

Laura González Flores

“Arte contemporáneo sin sentido común: un reto para la estética hermenéutica”

Versión del autor

Publicada en:

en *Intersticios. Filosofía/Arte/Religión*, vol. 14 y 15, México, Universidad Intercontinental, octubre 2001 (ISSN 1405-4752).

Esta obra se distribuye bajo la licencia de Creative Commons México.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/mx/>

Eres libre de:

- copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra

Bajo las condiciones siguientes:

- **Atribución** — Debes reconocer la autoría de la obra citándola como especifica arriba la autora. Envía una copia de la cita a <mailto:aireazul@gmail.com>
- **No comercial** — No puedes utilizar esta obra para fines comerciales.
- **No Derivadas** — No está permitido que alteres, transformes o generes una obra derivada a partir de esta obra.

Arte contemporáneo sin sentido común: un reto para la estética hermenéutica

Laura González Flores – Instituto de Investigaciones Estéticas

Unas pocas pero decididas manchas negras, como trazadas por un gigantesco pincel, invaden un enorme lienzo blanco y forman un gesto caligráfico. Parecen haber sido trazadas gracias a una única y decidida acción del brazo. Algunos chorretones de pintura negra se desprenden de su agitada forma confirmando su urgencia. El cuadro es una conocida obra del expresionismo abstracto norteamericano. El lugar, un importante museo de arte moderno en cualquier gran ciudad del mundo. La acción común del público, la siguiente: detenerse delante del cuadro y sorprenderse de la fuerza expresiva. En algunos casos, viceversa. Hay quien contempla el cuadro de lejos y quien, en un típico tic de museo, se acerca a la pequeña cédula junto a la obra intentando encontrar alguna información que les permita acceder a su significado. Sólo encuentran el nombre del autor, Robert Motherwell, el título de la obra y el año de ejecución de ésta. Ah, y el nombre de la colección o coleccionista a quien pertenece -o perteneció la obra.

Ilustración: Robert Motherwell, *At Five in the Afternoon*. Pag. 76
Bigelow, Robert and John E. Scofield. Robert Motherwell. *Reconciliation Elegy*. New York; Skira, Rizzoli, 1980. pág. 45

-¡Pero si esto lo pudo haber hecho mi hijo!- El guarda del museo sonríe ante la enésima variación de la misma expresión que, reiterada e inevitablemente, incita el cuadro en el público común. El curador, teórico o crítico que observan la escena confirma la poca educación que tiene el público general con relación al arte moderno.

La obra referida se asocia a un movimiento artístico de hace cincuenta años, el expresionismo abstracto. Pero la perplejidad del público ante prácticamente todas las formas modernas y contemporáneas del arte es un fenómeno bastante corriente. Y aunque es un hecho que debería preocupar a curadores, teóricos y críticos, la falta de comprensión o vinculación del público con las obras de arte se repite, año con año, exposición tras exposición, en la mayor parte de los museos y galerías de todo el mundo. Pocos son los profesionales que se preocupan por reducir el espacio entre el lenguaje y las propuestas de

la esfera especializada del arte, simbolizada por el museo, y el público al que supuestamente están dirigidos tal lenguaje y tales propuestas. Cuando hay algún tipo de “interfaz” educativa con relación a las exposiciones –léase conferencias, visitas guiadas, seminarios, etc.- el objetivo implícito de tales esfuerzos es la asimilación del público al conocimiento privilegiado (“el gusto”) y no viceversa.

La existencia de dos parámetros cualitativos de juicio estético, está ya implícita en las teorías del *gusto* del siglo XVIII: el “*buen gusto*” –expresión tautológica del *gusto*- se asociará a una cierta cualidad positiva de juicio estético de la sociedad cultivada, mientras que el *mal gusto* se relacionará con la omisión, insuficiencia o desinformación de esta cualidad. Aunque inicialmente el *gusto* se entendió como una facultad de formular juicios estéticos acordada a través de una concordancia social (el *sentido común*) en la *Crítica del Juicio* de Kant, de 1790, el *gusto* aparece disociado de éste. La comprensión kantiana del *sensus communis* es radicalmente diferente que la de otros pensadores que entienden el término en su dimensión moral y no en su calidad de exigencia apriorística, afirmativa y positiva de cualidad universal:

“Por *sensus communis* ha de entenderse la idea de un sentido que es común a todos, es decir, de un Juicio que, en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento (a priori) el modo de representación de los demás para atener su juicio, por decirlo así a la razón total humana, y así, evitar la ilusión que, nacida de condiciones privadas subjetivas, fácilmente tomadas por objetivas tendría una influencia perjudicial en el juicio.”¹

