

CAPÍTULO II

LOS CONCEPTOS PRINCIPALES

La estética, como ya lo indicamos, comprende dos regiones principales: el arte y la belleza. Tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, la belleza tuvo un lugar de privilegio, opacando muchas veces el interés por el arte. Pero desde la Edad Moderna, y más aún en nuestro tiempo, la relación se encuentra invertida: el interés por la belleza resulta eclipsado por la reflexión sobre el arte, consecuencia de los rotundos cambios que, desde los comienzos del siglo XX, se encuentran en las obras.

Mientras la belleza parece no estimular en demasía al pensamiento,¹ las publicaciones y encuentros internacionales relativos a la problemática del arte se multiplican en todas partes. Podríamos concluir que sobre esta cuestión, que supone un permanente reajuste categorial, gira hoy la Estética casi con exclusividad.

1. El concepto de arte

En el siglo XIX nadie podía imaginar que una rueda de bicicleta montada sobre un banco de cocina sería una obra de arte. La pregunta correctamente formulada sería entonces no tanto ¿qué es arte? sino ¿cuándo hay arte?, ¿cuándo algo que, hasta el gesto instaurativo de Marcel Duchamp, era ubicado dentro del campo de lo no artístico pasa a ser obra de arte? En otras palabras: ¿cuándo algo tiene el derecho de ser considerado también arte?

Podemos decir, con Jiménez, que si bien el concepto de arte no es universal, lo que sí es universal, “en un sentido *antropológico*, es la *dimensión estética*”. En todas las culturas encontraremos diferentes prácticas de representación que utilizan soportes variados: sonidos, palabras, imágenes visuales. Lo que diferencia la cultura occidental de otras no occidentales es, afirma Jiménez, “la exaltación de la forma que caracteriza nuestra idea de arte”.³

A la exaltación de la forma, característica de la idea occidental de arte, se suma en el siglo XX la preeminencia del concepto, lo que hará que, desde en-

tonces, los objetos artísticos ni siquiera tengan ese “parecido de familia” del que hablaba Wittgenstein para referirse a los términos de denotación abierta.

En *The Role of Theory in Aesthetics* (1957), Morris Weitz demuestra que cualquier teoría del arte resulta una “imposibilidad lógica” pues no existen criterios para el arte que sean necesarios y suficientes. En la misma dirección, William Kennick señala en 1958, un poco después de Weitz, que si podemos definir una palabra como “cuchillo” es porque los cuchillos cortan, es decir que tienen una cualidad o función específica común. Ahora bien: ¿cuál es la cualidad o función común de los objetos que hoy se engloban en la palabra “arte”? ¿Cuál es el “parecido de familia” del *ready-made* y *La Gioconda* o cualquier obra “retiniana”, para usar el término de Duchamp?

PROBLEMATICIDAD ACTUAL DEL CONCEPTO DE ARTE

Hasta el siglo XX se sabía, al menos aproximadamente, lo que era arte. El arte *tenía* una definición, pero ésta se ha ido perdiendo principalmente por la violenta ruptura del paradigma estético tradicional operada por Duchamp y multiplicada en la década de 1960. Se podría afirmar que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su *des-definición*.

La ambigüedad en la definición del arte tiene su contrapartida en aquella segura afirmación de Benedetto Croce de 1912, con la que él da comienzo a su *Breviario de Estética*:

A la pregunta ¿qué es el arte? puede responderse bromeando, con una broma, que no es necia completamente, que el arte es aquello que todos saben lo que es. Y verdaderamente, si no se supiera de algún modo lo que es el arte, no podríamos tampoco formular esta pregunta, porque toda pregunta implica siempre una noticia sobre la cosa preguntada, designada en la pregunta y, por ende, calificada y conocida.⁴

Nada parecido siente Theodor Adorno a fines de la década de 1960. El arte ha dejado de ser “aquello que todos saben lo que es”. De allí que el filósofo alemán sostenga, al comenzar su *Teoría Estética* (1970), que lo único evidente del arte es la pérdida de su evidencia.

Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.⁵

¿Por qué las latas *Merde d'Artista* (1961), del artista conceptual Piero Manzoni, que se vendían al peso según la cotización diaria del dólar, o la instalación con doce caballos vivos que Jannis Kounellis presentó en 1969 en la Galería L'Attico de Roma son obras de arte? La respuesta no es sencilla, más aún si pensamos que cada época, como dice José Jiménez en *Teoría del arte*, ha entendido por “arte” cosas muy diversas:

Comencemos por observar que, aunque es habitual creer que “sabemos” lo que es “arte”, la verdad es que lo que se ha entendido por “arte”, a lo largo de la historia de nuestra cultura, y sobre todo su intencionalidad y sus límites, son algo sumamente cambiante. Cada época, cada situación específica de cultura, ha entendido como “arte” cosas muy diversas.⁶

Jiménez hace referencia a uno de los casos más controversiales de los últimos tiempos: el de los cadáveres plastinados* del médico Gunther von Hagens. Los cuerpos que él presenta son cuerpos humanos reales, cadáveres tratados con una técnica especial de conservación. ¿Estamos realmente ante obras de arte? No caben dudas de que se exhiben *como* tales en museos y galerías y que su autor se presenta *como* artista vistiéndose a lo Joseph Beuys con su clásico sombrero y chaleco, es decir, ostentando una “imagen” de artista. Al respecto, señala Jiménez:

No resulta muy aventurado pensar que el doctor Von Hagens esté explotando una presentación pública de su figura que se aproxime a la de un “artista”, para así conseguir un mayor impacto publicístico y mediático de sus exposiciones. ¿Estamos ante “un artista de la anatomía”? Los medios de comunicación dudan, en efecto, y se preguntan si “esto es arte”, extendiendo subliminalmente entre el público masivo la idea de que “no hay límites”, o de que hoy puede ser arte “cualquier cosa”.⁷

¿Podríamos afirmar que efectivamente “no hay límites”? ¿Acaso todo es o puede ser arte? Si es verdad que todo es arte, nada es arte, podríamos decir también. Deberíamos quizás aceptar la existencia de ciertos límites, principalmente los que bordean la ética (aceptada). Hasta hace poco, la muerte era el lugar de lo privado, quizás el último bastión de la intimidad y del pudor en un mundo donde todo tiende a disolverse en lo público, consumido por la voracidad de los medios masivos y del *marketing*.⁸ ¿Mostrar la muerte no sería violar ese bastión de lo privado? ¿Podría o debería esto ser aceptado? La respuesta sigue abierta.

