

Del arte, sus sentidos y peripecias

por Adriana Rogliano*

Que vuestro arte contribuya a la consolidación de una auténtica belleza que, casi como un destello del Espíritu de Dios, transfigure la materia, abriendo las almas al sentido de lo eterno.

Juan Pablo II, *Carta a los Artistas*, n.º 16.

Resumen

Qué cosa sea el arte interpela al filósofo de antiguo. Cuando se planteó la pregunta por el origen de la cultura y la cuestión antropológica, acaparó el interés de los filósofos; la atención por las producciones humanas y, más estrictamente, por la esencia del arte resultaba inevitable. A la poesía y al arte, que han mostrado y acompañado la existencia del hombre, se dirige la investigación.

La ambigüedad de la pregunta *¿Qué es el arte?* es manifiesta: ¿se refiere al arte como posesión de un sujeto o en cuanto producto de unas acciones regladas? Con respecto a lo primero, se ha de averiguar si es un conocimiento innato o adquirido, y en tal caso, supeditado a normas que se pueden enseñar y aprender; si se trata esencialmente de una actividad creadora y qué facultades intervienen en su accionar; cuáles son características de quienes lo poseen; la consideración social que recibe el artista a través del tiempo histórico. En cambio, si se apunta al arte como producto —la obra de arte—, cabe formular las siguientes preguntas: ¿qué relación guarda con la naturaleza?, ¿cuál es su esencia?, ¿qué valoración hace la sociedad acerca de él?

Las producciones artísticas, pertenecientes a variadas escuelas y movimientos, han merecido, a lo largo del tiempo, encomios y diatribas. Sin embargo, nada más deletéreo que el antiarte presentado como arte. Tras las experiencias del siglo xx, el panorama actual resulta más complejo aún, lo cual renueva la pregunta por el arte.

A continuación, presentamos el cuestionamiento del arte mismo de la antigüedad a nuestros días.

* Universidad Nacional de La Plata; Profesora de Filosofía; correo: arogliano@gmail.com.

Palabras clave: arte, tenencia, clasificaciones, polémica, antiarte, cuestionamiento.

Abstract

What art is has addressed the philosopher since ancient times. When the question of the origin of culture and the anthropological issue arose, it hogged the interest of philosophers, the attention for human productions, and more strictly for the essence of art, was inevitable. To poetry and art, which have shown and accompanied human existence, this research is directed.

What is art?

The ambiguity of the question is manifest: does it refer to art as the possession of a subject or as the product of regulated actions?

If art is the possession of a subject, it must be ascertained whether it is an innate or acquired knowledge, and in that case, subject to rules that can be taught and learned; what powers are involved in their actions; which are characteristics of those who possess it; the social consideration that the artist receives through historical time.

On the other hand, if one points to art as a product - the work of art - one can question oneself, what relation it has with nature, what its essence is, what value society makes of it.

Artistic productions, belonging to various schools and movements, have deserved over time, praises and diatribes. However, nothing is more deleterious than the anti-art presented as art. After the experiences of the twentieth century, the current scenario is more complex, which renews the question for art.

Next, we present the questioning of the very art of antiquity to our days.

Keywords: art, tenure, classifications, polemic, anti-art, questioning.

1. Complejidad de la pregunta por el arte

La reflexión acerca del arte está ligada a la pregunta por el hombre. Así, en el pensamiento occidental, cuando la cuestión antropológica logró un desarrollo considerable, se planteó la pregunta por el origen de la cultura, y más estrictamente por la esencia del arte. Claro está que, en el mundo mítico, tenía su respuesta: era un don hurtado a los dioses (mito de Prometeo), de lo cual se deduce la alta estima que se le tenía.

Se ha dicho, y con razón, que el hombre es un ser menesteroso. Sus necesidades son múltiples. De ellas se han distinguido las primarias o vitales y las secundarias o culturales (estas últimas no parecen nunca satisfechas, pues se engendran unas a otras). Llamamos necesidades vitales a aquellas referidas a la subsistencia elemental (alimento, vestido, cobijo). Las necesidades vitales están acompañadas de otras psicológicas y espirituales, tan importantes como las primarias si consideramos al hombre como algo distinto de un mero animal. Lo cierto es que le urge el alimento y el cobijo, pero lo primero exige un ritual de preparación y presentación, y lo segundo, junto al aprovechamiento ambiental, conlleva precisas elecciones y también requiere un ámbito en donde pueda desarrollarse en plenitud.

La necesidad de expresión de sentimientos, pensamientos y vivencias múltiples no debe identificarse con una carencia originaria, sino más bien con el eco que despierta, en rico y oscuro mundo interior, la presencia del medio exterior incitador. Y es que, ante todo, el hombre es un ser dialogante; el medio imprime en él su huella y suscita sentimientos y pensamientos que se verán transmutados en gestos, acciones, objetos: destilaciones de su espíritu, transformaciones, expresiones de su ser y modo de ver, con palabras hechas cosas. Necesidad y sobreabundancia se dan la mano en cada manifestación de su natural capacidad creadora y transmutadora de formas. Es así como, entre las más arcaicas producciones, se encuentran, junto con la realización de herramientas, la pintura rupestre y la realización de figurillas de uso puramente mágico o ritual. Y es que el rápido conocimiento de las propiedades de la arcilla como material que puede ser moldeable de manera fácil y conservar su forma le permitió al hombre proyectar objetos útiles y decorativos a la vez, con lo cual se manifiesta el doble aspecto de la necesidad estrictamente humana: la producción utilitaria y expresiva. Entendemos que resulta una tarea vana tratar de descifrar si, desde el punto de vista histórico, lo funcional antecedió a lo estético. Es posible, más bien, que ambos aspectos siempre se hayan conjugado.

Estas y otros interrogantes adquirieron plena conciencia dentro de la mentalidad filosófico-científica del hombre griego. En cambio, el artista, gran observador, intuyó primero y, mediante prueba y error, tras larga selección, introdujo de manera consciente en sus producciones el dispositivo matemático óptimo del entramado de

la composición —en general oculto tras las figuras de sus obras— como sustento y garantía de la belleza formal. El filósofo, posteriormente, detectó y descifró la presencia de constantes morfológicas en la naturaleza, interpretándolas como una legalidad cósmica, y comprendió el carácter universal de la proporción (pitagorismo).

¿*Qué es el arte?* es quizá uno de los interrogantes más formulados a través del tiempo. Pregunta ambigua, multívoca, pues puede referirse tanto a la posesión de un sujeto productor como a las obras forjadas por él mismo.

En el primer sentido, busca distinguir qué tipo de posesión se trata, esto es, del arte como conocimiento y tenencia. Y luego qué facultades intervienen en la producción; cómo se adquiere; qué importancia tiene para la sociedad, y por tanto, qué dignidad le reconoce al sujeto que lo ostenta. El análisis del arte, como saber específico, se ha relacionado con el examen de los tipos de conocimiento y las actividades humanas, la ética, la política y la educación del ciudadano.

En el segundo sentido, es más compleja aún, pues se dirige a desentrañar el carácter peculiar de la obra de arte, qué la torna *artística*, su comienzo histórico, su origen etc. Tal es lo que se plantea a los filósofos, historiadores, teóricos *de la cultura*... A los artistas les es familiar de otro modo: como realizadores.

1.1. El arte como hábito

De acuerdo a la concepción aristotélica, *ciencia* y *arte*, desde el punto de vista *subjetivo*, coinciden en ser tratados como *hábitos* (*hexis, habitus*) (Aristóteles, *Ética nicomáquea*), esto es, *modos de ser aprendidos, disposiciones estables* o, en términos más actuales, *tenencias* (H. Zucchi propone el término en su traducción castellana de la *Metafísica* de 1978). Los hábitos se separan en *buenos* o *virtudes* (*aretés*) y *malos* o *vicios* (*kakies*). Entre los hábitos buenos o virtudes, unos son *intelectuales* (la ciencia y el arte) y otros *morales*. A su vez, los hábitos intelectuales, respecto de su fin objetivo (conocer, hacer) se dividen en *intelectivos* y *operativos*. Así pues, mientras que la ciencia —saber teórico— es un hábito intelectual, el *arte* —saber fáctico— es un hábito operativo.

