

Sobre la argumentación discursiva en la elaboración de propuestas plásticas

Fernando Barragán Pérez
Sol Katherine Vélez Montoya

Resumen

La concepción del arte como una actividad similar a la actividad científica ha sido una constante desde el siglo XX hasta nuestros días; la técnica es presentada como acto de poiesis, y la elegancia formal de los aparatos mecánicos es elevada a la cumbre del arte. Al arte no le es permitido rivalizar con la tecnología del ingeniero y la invención es identificada como la forma primaria de creación en el mundo moderno. Ahora bien, si estos han sido algunos de los paradigmas que han determinado el quehacer artístico de nuestro tiempo, tenemos que existen ciertos fundamentos teóricos inherentes al arte mismo que lo definen como una actividad intelectual diferenciada de la actividad científico-racionalista.

Trataremos de hacer un breve recorrido histórico a través de las diferentes ideas y planteamientos teóricos que se han elaborado desde que la estética es fundamentada como ciencia en 1750 por el filósofo alemán Alexander Baumgarten hasta nuestros días, con el fin de precisar cuáles son algunos de dichos fundamentos teóricoconceptuales que sirven de base a la creación artística.

Abstract

The conception of art as an activity that is similar to scientific endeavor has been a constant throughout the 20th century and even unto our days; technology is represented as an act of poiesis, and the formal elegance of mechanical devices is raised to the summit of art. Art may not rival with the art of the engineer's technology and invention is taken for the primary form of creation in the modern world. Now then, if these have been some of the paradigms that have determined artistic performance in our time, there are certain theoretic foundations inherent to art itself that define it as an intellectual activity different from the scientific rationalist one. A brief historic survey is made of the different ideas and theoretic proposals developed since aesthetics was founded as a science by the German philosopher Alexander Baumgarten in 1750, in order to determine some of the aforementioned theoretic and conceptual foundations that serve as the basis of artistic creation.

Ideas estéticas en la modernidad

Alexander G. Baumgarten formula la primera definición de la estética como “scientia cognitionis sensitivae, ciencia del conocimiento sensitivo, cuya categoría de valor es la belleza, análogamente a como la verdad lo es del conocimiento.”¹ Pero si se habla de la belleza como categoría de valor se estaría tocando un problema del gusto que se vuelve bastante complejo para el siglo xx, por lo cual lo abordaremos más adelante con la ayuda de Gerard Vilar.

En 1790 Kant publica la *Crítica de la facultad de juzgar*, en la cual trata de dar una respuesta racionalista a quienes pretendían ver en la experiencia estética solo subjetividad y relativismo.

¿Qué es lo que dice Kant acerca de la experiencia estética?

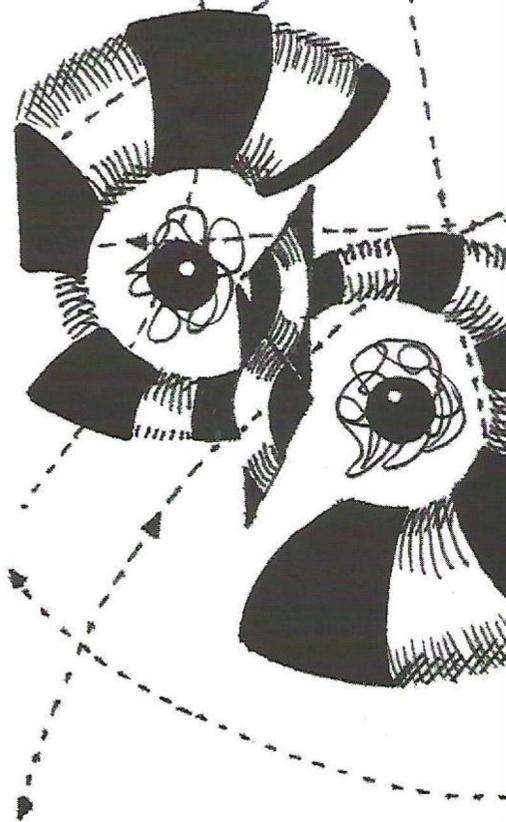
Para Kant el efecto artístico, el efecto sobre el sujeto es un efecto liberador: “el objeto estético, cualquiera que sea, provoca el libre juego de nuestras facultades.” Este libre juego se refiere a las facultades mentales, a saber: *el entendimiento*, que es una facultad del juicio; *la razón*, que es la extensión del juicio hacia la universalidad, y *la imaginación*, entendida esta no como algo arbitrario e irracional, sino por el contrario como una fuerza creadora que une al individuo con el universo.²

