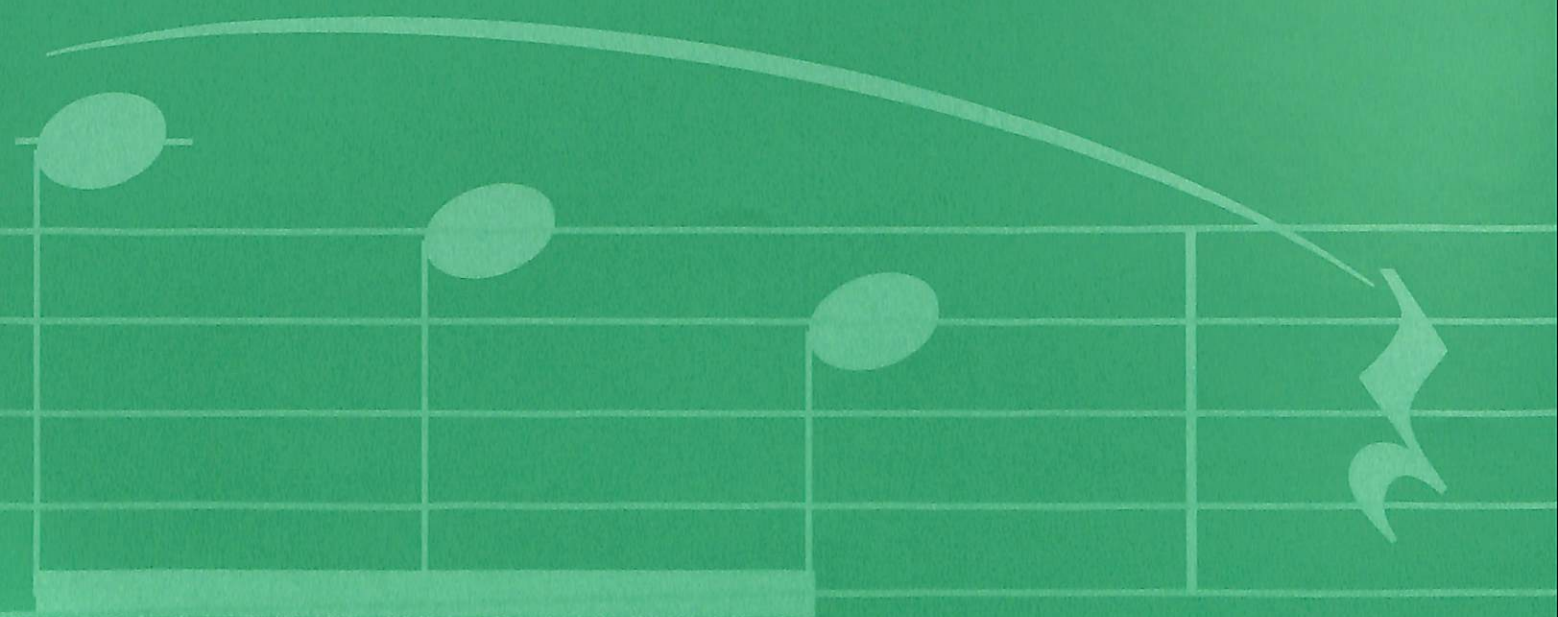


Desorden del gusto estético en el arte contemporáneo: Arte y no arte



AUTOR:

Rodolfo Ledesma

Compositor y Pianista del Conservatorio Antonio María Valencia. Ingeniero Civil de la Universidad Santo Tomás de Bogotá. Magister en Composición

Musical de la Illinois State University. Estudios en Composición y Dirección de la University of Miami. Magister en Filosofía en la Universidad del Valle. Cali, Colombia.

RESUMEN

¿Es posible plantear hipotéticamente, una Estética Filosófica adaptable al arte contemporáneo, en términos de la valoración artística y sobre los complejos parámetros de los desórdenes del gusto? Se plantea pues hipotéticamente en este ensayo, un esbozo primario de una Estética Dialéctica Atractiva¹, la cual se genera

de una conciliación preliminar de la Filosofía de la Creación Artística entre Hegel y Adorno, y que plantea un gusto atractivo que puede ayudar al complejo concepto del sentido estético y la valoración artística del arte actual.

