

# EN TORNO AL ARTE

Carolina Iriarte

## I

El Arte, entendemos, es un hecho presente en la humanidad a lo largo de su historia, aunque la palabra como tal no exista en la lengua de numerosas culturas.

El fenómeno arte, de tan compleja definición para nosotros, ¿existe bajo condicionamientos al menos similares en otro tipo de culturas? ¿Es posible hablar de arte en las culturas del Paleolítico Superior, o quizá entre los Huitoto de este siglo, en nuestro país? La comprobación de una afirmación tal requeriría de una investigación exhaustiva, difícil de realizar. Por lo tanto y sin la posibilidad de una evidencia de esa naturaleza, se pretende circunscribir la discusión so-

bre el arte a la tradición de Occidente y aceptar, sin una re-valoración de orden estético, todo aquello que esa tradición ha incluido dentro del conjunto indefinido de arte.

Esta problemática ha sido y sigue siendo abordada desde diferentes perspectivas, en nuestro planteamiento se adopta una forma de ordenación, que como todas las selecciones, resulta arbitraria y por lo tanto, susceptible de nuevas formulaciones.

Un grupo de aproximaciones al objeto de estudio denominado arte proviene de las ciencias sociales; no pretendemos hacer una síntesis de los planteamientos que cada una de ellas

ha formulado, ya que dicha tarea excede en magnitud las posibilidades de este artículo. A manera de ilustración baste una referencia a algunos de los planteamientos provenientes de disciplinas que se han ocupado del tema.

Desde la perspectiva de la Antropología y dentro de la concepción funcionalista, podría asignarse al arte una función social propia, independiente de la diversidad de sus manifestaciones. El arte podría ser una respuesta a una necesidad precisa del hombre, o tal vez corresponda a un instinto común de la especie, a la manera de un rasgo de una "personalidad de base". En esta forma, algu-

*Antropóloga, Profesora de Planta y Directora del Departamento de Arte de la Facultad de Ciencias Sociales y Educación*

nos de los dominios de las actividades humanas parecen fundamentados: arte, religión, moral, ciencia.

Si adoptamos una perspectiva de tipo estructuralista, la taxonomía im- puesta a estos dominios parece fun- dada, pero por otro tipo de razona- mientos: el arte es reconocido por los hombres como un hecho empírico, sin ser conscientes de que tiene condiciones trascendentes. El arte ocupa un lugar autónomo al lado de la magia, de la religión, de la ciencia. Para justificar una postura de esa natu- raleza, es necesaria la construcción de una estructura universal, incons- ciente y subyacente en los hombres, que opera a la manera de un juego de transformaciones reglamentadas. El quehacer artístico atribuiría enton- ces a cierto tipo de objetos una fun- ción simbólica, demarcando el espa- cio en donde el ser humano se des- prende de su condición natural e integra su universo. El arte así con- cebido estaría realmente constituido por un conjunto vacío en sí mismo, cuya existencia es posible por su fun- ción de intercambio simbólico (1). Sin embargo, más allá de la función simbólica, el conjunto heterogéneo de objetos que los hombres llaman arte pierde la posibilidad de unidad, al fragmentarse en múltiples artes, estilos y motivos innumerables.

Adicionalmente, esta producción artística ha sido efectuada en momentos históricos diversos. Alguno de estos objetos son transmitidos de generación en generación, con- servando su calidad de objetos de arte; no obstante, en el curso del tiempo, otra producción viene a en- grosar con objetos nuevos este gran corpus; otros, pasan al olvido.

Parecería entonces que el vistazo dia- crónico es el resultado de una larga sedimentación, y allí se hace nece- saria la introducción de la historia en el análisis. Tratándose de arte, no es la historia general, es la del arte en particular.

Ante un corpus ciertamente monu- mental, la perspectiva histórica im- pone la tesis de "perseguir" en el transcurso del tiempo aquella esencia invariable a través de la evolución, la declinación, las fluctuaciones o va- riaciones fenomenológicas de una tal esencia.

La historia del arte puede asumir en esta tarea dos posibles direcciones: volver la mirada al origen, o volverla hacia el futuro, o tal vez, escoger como tercera alternativa una forma circular que permita "ver" la esencia a través de la historia.

