ambos al unísono. Es perfectamente posible que esto derive en reglas y

leyes —la tradición del gusto está poblada de intenciones canónicas—, pero sin duda lo más vivo consiste en la dimensión comunicacional del gusto, en que se confrontan y miden parámetros diversos de lectura y significación, encarnados en los distintos emisores de juicios, que enriquecen y muchas veces modifican de manera sustantiva la cultura estética. En particular, la historia de los últimos dos siglos está poblada de disensos estéticos encarnizados entre posturas conservadoras, respetuosas de los cánones heredados, y otras rupturistas, interesadas en legitimar nuevas manifestaciones artísticas y nuevos criterios del gusto, y estos disensos han ampliado enormemente nuestras perspectivas estéticas, haciéndonos más conscientes de la diversidad de dimensiones que confluyen en ellas: las éticas y políticas son, sin duda, las más obvias. Piénsese, por ejemplo, en el monumento a una figura política que desaprobamos: aquí no solamente cuenta nuestra estimación de los valores escultóricos que el monumento pueda tener, y ni siquiera la fidelidad mimética al modelo, sino la referencia cultural y política bajo cuyo prisma la valoramos, y que, por supuesto, juega un rol eminente en las posibilidades de dar sentido al objeto estético. Y es evidente que para el espectador resultará difícil separar las características inherentes de la estatua respecto de su condición de depositaria de un mensaje. Para un espectador ética o políticamente predispuesto, esta información no sólo condiciona su propio punto de vista, sino también la índole de la obra misma.

Placer, displacer, expresión, recepción y comunicación del hecho estético exigen la superación de la disputa individual por su valorización que, en el plano inmediato, no parece poder resolverse de otro modo más que con la resignación a que “cada cual tiene su gusto”. Esta diversidad de gustos remite a la diversidad con que las personas reciben y transmiten sus experiencias, que está condicionada a su vez por las circunstancias, la educación y el ambiente en el que cada una de ellas crece. Esto último se acentúa, si pensamos en la multiplicidad de representaciones y medios en los que las obras de arte, sobre todo contemporáneas, se formalizan, determinando una singularidad que no acepta pautas previas ni

preceptos de gusto establecidos como reglas universales a priori para la complacencia estética. En la tradición del pensamiento acerca de lo artístico se le otorgaba un lugar fundamental a la observación de las reglas que operarían bajo la mimesis y las relaciones entre las cosas, así como de la combinación de los placeres primarios de los sentidos y los secundarios de la imaginación tal como los figuró, por ejemplo, el filósofo anglosajón Edmund BURKE. Ello le permitió establecer desde el inicio de la disciplina la base para pensar una psicología estética en la cual reconoce bajo la apariencia puramente subjetiva y particular de nuestro gusto la operación de ciertos patrones emocionales e intelectivos. Estos patrones derivan de la propia naturaleza humana y de sus disposiciones instintivas a la propia conservación de la vida y a la sociabilidad como ejes determinantes de las respuestas estéticas. Ciertamente, hoy, y después de casi dos siglos y medio de acentuación de la conciencia histórica, ya no somos proclives a concebir una naturaleza humana permanente, y preferimos acotar los patrones de evaluación estética a contextos histórico-culturales e histórico-sociales determinados, constituidos por comunidades portadoras de tradiciones, costumbres y prejuicios estéticos. Pero ello no obsta para que reconozcamos en el ejercicio del gusto y en los procesos de comunicación estética, incluso los más elementales, una posibilidad originaria de libertad que, en vez de dar lugar a evaluaciones meramente privadas, abre un espacio soberano de comunicación poniendo en juego las capacidades de comprensión y relación del ser humano en el mundo y las posibilidades de construcción de la comunidad.

Crítica e interpretación

Acabamos de hablar de procesos elementales de evaluación estética, del tipo “esto es bello”, “aquello me gusta (o me disgusta)”, etc., que son embriones de una comunicación que puede alcanzar los más altos niveles de riqueza y complejidad. Éstos se dan en la crítica y la interpretación estética, que buscan mantener una relación intensiva con el fenómeno

considerado en sí mismo como también en su contexto histórico, cultural y simbólico.