Los hábitos, una vez incorporados, se integran a la persona de tal modo que no se pierden fácilmente, aunque su ejercicio no sea intensivo. Ciertamente es que la ejercitación de un hábito no solo lo fija, sino que lo conserva y perfecciona (todas las disciplinas artísticas presentan esta exigencia a sus cultores, y los artistas tienen como requisito indispensable, para la posesión y perfeccionamiento, el ejercicio continuo y perseverante de las respectivas técnicas).

En cuanto al conocimiento fáctico, el arte (*téchne*) es ubicado por Aristóteles inmediatamente después de la ciencia, o conocimiento de las primeras causas y los primeros principios (*episteme*), y por encima del saber meramente empírico (*Metaf.*, I, 981 a-b). Por tratarse de un saber intermedio entre la pura ciencia y la empírea, el saber hacer o “la recta razón de las cosas a realizar” contiene, precisamente, un grado de universalidad del que carece la sola experimentación.

Recordemos que los griegos, bajo el nombre de arte (*téchne*), incluían tanto las diversas técnicas y oficios practicados por el hombre para coadyuvar a la subsistencia —alimento, abrigo, cobijo, incluidos los referidos a la traslación, la salud, la defensa, el dominio de las asambleas— como las que producían representaciones o imágenes. Todas consistían en destrezas físicas e intelectuales con cierto compromiso corporal. Las artes eran consideradas labores *banáusicas*, no se practicaban de manera desinteresada como las actividades *estrictamente* intelectuales.

1.2. El quehacer artístico y el acto creador

Ciertamente, el acto creador distingue la actividad artística en sentido estricto de toda otra, y su extrañeza no pasó inadvertida, aunque de él participen variadas influencias culturales. Es por ello por lo que, de antiguo, ha merecido la atención de pesadores y artistas. Platón lo describe en *Fedro* (242d-257a) como *divina manía* (*theomanía*) que linda con las inferiores experiencias patológicas. Se trata de un endiosamiento (*enthusiasμός*, *Fdr.* 245a-b, *lón*) que conlleva la apertura al ser y el extrañamiento de sí mismo. Así, cuando Sócrates, su vocero, examina a los poetas, los tiene por los más ignorantes, pues son los únicos que no saben dar razón de sus producciones (*Ap.* 22 b).

Cuando Platón trata de los pintores, los refiere al poeta (*poietés*) y al arquitecto (*demiurgos*) (*Rep.* X):

Posteriormente los filósofos estoicos se detuvieron en el concepto de creación, que, recogido por Cicerón, pasaría al pensamiento medieval a través de Casiodoro. “Lo esencial y propio del arte es crear y producir”, sentenciaba el estoico Zenón de Citio (Bruyne, 1994, p. 169).

Y también Plotino reconoce en el artista una aptitud creadora:

Las artes no imitan en absoluto los objetos visibles, sino que remontan a las razones de la que ha surgido la propia naturaleza. Añadamos a ello que producen de sí mismas y suplen lo que a otras falta [...]. Así Fidias hizo su Zeus sin mirar a nada sensible, sino imaginándolo tal cual sería si accediese a mostrarse ante nuestros ojos (*En.*, V, 8, 1).

Al meditar los textos bíblicos, vemos que la representación de Dios como “arquitecto del universo” o *cosmocrator* ha sido frecuente en la plástica y la poesía medieval.

Cuando él afianzaba el cielo, yo [la Sabiduría] estaba allí / cuando trazaba el horizonte sobre el océano, / cuando condensaba las nubes en lo alto, / cuando infundía poder a las fuentes del océano / cuando fijaba su límite al mar (*Pr* 8 27-29).

¿Dónde estabas cuando yo fundaba la tierra? [...] ¿Quién fijó sus medidas? [...] ¿Quién tendió sobre ella la cuerda para medir? ¿Sobre qué fueron hundidos sus pilares o quien asentó su piedra angular, [...] (*Job* 38 4-6).

El que se reviste de “esplendor y majestad” aparece munido del compás trazando el universo y estableciendo así toda medida.

El pensamiento cristiano asimila el arte a la acción divina, aunque lo distingue de la creación *ex nihilo*. Y transforma la atribuida intromisión de espíritus en la inspiración por la acción del Espíritu Santo.

El artista cristiano se encuentra, por el contrario, bajo la influencia del Espíritu Santo, sin su inspiración no es posible hacer nada bello: “*absque ejus instinctu nihil hujusmodi quequam posse molliri*” [que sin la inspiración nadie puede hacer nada así]. El arte es, por tanto,

la plenitud de los siete dones: “*quicquid discere, intelligere vel excogitare posis artium septiformis Spiritus gratiam tibi ministrare, tibi pandam*” [Te manifestaré que la gracia del Espíritu te proporciona lo que de las artes puedes aprender, comprender o inventar]. (Bruyne, 1994, pp. 174-175)

Atribuida, en primer lugar, a la poesía, como ya vimos, la condición creadora de ficciones, Baltasar Gracián la extiende a todas las artes. En su *Criticón*, asevera:

Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser que por extremo la hermosea y aun pretende excederla en sus obras. Preciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero, suple de ordinario los descuidos de la naturaleza, perficionándola en todo: que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera. Éste fue sin duda el empleo del hombre en el paraíso, cuando le revistió el Criador la presidencia de todo el mundo y la asistencia en aquél para que lo cultivase: esto es, que con el arte lo aliñase y puliese. De suerte que es el artificio gala de lo natural, realce de su llaneza; obra siempre milagros. (*El Criticón* I, Crisi VIII)

La creatividad fue reconocida en el siglo XIX como un rasgo propio del artista. La teoría del *genio* de Kant distingue muy claramente al artista del científico. Los descubrimientos de la ciencia responden a una natural secuencia, a una sucesión de investigaciones. En cambio, el genio propio del artista no solamente crea la obra, sino también las normas.

Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte. Y como el talento, como facultad innata productiva del artista, pertenece a la naturaleza, se puede decir que **genio** es la disposición natural del espíritu (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. (Kant, 1970, p. 45)

La originalidad es la principal propiedad característica del genio, en cuanto es el talento que alumbra lo que no es determinado por unas reglas. Sus productos deben ser modelos ejemplares que sirven a los demás como medida y regla del juicio. Además, el filósofo puntualiza que la palabra *genio* deriva de *genius* que significa ‘el espíritu propio del hombre que le ha sido dado con el nacimiento’, pues

lo protege, lo dirige y a través de cuya inspiración derivan aquellas ideas originales. El genio se opone al espíritu de imitación; el artista no imita, no copia, sino que sigue los modelos, las bellas artes, que son el único medio que transmite el arte a la posteridad. No siendo sabedor de su propia capacidad, la creatividad del genio, en sentido kantiano, abriría las puertas para la explicación de una actividad inconsciente. El acto creador es un ejercicio de libertad. A través de él, fluye el torrente incontenible de la naturaleza.

En su momento, Hegel destacó la creación como efecto de la imaginación:

Si preguntamos ahora en qué consiste la inspiración artística en sí misma, vemos que no es otra cosa que en estar lleno y penetrado del asunto que se quiere tratar, en estar presente en él y en no poder descansar antes de haberle marcado el carácter y de haberle revestido de la forma perfecta que hace de aquél una obra de arte (2008, p. 178).

Se ha dicho que en todo acto creador hay una liberación, que lo esencial de este acto es superar la necesidad, la obligatoriedad circunstancial o permanente, tanto como la mediocridad (Berdiaev, 1978).

También se ha tratado de diferenciar la verdadera liberación de la simple evasión o escapismo; tal, la tesis del Prof. Emilio Estiú:

... la evasión consiste en la ignorancia, voluntario o inconsciente, de las miserias y angustias de la vida. En el mejor de los casos conduce al aislamiento inoperante, a una torre de marfil exquisita, pero frágil. El menor soplo de la realidad la destruye, puesto que carece de cimientos. La liberación, en cambio, hunde sus raíces en los fundamentos sólidos de la vida.

La liberación, en cambio, hunde sus raíces en los fundamentos sólidos de la vida. [...] Es salida al aire libre y entrega a sus acechanzas; pero el germen no niega lo que lo comprime —suelo, corteza—, pues la condición de su libertad está en aquello de lo cual se libera.