Una inmensa mayoría de trabajos de historia del arte son la historia de los estilos, que postulan la continuidad de la sustancia, la invariabilidad de su concepto, la permanencia de sus fun- damentos y la unidad de sus límites. Es acumulativa y por tanto válida la presunción de existencia de un patrimonio (2).

Desde una perspectiva lógica, el arte estará definido por un predicado común a todos los objetos que los hombres llaman arte, concepto que tendría que ser delimitado en exten- sión distinguiendo entre los objetos pintados, los objetos musicales, los objetos literarios. ¿Cuáles cumplen las condiciones suficientes y nece- sarias para ser considerados objetos de arte y qué define el concepto de pintura, de música, de literatura? Así podría comprobarse que el status ontológico del arte es un conjunto vacío o es un conjunto infinito, en tanto nada es arte o todo es arte (3). Remitirse al cuerpo de obras de arte sería necesario para encontrar por fin la prueba encarnada del modelo propuesto.

Si el problema llegara a abordarse desde una perspectiva sociológica "el consenso social sería definido como el resultado agragado de un número variable de conductas sociales que

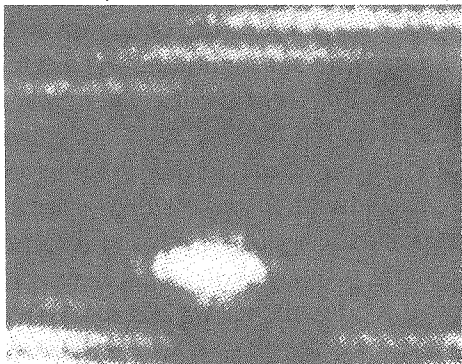
1. Claude Levy-Strauss, ANTHROPOLOGIE STRUCTURALE. París, Plon, 1958, p. 28

2. Esta forma, por demás sintética de presentar los trabajos de historia del arte tiene una evidente referencia a los autores alemanes, entre los cuales se mencionan Winckelmann, Riegl, Wolfflin, Panofsky, Kubler, Sedlmayr, Gombrich, Jan- son.

3. Thierry Du Duve, op. cit., p. 16-17

no obedecen ni a intenciones individuales y subjetivas, ni a intereses de clase objetivos. Se realiza donde convergen en forma momentánea o permanente, un cierto número de hábitos que tienen la apariencia de una teleología, pero de hecho son disposiciones socialmente adquiridas por prácticas transindividuales, más irreflexivas que intencionales, objetivamente 'orquestradas', en un campo determinado" según lo define Thierry Du Duve (4).

Y allí, en la perspectiva del arte, se tienen dos posibilidades nuevamente: el consenso como hecho relativo, incierto y problemático y en el otro extremo, el consenso como idea,



postulado o presupuesto. Al volver la mirada a la historia, la atención debería recaer en el devenir, es decir, en el movimiento mismo por el cual el arte se produce en su tránsito por la historia. Se trataría entonces de una historia del arte tanto en retrospectiva como en prospectiva; por lo tanto, el punto fundamental lo constituye el arte, no como "hecho de objetos", sino "como hecho de prácticas". El arte del pasado sólo interesa como promesa al futuro. Arte existe sólo cuando logra consenso, "acuerdo"; hace historia cuando está en conflicto, en tanto su sentido está en transformar más que en crear. Finalmente, el interés no estará centrado más en la historia de los estilos, sino en cómo uno ha dejado lugar a otro, allí donde el arte transita por la negación de sí mismo y por la quiebra del consenso.

Necesariamente la atención recaerá sobre las vanguardias, ante las cuales debe adoptarse una de dos posturas: o se hacen propios los postulados de las vanguardias y se es militante-revolucionario, o se condenan tales

postulados para hacerse defensor, o por lo menos, cultor del pasado. En ambos casos, el concepto de arte por convención o por concesión utiliza el principio de la negación de sí mismo (5).

Entonces, el consenso alrededor de las vanguardias es siempre minoritario, sin lo cual, dejarían de ser vanguardias; es siempre forzado, anticipado cuando se desea y prematuro cuando se hace. Vanguardia, en términos de consenso, es el síntoma de un disentimiento inevitable, del no-consenso.