Enfrentarse a un hecho estético, tal como hemos visto, implica algo más que observar un objeto especialmente calificado. En esta experiencia podemos participar de la manera más activa que nos ofrecen nuestras capacidades humanas, la cual compromete a la vez la percepción y la contemplación reflexiva como comportamientos en que se amplía nuestra comprensión de lo real y la de nosotros mismos. En virtud de la provocación estética, imaginación y sensibilidad experimentan una transformación esencial, que la modernidad nos ofrece en la figura de la conciencia de sí mismo. La experiencia estética implica la conciencia del proceso y la operación significativa que la obra y nuestra mirada permiten: veo que veo, siento que siento. Cada proceso de desplazamiento de nuestros sentidos logra su expresión en la esfera estética, no sólo en el plano de los afectos, sino también de la racionalidad vehiculada por la palabra. Como ya hemos dicho repetidamente, la articulación de la mirada estética se funda en un proceso de acuñación de sentido, que se da en la obra bajo la forma de conceptos cifrados que la palabra puede explicitar y a su vez en la formación de ideas y la integración al procedimiento activo de la creación de nuevas imágenes y nuevas metáforas, las cuales sólo son posibles en la medida que estas nuevas experiencias sean vivenciadas y aprendidas. De este modo, podemos proyectar a través de lo estético la manera en que va transformándose y enriqueciéndose nuestro conocimiento por medio de su interacción basada en la experiencia activa de contemplación y procesamiento intelectual de la obra.

Así representación estética y representación eidética (es decir, de ideas y contenidos inteligibles) irán juntas hacia la promoción de una dimensión de lo humano en tanto capacidad de dar forma, haciéndose visible y audible en la multiplicidad de cuerpos formados a los que denominamos "obras". Hemos planteado en varios momentos esta suerte de suspensión del dominio de la praxis de la vida cotidiana, ya que respecto de ella misma se diferencia el espacio estético general y el de la obra de arte. Pero con ello

no queremos sugerir que el arte y lo estético son actividades y zonas simplemente marginales y del todo ajenas al tráfago de la vida concreta de los individuos; lo que buscamos es asociar el espacio verbal que hemos reconocido con el de la capacidad del ser humano de dar sentido a los objetos con los que se enfrenta. Por ello, y a pesar de que la interpretación es la consecuencia más propia de la contemplación, ella implica algo más que una simple mirada sobre el objeto. Nos plantea el compromiso de establecer un vínculo mucho más profundo que busque, no tan sólo en la obra misma sus articulaciones, sino también en nosotros. Ambos espacios se dan como dimensiones de la proyección significativa y representacional del hecho estético.

Desde los primeros tiempos de la filosofía, la discusión artística y estética ha estado vinculada al ejercicio del juicio, es decir, a nuestra capacidad de articular uno o varios sentidos para una obra y compararlos con reglas estéticas, como forma crítica de aproximación. A su vez, el análisis crítico de las obras está fuertemente ligado a las aptitudes de acuñación lingüística de nuestras experiencias y a la eficacia de los procesos de traducción por medio de los cuales podemos transmitirlos a nuestros semejantes. El lenguaje y las formas discursivas, tanto retóricas como conceptuales, se convierten entonces en un acervo perdurable de prácticas y de herramientas que favorecen la posibilidad de interrogar a la obra y de entender la pregunta que la obra misma implica, en suma, de procesar el hecho estético de maneras que, análogas a la formulación y transmisión de conocimientos, admiten y fomentan la pluralidad y el diálogo.

En este sentido, que lo que antes describimos como la pretensión de universalidad del juicio de gusto cobra una especial relevancia en el caso del juicio crítico, en la medida que éste proyecta al primero como elemento de un diálogo en el cual representa un peculiar punto de vista que el emisor se esfuerza por fundamentar. El juicio de gusto, en su forma primaria, es un esbozo de comprensión que el juicio crítico amplía y formaliza y la interpretación fundamenta. Sobre esta misma superficie se articula