Lo más relevante de la concepción kantiana del arte radica en el hecho de haberlo concebido como una actividad del orden de la razón, similar a la actividad científica, pero autónoma en sus métodos, es decir, que no necesita justificación alguna más allá de sí misma.

Decíamos al principio que el problema del gusto va a pasar a un segundo plano en el siglo xx. Este fenómeno se manifiesta claramente con Hegel, quien afirma que “se ha abandonado, en la consideración de las obras de arte, el hábito de tener en vista la educación del gusto (...); en lugar del hombre de gusto o del juez

artístico dotado de gusto ha aparecido el conocedor.”³ Esto es, que la pregunta por el arte, o por la experiencia estética, se va trasladando de la categoría de lo bello hacia otras categorías que tienen que ver más con lo racional.

Hegel tiene una visión global del arte que lo lleva hacia una consideración del desarrollo de la historia del arte como re-presentación, o mejor, como un espejo en el que se refleja la historia del desarrollo de la civilización. Esta visión historicista nos ayuda a comprender el arte en su función como testimonio de las actividades humanas; sin embargo, comete un error al confundir arte y filosofía como formas de conocimiento similares. Para Hegel, la filosofía es una forma más directa de acceder al conocimiento y, por tanto, el arte ha de convertirse en un error histórico o llegar a un final para convertirse en otra cosa. Esto es ilógico, ya que el arte es una forma de conocimiento diferente a la filosofía, en los términos en que lo plantea Vilar. En torno a estas ideas Arthur Danto elaborará su teoría del fin del arte.



A partir de finales del siglo XIX, más precisamente con el grupo de los Impresionistas, comienza a abrirse una escisión entre el arte y el público en general, que hasta el día de hoy parece profundizarse cada vez más. Esto se debe a que el arte comienza a reclamar para sí mismo el resultado natural de todo ese devenir histórico por el que atraviesan las ideas estéticas, que es su propia autonomía.

El concepto de autonomía del arte implica entender el ejercicio del arte como un ejercicio de la libertad, es decir, que no se acepte que el público le exija a los artistas que pinten uno u otro motivo y menos la forma de llevar a cabo su trabajo. Este concepto de la autonomía del arte como ejercicio de la libertad también será retomado posteriormente por Danto en su libro *Mas allá de la caja Brillo*, cuando habla del igualitarismo de Andy Warhol planteado en términos de una revolución filosófica. “La idea de Warhol de que cualquier cosa podía ser arte fue un modelo para la esperanza en que los seres humanos podían ser lo que eligieran ser, una vez derogadas las divisiones por las que se había definido la cultura...”⁴

Tenemos que, gracias a las ideas de la Ilustración, el arte goza de una transformación radical que lo libera del yugo al que había estado sometido durante siglos por los poderes bien políticos o eclesiásticos. En palabras de Vilar, “en la esfera autónoma de lo estético nos encontramos con un reino de posibilidades infinitas, nada está determinado de antemano, nada está excluido a priori”.⁵ En este sentido Vilar establece el concepto de *entropía estética* que nos serviría para comprender el estado caótico del arte de nuestros días como fenómeno paralelo a la entropía cognitiva o la político-moral. Es decir que la función de un arte autónomo estaría en ayudarnos a acceder a un conocimiento alternativo del estado actual del mundo: “El conocimiento que nos brinda el arte y la verdad del arte no es discursivo, constituye la mitad de un saber cuya otra mitad es discursiva: la revelación de ese contenido de verdad en conceptos por parte de la filosofía y la crítica

artística. Pero esas dos partes no son agregables o fundibles en un todo superior.”⁶