Este hecho se halla, casi sin excepción, en la base de las vivencias artísticas de todos, creadores y contempladores. Los testimonios son hartamente abundantes y brindan un material adecuado al enfoque de ciertas cuestiones tradicionales del mundo estético, vistas a partir del concepto de liberación (Estiú, 1962, pp. 37-41).

Más la liberación también debe entenderse como un desplegar de las fuerzas creadoras del hombre. Fuerzas que se relacionan con la ensoñación y el menosprecio por los intereses vitales, y no parecen depender de las condiciones de tiempo y espacio limitadoras. Así lo muestra la experiencia psicológica de los creadores de cualquier envergadura. La intervención de lo que actualmente se conoce como inconsciente y la supresión del límite temporal es lo característico de esta singular experiencia humana. Recordemos lo que Heráclito había afirmado: “Lo permanente en el mundo lo crean los poetas” (frg. 75).

La referencia al tiempo parece insoslayable, pues el artista pretende mediante su obra sobrepasar la limitación temporal para trascender. La supratemporalidad del arte convierte a sus productos en habitantes de un ámbito intangible, siempre válido: el de la cultura en sentido estricto. Y esta es su forma de eternidad. El ansia de fama o gloria fundada en el arte no se apoya en otra cosa. Y ello, a veces, es presentado artísticamente.

Sin ignorar los factores desencadenantes e intervinientes, brota como proceso interior cuya realidad contrasta con la obra misma, hecha de la sustancia de los sueños. Más su configuración requiere del trabajo técnico capaz de moldear el mundo soterrado.

Y aquí se plantea la cuestión de si la obra se realiza sola e íntegramente en la conciencia del autor o bien toma forma de manera paulatina espoleada por la necesidad de comunicarla. Para algunos (B. Croce), la obra consiste en aquella intuición originaria; para otros (J. Maritain), necesita de la paciente construcción a partir de aquella oscura maraña primigenia que, solo al manifestarse en la materia sustentadora, va adquiriendo presencia.

Viejo disenso entre idealistas y realistas...

En el cuento de Borges “El milagro secreto” (2013, pp. 200-207), parece cumplirse acabadamente la tesis idealista de Croce cuando afirma que la obra artística es mera exteriorización conducente a evocar la que anida en la conciencia del artista creador, que queda completa en sí misma cuando el autor la compone en su interior. De tal modo que el escribir, pintar, etc., serían actos secundarios respecto de la verdadera creación.

El pensamiento realista, en cambio, destaca la operatividad propia del arte. La obra es un vago barrunto hasta que el artista no se encuentra con la materia; allí comienza la tarea formativa de clarificar, profundizar aquellos esbozos primeros. De allí que pueda escribir Maritain:

... la intuición o emoción creadora es un oscuro captar y el yo y las cosas juntamente en un conocimiento por unión o por connaturalidad que no se forma ni fructifica ni tiene su verbo sino en la obra, que con toda su vital gravidez va a hacer y producir. [...] este conocimiento no es previo ni ha de ser presupuesto a la actividad creadora, sino eviscerado en ella, consubstancial con el movimiento hacia la obra [...] (1978, p. 127).

Y que haya dicho Romano Guardini:

La situación en que se encuentra el artista creativo está emparentada con la del niño, y también con la del vidente. No está regida por el entendimiento crítico ni la voluntad utilitaria, que ponen juntamente la vida en tensión y la dirigen, sino que en ella la vida está a la vez excitada y liberada, alerta y a la vez entregada, abierta a la vez hacia afuera, a la cosa, y hacia dentro, al propio interior, con esa peculiar vigilancia que rodea de cuidado el proceso creativo sin hacerle violencia. En esa situación pueden emerger también las imágenes, no pensadas- y queridas conscientemente, sino entretejidas con lo que precisamente allí se configura (1970, p. 329).

1.2.1. El límite y “la tragedia de la creación”

Más en ninguna obra artística, resplandece la pura creación. Se lo impiden no solo los principios mismos del arte, en cuanto saber heredado, sino también los cánones estéticos socialmente aprobados y el gusto de un tiempo histórico. La creación, pues, se ubica entre lo canónico, con la fijeza de las reglas, y lo heredado.

El filósofo N. Berdiaev, habiendo comprendido muy bien este hecho, escribió:

El acto canónico es inmanente a este mundo y no trascendente [...] el arte no será jamás creación en sentido religioso, ahí está el principio maléfico aniquilador del arte, siendo creativa la actividad ar-

tística, el arte no es producto de una abstracción absoluta, el arte no será jamás creación en sentido religioso, pertenece a una etapa pre-creadora, se encuentra aún en la regla y en la justificación, grandes artistas poseyeron en sí una energía creadora auténtica, pero ésta no pudo nunca realizarse perfectamente en sus obras (1978, p. 277).

Todo conduce a pensar que la creación artística tiene un límite, un doloroso e inevitable límite; la libertad absoluta carece de sentido, es puro capricho. Y el capricho en arte solo es aceptable cuando tiene cierto grado de canonicidad.

Aunque el límite por excelencia, en otro sentido, sea el mismo artista, existe la imposibilidad no solo de realizar enteramente lo atisbado en el espíritu, sino de concebir según su propia medida humana e individual. Más aún, la conciencia de la distancia entre “aquel inmenso océano de belleza” (Platón, *Banquete*, 240) y la pobre consistencia ontológica de la obra —pura representación— hace pensar en la tragedia de la creación.

El objetivo de todo arte creador es crear un ser nuevo, una vida nueva. Es un objetivo teúrgico; pero la realización de este acto no es más que una obra diferenciada que responde a necesidades estéticas definidas, y se sitúa no en el mundo, sino entre los valores culturales de éste. La creación artística no puede lograr un resultado ontológico, crea el ideal y no la realidad, crea valores simbólicos, no el Ser. En la creación artística es donde se aprende el carácter simbólico de toda creación cultural (Berdiaev, 1978, p. 276).

Así es que, por un lado, el signo trágico finca en la diferencia entre lo concebido y lo realizado, ya que la obra está siempre por debajo de la energía creadora, y por otro, se halla en el conflicto entre creación y vida personal.

La antinomia que, en diversa medida, suscita el ejercicio de la actividad creadora y el desarrollo de la vida personal, se resolvía en Goethe a favor de la existencia artística. Vidas como las de Van Gogh, Gauguin o Tolstoi manifiestan patéticamente tal dilema: el sacrificio de la propia existencia en pos del quehacer artístico. El conflicto se resuelve en ellos mediante el sacrificio personal, asimilando los fines del hombre a los del arte. Pero la vida para el arte supone la

aniquilación paulatina de la existencia personal, en cuanto provista de fines morales.

¿Hay que construir la propia vida o hay que edificar una obra de arte? Toda la existencia de la vida de Tolstoi fue una alternancia dolorosa entre la creación de obras artísticamente perfectas o que él creía perfectamente ejecutadas y la creación de una vida, esta tragedia del creador cobraría una intensidad tal que haría ya imposible un retorno a la concepción clásica, el arte sometido a este ideal quedaba a mitad de camino, entre la creación y el ser, se interponía, si así puede decirse, entre el artista y su vida, la creación se encarnaba en una obra perfecta y no en una existencia perfecta, pero la síntesis superior entre la creación y la existencia no es algo que el creador pueda lograr mediante el arte (Berdiaev, 1978, p. 276).

Decíamos al principio que mucho se ha pensado acerca de lo que lleva al artista a producir mundos artificiales (el deseo de imitación, la perpetuación del momento, la necesidad de evasión, la potencia de liberación, etc.).

Berdiaev se lamenta de “la deformidad del mundo actual”, y eso puede decirse en cada tiempo, pues siempre lo actual exhibe alguna imperfección. Solamente el artista es capaz de superar la falla de lo real generando otro mundo sin menguas. Y es que en la vida real, al actualizar alguna de las potencialidades, se soslayan otras. El arte, en cambio, al moverse en el ámbito de lo posible, carece de limitación. La concepción misma de la belleza implica una ruptura con la deformidad del mundo actual, un salto hacia otro desconocido; la obra artística es la creación de un universo, de un cosmos, la revelación de la libertad.