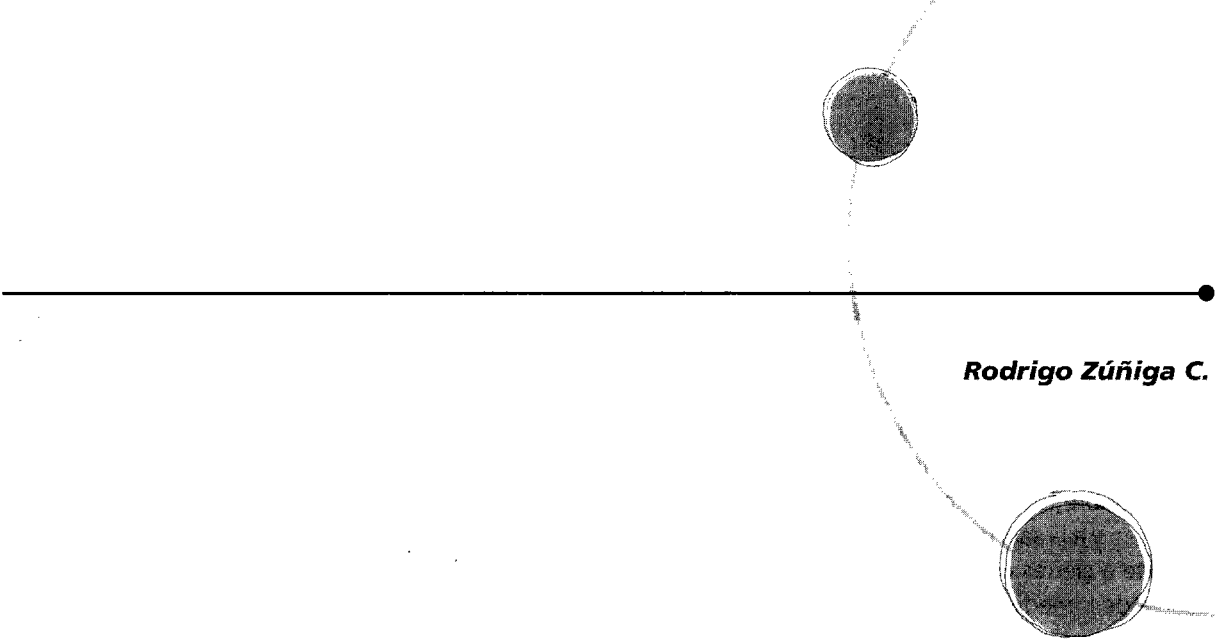
lo que se ha planteado como la posible educación del juicio de gusto o educación estética, por medio del conocimiento de los juicios críticos emitidos por quienes tienen un conocimiento más acendrado del tema y el cultivo de la apreciación estética como compromiso cultural e histórico. Ambas cuestiones no inhabilitan nuestro propio parecer, sino todo lo contrario, lo sitúan respecto de la disciplina y de su discusión más específica, obligándonos a interrogarnos por nuestras propias premisas y conclusiones y por la búsqueda de aquella apertura universal que determina al juicio crítico. Esto último, a su vez, es lo que tensa otros aspectos fundamentales como la originalidad de la obra y la discriminación interna del arte (en géneros, estilos, tendencias), así como las formas de comunicabilidad posibles (la diversidad de discursos estéticos).

El arte no se reduce al juicio personal del espectador ni se deriva de leyes a priori, pero tampoco se sostiene en la autonomía absoluta de la obra. Ya que, tal como dijimos antes, se requiere la dimensión articuladora del sentido, en que se despliega la multiplicidad de las miradas y valoraciones y, con ellas, el dinamismo simbólico de la obra misma, tanto en el recorte de un determinado presente como en la deriva histórica, haciendo del conjunto algo más rico y profundo.

Así, con este paso, establecemos una diferencia fundamental entre la contemplación crítica y la pasiva-receptiva, radicada en la demora y detenimiento que exige el recorrido interpretativo de la obra de arte. Dicha lectura permite el establecimiento de un juicio crítico mediado por el

primado de la articulación de sentido que el lenguaje otorga como posibilidad, y que la escritura materializa por medio de su accesibilidad y comunicación; de lo cual se deduce que la primacía del lenguaje como medio articulador proporciona el fundamento de la estética como posibilidad originaria del ser humano. Pero si pensamos en la interpretación veremos que ésta siempre antecede al juicio crítico, sin embargo, está más vinculada a la multiplicidad y abierta por principio a su diversidad. Ello, ya que como principio, plantea el reconocimiento en la obra como dinámica central del proceso estético. Identificar, diferenciar, reconocer y contextualizar son otros tantos modos de estar dispuestos a conocer la esencia misma de la obra, a través de la interacción entre el lugar del intérprete y la composición, como operación de develamiento compartido, donde no tan sólo conocemos la obra sino también nos aprendemos de nosotros mismos. Así es como un mayor número de interpretaciones distintas no remite sólo a la multiplicidad de las lecturas y sus agentes, sino que evidencian la riqueza simbólica de lo interpretado y la riqueza de comprensión de los intérpretes.

Esto último es precisamente lo que funda los deberes del juicio crítico con respecto a su rol formador del público no especializado; así como también el mantenimiento de un diálogo responsable con la producción crítica especializada, superando de este modo parcialidades, mezquindades y pequeñeces que el tiempo nos enseña, en general, que obedecen a prejuicios que, en lugar de abrir nuestra mirada al hecho estético, nos enceguecen.