Ahora bien, desde la perspectiva de la semiología pueden inferirse al menos tres posibilidades: primero, se le concede particular interés al significado, se es simbolista, en cuyos postulados el sentido del arte no podría ser sino el del consenso imposible y por lo tanto, se es defensor del arte por el arte. Segundo, si el énfasis recae en el significante, se es formalista. En la codificación y la decodificación, en la construcción y la de-construcción y en la invención de convenciones nuevas, y de desmontaje de convenciones formales. Por último, si el referente determina el interés, necesariamente se es realista, posición que conlleva la sospecha interna de la "irrealidad" en la cual los signos marcan sus referentes. Lo real del arte revela lo que queda, fantasma surrealista o hiperrealista (6).

4. Ibid., p. 20 y Gianni Vattimo, op. cit. p. 52

5. Gianni Vattimo en la obra citada hace una exposición extensa sobre la negación del arte.

6. Thierry Du Duve, op. cit., p. 25-26-27 y George Steiner, PRESENCIAS REALES. Buenos Aires, Dimensiones, 1989. Traducción de Josefina Berrizbeitia y Luis Miguel Isava. p. 15

## II

La importancia de cada una de las aproximaciones que se produzca a partir de esas disciplinas sobre el hecho Arte, no puede menos que aportar luces al conocimiento del mismo. Frente a esta evidencia, parecería entonces que el Arte está ausente de todos los procesos de reflexión sobre sí mismo y es más bien objeto de reflexión de otros campos del conocimiento humano. Son, en ese sentido, disciplinas complementarias a la reflexión sobre el tema.

Sin embargo, hasta el presente ninguna de las explicaciones surgidas en el orden racional hace posible comprobar la validez de un juicio estético: ni el establecimiento de una "lógica histórica" a manera de un criterio de validez universal, ni la riqueza de las interpretaciones que pudieran formularse, ni la pertinencia de las lecturas, ni el valor de un proyección política, ni la de-construcción ideológica, ni la precisión de una descripción, ni la complejidad de un enunciado. "La relatividad, la arbitrariedad de toda proposición estética, de todo juicio de valor, es inherente a la conciencia y al habla humana. "Cualquier cosa puede decirse de cualquier cosa", dice George Steiner (7).

A manera de hipótesis, puede plantearse que el arte se produce a través de un proceso muy complejo en el cual ideas pictóricas, musicales o literarias, entre otras, ubicadas entre lo sensible y lo racional, adquieren formas que cobran identidad en tanto obras de un arte particular, que son

sometidas a los procesos de enjuiciamiento estético, cuyo fundamento nuevamente recae sobre el territorio de lo sensible. Proceso éste por demás complejo, que supone la existencia de componentes subjetivos y objetivos en permanentes combinaciones, cuyas manifestaciones no son siempre diferenciables desde el discurso racional (8).

De alguna manera, se está definiendo el ser del arte; aunque no se pretende formular una definición estricta, se busca resaltar algunas características del arte que lo hacen diferente a las ciencias y a la filosofía.

La reflexión sobre este proceso puede adelantarse descomponiendo en tres instancias la hipótesis formulada: la primera, constituida por aquellos que crean arte (escritores, compositores, pintores, escultores y dentro de las artes de representación, quizá los directores de agrupaciones musicales, de teatro, escénicos, actores, que de manera muy general, traen a la vida una y otra vez, re-creando obras); la segunda, está constituida por las obras, muchas de ellas ya incluidas dentro de la tradición como grandes obras maestras en las artes. Es muy fácil comprobar la constitución absolutamente heterogénea de ese "patrimonio": sonidos, imágenes, objetos de una, dos o más dimensiones, libros, edificios, y quizá un listado de denominaciones aún no existentes para designar objetos que por innumerables criterios han adquirido ya y tienen posibilidad de adquirir esa condición de "obras de arte"; la ter-

cera instancia es aquella referida al espectador, en tanto es receptor de las obras elaboradas por otros y cuya "recepción" es un proceso activo de percepción sensible, que implica necesariamente la producción de "juicios estéticos".