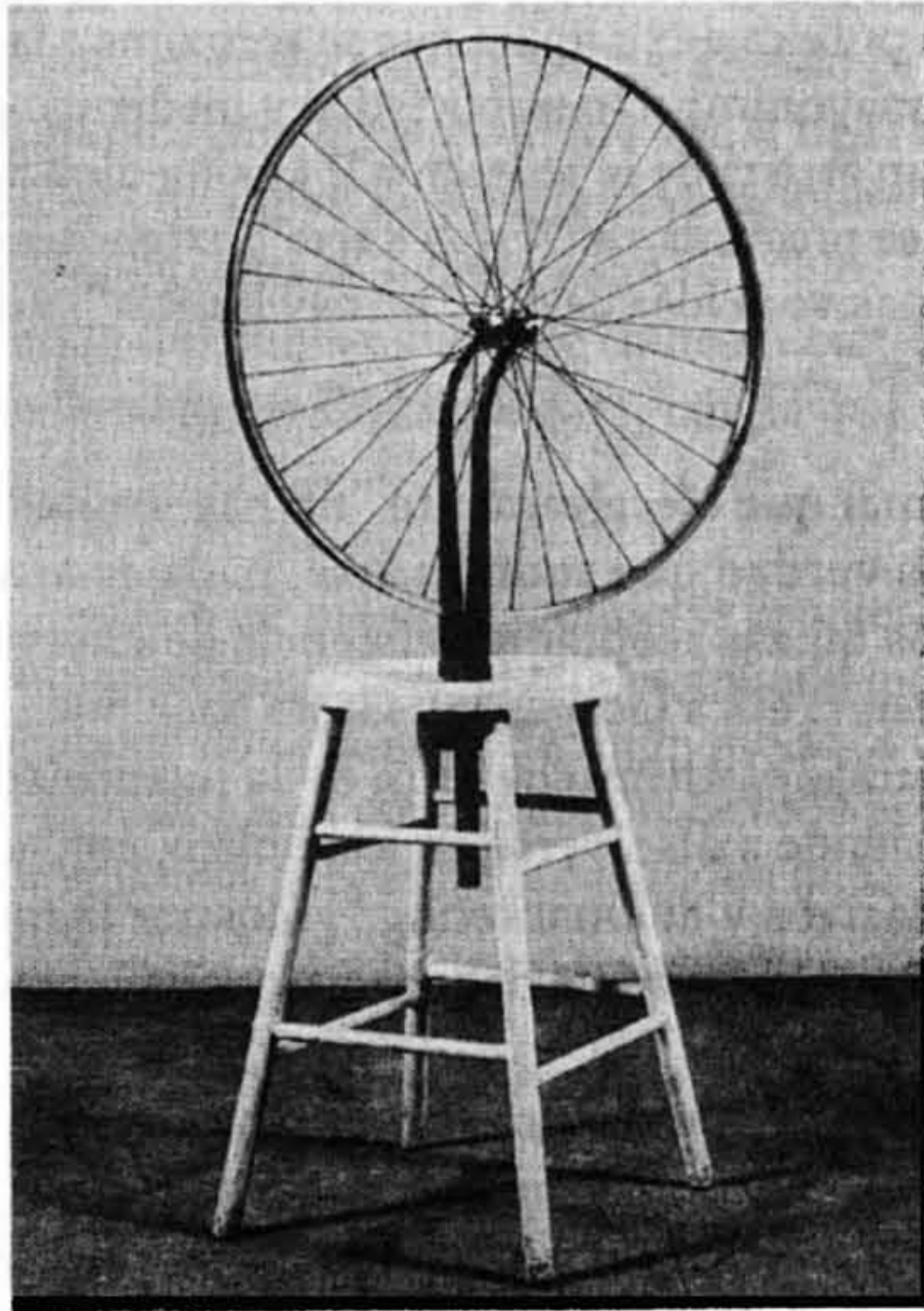
Recordemos que hace casi treinta años, Hans G. Gadamer sostuvo que el arte ha dejado de ser para nosotros un “lenguaje de formas comunes para contenidos comunes”.⁹ No existe, en consecuencia, comprensión colectiva de la obra del artista: a éste lo define su desarraigo y a sus productos la necesidad de justificación.

Es precisamente la necesidad de justificar el arte lo que guía a Gadamer en *La actualidad de lo bello* (1977). El título puede resultar equívoco, ya que el texto da cabida no sólo a lo bello sino también, y principalmente, al arte. De él se ocupa explícitamente el autor en la segunda sección del libro, desplegando su

* La plastinación es una técnica de conservación de cadáveres desarrollada por el anatomista Von Hagens y utilizada en centros de investigaciones médicas de todo el mundo. Consiste en la sustitución de líquidos del cuerpo por polímeros sintéticos, lo que permite mostrar órganos, músculos y tejidos al desnudo. Los cuerpos adquieren rigidez y son exhibidos en distintas posiciones (parados, acostados o sentados, como si estuvieran conversando o jugando al ajedrez).

propia posición que consiste en justificar, desde un punto de vista antropológico, la necesidad perenne del arte. (Sus ideas sobre este tema serán detalladas en nuestro último capítulo.)