Rodrigo Zúñiga C.

El arte como institución

El modo como nos enfrentamos evaluativamente a una obra de arte, sin embargo, no debe hacernos pasar desapercibido otro aspecto muy relevante que también hay que tener en consideración en el marco de las discusiones sobre arte y estética. Y es el hecho de que aquello que denominamos la *obra* de arte, como también el cúmulo de reacciones subjetivas que provoca, y su enjuiciamiento por parte del espectador, o el desarrollo más analítico y crítico de esos mismos juicios en el campo especializado de la escritura crítica, por ejemplo, todo ello, configura lo que podríamos denominar el *sistema del arte*. En efecto, podemos advertir que la relación entre el espectador y la obra no culmina ni se sanciona definitivamente en la experiencia estética individual. Por supuesto, esto no quiere decir que esa experiencia intransferible tenga menos importancia de lo que se presumía; más bien, podríamos añadir que aquello que llamamos "arte", y que implica un modo especial de recepción y de predisposición por parte de los "espectadores", es entendido como tal a partir de ciertas condiciones estructurales y culturales que, por la misma razón, obligan a considerar con más detención el rol del arte en el seno de las sociedades modernas y contemporáneas.

Un importante filósofo y estudioso del arte moderno, el alemán Peter BÜRGER, denominó a estas condiciones *institución arte*. Con ello, quería dar a entender que el modo como nos relacionamos con las obras de arte, del tipo que sean, involucra una serie de aspectos normalmente desatendidos, pero que

determinan, ni más ni menos, la posibilidad misma de esa experiencia estética. El hecho de que existan el museo, la galería o la sala de conciertos, como espacios que "significan" la cita estética (la exposición, la interpretación de la orquesta, la obra representada), y que igualmente se den publicaciones, avisos publicitarios, abonos, o que se cancele un precio de entradas, así como también, por otro lado, el que haya enseñanza institucionalizada, las facultades de Bellas Artes en las universidades, las ideas y las teorías sobre el arte, los modos de recepción de las obras, su distribución y circulación, en fin, todos estos aspectos constatan que existe, desde luego, un soporte material e ideológico para todo aquello que normalmente se nos aparece como una experiencia única, mágica y personal. Se trata, en buena medida, de un *aparato* que genera, *legítima* y reproduce lo que solemos entender por "arte".

Es por eso que, en atención a estos elementos, podríamos llegar a considerar que nuestra experiencia del arte está condicionada, anticipadamente, por el lugar en que se exhibe, por el costo que acarrea para nosotros, o por el modo como son exhibidas las obras de arte al interior del espacio del museo o de la galería. La experiencia estética del arte, por lo tanto, no acontece solamente en el marco de nuestra recepción subjetiva, sino que *esa misma recepción es producida por las condiciones materiales a partir de las cuales accedemos al trato con las obras de arte*.

Arte, autonomía y separación de la vida cotidiana

La esfera del arte, en consecuencia, es producida como un espacio determinado para un tipo de recepción en particular, que la tradición moderna acuñó, sobre todo, en el acontecimiento de la visita al museo y a la sala de conciertos. Pero esta remisión del arte a ciertas condiciones de existencia pública, señala de inmediato que esa especie de *separación* del arte de nuestra vida cotidiana (pensemos, por ejemplo, en el conjunto de aspectos que deben tenerse en cuenta en una sala de conciertos, o en el cine o en un museo, para dar comienzo y para desarrollar el espectáculo mismo: ciertas condiciones de recepción y de apertura como silencio, solemnidad, entrega, concentración, etc.), o sea, el conjunto de asociaciones *rituales* que perviven en el ceremonial artístico a fin de que tenga efectividad una experiencia estética en esos casos, sugiere finalmente que tal experiencia parece darse, sobre todo, en situaciones *especiales*, por no decir poco usuales.