En esa perspectiva, no existe una novela no leída, ni el cuadro no visto, ni el poema pensado, ni la sinfonía imaginada. El proceso de crear en las artes exige una etapa de concepción y ejecución y una de sometimiento a la experiencia sensible y su extroversión a través del juicio del espectador, independientemente de las condiciones particulares de la obra, de las de su autor y de las de su receptor. A propósito de la Literatura, pero válidas para el arte en general parecen las palabras de Steiner "El acto y el arte de la lectura sería comporta dos movimientos principales del espíritu: el de la interpretación (hermenéutica) y el de la valoración (crítica, juicio estético). Ambos son estrictamente inseparables. Interpretar es juzgar. Ningún desciframiento, por filológico, por textual -en el sentido más técnico- que sea, está libre de valor" (9).

7.

8. Georges Steiner, op. cit., p. 11

9. Sin duda es necesario remitirse en este punto a Gianni Vattimo, op. cit., capítulo III, en sus apartes referidos a "la puesta en obra de la verdad".

Reuniendo las tres instancias anteriores, podemos imaginar un triángulo, y en cada uno de sus vértices ubicados, autor, obra y espectador, lo cual implica admitir un complejo de relaciones ente cada uno de los vértices con los otros (10).

Si enfatizamos la perspectiva a partir del espectador, su proceso de acceso al mundo del arte parte de un punto cero. Y ese punto cero sería el vértice de un par de líneas que definen a la manera de márgenes el espacio dentro del cual se irá incluyendo cada una de las obras de literatura, artes plásticas, música, teatro, etc., que vayan siendo vistas, leídas, oídas.

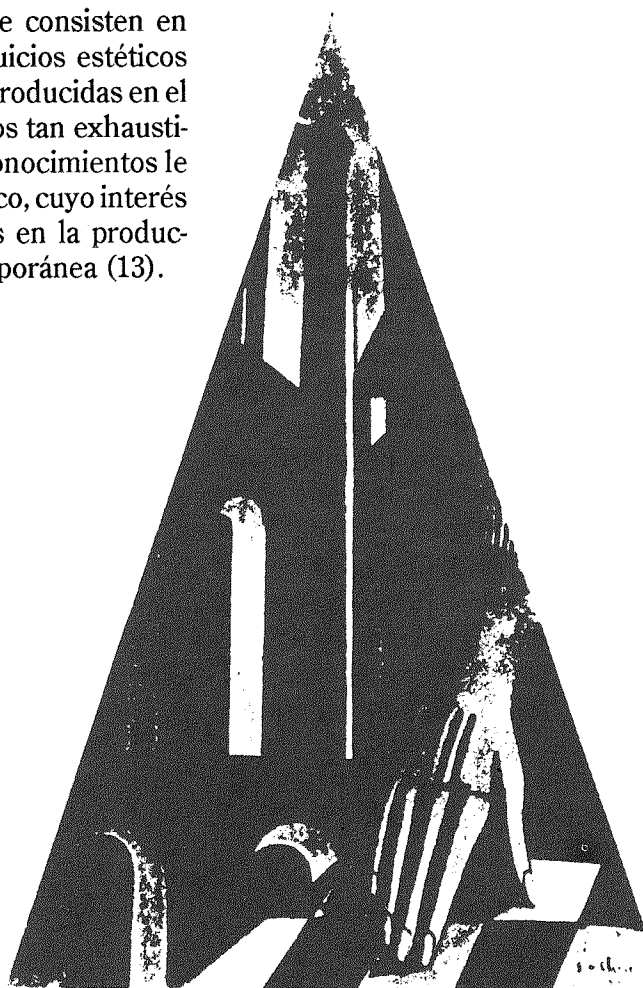
Se asume que las obras son incluidas dentro de esos márgenes en tanto producen en el espectador un impacto de tipo sensible, circunscrito solamente a la experiencia producida por obras de arte, cualesquiera que ellas sean. El impacto, entendido como experiencia estética (11), aquí es descrito en forma elemental como la de un sentimiento incierto, a veces amable, a veces doloroso, que provoca en forma inmediata un juicio. Más allá de la alternativa simplista del placer o del dolor, se juzga a partir del gusto determinado sin duda por experiencias pasadas, condicionadas posiblemente por la pertenencia a determinada clase o grupo social, por la educación, por el entorno familiar, y casi con certeza, ubicado dentro de los límites de la asignación social y de las oportunidades culturales objetivamente suministradas.