En Berdiaev, la creación artística no solo se presenta como un proceso psicológico, sino que pretende convertirse en un auténtico suceso ontológico al querer producir una realidad que tenga densidad de ser: se diría que la lepra que cubría el rostro del universo ha desaparecido.

1.3. La situación social del artista

Desde la antigüedad, la arquitectura es aquel arte en que confluyen todas las artes; es el arte por excelencia, por ello el arquitecto,

conservando su prestigio, destaca como el primero de los artistas mecánicos. Ya Vitrubio lo menciona como quien ha recibido una educación completa y general. Y en la Edad Media, se considera que se formó en las artes liberales.

Explica E. de Bruyne, que, además de ser el maestro de otros artesanos, el arquitecto

... es, particularmente, el símbolo de Dios, arquitecto del Universo, e imagen de Cristo que edificó la iglesia espiritual sobre los cimientos de la enseñanza apostólica. Como escribe Casiodoro, es el hombre que, imitando con el mayor cuidado los modelos de la antigüedad, se convierte en el noble fundador del arte moderno (1994, p. 232).

Así podemos observar que, hacia el siglo XIV, no solo conocemos los nombres de los arquitectos más afamados, sino que algunos se hacían retratar enguantados y con una varilla en mano para dar las correspondientes instrucciones a sus constructores.

Su retrato figuraría junto con el del obispo fundador en los 'laberintos' de las grandes catedrales. Después de la muerte, en 1263, de Hugues Libergier, el maestro de la desaparecida Seint Nicaise, en Reims, se le acordó el inaudito honor de ser inmortalizado en una efigie que no sólo lo presenta vestido con una especie de atuendo académico, sino también sosteniendo un modelo de 'su' iglesia, un privilegio que hasta entonces sólo había sido acordado a donantes principescos (Panofsky, 1959, p. 25).

Los pintores y escultores, como era costumbre, insertaban las iniciales de sus nombres en las obras que, por otra parte, se consideraban productos de un equipo.

Cuando estos artífices trabajaban para un señor, como es el caso de los iluminadores o miniaturistas, adquirirían nombradía individual, y es así como conocemos a muchas familias de artistas pintores titulares de talleres, como los franceses Jean de Poucelle y Jaquemart de Hesdin, los flamencos hermanos Limbourg o al toscano Simone Martini.

1.3.1. La polémica de las artes

Los cultores de algunas de las artes mecánicas, siguiendo el curso de los tiempos, pretendieron acrecentar el prestigio de aquellas y, consiguientemente, la posición profesional; se fundaban en la importancia del objeto sobre el cual recaía, o bien la manifiesta inclusión del saber teórico.

En el Renacimiento, apareció una nueva polémica de las artes que seguía el esquema de la que anteriormente había contrapuesto a médicos y juristas y que repercutiría en la situación social del artista.

La acérrima defensa de la pintura como actividad intelectual, apoyada en la matemática hecha por Leonardo, Alberti, los grandes tratadistas y aun Durero —visualmente expresada en su *Melancolía I*—, sería continuada por Miguel Ángel respecto de la escultura.

A la opinión del erudito moderno —interesado por demás en el sujeto—, se debe el cambio drástico en la concepción del arte. Se trata ahora de la actividad propia de un tipo humano: el *genio*, quien produce a la manera de la naturaleza y origina la obra en conjunto con las normas. La posesión de las reglas del arte, que tradicionalmente caracterizaba al artista, ha sido sustituida por la actividad espiritual de una personalidad individual extraordinaria. Atendiendo, casi exclusivamente, al momento creativo, el esteta moderno asentó la opinión desfavorable respecto de un área de las artes: aquellas cuyos productos no fueran manifestaciones escogidas de la pura fantasía, o si se quiere, las más funcionales o útiles como la cerámica o la orfebrería.

La pintura y luego la escultura lograron, consecuentemente, una reputación antes desconocida y se ubicaron junto a la palabra poética y la música, cuyo estimación era grande de antiguo. La valoración de la funcionalidad del producto artístico cedió paso, así, al aprecio por su aspecto puramente expresivo y deleitable.

La reivindicación de la situación social del artista que presidió la polémica de las artes, y la subsiguiente especialización en alguna de ellas, se sumó al advenimiento de un nuevo orden social interesado en lograr reconocimiento a través del mecenazgo y la colección y ostentación de objetos artísticos, aunque también el imperio de la cultura secular fue un factor decisivo del cambio de orientación de

la producción artística (Recordemos el papel del arte en la elevación social de la casa de Médici).

2. Existencia y esencia de la obra de arte

Tanto la existencia como la esencia de la obra de arte han sido tratadas por ontólogos y por fenomenólogos.

En la filosofía griega clásica, ha preocupado, en primer lugar, a Platón. En *República*, se expone ampliamente acerca de su ontología y finalidad (IX, X). Es allí donde despunta su carácter de *mimesis* y *eidolon*. Como ha explicitado Vicente O. Ciliberto:

Mimesis está vinculada a la terminología platónica de imitación del arquetipo, del cual "participa" (*metekhein*): "Imita" (*mimesis*) la "Forma" (*eidos*). En la obra de arte se da una especie de "Universal individualizado" en cuanto el artista por vía no conceptual se pone en contacto con una "Verdad universal". Universal no porque es predicable de muchos, sino en cuanto tiene una causalidad universal de Belleza. El artista capta lo Universal, el *Eidos* y lo proyecta sobre lo múltiple, lo cual produce la "ar-monía" (1965, pp. 186-187).

2.1. La existencia de la obra de arte

Entre los más destacados y originales pensadores que se ocuparon de la existencia propia de las obras de arte, se cuenta a Étienne Gilson. Como buen tomista, Gilson primero se pregunta por la existencia en general: "... la clase de entidad apropiada a las cosas de la experiencia humana es la *existencia* [...]. Existir es tener la clase de ser apropiado a las cosas que duran en el tiempo entre su advenimiento y su desaparición" (1961, p. 3).

Claro que hay muchos tipos de existencia: en una pintura, v. g., se observa una existencia física permanente; lo que no sucede con la música y la poesía, que comienzan a existir cuando son ejecutadas, leídas o recitadas. La pintura consta de pigmentos diluidos en agua, huevo, aceite..., extendidos sobre una superficie plana, ya sea pared, tabla, papel, cartón o lienzo, y, en tal sentido, existe como un objeto material.

Pero, tras la contundente existencia física, descubre Gilson una *artística*. Desde el mirador ontológico, una pintura surge de un artista, su causa eficiente: un principio real, aquello de lo cual algo procede. El pensador parisino trae un ejemplo:

... un periódico de Milán anunciaba que un Tintoretto de gran tamaño acababa de descubrirse en los sótanos de la catedral. Hasta ese día había sido usado para cubrir un montón de trastos. La cuestión es: para los que lo habían usado así ¿qué era aquello? ¿Era un Tintoretto o un cobertor? (1961, p. 41).

De este modo, el Tintoretto del ejemplo ha existido artísticamente con independencia de su reconocimiento como tal.

Siendo el efecto dependiente respecto de la causa, el artista ha puesto en su producción algo de su ser. En el caso de las sinfonías de Beethoven, dice Gilson que no son solo de Beethoven, sino que son Beethoven mismo, la consumación de lo mejor de su personalidad.

En tercer lugar, reconoce Gilson la *existencia fenomenológica*. Como cualquier objeto, una pintura puede formar parte de la aprehensión cognoscitiva humana de infinitas maneras: es, junto con otras obras, algo que hacer; mercancía para vender y o comprar. Gilson afirma que:

Desde el punto de vista de la existencia fenomenológica todos estos son muchos y muy diferentes modos de ser... Nuestro problema presente es asegurar el origen común de estas diferencias, y nuestra respuesta provisional es que deberíamos buscarlo en el modo fundamental de existencia física propia de cada tipo de obra de arte específicamente distinta (1961, p. 10).