¹ Término explicado en propiedad en la tesis de grado del autor del Magister en Filosofía (Universidad del Valle) "Una conciliación preliminar de la Filosofía de la Creación Artística entre Hegel y Adorno, para un esbozo de una Estética Dialéctica Atractiva en el momento contemporáneo" y que está próxima a publicarse como libro.



A

través de la historia del *gusto estético*, se han desarrollado estándares del *gusto* que como se ha dicho, toman diversas perspectivas en las diferentes épocas de acuerdo a la direccionalidad de las nuevas tendencias artísticas. En el arte actual, el desbarajuste del *gusto* es una realidad ineludible, ya que identifica una estetización total del mundo, que obliga a que el arte se realice en todas partes, en el museo, en las galerías, en la basura, en los muros, en las calles, es decir, “en la banalidad de todas las cosas hoy sacralizadas sin ninguna forma de proceso”². Esto en otras palabras y sobre una exageración en la circulación de los meros signos, indica una materialización burocrática no sólo de lo social sino de lo cultural, y esto conlleva a un enfrentamiento de todos con una materialización semiótica del arte.

Lógicamente que este desorden del gusto sobre una exagerada transcripción de todas las cosas en términos culturales, estéticos y museográficos, es un resultado que viene desde comienzos del siglo XX, con el desplazamiento de lo bello hacia otros lugares no frecuentados y fuera de lo común, hasta el punto de llegar a la integración de lo feo. Con esto viene entonces, la gran transvaloración del arte que impide en un momento dado, distinguir o identificar meros objetos reales, de auténticas obras de arte. Este desorden del gusto que significa confusión y desconcierto, es por consiguiente, algo que depende no sólo de las cosas mismas, sino del saber y del sentir de todos. Es así que el desorden estético que contiene el desorden del gusto, es perceptible no sólo y por supuesto en la producción artística (experiencia estética de creación), sino también y muy especialmente en la experiencia estética de percepción. Es decir, en los modos diversos y desorientados en que experimenta el receptor los fenómenos durante la manifestación del objeto estético.

Realmente el gusto va imbuido dentro de la historia de la entropía estética, con alteraciones que solamente indican una transformación semejante al juego libre de la imaginación y el entendimiento. De hecho, la categoría estética del gusto, configurada a través de una metáfora sobre el vocablo que identifica uno de los cinco sentidos más prosaicos, tiene una historia como categoría estética reciente. A partir del Renacimiento italiano, el gusto va a adquirir una categoría socio-cultural, que lo identifica como elemento de distinción artística y sustitutiva del *giudizio* (juicio o sentencia). También en España y en la misma época, el gusto fue puesto en circulación como una de las características del modelo de humanidad que denominó discreto. Y luego, el gusto como sinónimo de buen gusto, “es cultivado sobre todo por los moralistas de la Francia de Luís XIV, esto es, por el Chevalier de Mére, por Bouhours, por La Rochefoucauld, por Saint-Evremond y La Bruyère en general como un rasgo

2 Jean Baudrillard. *La Ilusión y la desilusión estéticas*. Monte Avila Editores Latinoamericana. Caracas Venezuela. 1997. p. 11.



distintivo del bonnete homme, otro modelo de humanidad de la época” (Vilar, 2000, p. 174.).

En realidad los modelos de humanidad en el Renacimiento tardío y comienzos del Barroco, están circunscritos en una época que revela un mundo en desmoronamiento político y moral cruzado por guerras sin fin. Un mundo que al ser transformado por nuevos conocimientos científicos acerca del universo infinito, desplazó al hombre del lugar central que había ocupado en el pasado. Los descubrimientos geográficos crearon una relatividad de las costumbres y las creencias, las cuales dieron paso después del Medievo, a una pluralidad de visiones frente a la verdad reclamada que obligó a los hombres, a apelar a su razón y a su conciencia. En general en esta época cuando el hombre está perdiendo sus referencias seguras, surge también la posibilidad de la libertad. Es decir, de indagar, de experimentar y conocer libremente, así como de opinar, razonar y de actuar libremente; como también de gozar, juzgar y crear libremente las obras de arte. Por consiguiente se concretiza a través de una individualidad creativa, ese “entiendo” que es el elemento fundamental de la figura del gusto, y de las nociones y categorías con las que se ha pretendido conceptualizar dicho fenómeno socio-cultural: “El gusto es en el campo de lo estético, lo que el ego cogito y la conciencia moral son en los campos de lo cognitivo y lo moral: las figuras del individuo moderno que se emancipa hasta convertirse en sujeto, aspectos de su autonomía” (Vilar, 2000, p. 174.).