Herbert MARCUSE, uno de los más importantes filósofos alemanes de mediados del siglo XX, y relacionado con la denominada "Escuela de Frankfurt", remarcó que la esfera autónoma del arte, su carencia de función social explícita (dicho de otro modo: su inutilidad práctica), debía ser atendida como un *status* específico del arte en las sociedades burguesas de los siglos XIX y XX. Este planteamiento resulta bastante interesante en este contexto, porque señala que el disfrute personal del sujeto moderno frente a la obra de arte ocultaba, en definitiva, una especie de compensación. ¿En qué sentido podría pensarse que nuestro disfrute de alguna obra de arte tiene un rol de sustitución o de compensación de otra cosa?. En términos de que la satisfacción personal, sensible, que el arte proporciona al espectador, parece suministrar dosis de placer y de encuentro consigo mismo (de reintegración vital a "sí mismo" como respuesta a una escisión cotidiana en el seno del trabajo enajenado, podría decirse), que configura un espacio utópico de emancipación, de liberación personal. En nuestro acercamiento a alguna obra de arte que nos seduce o llama nuestra

atención, pareciera que encontráramos cierto margen de libertad, de ensoñación, de entrega y de reconciliación con nuestros sentidos. Es como si la reacción encantada que algunas obras de arte generan en nosotros propiciaran una especie de liberación lúdica, de juego: el juego de los sentidos, plasmado en el espacio que la obra produce para nosotros. Esta filiación entre arte y juego, desde luego, debe ser nuevamente notada en este contexto.

Dicho asunto, que puede ser traducido como la relación entre arte y emancipación (de donde, por cierto, la noción de una "humanidad integrada") encuentra, como hemos podido apreciar anteriormente, un nexo directo y precursor en el trabajo de Friedrich SCHILLER sobre la educación estética. Al mismo tiempo, se hace evidente que esta faena compensatoria del arte, y de iluminación de las posibilidades utópicas liberadoras, acaba por sentenciar su propia fragilidad en el hecho mismo de su separación de la vida cotidiana. Es por eso que, al ser remitida a la esfera autónoma del arte, la viabilidad de esta utopía culmina por ser neutralizada y enfriada en la idealización de una experiencia personal. Bajo este prisma es que podría decirse con MARCUSE que la autonomía del arte ejerce, bajo cierto punto de vista, una función de compensación, tal como lo habían indicado, por lo demás, algunos pensadores modernos de las artes (por ejemplo, este tema aparece en algunos escritos del poeta y crítico francés Charles BAUDELAIRE y, aunque con alcances diferentes, en filósofos como Arthur SCHOPENHAUER y Friedrich NIETZSCHE).

Las vanguardias artísticas como ataque a la autonomía del arte

Desde esta matriz de problemas referidos a las condiciones de recepción y de circulación de la obra de arte en la modernidad, y sobre todo a partir de la ganancia de su *autonomía* (vale decir: la instauración del arte como una actividad u operación que hace gala de su propia jurisdicción, y que no requiere ilustrar otra cosa que la ampare y la legitime, sea la religión, el marco social o la ciencia), puede ser

entendido también el desafío crucial que plantearon las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, como también lo que se ha dado en llamar “la segunda vanguardia” de mediados de siglo. Si las tomamos como un conjunto (con todos los riesgos del caso), podríamos decir con el mismo Peter BÜRGER que el gran aporte del núcleo de las vanguardias consistió en la problematización del arte *como un campo autónomo*. Esto resultó ser una apuesta vigorosa y fecunda para el devenir de las artes del siglo XX, hasta el día de hoy: en la medida en que la protesta de la vanguardia buscó reclamar por los modos de “reclusión” del arte a ciertas esferas como las que hemos mencionado (el museo, la galería), y demandó la unión del arte con la vida cotidiana y social *más allá de estos espacios restringidos*, podemos entender que esta protesta determinó un sinnúmero de cuestionamientos enriquecedores a la discusión artística y estética.

¿Cómo consumir socialmente la experiencia estética, de manera que no acabara convertida *solamente* en una exquisita experiencia personal, sino que involucrara también posibilidades de cambios sociales, políticos y culturales a gran escala?. Como vemos, el centro de este debate implica la factibilidad de que el arte pueda propiciar, realmente, replanteamientos a escala masiva. No se trata tan sólo, para los programas históricos de las vanguardias de comienzos del siglo XX, de que el arte genere sueños de un mundo mejor, sino que, efectivamente, estimule su impulso y concreción factuales. Se trata, entonces, de que el arte *cambie el mundo*. De donde el conjunto de concertaciones políticas de estos movimientos artísticos, desde la filiación del surrealismo con el comunismo, por un extremo, a la espuria relación entre el futurismo y el fascismo italiano, por el otro, sin perder de vista la reactivación de los lemas surrealistas y de su espíritu (o sueño) colectivo en las revueltas estudiantiles europeas y latinoamericanas de los años sesenta, tributarias también de las demandas de esa primera vanguardia de comienzos de siglo.