Y finalmente, lo propio de la pintura es tener una *existencia estética*. Gilson entiende por esta

... al modo de existencia que pertenece a las pinturas en cuanto son percibidas actualmente como obras de arte y como objetos de experiencia estética. [...] ¿Qué es una catedral, cuando nadie la contempla, sino un montón de piedras? Del mismo modo mientras nadie las mira ni goza de ellas precisamente como pinturas, éstas no son otra cosa que pedazos coloreados de lienzo, cartón o madera (1961, p. 13).

Ahora bien, la experiencia estética, no se repite. Las obras de arte nos conmueven de diferente modo a cada sujeto, y también, a lo

largo de nuestra propia vida, pues aunque estas no hayan cambiado notoriamente, nosotros sí lo hemos hecho.

También desde la fenomenología, Étienne Soureau trata la cuestión de la existencia de la obra de arte y encuentra que una obra artística tiene más de una forma de existencia.

La primera forma es la existencia física, que en el caso de la música y de la poesía es la atmósfera. Aquí surge el debate respecto a cuándo comienza a existir una obra: si el contenido está en el alma del artista, ya puede decirse que está configurada o más bien se trata de un esbozo que solo tiene presencia en la fase de la ejecución. “Con esta corporeidad física es con lo que la obra (tal como subsiste) empieza a existir, a tener su existencia positiva y real” (Soureau, 1965, p. 59).

La segunda forma de existencia la denomina *fenomenológica*, y se refiere al carácter sensible, a las cualidades visuales o sonoras de la cual está formada una obra. Y agrega que “... la atención intensa a tal o cual grupo de estas *qualias* sensibles (bien sea en el arte, o en la naturaleza) es una de las características del temperamento artista” (1965, p. 66).

Al tercer tipo de existencia la denomina *reica* o *cosal*: se trata de la evocación de seres o formas que suscitan las pinturas mediante imágenes ilusorias en las artes representativas. “Por medio del cuadro se nos brinda un universo entero; un universo que puede ser reproducción del mundo real, o sustituir a este mundo real y competir con él...” (1965, p. 75).

La cuarta y última, a la cual se enderezan todas las anteriores, es la existencia *trascendente*. Se trata de una cierta irradiación que sobrepasa: “Pudiérase decir que se trata de un sentimiento de vago misterio, de un secreto que se nos ofrece enigmático [...], trascendencia confusa, cuya presencia se siente en toda obra de arte merecedora de ser tenida por tal...” (1965, p. 85).

2.2. De la esencia de la obra artística

Según Heidegger, para determinar la esencia de la obra de arte, hay que establecer el origen.

El origen está en el artista, así como el artista es tal por la obra. El arte lo encontramos en todos lados, nos vemos rodeados de él:

Para encontrar la esencia del arte, que realmente está en la obra, busquemos la obra real y preguntémosle qué es y cómo es.

Las obras de arte son conocidas por todos. Las obras de arquitectura y escultura se encuentran en las plazas públicas, en las iglesias y en las casas. En las colecciones y exposiciones se depositan obras de arte de las más diferentes épocas y pueblos (Heidegger, 1973, p. 39).

Munido de un riguroso dispositivo fenomenológico, Heidegger parte la obra en su calidad de cosa:

El cuadro cuelga de la pared como un fusil de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo la de Van Gogh, que representa un par de zapatos de campesino, vaga de una exposición a otra. Las obras son transportadas como el carbón del Ruhr o como los troncos de árbol de la Selva Negra. Los himnos de Hölderlin se empacaban durante la guerra en la mochila, como los instrumentos de limpieza. Los cuartetos de Beethoven yacen en los anaqueles de las editoriales como las papas en la bodega (1973, pp. 39-40).

La obra aparece: a) como la sustancia portadora de propiedades; b) en cuanto unidad de determinaciones sensibles; c) compuesto de materia y forma. Sin embargo, ninguna de ellas logra captar la *cośeidad* de la cosa.

La cosa en cuanto materia (*hile*) supone la forma (*morfé*). “Lo permanente de una cosa, la consistencia, consiste en que una materia esté unida con una forma. La cosa es una materia formada” (1973, p. 50). “¿En qué tiene origen la estructura materia-forma, en lo cóśico de la cosa o en lo que tiene de obra la obra de arte?” (1973, p. 52).

De las tres concepciones mencionadas anteriormente, la última, que corresponde a una interpretación muy determinada del ser-útil del útil, logró históricamente un predominio. Lo útil estaría entre la cosa y la obra. El ser del útil es su muda servicialidad. El útil delata lo que Heidegger llama la *tierra*. Pero, junto a la tierra, se revela un *mundo*.

Tras una poética descripción de unos zapatones de labriego, tal como son en la realidad, se detiene en los zapatos pintados por Van Gogh:

La obra de arte nos hizo saber lo que es en verdad el zapato. [...] En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente [...]. La esencia del arte será, pues, ésta: ponerse en operación la verdad del ente (1973, p. 63).

¿En qué consiste este “ponerse en operación”? Heidegger piensa el acontecer de la verdad, en tanto obra, como la lucha entre *mundo* y *tierra*. Así, un templo griego descubrirá al ente mediante una referencia a un mundo y a una tierra determinados; a cierto mundo, es decir, a una unidad de vías y referencias determinadas, como son el nacimiento y la muerte, la adversidad y la prosperidad, la victoria y la degradación, la perseverancia y la decadencia. El mundo griego habría vivido estas grandes experiencias de una manera única e irrepetible. Pero además un templo griego nos pondría de manifiesto el ente mediante una referencia a una tierra muy precisa: la del mármol del cual está construido y la de la roca sobre la cual se asienta. Podemos pues determinar en qué consiste el ser-obra de la obra mediante dos rasgos esenciales. Una obra lo es porque erige un mundo, y lo propio del mundo no es ser una suma de entes intramundanos, sino el ser como mundo. Pero, ¿qué relación muestran el establecimiento del mundo y la hechura de la tierra en la obra misma?

El mundo se funda en la tierra y la tierra irrumpe en el mundo. Sin embargo, aquí se da una forma de unidad que no es una unidad vacía de lo opuesto; existe unidad porque hay diferencia, la relación entre mundo y tierra es esta:

El mundo intenta, al descansar en la tierra, sublimar a ésta. Como es lo que se abre, no admite nada cerrado. Pero la tierra, como salvaguarda, tiende siempre a internar y retener en su seno al mundo.

Así, de alguna manera mundo y tierra están en una lucha, que no es discordia, ni riña, choque o destrucción. Es lucha en la que cada uno autoafirma su esencia, es un entregarse a la oculta originalidad de la fuente de su propio ser, es una lucha en la que “cada uno lleva al otro más allá de sí mismo”, “La tierra no puede privarse de lo abierto del mundo, si es que debe aparecer como tierra en el impulso libre de su

ocultación. A su vez el mundo no puede huir de la tierra, si es que debe fundarse en algo decisivo, como horizonte y camino que rige todo destino esencial (Heidegger, 1973, p. 64).

¿En qué medida acontece la verdad en la lucha entre el mundo y la tierra? ¿Qué es la verdad?, pregunta Heidegger. A la verdad nombraban los griegos *aletheia*, desocultación del ente. “¿Cómo acontece la verdad? Acontece en pocos modos esenciales, uno de ellos es el ser-obra-de la obra. Estableciendo un mundo y haciendo la tierra” (1973, p. 70).

Heidegger concluye que “la esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad” en el triple sentido de “ofrendar, fundar y comenzar”. (1973, p. 114). Y “la belleza es un modo de ser de la verdad” (1973, p. 71).

Jacques Maritain encara el tema en diversas obras (*Arte y escolástica*, *Fronteras de la Poesía*, *Situación de la poesía*) y en especial en *La intuición creadora en el arte y la poesía*. Sobre las bases de la filosofía clásica, este filósofo explora el *conocimiento poético* ligado al ámbito del arte en el cual se encarna y expresa. Es por la poesía que se diferencia el quehacer artístico del artesanal. Pero aquí la poesía es la esencia del arte, manifestación de lo esencial, de lo real, pero también de la propia personalidad.