Que Kant proponga un “juicio estético del gusto” desvinculado de cualquier cualidad ética y/o lógica es consecuencia de su afán de construir un sistema filosófico complejo a partir de las esferas teleológicas independientes de la razón pura, la razón práctica y lo sensible. En la *Crítica del Juicio*, cúspide de la filosofía kantiana, se distingue claramente “lo bello” de “lo agradable” y lo “bueno” por la calidad *desinteresada* del primero (y por el *interés* de los segundos). Clave de la estética idealista y moderna posterior y fundamento de la logística discursiva de los museos, el concepto de *juicio estético* se vuelve, en Kant, una

¹ § 41. Emmanuel Kant, *Crítica del Juicio* (México: Ed. Porrúa, 1999) p. 270.

cualidad trascendental autónoma limitada al ámbito de lo sensible y disociada de aquél del conocimiento:

“Lo subjetivo, empero, en una representación, lo que *no puede de ningún modo llegar a ser un elemento de conocimiento*, es el placer o el dolor que con ella va unido, pues por medio de él no conozco nada del objeto de la representación...”²

Así, en su *Crítica del Juicio* Kant deja atrás la comprensión de una producción humana intelectual-sensible en que “belleza” y “conocimiento” aparecían como valores asociados en una misma obra, como en el caso de Leonardo Da Vinci. Si bien en la *Estética trascendental* de su *Crítica de la Razón Pura*, de 1780, Kant había propuesto la *intuición* como un concepto puente entre la inteligencia sensible (*cognitio sensitiva*) y la inteligencia conceptual, equivalentes a los polos platónicos de *aísthesis* y *nóesis*, la tercera *Crítica* puede entenderse como una intención de Kant de limitar la aplicación del conocimiento al fenómeno estético y de caracterizar la satisfacción estética como algo “sin concepto”.³

Ilustración: Leonardo Da Vinci. Study for measuring the earth, from surface to Center
Emil Vollmer, Leonardo Da Vinci (NY: Reynal & Co, s.f.) pág. 204

Si bien sabemos que los paradigmas de Arte y Ciencia comenzaron a definirse como opuestos a partir del Renacimiento a través de una diferenciación de los modos de operación de ambos con relación a la realidad (el primero quedándose con *lo bello* y el segundo con *lo verdadero*)⁴ es importante recalcar aquí la reducción que también sufre el concepto de *lo estético* en la estética de Kant con relación a la finalidad o el uso práctico (*lo bueno*). Tal separación de *lo estético* y *lo útil* se remite otra vez al pensamiento kantiano posterior de la *Crítica del Juicio*. Pero no sólo es importante explicar la autonomía y autosuficiencia de *lo estético* por su rol como elemento culminante en el sistema filosófico de Kant; también es pertinente decir que tal noción es contemporánea a la creación de los primeros museos

² § VII. Kant, *Ibid.* p. 201.

³ Hans-Georg Gadamer, “*Intuición e intuitividad*” en *Hermenéutica y estética* (Madrid: Tecnos, 1996) pp. 153 – 155.

⁴ Al arte se asociarán todas aquellas experiencias sensoriales o *estéticas* que permiten al hombre expresar su vivencia subjetiva a través de la creación de obras materiales. La ciencia, en cambio, a ciencia se centrará en el conocimiento objetivo de la realidad física a través de un trabajo metódico de investigación, experimentación y codificación lógica de resultados.

estatales y públicos, a la Revolución Industrial, a los movimientos sociales de fines del siglo XVIII, al surgimiento de una necesidad de opciones de ocio o entretenimiento masivo y, finalmente, al nacimiento de un público burgués con capacidad adquisitiva para comprar arte. En este contexto puede entenderse la acogida que tuvo el concepto de juicio estético kantiano como una capacidad indiferente de finalidad práctica alguna. El *desinterés* del juicio estético (*la finalidad sin fin*) consiste en que *lo estético* carece de otra finalidad concreta que la de la misma representación *estética* del objeto:

“...cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación (intuición o reflexión)....”⁵

A partir de Kant, cualquier representación estética que sí involucre un fin práctico –los bocetos de sillas de Jorge Pensi por ejemplo- tendrá que ser considerada fuera de los parámetros del arte o lo “estético”.

Sillas de Jorge Pensi. Dibujos.
On Diseño. No. 192. España, 1998.

En el caso de los bocetos citados existe una clara cualidad sensible y formal que, sin embargo, denota menos que su finalidad práctica de ser proyectos de diseño industrial. La distinción kantiana de belleza libre (*pulchritudo vaga*) y belleza adherente (*pulchritudo adhaerens*) se establece justamente a partir de que en la primera no hay concepto ni fin, como en la naturaleza o en el “arte” decorativo u ornamental, y que en la segunda sí los hay.⁶ Aunque Kant no aplica el juicio estético al arte, la estética idealista posterior sí lo hará.