El fracaso del proyecto vanguardista y su consumación contemporánea

El decurso de las décadas nos ha enseñado, por supuesto, que los proyectos vanguardistas de las más variadas especies (constructivistas, surrealistas, abstractos, futuristas, en fin) no consiguieron esa añorada *unificación* entre el arte y la vida. No podemos dejar de percibir, igualmente, que este sonado “fracaso” de las vanguardias constituye uno de los acontecimientos decisivos del siglo XX. ¿Por qué razón?, precisamente porque instigó, en lo sucesivo, un conjunto de replanteamientos y de escaramuzas artísticas y teóricas en busca de la razón, del *quid* que permitiera dilucidar los elementos ineludibles a la hora de evaluar ese fracaso.

Theodor ADORNO, filósofo, sociólogo y musicólogo alemán ligado a la sensibilidad de la “Escuela de Frankfurt”, y uno de los más importantes autores de la estética y la teoría del arte del siglo XX, ofreció, en varios de sus escritos y también en su libro póstumo “Teoría Estética”, uno de los más acuciosos sondeos a las causas de esa deserción y a los síntomas que era factible desprender a partir de ello. Según Adorno, uno de los aspectos problemáticos de la caída de las vanguardias tiene relación con el hecho de que muchos de sus descubrimientos más emblemáticos fueron, en definitiva, “secuestrados”, reconducidos y traducidos hacia una lógica publicitaria que se los apropió⁵. Lo cual equivale a decir, podríamos agregar, que el proyecto de las

⁵ Entre tales descubrimientos, baste mencionar de modo sumario la apertura de los procedimientos y de los medios materiales para el trabajo de la visualidad, o sea, la *disponibilidad* de los soportes y de los objetos —por ejemplo, en el *collage* cubista y surrealista, o en los trabajos del dadáismo alemán— en la constitución de una “obra” artística; el cuestionamiento, asimismo, de la propia noción de “obra de arte”; el énfasis sobre los medios de difusión masiva: afiches, publicaciones, diseño gráfico, en fin, como elementos a considerar dentro de la búsqueda de apertura y de exploración del arte visual; el cuestionamiento, en artistas como Marcel DUCHAMP por ejemplo, de la “firma” individual como procedencia de la obra *original*; la puesta en evidencia de las filiaciones burguesas de los conceptos de “genio creador”, o de la belleza de la obra de arte *original* como producida por un genio —masculino—; la corrosión burlesca y paródica, finalmente, como estrategia de desactivación de estos elementos asumidos y no cuestionados.

vanguardias, utópico pero emancipador de acuerdo a los parámetros con que fue pensado y con que buscó ser realizado, ha sido desplegado, en el ámbito social, por los modos de difusión capitalista.

La relación entre arte y publicidad, como puede notarse, resulta decisiva en esta formulación, como un espacio de problemas que amerita atención y estudio. No obstante, debemos también establecer que en esta conexión se nos vuelve a aparecer la pregunta cardinal por la posibilidad de deslindar lo que “es” el arte de lo que “no lo es”. Como es notorio, la sola capacidad de atestiguar, a partir de los esfuerzos y de las conquistas de las vanguardias, lo que podríamos denominar la “complejidad de la circulación” de lo artístico, y la presentación de lo estético en un sinnúmero de formatos y soportes *factibles*, necesariamente implica una apertura sin precedentes del campo de lo artístico (y de lo estético) más allá de los lineamientos modernos en torno a lo “bello” y a las “Bellas Artes”. Desde este ámbito de preguntas que se suscitan a propósito de los límites del arte y de la estética, resulta obvio que uno de los legados más interesantes e intensos de las vanguardias del siglo XX tiene relación con la dificultad de apuntalar acuciosamente de un modo que no sea, finalmente, arbitrario, aquellos *límites del arte*.

El problema de los límites del arte contemporáneo

Podría insinuarse, de hecho, que las búsquedas más radicales del arte contemporáneo acuden a la constatación y la formulación de que el arte parece constituir una actividad que continuamente se delimita a sí misma, a efectos de transgredir y problematizar esos mismos límites. Ese ha sido el camino, por ejemplo, que han tomado muchos de los artistas de la segunda vanguardia o “neovanguardia” de los años sesenta y setenta (Andy WARHOL, Marcel BROODTHAERS, Daniel BUREN, Hans HAACKE, Bárbara KRUGER, entre otros). Si la primera vanguardia fracasó en el intento de consumir el maridaje entre arte y vida, y terminó por consolidarse