Por arte entiendo la actividad de creación o producción del espíritu humano. Por Poesía no entiendo ese arte particular que consiste en escribir versos, sino un proceso más general y más primario: el de intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del ser humano, proceso que estriba en una suerte de adivinación (tal como se la concebía en tiempos antiguos, el *vates* era para los latino tanto un poeta como un adivino). En este sentido la poesía es la vida secreta de todas y cada una de las artes; poesía es, pues, otro nombre de aquello que Platón llamaba *mousiké* (2010, p. 31).

La conclusión de todo esto, Maritain la resume así: “Quisiera designar la poesía del poema o del canto *poesía de música interior*. La poesía del teatro es poesía de la acción. Quisiera llamar a la poesía de la novela, poesía de la pintura del hombre” (2010, pp. 548-549).

3. El arte en cuestión

3.1. Las objeciones metafísicas

3.1.1 La condena de Platón

Si bien Platón concibe al arte en sentido amplio como una forma de producción de objetos, estos no se parecen a los engendrados por la naturaleza ni son todos de un mismo género. Así, coexisten junto a las obras tangibles, otras meramente ficticias. Un mueble es un artefacto consistente y estable en tanto que la pintura que lo tuviera por modelo no sería sino una representación. Ahora bien, este mueble que tengo ante mí ¿es verdaderamente real, vale decir, es incorruptible, agota todas las posibilidades de ser y ser así? Evidentemente, no. Ha sido hecho según el modelo residente en la mente de un artesano y más aún existente por sí mismo, agrega Platón.

En efecto, en *República* (X, 595c- 608c), al tiempo que observa que las artes plásticas constituyen, también, *representaciones*, destaca la distancia que separa las figuraciones pictóricas de la realidad absoluta. Su condición de imágenes de una imagen (la naturaleza) las reduce a meras ficciones. Si la naturaleza ha sido hecha a imagen de la realidad absoluta (*idea*), las producciones artísticas poseen menor consistencia ontológica. Estamos, pues, en presencia de un mundo irreal, abierto para quien está en situación de acogerlo. El arte entonces imita los productos del hombre y de la naturaleza, aunque no su fuerza creadora. Tales representaciones no son meras copias de las cosas, ya que no sabe hacerlas (*Rep.* IX, 996 e), el pintor es comparado con un espejo que solo refleja. Las imágenes de la pintura, sin embargo, responden más bien a las reglas del arte y a su propio ángulo de visión, y cuida, con mil artilugios, que parezcan verdaderas.

¿Acaso los artistas, de hecho, dando de lado la verdad, no sacrifican las proporciones exactas para poner en lugar de ellas, en sus figuras, las proporciones que han de crear una ilusión? [...]” “Si ellos reprodujeran, en efecto, estas bellezas con sus verdaderas proporciones, te sabes bien que las partes superiores se nos aparecerían demasiado pequeñas y las partes inferiores demasiado grandes, puesto que vemos las unas de cerca y las otras de lejos (*Sof.*, 236 a; 235 e).

Así pues, la ocupación del artista se asemeja al del sofista: se constriñe a este mundo. Muy distinta de la actividad de filósofo dirigida al ámbito inteligible, mundo de lo esencial y eterno que se reflejan en la razón, no en lo empírico. Como el sofista que tuerce y retuerce sus conceptos para hacerlos aparecer como verdaderos, el pintor, con las imágenes insustanciales, aparenta la realidad (*Sof.* 233 y ss.; 266 a y ss.). Así, “El sofista es un artista del concepto; el artista, un sofista de la imagen” (Estiú, 1948, p. 418).

El arte, con su inconsistencia ontológica, se agota en la imagen sensible de cosas empíricas y se aleja en tres grados de la realidad. Las ideas son la realidad absoluta, el mundo sensible es un reflejo de las ideas, y el arte¹, una imitación de esta realidad secundaria y refleja. Pero también es inexcusable por razones religiosas, morales, gnoseológicas; por lo cual no es aceptable para su república ideal.

Tal destino imaginario y aparente, en el ámbito de la estética moderna, en cambio, se trocó en rasgo distintivo y precioso de las obras de arte. Así, Kant resaltaría el valor de esta condición de apariencia subrayando el *desinterés* propio del *juicio de gusto* (1980, I, 1, 2). En contraposición a los intereses vitales que suscita lo real, en el objeto estético, solo mueve a complacencia la pura *representación*.

3.1.2. La “muerte del arte” de Hegel

Sin duda, es fundamental en la estética hegeliana el concepto de *apariencia*. En tanto que para el pensamiento clásico la apariencia envuelve y oculta la esencia, Hegel la concibe como *aparición*, o manifestación sensible, esto es, el primer momento del encuentro del espíritu en el proceso de autoconciencia de la idea (absoluto). Y siendo así, posee, según Hegel, un valor mayor por su origen superior y su destinación: ha sido creado por el espíritu y para el espíritu. La naturaleza está por debajo del espíritu, su opositor. En la naturaleza, la idea, el absoluto, está sin desplegar, el espíritu es para sí, tiene conciencia. Los productos artísticos, por ser espiritualizados, sobrepujan a los naturales, solamente existentes. Sostiene Hegel que “la apariencia del arte es un modo mucho más alto de aparecer

¹ Según Pierre-Maxime Schuhl (1975), Platón no se refiere al arte en general, crítica al arte en boga en su época.

que la realidad”, puesto que, cuando hablamos de apariencia artística, nos estamos refiriendo al mundo del espíritu y, por tanto, su apariencia tiene mayor dignidad entitativa y esencial que la de los fenómenos que delatan la realidad natural.

La descubierta irrealidad platónica del arte, y por ende, su desme-recimiento ontológico, es concebida por Hegel como supremacía: primer momento del recorrido del espíritu hacia el encuentro consigo mismo. Fuera de ser tenido por diversión y adorno o servir a otros intereses, tal como ocurre con la ciencia, el arte en su libertad:

... resuelve el problema de su alto destino, de saber si ha de ser colocado al lado de la religión y de la filosofía como un modo particular, propio de revelar Dios a la conciencia, de expresar los intereses más hondos de la naturaleza humana y las verdades más comprensivas del espíritu. En la obra de arte, los pueblos han depositado sus pensamientos más íntimos y sus más fecundas intuiciones. Muchas veces las bellas artes son la llave única que nos permite penetrar en los secretos de su sabiduría y en los misterios de su religión (Hegel, 2008, pp. 79-80).

La belleza es la realidad metafísica en cuanto aparece, y el arte tiene la dignidad de ser su portador y de hacer posible su manifestación.

Ahora bien, con la religión se alcanza el recogimiento, un estadio superior e indispensable: “Se puede decir que desde el arte se avanza hasta la religión o que el arte sólo es un lado de la religión” (Hegel, 2008, p. 153).

Y así nos encontramos con su primera degradación. Ha sido solamente un momento inicial en la historia de la evolución del espíritu hacia su total despliegue, cuya etapa final será la filosofía.

La proclamada “muerte del arte” ha comenzado a gestarse: “... el arte, con su elevado destino, es algo que ha pasado; ha perdido para nosotros la verdad y la vida” (Hegel, 2008, p. 83).

3.2. El cuestionamiento de las vanguardias del siglo xx

Marcel Duchamp, con su *Fuente* (hecho del cual estamos cumpliendo el centenario), tras haber pasado por las experiencias del cu-

bismo o del fovismo, renegaba del sentimiento de agrado que, según Kant, produce lo bello para proponer una gama innominada de sentimientos. Los *objet trouvé*, fuera de sus contextos, invaden galerías y museos, seducen a críticos siempre dispuestos a justificar lo nuevo por lo nuevo mismo. Tal innovación será asumida por un grupo de poetas y artista suizos mediante sucesivos manifiestos: los Dadá.