La idea del progreso que supuestamente debería llevar a la humanidad hacia una felicidad absoluta, por el contrario, va sumergiendo al hombre en un mundo cada vez más caótico y sin sentido que, en medio de un siglo atravesado por dos guerras mundiales, no puede menos que producir una estética nihilista, tal como lo plantea Adorno en su *Teoría estética*: “Para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte (...) tienen que igualarse a esa realidad... Solo los ingenuos creerían posible que el mundo, que según el verso de Baudelaire ha perdido su aroma y sus colores, los pudiera recuperar desde el arte... La injusticia que comete todo arte placentero y en especial el de puro entretenimiento va contra los muertos, contra el dolor acumulado y sin palabras.”⁷

Entonces, lo que se encuentra al analizar la historia de la estética es un esfuerzo monumental por racionalizar la experiencia del arte; sin embargo, este gran esfuerzo solo ha llevado a una especie de callejón sin salida, a una impotencia generalizada del juicio estético para argumentar con fundamentos teórico-conceptuales en relación con el arte contemporáneo que Vilar atribuye al llamado estado de entropía estética:

Donde antes primaba la negatividad, el incordio, el desafío al orden burgués establecido y la apelación a un orden de cosas distinto, nos hallamos ahora frente al primado del goce estético, el conformismo, el dominio de los imperativos económicos y la búsqueda descarada y sin freno del éxito social. Los artistas revolucionarios de entonces crean sus fundaciones con el soporte de las instituciones del Estado, sus cuadros cuelgan en las salas de los museos de arte contemporáneo y en sus cuentas corrientes circulan cifras multimillonarias. Los artistas jóvenes ya no quieren esperar cuarenta años para tener todo esto; lo quieren ahora, y por eso se lanzan todos a una carrera desesperada. La evolución relativamente orgánica del arte

*moderno hasta mediados de los setenta (...) se ha trocado en un desarrollo policéntrico de corrientes neo y post- cuya característica más notoria es la dispersión, el pluralismo centrifugo, el estado entrópico.*⁸

A este respecto tenemos la opinión de otro autor, Ted Kascinsky:

*Por un lado, está toda una generación crecida y educada en la inmediatez, con un temor profundo al trabajo constante y riguroso, que ante la imposibilidad de dominar alguna técnica inclina la cerviz y opta por un facilismo estético que pretende engañar por la vía de lo ambiguo. Por otro lado, están aquellos que quieren convertirse en esa élite detentadora del poder de interpretación. La comprensión de un arte confuso, poco sensual, escapa a la mayoría de personas que esperan del arte emociones, sensaciones e impresiones. De esta forma ellos se convierten en los intérpretes exclusivos y así reciben el tan ansiado título de críticos. Pero sus interpretaciones no son ni menos confusas ni menos absurdas que la propia obra que intentan relatar y a la que quieren encontrar un símbolo oculto que nunca existe en una primera intención.*⁹

El contexto posmoderno

Si lo que nos ocupa es la actualidad, hay que rastrear aquello que condujo a la situación en que nos encontramos ahora. Desde hace pocas décadas, la rapidez de la vida moderna no ha dado tiempo de asimilar los cambios que se han venido presentando a nivel de toda índole y han generado confusiones que no se han podido aclarar, porque de inmediato aparecen nuevos interrogantes.

Este caos se ve también reflejado en el arte, en su calidad de “hijo de su contexto”, donde tanto teóricos como creadores y espectadores se han encontrado per-

plejos y sin respuestas para los nuevos fenómenos, sin claridad frente a lo que es o no arte. Esta crisis en ningún momento ha detenido a los artistas en su creación, pero no se mantiene tan inalterable en el caso de los teóricos y el público en general, quienes cayeron sin remedio en lo que Vilar denomina como *miseria de gusto*¹⁰, quizás como reacción ante el imperio del “todo vale”.