El gusto entonces no está condicionado enteramente por fuerzas exteriores al individuo, sino que es además un hábito estético individual en tanto se experimenta. El espectador, sometido a la exposición de obras de arte incluye dentro de una "colección" particular imaginaria, aquellas obras que "le gustan" y descarta aquellas que no le producen ningún interés. Posiblemente, también haga un registro de aquellas obras que no le gustan o mejor que le disgustan.

Tanto si el gusto acepta o rechaza, lo que se produce es la experiencia sensible y en esa medida, el gusto no es más que la expresión de esa experiencia.

Poco a poco, y aparentemente sin ningún "criterio" de orden racional, ese espectador irá identificando aquellas obras que le consisten en hacer públicos sus juicios estéticos referidos a obras ya producidas en el tiempo, justificándolos tan exhaustivamente como sus conocimientos le permitan y el del crítico, cuyo interés estaría centrado más en la producción artística contemporánea (13).

Según Du Duve, ese someter al público los juicios estéticos por parte de historiadores y críticos, conforma lo que define una "jurisprudencia" en el arte. Tomando el ejemplo del Derecho, en el arte no existen "leyes", en tanto normas de referencia universales e intemporales. Se produce más bien una jurisprudencia sobre cada obra, o sobre cada grupo de obras, en un intento por someter al juicio colectivo la producción artística, que será aceptada o rechazada en el transcurso del tiempo. "¿Cómo manejamos en la práctica real, la naturaleza anárquica de los juicios de valor, la identidad formal y pragmática de todos los hallazgos de los críticos? Contamos cabezas y, en parti-



cular, resaltamos aquellas calificadas y laureadas. Observamos, a través de los siglos, que una gran mayoría de escritores, críticos y profesores han estimado a Shakespeare como poeta y dramaturgo de genio y han considerado la música de Mozart emocionalmente enriquecedora como inspirada técnicamente. Observamos que quienes juzgan de otra manera están en minoría absoluta, literalmente excéntrica, que sus críticas comportan poco peso y que los motivos que descubrimos detrás de su disentiimiento son sospechosos..." (14). La jurisprudencia constituye así el cuerpo de reflexión sobre arte, indispensable en el proceso de perfeccionamiento a partir del espectador.

La bondad de una propuesta de esta naturaleza radica en que este proceso puede llevarse a término tanto cuanto se quiera, ya que su concepción implica un continuo no finito. Y presupone también su suspensión por parte del espectador-receptor en puntos que él mismo define: es posible que lo asuma sólo en calidad de una afición o que lo lleve a una "profesio-

nalización". Y cerrando este artículo, bien vale la pena referirnos nuevamente a las palabras de Steiner "...Justo en esta coyuntura es donde, por tradición, se ha trazado una distinción entre la crítica por una parte y la interpretación o el análisis estricto, por la otra. La indeterminación ontológica de todo juicio de valor, la imposibilidad de cualquier procedimiento comprobable, lógicamente consistente para decidir entre visiones estéticas contrapuestas, han sido reconocidas. De gustibus non disputandum..." (15) ♦



10. Georges Steiner, op. cit., p. 11

11. DEPARTAMENTO DE ARTE, documentos enviados a Rectoría en noviembre de 1989 y a la Facultad de Comunicación Social, en febrero de 1990.