en la *moda* publicitaria y capitalista, por ejemplo, el cuestionamiento posterior de esa transfiguración y de las extrañas relaciones entre arte y publicidad atestiguó que la *institución arte*, si quiere ser asaltada críticamente, no puede serlo de modo precipitado, inmediato y heroico, so riesgo de terminar, una y otra vez, por ser absorbido todo intento crítico y *asimilada toda subversión en el “mensaje” de los signos de la moda*. Como puede notarse al revisar las propuestas visuales de trabajos de nuestros tiempos, el arte actual ha tomado nota sucesivamente de que uno de sus mayores desafíos persiste en el cuestionamiento de sus lazos comerciales, políticos y sociales, a fin de tomar en cuenta aquello que hace posible su propia existencia, y el modo como puede establecerse desde el arte crítico una función de *pensamiento visual*.

En razón de esto, resulta sencillo percatarse de que muchas veces, como sucede por lo demás en otros campos culturales, el arte actual ha incurrido en una fase de especificidad y de especialización que dificulta, en mayor o menor medida, el acceso del espectador promedio. Esto tiene que ver también con la referencia que hacíamos a los *límites* del arte y de la estética. Este tipo de disputas o de planteamientos a propósito de tales límites, en efecto, se han vuelto cada vez más urgentes desde los intentos de la vanguardia. En muchos casos, sentimos como espectadores que las relaciones entre arte y ética, supongamos, resultan sumamente cuestionables o equívocas, y que ameritan una respuesta inmediata y clara. Ese apremio no deja de resultar interesante, pero los artistas parecen no acudir siempre al llamado por suministrar una postura aclaratoria. Visto desde cierto ángulo, puede parecer incluso que la tarea del arte podría no estar encauzada a entregar una respuesta, sino más bien a abrir interrogantes que susciten en el espectador este tipo de cautelas, de suspicacias, o de reacciones variadas. Dicho de otro modo: resulta verosímil pensar que el arte contemporáneo ha proporcionado, de distintas maneras, ciertas pistas para llegar a asentar los términos de esos debates posibles, pero no siempre ha tenido la misma prontitud a la hora de acometer una especie de

"definición" de su propia tarea en términos perentorios.

Quisiéramos, por nuestra parte, señalar únicamente que esa necesidad de separar el campo de lo artístico de otras zonas próximas pero no necesariamente coincidentes de modo cabal (publicidad, diseño, moda, espectáculo, *varieté*, en fin) constituye un problema muy difícil de sancionar *a priori*. Un dato no menor tiene que ver con el hecho de que las respuestas estéticas pueden hallarse, de modo impensado, en las instancias más disímiles e incluso horrendas, y estas huellas ya se nos suministraban en los ejemplos modernos que intentaban categorizar *lo sublime*. ¿Cómo es posible que para Edmund BURKE la idea de fantasear con un incendio de la ciudad de Londres pueda suministrar un indicio de la experiencia de lo sublime?. ¿En qué punto se separan, sin ninguna duda, los espectáculos excesivos (la fiesta dionisiaca, el carnaval medieval) de una ejecución sumaria que expone los cadáveres como forma de implantar la presencia del poder?. ¿Cómo es que el escritor inglés THOMAS DE QUINCEY pudo, en un raptó notable de humor negro, insinuar con mucha lucidez que el asesinato, bajo *cierto punto de vista*, podría ser considerado como una forma de las "Bellas Artes"? ¿Cuál puede ser, en ese aspecto, el verdadero "límite" de lo artístico y de lo estético?. ¿En qué instancia pueden deslindarse procesos tan funestos como el holocausto o el desarrollo del fascismo europeo de una consumación extrema del *arte por el arte*, tal como este problema es atendido en los escritos del filósofo alemán Walter BENJAMIN (que entiende el fascismo, en buena medida, como culminación de la movilización de las fuerzas materiales y técnicas en el *espectáculo de la guerra*)?. No está de más mencionar, de paso, la tele-experiencia colectiva mundial de la guerra del Golfo en 1991, o más recientemente, de un atentado homicida y suicida en Nueva York planeado y presentado como un *acontecimiento televisado*, y por lo mismo, ejecutado fríamente a partir de ciertas directrices otorgadas por el uso del tiempo (y de la reacción del espectador) en ese medio de comunicación.