Aunque parezca increíble, después de la segunda posguerra, el arte no volvió a presentar estéticamente nada novedoso, como si hubiera tenido un desgaste derivado de la explotación de la originalidad (lema de la modernidad), fenómeno llamado entropía estética, que además estuvo acompañada del progresivo cambio del arte en su “función social” hasta la actualidad.

Desde entonces el recurso que se empleó fue la conjugación del material artístico legado de la modernidad para dar forma a lo único nuevo: la idea, que ahora estaba cargada de inquietudes generadas por la situación que a cada artista le tocó vivir en la época contemporánea.

Para penetrar en el sentido del arte contemporáneo se hace importante la ayuda teórica y el conocimiento del contexto de cada artista; esto no quiere decir que se ignore que en una obra intervienen, además de la razón, elementos como la intuición y la sensibilidad, pero, si se quiere hablar de la argumentación discursiva, por lo pronto hay que hacer distinciones, pues en el análisis de ésta, algo tan “divergente” como la razón y la sensibilidad juntas, dificultan la comprensión.

El arte siempre ha tenido conflictos con la razón desde las teorías platónicas, pero a partir de Kant se ha revaluado tal dicotomía, sin dejar de reconocer la subjetividad y la emoción presentes en la creación. Después de la segunda mitad del siglo XX, se empieza a imponer la preponderancia de la idea, terminan las luchas de los movimientos artísticos por el protagonismo, y ocurre que “la diferencia entre el Arte y lo que no lo es, no es visual sino conceptual”¹¹.

Este hecho da un giro a la manera convencional de asimilar el arte. Ya no es posible la narración lineal histórica y Anna María Guasch plantea que sea mirado a

partir de la historia de las ideas. Ella propone sustituir la pareja modelo influyente hasta el momento: Picasso – Pollock, por el dúo Duchamp – Warhol, por la lógica razón de que son los artistas que ejemplifican claramente lo que ocurre con la creación después de la entropía estética, y son los puntos de referencia de las nuevas generaciones a pesar del “asesinato del padre” que caracteriza la posmodernidad. Así como Warhol y Duchamp, y ante el agotamiento estético, el artista trabaja sobre representaciones ya dadas, que mediante relaciones plásticas o simbólicas son dotadas de nuevos significados. Guasch distingue, principalmente, dos tipos de discursos: El discurso *apropiacionista-simulacionista* y el discurso *del trauma*. Un tercero, que ella insinúa, podría ser el de *la nueva subjetividad*.¹²

El discurso *apropiacionista-simulacionista* está relacionado con algunas muertes, como la del autor, la de protagonismos, la del aura, la del estilo, etc. Este discurso pone en evidencia la afección que produce la tecnología y sus procesos en la vida real y la realidad del arte. La genealogía de este discurso arranca con Duchamp cuando renuncia a la expresividad, al estilo, al oficio, y tiene uno de sus puntos centrales en Warhol, quien no trabaja sobre la realidad sino sobre representaciones ya dadas de esta.

Con la *simulación*, empieza en el arte la infravaloración de los elementos visuales, formales y estéticos. Se distinguen dos maneras de abordaje: desde los significados y desde las apariencias. El discurso de la *simulación* tiene unas cuantas especificidades a partir de los artistas que se apropian de los significados, como los apropiacionistas y los simulacionistas alegóricos.

El primero se refiere, como su nombre lo indica, a la marcada intención de apropiarse de lo ya hecho por otros, demostrando un alarmante desinterés por la originalidad, con la intención de arrasar con los mitos del arte moderno, para lo que el posestructuralismo contribuyó ideológicamente en el despoje de las propiedades formales exteriores heredadas. La pequeña diferencia que entraña el discurso de la alegoría con

el anterior, consiste en la relevancia que se da a los significados, a la narración y a las metáforas. “Las obras ya no son ni figurativas ni abstractas sino alegóricas, imágenes visualmente “identificables” que se nos muestran opacas, fragmentarias y ambivalentes.”¹³ Jean Baudrillard habla, entonces, irónicamente de la “hiperrealidad”, donde “la realidad desaparece bajo las brillantes y seductivas superficies de la simulación (reduplicación).”¹⁴ Estas imágenes requieren de un código y un esfuerzo mental para ser comprendidas, alejándose de la importancia puramente formal. Según Benjamin, lo alegórico se construye mediante la articulación de fragmentos de distintas realidades, que en conjunto adquieren un sentido global diferente: mensaje. El discurso que se interesa por las apariencias, del que Warhol es el rey, es llamado por Guasch el de *simulación e hiperrealidad*. Este es el más parecido a la sociedad actual, donde el consumismo y la publicidad dan importancia a la imagen, aprovechándose, para su triunfo, de la seducción y el deseo.