Es así que el surgimiento del gusto como fenómeno social, se produce a la par con el desarrollo del individualismo moderno y como reacción al desorden social y cultural creciente del mundo moderno, esto es, del renacimiento hasta la primera mitad del siglo XX. Es el individuo moderno quien precisa de la facultad estética del gusto, contrario al hombre del medievo quien se circunscribe a un orden estamental teológico.

No obstante, el gusto se va a desarrollar en dos vertientes que coexisten en el tiempo, y que identifican por un lado; el gusto como fenómeno colectivo, es decir, como las preferencias de un grupo o colectivo que se distingue mediante su gusto respecto a otras colectividades. Esto ocurre por ejemplo con los grupos colectivos o de clase, religiosos, étnicos, los cuales se identifican y diferencian a través de sus ropas, sus maneras, sus preferencias artísticas. La otra vertiente es el gusto como facultad individual y como conjunto

de preferencias del individuo, las cuales ejerce libremente en una sociedad. Entre el siglo XVII y buena parte del XVIII, el gusto tiende a ser fijado, normalizado, y aún intelectualmente fue fundamentado por el clasicismo. Es así que el gusto, bajo cánones académicos aprendidos con la educación y la imitación, se convierte en un elemento de sociabilidad. Este gusto entonces se debe cultivar para lograr su refinamiento, y se adquiere y se pule con el trato de las clases sociales jerárquicas. El gusto “realza la excelencia del entender, el apetito del desear, y después la fruición del poseer” (Vilar, 2000, p. 174.), y de esta manera realza las distinciones del individuo discreto del prosaico.

Es el individuo moderno quien precisa de la facultad estética del gusto, contrario al hombre del medievo

El gusto va adquirir su punto culminante en el siglo XVIII, cuando se convierte en una categoría de la estética filosófica con Immanuel Kant. Realmente la estética como disciplina filosófica es relativamente reciente, a diferencia de otras áreas de la reflexión filosófica como la ética y la ontología que son tan viejas como el pensamiento mismo filosófico. Es así que la estética nació de la ilustración, en el siglo XVIII, en ese siglo que creyó que el cultivo de la razón era el camino hacia la libertad de los individuos y los pueblos. Fue Kant entonces, quien dentro de su idealismo trascendental y junto con otros objetivos, quien concibió una teoría del gusto y del arte integrada en el proyecto de la ilustración (modernidad), que gravita en torno al concepto de autonomía. Junto con la autonomía del gusto, Kant articuló la existencia de la comunidad del gusto, idea en torno a la denominación *sensus communis aestheticus*. Esto identifica al gusto como sujeto colectivo, como fenómeno sociológico, el cual no es para Kant incompatible con el gusto puro individual y explica la dimensión de la necesaria cultura del gusto y de la capacidad de juzgar lo sublime.

Si se piensa en una hipotética estética filosófica aplicable al arte contemporáneo para su interpretación y valoración, esta se debe enmarcar en unas ideas cuasi neo-kantianas. Esto es, sobre el desinterés y de la autonomía del arte, aunque sobre la belleza libre tiene sus aclaraciones. Realmente la belleza libre en Kant, caracterizada como aquella belleza libre de conceptos y significados, es sobre la hipotética estética filosófica y sobre el arte actual, antes que una literalidad subjetiva sobre la experiencia estética como libertad del sentimiento, una convergencia del gusto sobre lo bello atractivo con su integral de lo feo exployada sobre lo artístico, es decir, sobre lo significativo del símbolo en la obra de arte como poiesis. Es así que la hipotética estética filosófica planteada aquí, no es en base a una estética dialéctica negativa a la manera de T. Adorno, ni en una estética positiva a la manera de Hegel, sino en una conciliación de ambas, es decir, en una estética dialéctica atractiva que se devela como una estética de la significación. Esto no implica que lo bello está sujeto a conceptos y significados, sino más bien, a esa autonomía de lo estético (del sentimiento) no como una estricta abolición de leyes³, por su subjetividad, sino como la libertad en la experiencia estética de creación, en el vínculo creador-obra. Es decir, sobre la relación equiparable del sujeto creativo con su objeto de creación, el cual crea sus propias normativas y leyes cuando lo creativo en el arte se concibe como proceso. (Gadamer, 1991).