Detalle de la obra de mosaico de la Madrassa Sircali, Konia, 1243.
Talbot Rice, David. El Arte Islámico. (México: Hermes, 1964) pág. 173

Kant distingue dos clases de juicios, el *determinante* y el *reflexivo*. En el primero lo particular se subsume bajo lo general; se relaciona con aquello que llamamos “juicio” y que permite el conocimiento de los objetos. Es lógico y se aplica a la razón práctica y pura. En el

⁵Kant, *Ibid.* p. 210.

⁶ § 16. Kant, *op.cit.* p. 226.

segundo, el *reflexivo*, lo particular aborda lo general bajo lo cual ha de subsumirse. Es estético, no se puede demostrar y concierne al juicio del gusto.

La trascendentalidad y reflexividad del gusto en Kant tuvo como consecuencia, como hemos sostenido antes, la reducción de lo cognitivo conceptual (nóesis) a favor de lo sensible (*aísthesis*). Evidentemente, esta idea es una idea compartida por muchos en su tiempo. Anterior a Kant en su reflexión estética Baumgarten sostenía que el *pulchro cogitare* dependía de una *cognitio sensitiva*. Tal “inteligencia sensible” se entenderá en Kant a través de la noción de *intuición* entendida como “representación de la imaginación”.⁷ Aunque Kant introduce la discusión sobre la intuición en su *Crítica de la Razón Pura* de 1781, su influencia es en el terreno de lo estético es muy patente. En la primera *Crítica*, la *intuición* y el *concepto* se entienden como fases o momentos del juicio cognoscitivo. En el caso del juicio estético, Kant evita su mención de intuición como puente entre los polos perceptual y cognitivo y, en cambio, habla del lo estético como el “libre juego de las facultades sensibles” (imaginación y entendimiento). Como puede notarse, en el argumento sobre la intuición en la *Crítica de la Razón Pura* todavía se sostiene la influencia de la oposición platónica de las esferas de lo perceptual (*aísthesis*) y lo conceptual (*nóesis*). Sin embargo, en la tercera *Crítica* hay una oscilación hacia lo “noético” no en el argumento sino en el modo en el que se estructura éste.⁸ Ese sutil deslizamiento no del argumento sino de la expresión y estructuración del pensamiento kantiano de lo perceptual a lo conceptual-espiritual tendrá una fuerte influencia –por efecto de una mala interpretación– en la estética posterior y en el desarrollo del arte moderno.

⁷ Hans-Georg Gadamer, *Idem*.

⁸ En una nota al pie de página de su presentación de la “Estética Trascendental” en la *Crítica de la Razón Pura*, de 1781, hace notar la alteración por parte de Baumgarten “y los alemanes” del sentido epistemológico original de lo *estético* consistente en su reducción a una mera ‘crítica del gusto y no a una discusión sobre lo “sensible’. En su *Crítica del Juicio*, de 1790, él mismo sucumbirá a esa tradición ‘Estética’. Nota al pie de página. *Crítica de la Razón Pura*. Prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas. (Barcelona, Alfaguara, 1997) p. 66.

Si bien Kant sólo limita la aplicación del juicio de gusto a la discusión de belleza natural y no a la del arte, sus teorías sobre el *genio* y *lo sublime* de la tercera *Crítica* sí están dirigidas a la comprensión del fenómeno del arte. Para Kant, la *genialidad* del artista reside en su capacidad de producir algo a partir de la supraesfera de la belleza “libre” (*pulchritudo vaga*) que se opone al mero ejercicio del *gusto* o consideración de las convenciones de la belleza “dependiente” (*pulchritudo adhaerens*)⁹. Kant resume su concepción de *genio* de la siguiente manera:

Genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte...¹⁰

El *genio* no se hace; se nace. *Genio* es aquel que tiene capacidades sobrenaturales, como los *genios* protectores particulares a cada hombre y que desaparecían con él, pero también es aquél que tiene la facultad de *engendrar*.¹¹ Es el don innato del *ingenium* lo que le permite trascender un mero *gusto* convencional para producir o crear objetos bellos:

Para el juicio de objetos bellos como tales se exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la creación de tales objetos, se exige *genio*.¹²

Así pues, la noción kantiana de *genio* como productor nos acercará a la del término de *creador* del siglo XIX ya que en ella se intuye el cambio de una concepción de hombre común a la de un hombre-Dios facultado “por la naturaleza” para *engendrar* obras. Justamente como aparecen –y como entendemos- a los grandes artistas modernos, como Picasso, Pollock, y el autor del cuadro de nuestra historia del principio, Motherwell.

Robert Motherwell en su estudio. Pág. 45.

Bigelow, Robert and John E. Scofield. Robert Motherwell. Reconciliation Elegy. New York; Skira, Rizzoli, 1980. pág. 45

El caso de Motherwell no es sino un ejemplo bueno y concreto de la interdependencia que se da en el Arte moderno de los conceptos de creatividad y unicidad: la obra vale porque está hecha por un ser excepcional, un ‘autor’. El creador moderno no sólo es la encarnación

⁹ Kant, *Ibid* § 16. p. 226.