El segundo discurso principal después del simulacionista-apropiacionista y sus variantes, es el *discurso del trauma*. Ante las falencias de otro discurso, como la infravaloración de la subjetividad y el alejamiento de la realidad, se reacciona con el discurso del trauma, volviendo la mirada hacia el sujeto con una nueva modalidad de surrealismo que valora más lo bajo materialista que lo alto idealista. Este también “planteó el discurso de la abyección como un concepto vinculado al concepto del exceso y de lo desagradable tanto en lo corporal como en lo social.”¹⁵ Se toma de Lacan la idea de que la realidad abyecta puede ser repetida desde lo simbólico artístico.

Otra teórica importante es Julia Kristeva, quien aporta la idea de que lo abyecto, aunque afecta directamente la realidad social y del sujeto, ha sido excluido del orden simbólico; cosa de la que los artistas toman consciencia y que desemboca en imágenes patéticas y escatológicas. También se desarrolló otro tipo de arte abyecto menos directo, desde lo visual repelente, pero igualmente impactante y subversivo desde el contenido.

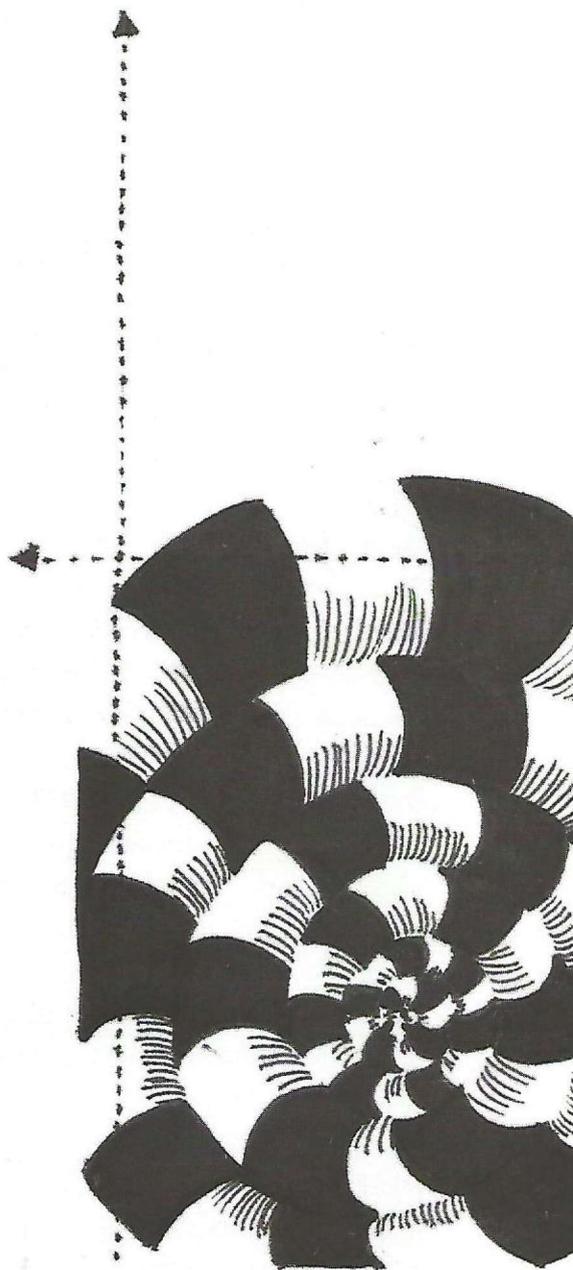
Finalmente, Anna María Guasch menciona, aunque no desarrolla, el asunto del discurso de la *nueva subjetividad*, importantísimo para resolver la pregunta por los discursos actuales, pues es la desembocadura de todo el proceso histórico que ha sufrido el arte hasta nuestros días, es su culmen, para el cual el artista tiene múltiples responsabilidades: como comunicador (racional), como productor de belleza (sensibilidad), como generador de pensamiento y reflexión (compromiso social) y como quien se expresa por impulso interior (individuo).