Se aprecia entonces como la estética kantiana y más allá de las limitaciones históricas, mantiene vivos algunos de sus conceptos hasta el presente. Sobre todo y como se ha dicho, la hipotética estética filosófica planteada aquí y en este instante, como una Estética Dialéctica Atractiva, se apropia desde la propiedad relacional del juicio valorativo estético, de un principio que no prescinde de menos, sino de más al sujeto-receptor con su experiencia estética de percepción

de doble vía. Una experiencia estética de percepción que se reverbera en último término en arreboles sobre la bruñida libertad. Esto hace y desde lo actual y aun cuando se tienda a un certero juicio de valor, a través del consenso de evaluación crítico, que no se niegue (el juicio de valor), ya que es lo fáctico de la experiencia. Es decir, la libertad del gusto no obstante su dependencia de lo cultural, la educación, la familiaridad de lo tratado etc. Es cierto pues que Kant, trae la noción de un gusto libre no sometido a cánones o reglas, ya que está sometido subjetivamente dentro de lo estético, es decir, dentro de la libertad del sentimiento interior del sujeto. No obstante lo anterior, hay otros puntos dentro de la teoría estética kantiana, donde se aprecia su limitación histórica y conceptual que la hacen circunscrita a su tiempo.

Gerard Vilar (2000)⁴, en su libro *el Desorden estético*, habla de cuatro conceptos singularmente problemáticos de la estética kantiana con respecto a la situación de lo estético actual. Inicialmente, la primera crítica tiene que ver con la dificultad de comprensión de la experiencia del arte, y que tiene que ver con que en el momento actual, hay un tipo de significado incorporado en la obra, aunque éste se resista y se oculte. Esto desde la premisa fundamental de la hipotética Estética Dialéctica Atractiva comentada aquí, tiene que ver con la significación enigmática de lo simbólico en la poiesis. De acuerdo a esto, la estética kantiana, por su circunscripción a la experiencia estética de formas naturales y al dejar de lado la experiencia del arte, es falsa en la medida que desconoce que, actualmente se está en un mundo de formas simbólicas, el cual proyecta un lenguaje que lo articula en categorías y modos de ser. Es así que al realizar algún objeto, acción o experiencia, no se está libre de una dimensión simbólica, o como decía Baudelaire, vivimos en un bosque de símbolos.

En segunda instancia, Kant en su estética, limita las variedades de la experiencia estética exclusivamente a lo bello (belleza libre), lo bello impuro (mezclado con concepto o adherens), y lo sublime.

3 Cita: "En efecto, Kant, al proclamar la autonomía de lo estético, rompe cualquier posibilidad de legislación objetiva de lo bello y abre, de par en par, las puertas al subjetivismo"; esto implica una abolición de leyes,... "pero en Kant, esta abolición de leyes y, por tanto, este radical subjetivismo sólo es completamente aceptable en lo que concierne a la experiencia estética. No así con respecto al arte, ante el que Kant no llega a traspasar la atmósfera clasicista ilustrada que exige al artista una adecuación, de rango objetivo, al orden y a la norma". Hans-George Gadamer. *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós. Barcelona 1991. p. 18.

4 Gerard Vilar, pensador español, nació en Barcelona (1954) y ha estudiado filosofía en España, Frankfurt y en Constanza. Interesado siempre por la relaciones entre la ética y la estética, es autor de varios libros. Es profesor de estética y teoría de las artes en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona.