La primera sección de *La actualidad de lo bello* se presenta como un ajuste de cuentas con Hegel o, más exactamente, con su idea de “carácter de pasado del arte”. Gadamer pasa revista a las distintas circunstancias que llevaron a los filósofos a poner en duda la necesidad del arte. En el siglo XX, en momentos previos a la Primera Guerra Mundial, la circunstancia decisiva fue, dice Gadamer, el *shock* estético de Marcel Duchamp (1887-1968).¹⁰ Con sus *ready-mades*, la extensión de la palabra “arte” se torna dramáticamente ambigua. En efecto, los objetos que este término abarca parecen no tener nada en común. ¿O existe acaso, a primera vista, una denotación común a una escultura tradicional y a la *Rueda de bicicleta* (1913) de Duchamp?



2. Marcel Duchamp. *Roue de bicyclette* (Rueda de bicicleta),
ready-made: rueda de bicicleta, diámetro 64,8
 montada sobre un taburete de 60,2 de altura, 1913.
 © ADAGP, París, 2005

Cuando Duchamp firma productos de series industriales (un secador de botellas, un mingitorio, una pala de nieve), está negando abiertamente la categoría de la producción individual. La firma del que ejecuta, la que daba cuenta precisamente de la individualidad de la obra, es el hecho depreciado por el artista. A firma Peter Bürger:

La provocación de Duchamp no sólo descubre que el mercado de arte, que atribuye más valor a la firma que a la obra sobre la que ésta figura, es una institución cuestionable, sino que hace vacilar el mismo principio del arte en la sociedad burguesa, conforme al cual el individuo es el creador de las obras de arte. Los *ready-mades* de Duchamp no son obras de arte, son manifestaciones."

En el complejo panorama del arte del siglo XX —desde las primeras manifestaciones dadaístas hasta las variadísimas opciones analíticas de los 60 y los 90— la aplicación de la palabra arte, como "arte estético", resulta totalmente inadecuada e impropia. Al recibir la pesada herencia del concepto de *aisthesis* (sensación), el término "arte" difícilmente pueda ajustarse a las nuevas manifestaciones. El arte no es sólo sensación sino también "cosa mental". "*Si dipinge col cervello*" (se pinta con el cerebro)," sostuvo Leonardo, uno de los artistas que mejor vio la importancia del componente intelectual en la producción artística. Aparece entonces como inactual la contraposición de la Antigüedad entre conocimiento mental (*noésis*) y el sensorial (*aisthesis*). Quintiliano (ca. 35-ca. 95) sostuvo que "los cultos están familiarizados con la teoría del arte, los profanos con el placer que el arte proporciona" (*Institutio Oratoria*, II, 17, 4). Pero el placer, lo sabemos bien, no está dissociado de la teoría. Por el contrario, encuentra en ella su fundamento. Hablamos entonces de un "placer intelectual" o "teórico". Entre el acto de disfrute y el trabajo del que teoriza no hay necesariamente oposición, puede haber coincidencia, si bien nuestra sociedad se empeña en separarlos como momentos distintos.

La *Pequeña apología de la experiencia estética* de Jauss se funda, precisamente, en la necesidad de superar la oposición goce-reflexión. El goce del arte no es una cosa y la reflexión científica, histórica o teórica sobre la experiencia artística, otra. Decir, como se dijo, lo contrario, es un "argumento de mala conciencia", por lo cual el objetivo de Jauss es "restituir de nuevo la buena conciencia al investigador que disfruta y reflexiona sobre el arte".¹³ Escrita en 1972, dos años después de la *Teoría estética* de Adorno, su "apología" —enfrentada a las estéticas de la negatividad y de la seriedad intelectualista, desde Platón hasta Adorno— es una defensa apasionada del placer reflexivo. En *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, un texto clave para la teoría de la recepción, sostendrá Jauss que el espectador de un *ready-made*, sólo puede disfrutarlo "en la atracción provocativa que en él despiertan el cuestionar, el definir y el rechazar". En casos como éste, concluye, "el comportamiento teórico se convierte en estético".¹⁴