¹⁰ *Ibid*. § 46. p. 279

¹¹ De la raíz griega **genos* = *nacer*, *engendrar*.

¹² Kant, *Ibid*. § 48. p. 281.

de 'lo sublime': baste con decir que se le concibe como un sujeto en plena posesión de sí mismo, racional, claro y centrado, como lo expresa la frase de F. Schlegel, "*un artista es aquel que tiene su centro en sí mismo*".¹³ En su relación a la creación no hay resquicios de pensamiento y acción: de otro modo no podría emitir un "juicio" y por tanto, responder al principio de "autoridad".

Para que esta concepción de sujeto como autor/autoridad se sostenga es preciso que la creación funcione en la esfera autónoma de la *Estética* (recordemos que la *Estética*, el "juicio" y el "genio" son pilares que se sostienen mutuamente y que nacen al mismo tiempo...). En este esquema idealista, ni el contexto ni la acción histórica existen como bases de la creación ya que ésta se concibe como un acto libre, 'neutro' e indeterminado.

El pensamiento kantiano a través de su poderosa influencia en el Arte moderno y su concepto de *crítica* como proceso autorreflexivo puso al 'autor' en una situación paradójica; por una parte, su consideración como *fuentes* del proceso creativo le enseñoreaba, pero por otra, al tener como fin el proceso crítico la depuración del medio a sus elementos esenciales, comienza a concebirse, a fines del siglo XIX, un Arte desvinculado de reglas de representación y un 'autor' *libre*. Al socavarse los cimientos de la tradición no queda otro pilar mas que la solidez del nuevo "juicio" que pueda formular el 'autor'. Los artistas modernos son, al mismo tiempo, *fuentes* de juicio y ángeles en caída libre: más que en la Obra -cada vez más *estética* y hermética- la validez de su trabajo depende de su capacidad de llenar, con una nueva teoría ontológica, el hueco dejado por la representación.

Como la concepción kantiana del genio marca la idea de *creatividad* contemporánea me parece relevante hacerla aún más explícita. En primer lugar, *genio* es un *talento* para producir eso que carece de una regla determinada *a priori*; por tanto, su característica

¹³F. Schlegel, *Escritos Críticos*, cit. por Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista*. (Madrid: Visor, 1996) p. 55.

principal es la *originalidad*. Pero, como lo *original* también puede ser absurdo, la obra ha de ser *ejemplar*. Por tanto, la segunda característica de lo *genial* es su carácter de *modelo*. El tercer atributo de la genialidad es su cualidad de “fuerza inexplicable” aún por la persona misma depositaria de tal dote: la *genialidad* es un producto de la naturaleza que guía al artista desde la supraesfera de lo racionalizable o científico para que éste culmine con la producción de la obra. La cuarta característica se relaciona con la esfera en que puede darse lo *genial*: no en la ciencia sino en el arte, y de éste, sólo en las *bellas artes*.¹⁴

Aunque el concepto de *genio* flotaba ya en el ambiente cuando Kant escribió la *Crítica del Juicio*, he citado su definición porque no sólo tiene una perfecta lógica argumental sino porque es perfectamente congruente con todo su sistema filosófico. La idea de que el *genio* es un hálito divino, sobrenatural y casi fuera del control del mismo artista es una idea que ya se encontraba en la Antigüedad, en el *Íón* de Platón y también en el Renacimiento. También Leonardo entendía el *genus* como algo que hacía que el *Arte* se separase de la naturaleza y se convirtiese en una actividad consciente del hombre¹⁵. Sin embargo, es en el romanticismo y específicamente, con la publicación en 1759 del celebrado ensayo *Conjectures on Original Composition* de Young cuando comienza a hablarse de *genio* como clave de la creación artística. En ese escrito se entiende al *genio* como un poder individual de carácter radical y ciertamente antisocial en cuanto libera al hombre de la estrechez de la mente. En el ambiente alemán contemporáneo esa rigidez “racionalista” se asociaba con el pensamiento enciclopedista francés. De aquí que el concepto alemán de *genio* que caracterizará el espíritu del *Sturm und Drang* pueda considerarse como el polo opuesto de la Ilustración en tanto rechaza categóricamente la racionalización y armonización utilitaria de las pasiones que profesaban los filósofos franceses: para los románticos alemanes, no hay peor crimen que separar la inteligencia de “los abismos más profundos de la más tangible

¹⁴ *Ibid.* § 46.. p. 279.