Releamos el final del Primer Manifiesto escrito por Tristan Tzara, su mentor:

Cualquier forma de repugnancia susceptible de transformarse en una negación de la familia es Dadá; la protesta de todo el ser ocupado en una acción destructiva es Dadá; el conocimiento de todos los medios es Dadá, rechazado hasta ahora por el pudor sexual del compromiso demasiado cómodo y de la cortesía es Dadá; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dadá; la abolición de cualquier jerarquía y de cualquier ecuación social instalada para valores por nuestros siervos es Dadá; cualquier objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios de lucha Dadá; , abolición de la memoria: Dadá; abolición de la arqueología; abolición de los profetas, Dadá; abolición del porvenir, Dadá; confianza indiscutible en cualquier dios producto inmediato de la espontaneidad: Dadá; salto elegante y sin prejuicios de una armonía a otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco, grito sonoro; respeto de todas las individualidades en la momentánea locura de cualquier sentimientos suyo, serio o temeroso, tímido o ardiente, vigoroso, decidido, entusiasta; despojar la propia iglesia de cualquier accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento descortés o amoroso, o bien, complaciéndose en el, mimarlo con la misma identidad, lo cual se equipara en un puro arbusto de insectos para una sangre noble, dorado por los cuerpos de los arcángeles y por su alma. Libertad: DADÁ, DADÁ, DADÁ, alarido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todos los motivos grotescos, de todas las incoherencias: la VIDA (De Micheli, 1968, p. 291).

Así pues, el dadaísmo, con la radicalidad con que cuestiona todo los fundamentos del arte, genera una verdadera industria de la protesta autojustificada. Ya no hay géneros, arte ni artistas. La validación corre de parte de los críticos, que, a su vez, responden a intere-

ses de mercado. El valor artístico responde al precio, y su posesión, a la búsqueda de prestigio social. A las propuestas de Duchamp, siguen las de Andy Warhol (de 1957 en más) para pasar a las instalaciones de Joseph Beuys. Una trilogía de experimentalismos que se compran a partir de un contexto histórico de crisis.

Llama la atención, al borde de la segunda década del siglo XXI, la insistencia de las realizaciones actuales en las *ready-made*, instalaciones, experiencias de antiarte hechas ya hace un siglo y presentadas con desenfado en bienales, museos y ámbitos acreditados de exhibición artísticas. Productos que nadie querría tener en su casa u oficina (inmundicias hurtadas que chorrean sus jugos, etc.).

Todo obliga a replantearse la pregunta: ¿qué es el arte?

En un interesantísimo reportaje, realizado por Claudio Martyniuk, la Dra. Elena Oliveras reflexiona:

El arte es siempre síntoma de época [...]. En la nuestra no podría representar sino la desmesura, los excesos, la necesidad de desacomodar al espectador. [...] El arte contemporáneo cultiva la inquietud, traspasa límites y acoge lo que no tiene forma ni medida, lo monstruoso y el dolor. Quizás para sacudir indiferencia, o intensificar la existencia, el arte exhibe lo extremo, rebasando lo bello.

[Lo cual] Implica una ruptura del paradigma estético tradicional, una puesta en cuestión de sus presupuestos básicos, como el de la representación. Sin embargo, desde las estéticas de lo extremo preguntamos si la representación del dolor extremo —la herida inconmensurable de una masacre, por ejemplo— es posible o si traiciona lo acontecido.

¿Cómo esa herida no sería traicionada?

No se la traicionaría en la medida en que exista algún resquicio para transformar la angustia, el dolor y la impotencia silenciosa en conciencia transformadora.

¿Qué papel cumple lo “no bello” en el arte?

En nuestra época, las estéticas de lo extremo, al incluir no sólo lo feo sino el asco, tiran por la borda los preconceptos que los excluyen del campo del arte. Lo feo sí era aceptable en el paradigma estético tradicional, pero no el asco porque lo representado produciría el mismo efecto que produce lo que se representa. Produciría también asco, es decir que no se lograría la distancia estética.

¿Podría dar un ejemplo?

Claro. No fueron pocos los que cuestionaron la adjudicación del Premio Petrobras 2011 a Carlos Herrera, quien colocó en el piso una escultura/objeto que incluía calamares en descomposición. El olor nauseabundo hacía que la obra, a su modo, ocupara “más espacio” al pasar los días.

¿Qué efecto estético estaría aquí en juego?

Estas obras extremizan, perforan el límite de lo aceptado como arte, aunque tenemos que tener en cuenta que lo extremo de hoy seguramente será la norma del mañana (Martyniuk, 2013).

Dentro de tal postura, se encuentran las instalaciones de la española Lara Almarcegui (residente en Holanda) en las que vuelca material de construcción (Bienal de Venecia 2013); toda la obra del español Santiago Sierra, afincado en México, y especialmente su cuestionado *Módulos de heces humanas de la India* (2005-2006), (Lisson Gallery, Londres), o *Autorretrato sobre mi muerte*, premio de ArteBA 2011, mencionado más arriba. Al respecto, este último autor dijo en una entrevista:

La idea de la muerte nos llega a todos en algún momento como pensamiento. Tal vez la pérdida de seres queridos en los últimos años genera que uno inhale mucho más, no en cuestiones que tienen que ver con lo espiritual —que al menos yo las tengo bastante más resueltas—, sino relativas a lo que queda de uno, lo que queda de esa persona que se va.

En este caso, pensarme yo muerto en la feria era como una suerte de qué representa eso, de establecer una **obra que tiene pequeño formato pero que el olor ocupa mucho espacio...** Es una representación poética de lo que podría ser la muerte (*LIFE & STYLE*, 20/5/11).

¿Quién, con autoridad reconocida, se atreverá a proclamar lo que gritó el palafrenero del rey al monarca? Les recuerdo el famoso *enxiemplo* del Infante Don Juan Manuel:

... tres pícaros fueron a un rey y le dijeron que sabían hacer telas muy hermosas y que especialmente hacían una tela que sólo podía ser vista por el que fuera hijo del padre que le atribuían, pero que no podía verla el que no lo fuera. Al rey agradó esto mucho, esperando

que por tal medio podría saber quiénes eran hijos de los que aparecían como sus padres y quiénes no, y de este modo aumentar sus bienes, ya que los moros no heredan si no son verdaderamente hijos de sus padres; a los que no tienen hijos los hereda el rey [...]. Ellos pusieron su taller y hacían como si se pasaran el tiempo tejiendo (1987, cuento XXXII).

A poco el rey quiso asegurarse de la labor de los pícaros, pero entrampado en su propia celada, no pudo más que alabar la tela con sus dibujos y colores, ocultando así la sospecha que le impulsaba. Para más certidumbre, mandó a varios ministros, sucesivamente, a verificar el estado del tejido y la confección. Mas nadie se atrevía a atestiguar que no veía nada.

Cuando llegó el día de la fiesta, ataviaron al rey con aquel magnífico hábito.

Vestido de este modo, es decir, desnudo, montó a caballo para andar por la ciudad [...]. Todas las gentes que lo miraban y que sabían que el que no veía la tela era por no ser hijo de su padre, pensando que los otros sí la veían, se guardaban muy bien de decirlo por el temor de quedar deshonrados. Por esto todo el mundo ocultaba el que creía que era su secreto. Hasta que un negro, palafrenero del rey, que no tenía honra que conservar, se acercó y le dijo:

—Señor, a mí lo mismo me da que me tengáis por hijo del padre que creí ser tal o por hijo de otro; por eso os digo que yo soy ciego o vos vais desnudo.

El rey empezó a insultarle, diciéndole que por ser hijo de mala madre no veía la tela.

Cuando lo dijo el negro, otro que lo oyó se atrevió a repetirlo, y así lo fueron diciendo, hasta que el rey y todos los demás perdieron el miedo a la verdad y entendieron la burla que les habían hecho. Fueron a buscar a los tres pícaros y no los hallaron, pues se habían ido con lo que le habían estafado al rey por medio de este engaño (1987, cuento XXXII).

Una valerosa crítica mexicana, Avelina Lésper (graduada en Literatura en la UNAM e Historia del Arte en la Universidad de Lodz, Polonia), se aventuró a escribir *El fraude del arte contemporáneo*

(2016), un ensayo demoledor en el cual pretende desentrañar la maraña de intereses extraestéticos que obrarían en sus manifestaciones apoyadas por *marchands*, museos, galeristas, fundaciones, revistas, etc.

Para terminar, no me resisto a transcribir parte de un reportaje muy completo realizado a Avelina Lésper:

Soy observadora de arte desde la infancia; a los dieciséis años conocía los grandes museos de México, de Nueva York y de Europa. Ahora la gente antepone información y conceptos al ver, vivir y estudiar la obra misma. Yo parto del impacto que la obra tiene en mí. Cuando observé que el discurso de los curadores, críticos y académicos contradecía la realidad de las obras para designarlas como arte, decidí decir lo que veo y lo que pienso.