Como vemos, la dificultad de escamotear el punto en que se coordinan arte, estética y ética (que resulta, por decir lo menos, confuso) está garantizada para el espectador contemporáneo, y en ese mismo sentido, puede señalarse que los límites y las garantías de inexpugnabilidad del arte no pueden ser acogidas de modo manifiesto y evidenciable a esta altura del despliegue de la cultura audiovisual y de la permanente conexión entre distintos medios y formatos de las características más variadas (aspecto ya trabajado por la vanguardia, como vimos), instancia en que estamos en presencia de una inédita forma de circulación globalizada e instantaneizada de imágenes, de estereotipos, de marcas comerciales y de industrias culturales (Internet puede ser entendida, de esta forma, como una consumación radicalizada de ese flujo de información). No se trata, por supuesto, de celebrar este acontecimiento en forma inocente, acomodaticia o apresurada, sino, más bien, de intentar sopesar los diversos problemas e interpelaciones que supone no sólo para la experiencia artística y estética, sino también para el espectador contemporáneo como un sujeto cuya percepción se encuentra permanentemente remodelada en función de su exposición continua, cotidiana, a este cúmulo de imágenes saturadas y repetidas.

La estetización del mundo cotidiano

Este último asunto mencionado, quizás requiera un breve examen, como conclusión de estas apreciaciones. Y es que, en vista de esta excesiva recurrencia incesante de imágenes del tipo más variado, y de los aspectos laterales derivados hacia nuestra vida y experiencia de todos los días, ¿con qué grado de certeza puede acreditarse todavía que en nuestras sociedades del espectáculo, como las denominó el sociólogo y pensador francés Guy DEBORD, no ha sucedido, en una forma de radicalización de lo señalado por Theodor ADORNO, que "lo estético" ha acabado por convertirse en la *presentación de mensajes visuales*?. ¿Y qué tipo de desafíos, por ende, se plantean a los artistas visuales en un momento histórico en que puede decirse sin

temor a la equivocación que la circulación caótica de fotografías, imágenes por internet, mensajes publicitarios y comerciales, afiches, promociones, shows de televisión, videos, telefonía celular, en fin, han terminado por *estetizar el mundo en que nos desenvolvemos cotidianamente*?

Como si, de algún modo extraño, la estética hubiera muerto como "disciplina" (moderna) para propagarse "ambientalmente" en los espacios públicos más impensados en la forma de diseño de signos de la más diversa contextura visual, escenográfica y cultural⁶, quizás estemos en condiciones de señalar que nuestra situación contemporánea parece caracterizarse por una especie de máxima *visibilidad*, deleitable e irrigada en todos los espacios de la vida social (tal como lo atestiguan autores como el crítico norteamericano Fredric JAMESON, o el propio DEBORD), de una serie de mensajes que requieren no sólo nuestra complacencia desatendida sino, con mayor urgencia aún, nuestra capacidad de *desmontaje* y de decodificación, por así decir, del *modus operandi* de esa retórica visual y/o comunicativa, operante en todos los espacios públicos y privados que habitamos o por los cuales nos desplazamos. Es en ese tipo de afanes que la *mirada* crítica y agudizada del

espectador alerta, tal como la vanguardia buscó establecerlo y repotenciarlo, puede ser convocada todavía.

Es probable que en ese trance se encuentre una parte considerable de la producción artística contemporánea, heredera y depositaria del legado de las vanguardias del siglo pasado. Si los intentos de estas últimas descubrieron y trabajaron el papel ideológico de la visualidad, y el modo como *efectivamente* opera sobre el modelamiento de nuestra percepción y de nuestra conciencia, algunas de las búsquedas más notables del arte actual parecen querer dar cuenta de la posibilidad de la crítica (del "pensamiento visual", como hemos dicho) justamente en el desmontaje de aquella operación. La "consumación" (por no decir la "muerte") de lo estético en la red globalizada y comunicacional de la información disponible y activada *inmediatamente*, supone, por cierto, la necesidad de pensar el estado actual del arte y de la estética de acuerdo a coordenadas que difícilmente podían ser apuntadas en momentos históricos precedentes. Es en razón de esto que el *status* del arte y de la estética continúan abiertos y en permanente mutación, planteando arduos desafíos y problemas al examen del crítico, del artista y del espectador contemporáneos.

⁶ Piénsese, tan sólo, en el modo como en la ciudad de Santiago han proliferado en el último tiempo un sinnúmero de espacios "descubiertos" como soportes visuales para la estética publicitaria: la partes posterior y lateral de la carrocería de las micros, la base de las escalinatas de acceso y salida del metro, los oscuros pasajes entre algunas de esas mismas estaciones de metro, los muros de los urinarios en los baños de caballeros en los cines, en fin.