¹⁵ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid, Tecnos, 1996) p. 61

sensualidad”.¹⁶ La creación es, para ellos, el misterio contenido en un “¡hágase la luz!” en que la luz tiene una connotación física, sensual, carnal y no racional: el artista, *encarnación del genio*, se “*en-diosa*” con su Creación artística a través del “*entusiasmo*” (de *en-theos*, en - Dios). El *genio* como fuerza espiritual se manifiesta en acciones, y éstas, en obras: la idea de “*Leben ist actio*” -la vida es acción- de Hamann se constituirá en la base de las ideas de pensadores posteriores como Hegel (*la Idea en autodesarrollo*) y Marx (*la praxis*)¹⁷.

Como muchos pensadores de fines del siglo XVIII (y sobre todo Kant), Hegel rechaza una aproximación estrictamente racional al problema del Arte. Él considera al Arte como una de las actividades espirituales más altas: la naturaleza del Espíritu se manifiesta a través del Arte produciendo una revelación cognoscitiva de la *verdad*. Hegel se vale de una estructura dialéctica para explicar, entre otras cosas, la evolución del Arte: la *tesis* corresponde a una situación en la que el medio avasalla a la idea (i.e. el arte oriental) mientras que la *antítesis* se identifica con un momento posterior en el que la idea y el medio están en perfecto equilibrio (i.e. al arte clásico). En la *síntesis* la idea finalmente domina al medio y la espiritualidad es completa: la *idea* es, por tanto, el concepto en su más alto estadio de desarrollo dialéctico.

La *idea*, considera Hegel, puede encarnarse hasta cierto punto en la belleza natural, pero es en el arte que tiene lugar su más alta materialización:

El arte es naturaleza re-engendada, naturaleza vuelta a nacer en las invenciones del genio..¹⁸

La naturaleza “vuelve a nacer” en la obra de Arte, a partir de las “invenciones del genio”. Al relacionar *genio* con *Idea*, Hegel hace que el concepto de creatividad se desvincule del “cuerpo” y se asocie definitivamente, como en el pensamiento ilustrado, a la

¹⁶Hamann cit. por Isaiah Berlin, *El mago del norte. J.G. Hamann y el origen del irracionalismo alemán* (Madrid: Tecnos, 1997) p. 183.

¹⁷*Ibid.* p.184.

¹⁸ [Trad. libre L.G.] *Ibid.* p. 25.

esfera de lo mental. Esta cualidad mental por sobre la sensitiva es la que encontramos en las obras conceptuales del siglo XX, por ejemplo, la siguiente obra de George Brecht, que ilustra la desaparición de las cualidades sensibles de la obra tras la lógica racional.

George Brecht. Three Telephone Events, 1961. pág. 111
Sayre, Henry. The Object of Performance. The American Avant-garde since 1970.
(Chicago, Univ of Chicago Press, 1989).

A partir de entonces, el Arte comenzará a entenderse como *el producto genial de una mente creativa*, o mejor aún como *el producto mental de un genio creativo*. El Arte ya no es mimesis¹⁹ ni belleza: es una materialización del “espíritu” en la obra por conducto de la “genialidad” del artista. Y tal condición escapa al control del ser humano corriente; la “genialidad” es tanto un don como una enfermedad, “una angustia desconocida” que somete al artista a buscar una realización “única, sin precedentes conocidos, obediente sólo a su propia voluntad y pasión...”²⁰.

La creación artística como manifestación de lo *genial* será uno de los elementos claves que el romanticismo heredará a la Pintura moderna. Ésta se distinguirá no sólo por una expresión de la *persona* en el sentido de Rougemont sino por una elevación del valor de ésta hacia lo *único* a través de la facultad del *genio*. Indicativas de tal herencia romántica en la Pintura moderna son las ideas de Hilla Rebay acerca de este concepto en su artículo *The Beauty of Non Objectivity*, escrito para la Colección Guggenheim en 1937:

¹⁹Estos se explicará más adelante, cuando se discuta el realismo fotográfico en el cap. 4. Baste por ahora decir que conceptos de naturalismo del realismo del siglo XIX como tendencia opuesta al neoclasicismo están tan alejados de la mimesis como Courbet de Ucello: el proceso de reproducción del Realismo del s. XIX podría entenderse como “*analítico*” versus el proceso *sintético* de la *Visión Objetiva*.

²⁰Berlin, *Ibid.* p. 177.