No obstante y en general, hay muchas otras formas importantes de la experiencia estética de lo bello y que Kant no consideró, como lo trágico y lo cómico, muy importantes en la estética aristotélica, lo pintoresco, lo gracioso, y por supuesto lo feo, que aún en su época fueron categorías importantes. Un tercer factor crítico muestra que la teoría kantiana del gusto, presupone el hecho de una comunidad del gusto que con el romanticismo, comenzó su resquebrajamiento y descomposición progresiva.

En lugar del hombre de buen gusto o del juez artístico dotado de gusto, ha aparecido el conocedor

La cuarta consideración crítica sobre la estética kantiana, es con respecto a su basamento teórico fundamental en el desinterés estético. Este implica, una caracterización del comportamiento estético, como no tener ningún interés práctico en lo que se manifiesta o en lo representado. No obstante, es obvio y como Vilar lo anota, que este desinterés no debe ser tomado literalmente. Realmente este desinterés como la forma de una finalidad sin fin, en general y aún para la hipotética Estética Dialéctica Atractiva sobre el arte actual, debe tomarse en un sentido lato. Dicho de otra forma, no es admisible una autonomía absoluta de lo artístico y aún de la experiencia estética general (de creación y percepción, y sobre el gusto), con respecto a las funciones religiosas, morales, políticas, culturales y sociales⁵. Realmente como la hipotética

estética filosófica plantea y que aún Vilar lo ratifica, una experiencia estética cerrada al conocimiento es una noción absurda. Se ha dicho sobre la experiencia estética de percepción y sobre la evaluación, como el conocimiento a distinguir que está comprometido con en el criticismo para llegar a los juicios de valor de la obra. Aún más, el conocimiento puede converger en categorías estéticas, morales o normativas. Es así que un gusto desinteresado es una noción poco útil, ya que se advierte que la preferencia del sujeto en lo que le atrae estéticamente, indica solamente una selección a priori del gusto. (Vilar, 2000).

En el siglo XIX, hay un progresivo abandono de la noción del gusto, el cual significa en otras palabras, el abandono de la noción de buen gusto como noción central de la recepción adecuada del arte. En lugar del hombre de buen gusto o del juez artístico dotado de gusto, ha aparecido el conocedor. Una vuelta que tiene que ver con la evolución del arte y que aparta a éste del régimen antiguo, para internarse en el mundo plebeyo y civil del arte de la modernidad. Esta evolución del arte trajo consigo los problemas de su concepto y función. Y es esta realmente, una causa de su proceso de emancipación respecto a las tradiciones religiosas, morales, políticas y de representación. Desde esta perspectiva, empieza la autonomía recalcitrante del arte actual; un arte demasiado libre, una arte sin Dios ni amo, no se sabe para qué sirve ni qué es. Se aprecia pues, como estas problemáticas que se han mantenido desde la época de la reflexión hegeliana hasta el momento contemporáneo, muestran que la estética ha tenido su centro de gravedad en la cuestión de la definición del arte y de su función. Más aún, se plantea un ideal imbuido en la Estética Dialéctica Atractiva, que en sí es impulsado por estos cuestionamientos que afloran en la crisis del arte contemporáneo.

No obstante, esta crisis que insinúa un arte libre, aún desde una sociedad moderna en constante transformación que no se encierra en un concepto determinado, es lógico que esté abierta al cambio, a la búsqueda de lo nuevo, y este puede ser el objeto mismo del arte. Es esto lo que proclaman insistentemente las vanguardias del siglo XX, la diversificación de los movimientos artísticos, su rápida desaparición tras corto florecimiento, la ruptura permanente, la creación de nuevos lenguajes y ámbitos de experiencia que se impulsan a transgredir los límites establecidos, la reacción en contra de las pasadas formulaciones estéticas, lo impensado

5 Cita: "Aunque la filosofía kantiana tuvo un papel fundamental en la formación del moderno concepto de autonomía y los ideales de la cultura moderna, la filosofía postkantiana ha realizado una permanente e irrefutable labor de descentramiento histórico, sociológico, lingüístico y psicológico del sujeto autónomo kantiano que hacen del desinterés kantiano una quimera idealista". Gerard Vilar. El desorden estéticos. IDEA BOOKS. Barcelona 2000. p. 180.

estéticamente que estresa la originalidad con el peligro de romperla. Todo esto lo que demuestra es pues, ese afán angustioso expresivo que aguja la centralidad del concepto de arte. Es por esto que se insiste que las nuevas estéticas del siglo XXI, pueden dar una luz sobre la esencialidad del arte que solivie este resquebrajamiento y es en este sentido que la potencialidad del esfuerzo de una hipotética estética filosófica se enarbola con grandes posibilidades.