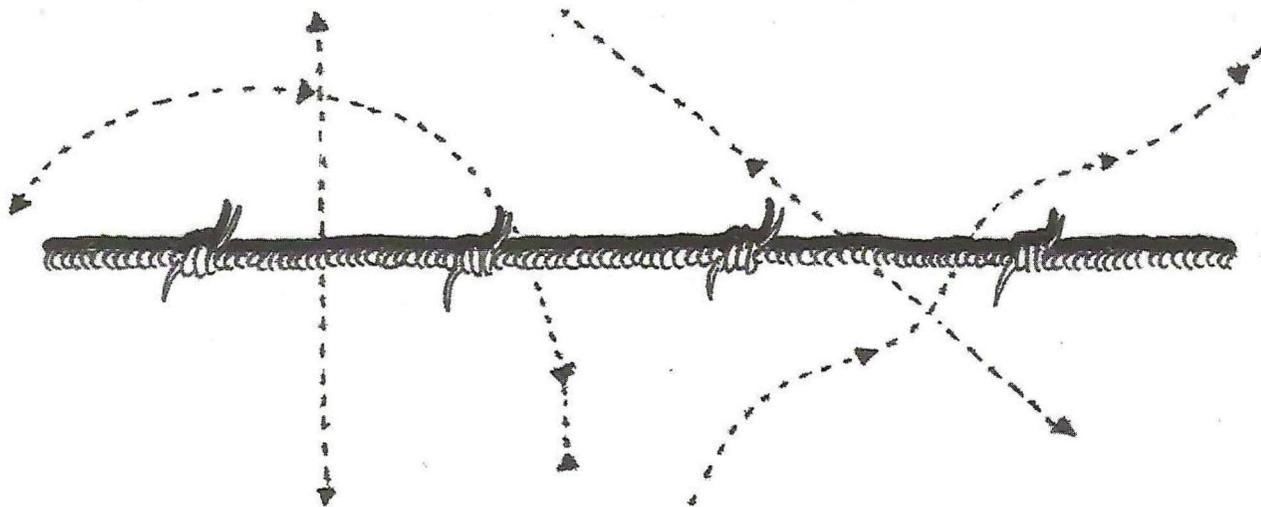
Dice Vilar: “El individuo todavía precisa de una defensa filosófica. Una teoría de la subjetividad moderna todavía me sigue pareciendo un horizonte filosófico necesario y legítimo”.¹⁶ Y agrega más adelante: “El individualismo estético del que hablo parte del supuesto de la constitución intersubjetiva de todo individuo y entiende toda obra de arte como una oferta de diálogo, como un fragmento de conversación acerca del ser en el que cada cual puede participar.”¹⁷

Este texto intenta dejar claro el poder de la individualidad en el arte actual, aquella que ahora se expresa a través de los símbolos que el artista tiene que perfilar. Una obra de arte sigue siendo “aquella —como diría Aristóteles— en la que nada falta y nada es demasiado, a la que no se le puede añadir nada ni quitar nada”; una medida simple y “difícil”, un sistema de símbolos; por eso, el artista no debe ser ingenuo, debe tener conciencia de cada cosa que ponga allí. En ello, interviene lo racional, pero para que sea bello y mágico deben ser partícipes de la creación cuestiones que escapan a nuestro entendimiento, las cuales dan el encanto y la seducción al producto final.