ALGUNOS RASGOS DEFINITORIOS

A lo largo de la historia se intentó definir al arte desde diversas perspectivas. En su *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*,¹⁵ el esteta polaco Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980) intenta abarcar diferentes aspectos resaltados en las obras, presentando los siguientes rasgos definitorios:

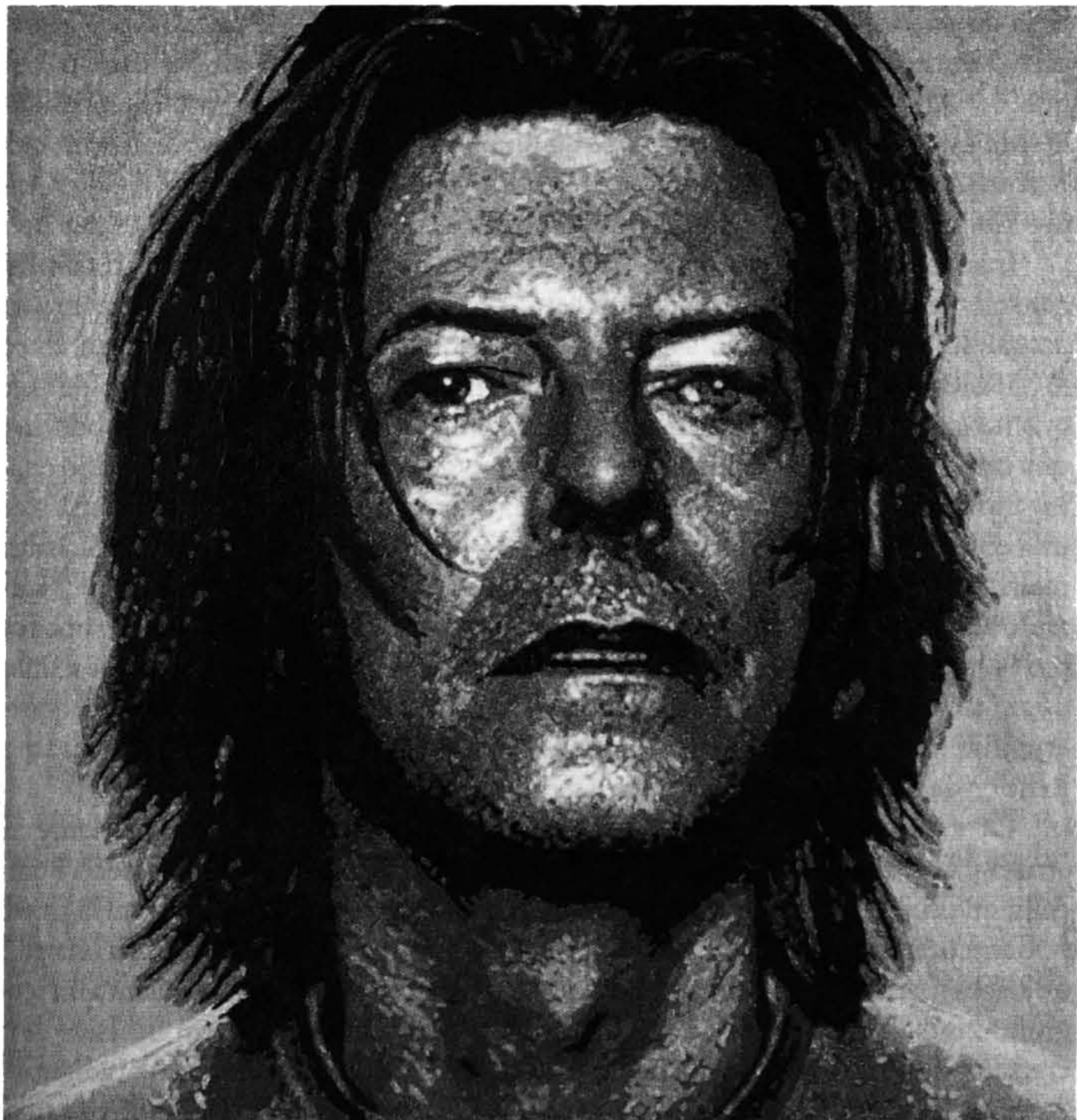
El rasgo distintivo del arte es que produce belleza. Encontramos esta idea