¡Lo que 428,000 personas pintan no puede ser Arte! El Arte es único y sólo nacen algunos genios. El Arte y la Naturaleza son dos mundos tan diferentes como la eternidad y la transitoriedad (...).²¹

No cualquiera puede pintar lo que pinta un *genio*: éste, a diferencia del ser común y corriente, tiene la capacidad de conectarse con el *espíritu*:

La capacidad para el poder creativo, la calidad técnica, la deferencia honesta a las posibilidades ilimitadas del progreso, el sentido del clímax, la sabiduría para la eliminación y la diligencia combinada con la falta de sofisticación de un niño son los elementos componentes del genio, el profeta del espíritu...²²

“El espíritu comienza donde termina el materialismo”, afirma Rebay, y éste, la “ilusión de realismo del mundo en la pintura de reproducción”.²³ La pintura “del espíritu” es, en cambio, una clara afirmación de la *Pintura* absoluta y de la pura creación en un sentido “cósmico”²⁴. La tarea del pintor moderno se convierte en una gesta heroica y semi-religiosa en contra de las convenciones, lenguajes, discursos, ideologías, instituciones e historias. Sólo importa la libertad de inventar a voluntad, de hacer lo que se pueda. Los “monstruos” de la Pintura moderna -Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Mondrian, *et. al.*- encarnarán el “mito” del artista que asume una libertad social entendida como “creatividad”²⁵. Así, la Pintura moderna se definirá a partir de un concepto de “creatividad” heredero de la “imaginación”

²¹ [Trad. libre L.G.] Hilla Rebay, "The Beauty of Non-Objectivity" en Francis Frascina, ed., *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology* (New York: Harper and Row, 1987) p. 148.

²² [Trad. libre L.G.] El escrito de Rebay es una perfecta apología del “genio-creador” como puede leerse en el resto del texto: “El genio sigue su conciencia a su destino preordenado, y no necesita la sensación. Desarrolla su maestría hacia una pose de mayor fuerza, simplicidad y superioridad de experiencia técnica. Su vida entera está dedicada a la tarea inacabable de mejorar y perfeccionar sus facultades. Al hacer mayores sus logros, se aumenta su visión de posibilidades más lejanas. Con una cruel autodisciplina un maestro innato responde a la conciencia de lo sensible a través de su inacabable devoción a su meta de perfección y belleza. Toda su existencia consiste de trabajo arduo para alcanzar la belleza e incrementar la riqueza espiritual de la Tierra. Prevee la necesidad de nuevas demandas de la humanidad y naturalmente, las satisface antes de que se declaren. Por esta razón, muchas veces muere en la oscuridad de la pobreza...”- *Ibidem*.

²³ Acerca de este punto es importante resaltar que Rebay era amiga de Simon Guggenheim, para cuya colección escribió estos textos.

²⁴ *Ibid.* p. 148.

²⁵ Douglas Crimp comenta el concepto de libertad del pintor moderno a partir de “la lección de Picasso” en su libro *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT, 1993. p. 5.

renacentista y barroca y del “genio” romántico. Lo “mental” o “espiritual” de tal genialidad la distingue de la mera “destreza” renacentista: la *Idea* se ha convertido ya en el eje de la producción artística tal como se expresa en la frase de Friedrich von Schlegel de 1797:

El principio del arte contemporáneo no es lo bello, sino lo característico, lo interesante y lo filosófico.²⁶

La pintura comienza a oscilar hacia lo conceptual. Hacia 1800 comienzan a tener importancia como obras autónomas formas que antes se consideraban menores, como el estudio (*étude*) y el boceto (*bozetto*, *ébauche*). Se les empezará a considerar válidas por ser la “materialización” de la “idea” pura del pintor. También el *sketch* se deja de realizar como un dibujo monocromo para manifestarse en lienzos semi-llenos de pintura al óleo. Aún las corrientes de pintura naturalista que se dan en aquella época y que constituyen una reacción contra el idealismo -tanto romántico como neoclásico- mostrarán una fuerte tendencia conceptual y analítica opuesta a la síntesis de la tradición de representación mimética del arte occidental.

Al dejar el arte de apoyarse en la *mimesis* a finales del siglo XIX, el juicio de gusto abandonará su cuestionamiento de lo bello (“esto es – o no es- bello”) para cuestionar la calidad genérica del objeto artístico (“esto es -o no es- pintura”). Si leemos las crónicas de los salones de esa época, veremos que era la adscripción a un género –pintura o escultura, sobre todo- lo que el juicio del gusto cuestionaba. A principios del siglo XX, con las vanguardias, la pregunta sobre lo estético se dirigirá a la esencia artística del objeto (“esto es –o no es- arte”). Esta pregunta asociada a la retórica del genio, producirá un arte sostenido por la voluntad creadora –y codificadora del arte- por parte del artista: “esto es arte porque yo digo que es arte”.

²⁶Tatarkiewicz, *op. cit.* p.182.