¿Cómo era hace cuarenta años la relación artista / galerías / marchand?

Nos tendríamos que ir más atrás, porque hace cuarenta años ya había marchantes y galerías vendiendo basura. En las primeras décadas del siglo XX, el marchand buscaba artistas y los impulsaba y soportaba económicamente porque sabía que el arte toma tiempo y es difícil y que los artistas talentosos son escasos. La galería rompía barreras sociales y exponía para dar a conocer formas nuevas de pensamiento, con riesgo. Ahora, el marchand y la galería solo venden lo que está de moda y quieren muchas obras porque la calidad no importa y porque saben que el artista las hace de forma instantánea, que todo es, intelectual o materialmente, *ready made*, y que los clientes no ven realmente la obra, que es una inversión rápida. Son como corredores de bolsa o vendedores de terrenos; no promocionan arte, especulan con *commodities*.

¿Cuándo comenzó el mercado a decidir?

Con la fiebre de la especulación financiera, la economía de la trampa y el abuso capitalista. Los millonarios compran arte para especular. Saatchi dijo que vendió el tiburón en formol de Hirst en doce millones de dólares al especulador financiero Steve Cohen; con ese precio lo donó al MET. El precio real no llega ni a la tercera parte. Cohen fue juzgado por fraude. Es uno de los billonarios coleccionistas más famosos.

¿Por qué llama usted «arte VIP» al arte actual?

Lo llamo VIP, de video-instalación-performance, porque, como el concepto VIP de *very important person*, es esencialmente excluyente. La pintura, el dibujo, la escultura que hoy se hacen no se consideran arte contemporá-

neo: los llaman tradicionales y están marginados de los museos más modernos y de las bienales de arte. La contemporaneidad se manipula como un valor artístico y no lo es: es un valor comercial —el último auto, el último vestido—. El arte es intemporal, sobrevive al tiempo; la moda es efímera, muere todos los días.

¿Los suplementos culturales forman parte del mecanismo del mercado?

Los suplementos y las revistas de arte promueven la especulación y son cómplices del fraude. Las revistas de arte son parte de un negocio que exalta el lujo, como las de moda o las de decoración. Han puesto el arte al mismo nivel que un par de zapatos o un coche.

¿Su opinión sobre las instalaciones?

No son arte ni escultura. Son decoración y basura; no es un adjetivo, es la realidad: llevan basura, desechos orgánicos, trastos. Y aunque los teóricos las justifican, la prueba de que no son arte es que fuera del museo pierden su condición de tal y retoman su valor original: son otra vez trastos, juguetes, sillas rotas, focos, objetos que no merecen estar en un museo.

¿Qué opina de la educación artística actual?

Están engañando a los jóvenes. Adiestrándolos para que sean funcionales al mercado. No desarrollan talento. Los jóvenes creen que salen de la escuela convertidos en artistas, y no saben dibujar, pintar, trabajar materiales. Aprenden a producir la verborrea suficiente para justificar que sus fotos del Facebook se presenten como arte. El arte toma años, exige la vida, es aprendizaje diario. Pero si matar un animal es arte, ¿quién necesita estudiar? Nadie.

¿Por qué cree usted que no aparecen movimientos artísticos, como en otras épocas?

¿Para qué crear un movimiento nuevo si encumbrando obras sin valor estético se gana tanto dinero? ¿Cómo concebir un movimiento que demuestre que lo anterior es un fraude? Miles de oportunistas que no son artistas pero que se venden como tales, y de curadores que dominan bienales y museos y ponen obras en todas las ferias de arte, no van a permitir que se arruine su negocio. ¿Tú crees que alguien que vende sus orines como arte quiere que esto termine?

¿Se ha dejado de hablar de arte?

Se ha dejado de hacer arte y, en consecuencia, se ha dejado de hablar de arte porque no hay arte de qué hablar. No hay obras. Se habla de teorías, de filosofía barata, de panfletos políticos, de dinero. Es consumo caro, rápido y de moda.

¿Cómo puede un pintor vivir de su trabajo sin caer en las trampas del mercado?

El mercado es necesario en el arte. El artista vive de vender su obra. Eso no equivale a engañar, ni a vender un periódico arrugado como si fuera arte. El pintor debe concentrarse en pintar con riesgo y dedicación, y en llegar a dominar la técnica. Como hacer arte es supuestamente tan fácil hoy, y un montón de dulces es arte, y flagelarse es arte, etcétera, la pintura a veces se hace invisible. Las escuelas no están enseñando a pintar. Sustituyen las clases de dibujo por clases de cómo justificar la obra para decir que es arte. Hoy más que nunca la pintura sería en sus objetivos y disciplina destaca de la masa de mediocres (S. Bossini, 2015).

La cuestión queda abierta.

Bibliografía

- Aristóteles (1949). *Poética*. Buenos Aires: Emecé.
- (1978). *Metafísica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1989). *Política*. México: Porrúa.
- Berdiaev, N. (1978). *El sentido de la creación*. Buenos Aires: Lohlé.
- Borges, J. L. (2013). El milagro secreto. En *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Bossini, S. (2015). Avelina Lésper El arte contemporáneo es una farsa. *Suplemento Cultural. Ladies & Gentlemen*. Recuperado de <http://www.abc.com.py/edicion-impresas/suplementos/cultural/avelina-lesper-el-arte-contemporaneo-es-una-farsa-1433354.html>.
- Bruyne, E. de (1994). *La estética de la Edad Media*. Madrid: Visor.
- Cassirer, E. (1997). *Filosofía de la Ilustración*. México: FCE.
- Ciliberto, V. O. (1965). La historicidad del arte. *Sapientia*. XX (7), 187-196.
- De Micheli, M. (1968). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Córdoba: Editorial Universitaria.
- Don Juan Manuel (2004). Cuento XXXII. En: *El conde Lucanor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-conde-lucanor--0/html/00052e2a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

- Estiú, E. (1948) Belleza, arte y metafísica en *Humanidades*, XXXI, UNLP, pp. 409-437.
- (1962). Liberación y evasión. *Revista de Filosofía*, Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 11, 37-41.
- Gilson, É. (1961). *Pintura y realidad*. Madrid: Aguilar.
- Gracián, B. *El criticón*. Recuperado de ile:///C:/Documents%20and%20Settings/PC/Mis%20documentos/Downloads/el_criticÓN_parte_i.pdf.
- Guardini, R. (1970). *La esencia de la obra de arte*. Madrid: Cristiandad.
- Hegel, G. W. F. (2008). *Estética*, Buenos Aires: Losada.
- Heidegger, M. (1973). El origen de la obra de arte, en *Arte y Poesía*. México: FCE.
- Kant, M. (1980). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Lésper, A. (2016). *El fraude del arte contemporáneo*, Bogotá: El Malpensante.
- (2017). *Avelina Lésper: Crítica de arte*. Recuperado de <http://www.avelinalesper.com/>
- Maritain, J. (2010). *La intuición creadora en el arte y en la poesía*. Madrid: Palabra
- Maritain, J. y Maritain R. (1978). *Situación de la poesía*. Buenos Aires: Club de Lectores.
- Martyniuk, C. (2013, diciembre, 15). El arte contemporáneo prefiere lo extremo, lo feo, incluso el asco. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/edicion-impresa/contemporaneo-prefiere-extremo-incluso-asco_0_r1XK8EZsDQe.html.
- Panofsky, E. (1959). *Arquitectura gótica y escolástica*. Buenos Aires: Infinito.
- Pieper, J. (1965). *Entusiasmo y delirio divino. Sobre el diálogo platónico Fedro*. Madrid: Rialp.
- Platón (1981). *Defensa de Sócrates; Fedro, Banquete; Ión; República; Sofista*. Buenos Aires: Aguilar.
- Plotino (1982). *Enéada quinta*. Buenos Aires: Aguilar.

Schuhl, P. M. (1975). *Platón y el arte de su tiempo*, Buenos Aires: Paidós.

Souriau, É. (1965). *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: FCE.