desarrollada en el Renacimiento. Leone Battista Alberti (1404-1472) exige al pintor que haga converger todas las partes de su obra "hacia una belleza única". Es este canon el que, aceptado al menos hasta el siglo XIX, está en la base de la expresión "bellas artes". Pero no siempre lo bello y el arte se asocian. En el siglo XIX Karl Rosenkranz incluye también a lo feo en el terreno del arte. Si lo feo no tuviera lugar en el campo estético, quedarían fuera de él artistas de la importancia de Bosch, Brueghel, Goya, Géricault, Picasso y, dentro del arte argentino, de Berni, Eguía, Gómez o Noé.

El rasgo distintivo del arte es que representa o reproduce la realidad. Es la definición sustentada por Platón y Aristóteles. Dos mil años más tarde, Leonardo dirá en su *Trattato della Pittura* (frg. 411): "La pintura más digna de alabanza es aquella que está lo más posible de acuerdo con lo que representa". Cuando en 1747 Charles Batteux escribe *Les beaux arts réduits à un seul principe* (Las Bellas Artes reducidas a un solo principio), piensa en el rasgo común de la imitación. Considera Tatarkiewicz que esta segunda definición, tan popular en los viejos tiempos, no es hoy más que "una reliquia histórica".¹⁶ Esta apreciación de Tatarkiewicz merece que nos detengamos. No estamos de acuerdo con ella. ¿Acaso la aparición del hiperrealismo, en la segunda mitad de los años 60, no está mostrando que la imitación es mucho más que una "reliquia histórica"? Además, la presencia de un hiperrealismo extremo, casi exasperante, en artistas de la joven generación, ¿no pone también de manifiesto la actualidad de lo que Tatarkiewicz consideraba una antigüedad?

Como los pintores hiperrealistas, los tres artistas "del siglo XXI" que integran el colectivo Mondongo,¹⁷ producen obras con *apariencia* notoriamente fotográfica. Así, visto a una cierta distancia, el *Retrato de David Bowie* parece ser una fotografía. Todo resulta como si, cuando ingresamos en la sala de la galería, descubriéramos que estábamos equivocados: que la muestra que pretendíamos ver no era, en realidad, de pintura sino de fotografía. Pero unos segundos después, a medida que nos acercamos a la obra, se produce un sorprendente efecto de transmutación; comenzamos a ver los materiales empleados —en este caso, purpurina sobre madera— en lo que creíamos era la superficie plana del papel fotográfico. ¿Para qué la mimesis si ya está la fotografía con su (aparentemente insuperable) efecto de realidad? Sucede que, en la obra del grupo Mondongo, el tema es no sólo lo que la imagen representa; también es "tema" la extravagante materia de representación que comenta e *hiperboliza* los contenidos, haciéndolos hablar a viva voz. No es casual que el retrato de David Bowie haya sido realizado con materiales glamorosos y brillantes —polvos similares a los que la estrella de la canción utiliza en su maquillaje— o que los retratos de los reyes de España hayan sido realizados con pedazos de vidrio pintados, que dan la ilusión de espejitos de colores (aludiendo a la Conquista de América).