Es sobre este tipo de argumentos en que podemos interpretar dos objetos artísticos con fines muy diferentes pero con una forma documental similar, como las fotografías siguientes:

Eadweard Muybridge. Panorama of S. Francisco.
Sandweiss, Martha, Ed. Photography in Nineteenth Century America.
(Fort Worth: Amon Carter Museum, Abrams, 1991) pág. 114

Manolo Laguillo. Fotografía, 1989.
Buttard, Alain. Les quatre saisons du territoire. (Belfort: Editions de l'Ést, 1989)

Con una sintaxis documental y una temática muy parecida, el *contenido* de ambas obras es muy diferente. La primera, de Muybridge, efectivamente estuvo hecha con un fin documental. A su autor le importaba poco que se asociara su imagen con algo artístico porque su intención principal era la de ofrecer un testimonio de una realidad física concreta. Tenía un fin muy evidente, cognitivo, más asociable al paradigma científico. La segunda, de un autor español posmoderno, se asocia con una tendencia fotográfica europea de reflexividad sobre el cánón documental del medio fotográfico. Que el tema sea un paisaje urbano y que la sintaxis sea documental tiene poco que ver con su *contenido* real, que es una crítica de la exagerada cualidad mimética-analógica que tiene la fotografía expresada a través de la misma. Evidentemente, este proceso “riza el rizo” utilizando una lógica de doble mimesis, no aparente para el lego. Éste, el hombre de la calle, abordará la obra a través del tema y llegará a una interpretación muy parecida a la que haría con la imagen de Muybridge. Paradojas de la posmodernidad que tienen su fuente en la transformación hecha en el juicio del gusto por las vanguardias.

La consecuencia más radical de la transformación –o perversión, según se vea- del juicio estético, es la que trajo el “ready-made” como objeto artístico. En 1917 el *Urinal* de un tal Richard Mutt, detrás de quien se escondía Marcel Duchamp, gana el derecho a entrar en la exposición no jurada del Grand Central Palace de 1917 por su sólo pago de la cuota indicada. Aunque levantó un escándalo, la entrada de ese objeto-obra al espacio de exhibición abrió también la puerta a un juicio diferente sobre el arte, el de su codificación del

a través de su colocación en un espacio museístico: “esto es arte porque el museo dice que es arte”²⁷. El juicio de *gusto* se había convertido en un juicio *estético* puro.²⁸

Si a finales del siglo XIX el público común dudaba de la calidad pictórica de los cuadros de los impresionistas (“esto es –o no es- pintura”), el público del siglo XX duda permanentemente de la calidad artística de las obras “esto es -o no es- arte = esto lo podría haber hecho mi hijo”. El problema se remite evidentemente a la perversión de los planteamientos de la estética kantiana (desinterés, universalidad, trascendentalidad, autonomía, genialidad, lo sublime) en las corrientes estética posteriores.

¿Cómo darle la vuelta a esta situación, que más que un problema de argumentación y fundamentación del arte parece una aporía relacionada con el centro mismo de la artísticidad?

Gadamer plantea posibles soluciones a través de una relectura hermenéutica de la estética de Kant. La intención de Gadamer no ha sido la de plantear una “estética hermenéutica” sino de encontrar una fundamentación para la *comprensión* de las ciencias humanas a partir de experiencias que quedan fuera de la ciencia, como lo son la filosofía, el arte y la historia. Sin embargo, para Gadamer el arte representará “el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites”.²⁹ Por ello, propondrá en *Verdad y método*, la *verdad* del arte como una alternativa a la conciencia científica y como un límite del abuso y perversión que la estética posterior ha hecho de las nociones kantianas de la tercera *Crítica* (nociones que, como hemos visto, han llevado a la absoluta falta de comunicación entre las propuestas noéticas o “estético-conceptuales” de los museos y las

²⁷ Este es el centro de la teoría “institucional” de Georges Dickie, *Evaluating Art* (Philadelphia, Temple Univ. Press, 1988).

²⁸ Thierry de Duve hace una extensa interpretación del cruce de la filosofía estética kantiana con el arte moderno y de vanguardia en *Kant after Duchamp* (Massachusetts: MIT, October, 1996).

²⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Ed. Sígueme, 1996) p. 24.

expectativas perceptuales-sensoriales o “estéticas” del público común). Siguiendo pistas de Kant y de Schiller, Gadamer propondrá, desde una perspectiva hermenéutica, el *arte como juego*. Esta comprensión le permitirá abordar el fenómeno artístico como un proceso que involucra sensibilidad y cognición y que, por supuesto, contiene un tipo especial de *verdad*. Esta noción permite también integrar a lo estético la consideración temporal y procesual (*transformación en construcción*) de las nuevas formas artísticas. La cercanía de *juego* en su forma infantil y el producto del artista como *juego de construcción* puede observarse en la siguiente obra de Lartigue, realizada cuando sólo tenía 11 años. Seriedad del juego y seriedad de propósito artístico conjugadas en una excepcional y precoz producción que ahora interpretamos como “arte”.