Si asimiláramos la teoría de Danto como el nuevo derrotero para la creación del arte poshistórico, tal como este lo plantea, y donde “la realización de arte puede obedecer a fines humanos o a fines individuales”, lo que se abre es un amplio espectro en donde el común denominador sería la diversidad y la pluralidad, y en donde toda propuesta sería válida, siempre y cuando esté bien argumentada y justificada. La elaboración del

discurso estético se ubicaría, por tanto, en el campo de la subjetividad del artista, de acuerdo con sus experiencias y ajeno a movimientos o “ismos”, que es lo que se supone que desaparece con la teoría del fin del arte.





Ilustraciones, Luine Aguirre Restrepo, estudiante de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia

La “miseria del gusto” permanece vigente y por esto aún el concepto de arte se encuentra obnubilado. Aunque es evidente que Gombrich demuestra una gran nostalgia por el arte anterior a Duchamp, es importante señalar, mediante una de sus opiniones, una de las debilidades que afectan el arte actual: “No hay que lavar el cerebro de nadie. Uno puede levantar la voz y hablar sobre cualquier tema de manera que resulte brillante. Con un poco de palabrería, es facilísimo hacer que la gente admire algo que en realidad es más bien trivial... si tomo un simple objeto (como esta caja de pastillas, por ejemplo), puedo utilizar la retórica para hacer que parezca interesante algo que no lo es... como ven, puedo improvisar sin dificultad un discurso sobre el tema. Es lo que hace continuamente la gente que trabaja en Arte Contemporáneo. Pero eso denota cierta falta de honradez.”¹⁸ Ante tal situación, el artista actual debe apelar a su necesidad interior, pues (siendo un poco románticos) un arte realmente honesto (lo que Heidegger llama “el gran arte”) puede realmente establecer una comunicación especial con el público y mover su sensibilidad.

Hay cosas en el ser humano que no puede mover la retórica.

Notas

- 1 Baumgarten, Alexander, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Buenos Aires, Aguilar, 1975, p.19.
- 2 Kant, Immanuel, “Crítica de la facultad de juzgar”, Caracas, Monte Ávila, 1991, en: *Análisis de lo bello*, pp. 121-262.
- Lo que Kant llama liberar alude a algo que se nos presente a la intuición (por ejemplo, a la representación), se nos entregue como una unidad particular intuible y, no obstante, despierte y sugiera las condiciones de la razón.
- 3 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, “Lecciones sobre la estética”, Madrid, Akal, 1989, en: *Concepto de lo bello en general*, pp. 81 SS.
- 4 Danto, Arthur, *Más allá de la caja Brillo*, Madrid, Akal, 1997, p. 20.
- 5 Vilar, Gerard, *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2000, p. 62.
- 6 *Ibid.*, p. 17.
- 7 Adorno, Theodor W., “Teoría Estética”, Madrid, Taurus, 1980, en: *El ideal de lo negro*, p. 60.
- 8 Vilar, Gerard, *Op. cit.*, p. 10.
- 9 Kascinsky, Ted, “La ablación”, en: *Revista Universidad de Medellín*, oct. 2000.
- 10 Vilar, Gerard, *Op. cit.*, pp. 10-12. Este término designa a “...esa enorme dificultad o incluso incapacidad del juicio estético de cada cual, tanto del público en general como –lo que es más grave sin duda– el experto crítico de arte y filósofo, para argumentar con fundamentos teórico-conceptuales en relación con el arte contemporáneo y el consiguiente imperio del socorrido recurso al “todo vale”.
- 11 Danto, Arthur, *Op. cit.*, p. 212.
- 12 Guasch, Anna María, “Una lectura de la posmodernidad: de la simulación al discurso del Trauma”, en: Hernández Sánchez, Domingo, *Estéticas del Arte Contemporáneo*, España, Salamanca, 2002, p. 93.
- 13 *Ibid.*, p. 100.
- 14 *Ibid.*, p. 93.
- 15 *Ibid.*, p.105.
- 16 Vilar, Gerard, *Op. cit.*, p.15.
- 17 *Ibid.*, pp.15-16.
- 18 Gombrich, E.H., en: revista *El Malpensante*. Num. 15, abril - mayo 1999 “Me produce vergüenza ser historiador de Arte del siglo XX” Sta. Fe de Bogotá, pp. 57-62.