El rasgo distintivo del arte es la creación de formas. Aristóteles, en la *Ética a Nicómaco*, afirma que: "nada debe exigirse a las obras de arte excepto que tengan forma". Según Tatarkiewicz, de todas las definiciones ésta es la más "moderna". En su *Vie des formes* (1943), Henri Focillon sostendrá que "la obra de arte sólo existe como forma".¹⁸ En el capítulo IV, dedicado a las ideas estéticas de Kant, retomaremos la cuestión de la importancia de la forma en el juicio de gusto.



3. Grupo Mondongo. *Retrato de David Bowie*, purpurina sobre madera, 150 x 150, 2003.

El rasgo distintivo del arte es la expresión. Uno de los principales defensores de esta definición, relativamente reciente, fue Benedetto Croce. También fue defendida por artistas como, entre otros, Kandinsky. El problema sería que con ella todo el arte racionalista y conceptual quedaría afuera.

El rasgo distintivo del arte es que produce la experiencia estética. Si la definición anterior pone el acento en el creador, ésta lo hace en el receptor. El espectro de respuestas posibles es muy amplio, desde la contemplación a la actividad teórica (como es requerida por gran parte del arte actual).

El rasgo distintivo del arte es que produce un choque. Esta definición también tiene en cuenta al espectador, concretamente al efecto que las obras contemporáneas producen en él. Es la más reciente de todas, si bien fue enunciada tempranamente por Valéry.

Con el trasfondo de estas definiciones, Tatarkiewicz enuncia la propia: “Una

obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque".¹⁹ "Arte" es, asimismo, aquello que proporciona "alimento espiritual".²⁰ Desde este punto de vista el aporte de Shakespeare es mayor que el de una taza hermosa. Miguel Ángel sostuvo que la obra "inicia un vuelo hacia el cielo" y André Malraux que el arte constituye "el mundo de la verdad sustraído del tiempo".

Insiste Tatarkiewicz en que "arte" es el producto de "una actividad humana consciente".²¹ Distinguimos así entre una obra de arte creada por el hombre y un producto de la naturaleza (salvo que identifiquemos artista y naturaleza, como lo hace Kant al hablar del don innato del genio). Pero no debemos perder de vista que no siempre lo que el mundo del arte considera obra de arte es el producto a una intención artística consciente. Luis Juan Guerrero se refiere al crucifijo catalogado como obra artística, que pasa a ser patrimonio de un museo de arte o de una colección sin que su autor haya tenido la más mínima conciencia de haber realizado una obra de arte. Al describir su idea de "insularidad imaginaria", Guerrero afirma que cuando contemplamos algo como obra de arte, la desligamos de todas las vinculaciones que pudieron darle origen. Dejamos que ella se exhiba por sí misma "en todo su esplendor". De esta manera, en la medida en que el crucifijo se desprende, por su "empuje propio", del mundo de la fe religiosa que lo ha creado, puede llegar a convertirse en obra de arte.²²

Otra relación de interés es la que se produce entre la actividad consciente del artista y el azar. En su *Tratado de la Pintura*, Leonardo recuerda lo que decía Botticelli: que con sólo arrojar espontáneamente una esponja húmeda contra la pared, podemos conseguir un bello diseño. Pero esa mancha de colores no sería una obra de arte, a menos que la introducción del movimiento azaroso obedeciera a un programa consciente del artista. La participación del azar como factor decisivo de la creación tiene uno de sus mejores ejemplos en el dadaísmo. Un caso paradigmático es el de Tristán Tzara, quien en su *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* (1920) presenta una serie de pasos para la inclusión del azar en la construcción de la poesía.²³ Otro caso paradigmático, en el campo de la música, es *4'33"* de John Cage, obra en la que se incluyen los ruidos aleatorios de la sala de conciertos. También en algunos trabajos conjuntos de Cage, Cunningham y Rauschenberg, la incorporación del azar es el eje de la metodología de trabajo: cada uno compone individualmente —música, coreografía, vestuario— en un tiempo determinando e antemano y recién reúnen sus producciones en el ensayo general.