Lartigue, Jacques Henri, *My toys*.
Cech, John. *The Boy with a Camera. The Story of Jacques Henri Lartigue*.
(London: Pavilion, 1994)

La *verdad* del arte y la concepción del *arte como juego* se anclarán en un concepto de *sensido común* radicalmente diferente al de Kant y que Gadamer recogerá de Aristóteles y Vico. Este *sensus communis* permitirá a Gadamer retomar el proyecto kantiano de la *intuición* de la *Crítica de la Razón Pura* y re-ligar, a través de este concepto, la esfera de lo estético con las de lo práctico y lo moral.

Erradicado del ámbito del conocimiento y de la *praxis*, el pensamiento estético moderno se opone al sentido original de *sensus communis* que se requeriría para acercar las propuestas del mundo del museo al entendimiento corriente de la persona de la calle. Este *sensus communis* evidentemente no se vincularía con su acepción kantiana sino con su original sentido aristotélico.

En primer lugar, quiero recordar cómo comprende la hermenéutica gadameriana el concepto de *sensus communis*. Asociado con el entendimiento común o prudencia (la *phrónesis* aristotélica) y opuesto al conocimiento teórico del sabio (*sophia*), el *sensus communis* es la generalidad práctica que rige la vida comunitaria a través de un consenso

ético³⁰. Opuesto al *bien* platónico, el *sensus communis* tal y cómo Gadamer lo retoma de Aristóteles, Vico y el pietista alemán Oetinger, tiene también un trasfondo político porque permite la vida en común (*sensus communis vitae gaudens*)³¹. Surgido de y para el entendimiento de una comunidad, el *sensus communis* fue adoptado por la filosofía humanista moderna con el propósito de limitar la influencia de la razón (*ratio*) de las ciencias modernas. Gadamer lo retoma para proponer un tipo de *comprensión* específico a las ciencias humanas o “del espíritu” radicalmente diferente a la *explicación* de las ciencias naturales. La discusión de Gadamer de la *phrónesis* es importante porque le permite introducir el argumento de que la comprensión no puede reducirse a un método o técnica (*tekné*), ya sea en el sentido de la ciencia moderna (el método) o de una habilidad o destreza de tipo productivo o artesanal (la técnica propiamente dicha). La comprensión implicada en la hermeneútica se define en términos de “proceso”: el acto de comprensión no puede verse aislado de sus circunstancias particulares ni de la persona que está involucrada en el proceso de comprender.³² Esta concepción es radicalmente diferente a la del *genio* contemporáneo cuya creatividad sublimada se convierte en la sola justificación de la propuesta artística.

Aplicar el concepto de *phrónesis* tal y cómo la entiende Gadamer a la estética contemporánea permitiría limitar la tergiversación excesiva que ésta hace de las nociones kantianas. En primer lugar implica relativizar el *desinterés* para poder trazar la relación de estética y *fin* lingüístico, didáctico, económico, ritual, suntuario, etc. En segundo lugar, comporta explicar el rol de la subjetividad en el juicio estético como algo diferente de la cualidad opuesta a la objetividad o como algo que amenaza la calidad trascendental del juicio. La estética hermenéutica de Gadamer trasciende la oposición platónica de *aísthesis* y

Gadamer, *Ibid.* pp. 48-61.

³¹ *Ibid.* p. 59.

³² Rod Collman, *The Language of Hermeneutics. Gadamer and Heidegger in Dialogue* (NY: State Univ. of New York, 1998) pp. 20-21.

nóesis a través de una revaloración y reconceptualización del concepto de *intuición*. La subjetividad es parte de un *proceso* activo de contemplación y “transformación en construcción” del arte. Es un “sentirse arrastrado y poseído por la misma contemplación” por parte del sujeto, que “está con la cosa” no haciendo sino padeciendo con ella (*pathos*)³³. En último lugar, la *phrónesis* permitiría vincular al juicio estético con resultados cognoscitivos que pertenecen a un orden diferente de *verdad*.

Evidentemente, las propuestas de Gadamer a la estética no pueden reducirse a los planteamientos centrales de *Verdad y método*. En *Estética y hermenéutica* o *La actualidad de lo bello* Gadamer aborda la discusión de problemas como la pintura no objetual o el juicio estético aplicado las diversas artes. Aunque la riqueza de su enfoque y sus propuestas es indiscutible, la urgencia de resolver la enajenación de la estética contemporánea de los museo del público al que va dirigida es patente. Sobre todo por la resistencia de los críticos y los museos de abordar la artisticidad de las nuevas formas estéticas de comunicación mediática, y por su consecuente cuestionamiento acerca de una posible integración de los parámetros de arte y ciencia. Para poder interpretar las formas artísticas del siglo XXI es apremiante resolver el puente entre *aísthesis* y *nóesis*, y proponer un concepto de *lo estético* acorde a la nueva producción artística. En su estética hermenéutica, Gadamer nos ha dejado algunas pistas a seguir. La prolongación y el desarrollo de éstas es la tarea para la hermenéutica de hoy.

³³ Gadamer, *Intuición e intuitividad*, pp. 153 – 171.