12. E.F. Carrit, INTRODUCCION A LA ESTETICA, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 40 y siguientes.

13. Jean Duvignaud, SOCIOLOGIA DEL ARTE. Barcelona, Península, 1969, capítulo IV y conclusión.

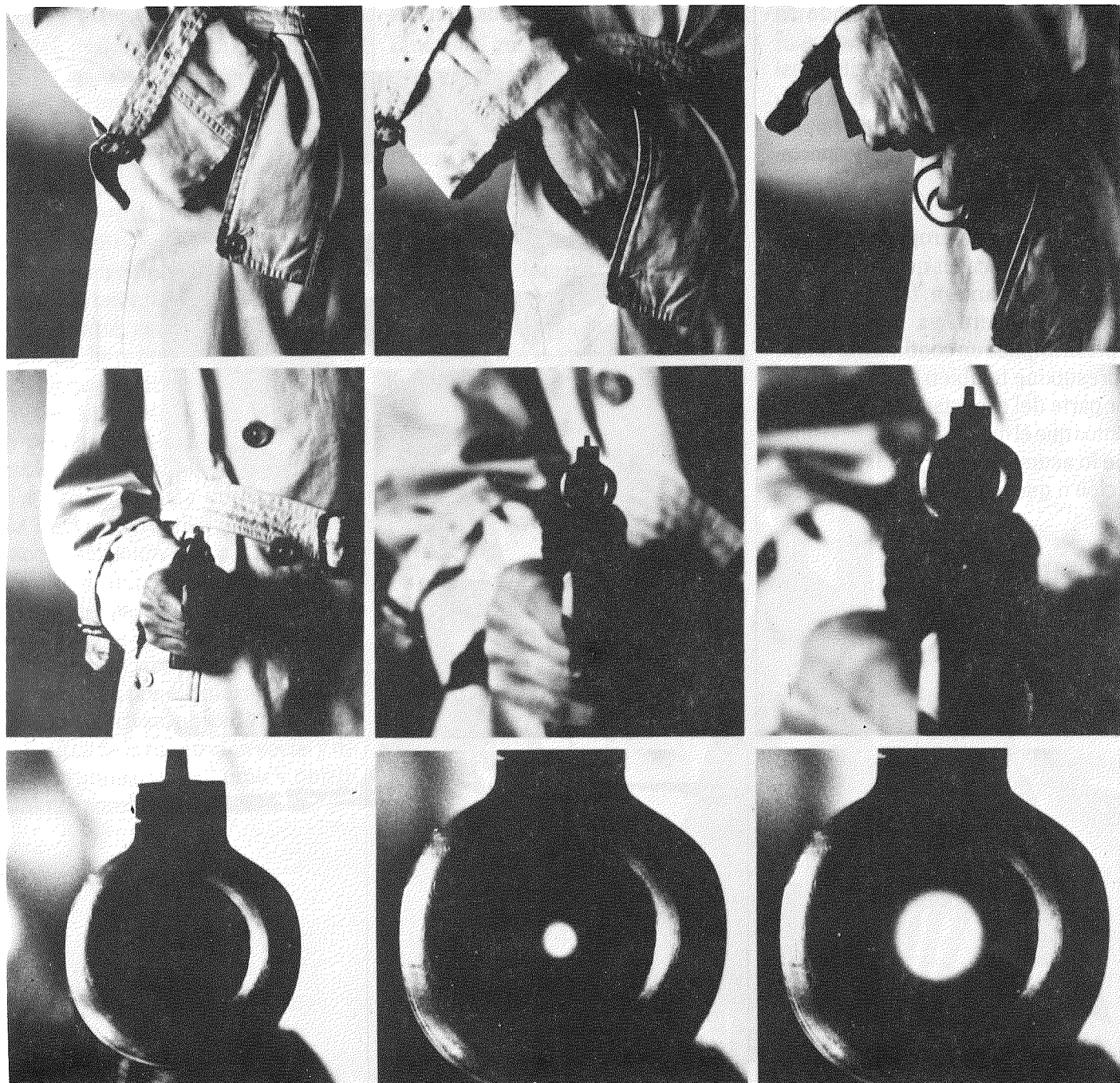
14. Thierry Du Duve, op. cit., p. 35-36-37

15. Georges Steiner, op. cit., p. 12

# FOTOGRAFIA

Camilo Lleras Restrepo

*Fotógrafo, profesor e investigador, está vinculado al Departamento de Arte de la Facultad de Ciencias Sociales y Educación desde 1988.*



*EL REVOLVER • 1973 • Secuencia Fotográfica*



*RETRATO DE HOMBRE BRILLANTE, Homenaje a R. Magritte • 1974*