Desde Baudelaire se puede apreciar cómo se genera una primera ruptura propiamente dicha entre el arte y el buen gusto. Aún cuando Baudelaire se mueve dentro de unas formas y normativas tradicionales de la belleza artística, su gusto es una crítica del buen gusto. “Las Flores del mal” desde el título mismo, quiebra la unidad tradicional de lo bello y lo bueno, y afirma un concepto del arte donde el gustar ya no pasa por la paz y la armonía de lo bello pre-moderno. Esta obra pues, se acerca a las vanguardias del arte actual, donde lo que se proclama es el desorden del gusto como rompimiento del gusto tradicional y esto muestra que el gustar en el momento contemporáneo tiene el sentido de criticar, sorprender, incordiar, conmocionar, iluminar, sacudir, incomodar. En otras palabras y como afirma Gadamer (1991)⁶, lo que buscan muchas tendencias es una provocación. No obstante esta provocación, esta no debe estar divorciada del proceso para que no caiga el arte en la mera banalidad y es esto lo que se critica. La banalidad como reciclaje, es decir, como gestión de sus propios deshechos, que por tratar de ser irónica se transforma en una urdimbre gastada que muestra una desilusión inexpresiva que crea imágenes sin imaginación, y así desvirtúa y resquebraja la verdad en la dimensión poética de la imagen, es decir, la ilusión y la magia del arte que seducen.

Es así que el desorden del gusto lo que busca en general es disgustar. Una circulación que puede ser peligrosa si se toma literalmente, pero que en algunos hombres de talento como Rimbaud o Breton, los condujo hacia el camino del desorden de los sentidos,

de los conceptos cambiados de los roles y los lugares, En otras palabras, se han encaminado a la subversión estética de las convenciones, las instituciones y los valores, y esto es ir a lo nuevo despreciando el gusto. No obstante, la visión actual puede ser cuando el arte se define por su capacidad de buscar antes que un sin-sentido que rompe la magia de la transformación mimética, un sentido amparado por una radical creatividad plena de vertiginosas fuerzas. Y como pudiese afirmar la hipotética Estética Dialéctica Atractiva, un sentido atractivo dentro del desorden del gusto, que todavía se conforma ante la necesidad de un cambio de concepto, pero sin dejar el encanto y la seducción a partir de las transformaciones que las nuevas tecnologías ejercen sobre el arte.

ARTE Y NO ARTE

A través de esta presentación, se han hecho muchos cuestionamientos respecto a, ¿qué normativa de juicio si es posible concebirla, puede ser útil para diferenciar meros objetos reales de verdaderos objetos de arte?. El caso más crítico de esta problemática den-

Aún cuando Baudelaire se mueve dentro de unas formas y normativas tradicionales de la belleza artística, su gusto es una crítica del buen gusto

6 Hans-Georg Gadamer (Marburgo, 11 de febrero de 1900 – Heidelberg, 13 de marzo de 2002) fue un filósofo alemán especialmente conocido por su obra Verdad y método (Wahrheit und Methode) y por su renovación de la Hermenéutica. El fenómeno del lenguaje es misterioso y atractivo al mismo tiempo, pues no es una cosa aislada, sino que refiere a nuestra condición en el mundo, que es un “vivir en diálogo”.

tro de la historia del arte se identifica con Marcel Duchamp, quien contradice la esencia del objeto estético cuando determina al arte como no estético. El gusto por consiguiente dentro de esta idea, entra en shock estético ante la manifestación. El propio Marcel Duchamp (citado por Dickie & Sclafani, 1997. P. 540), dice, “En la producción de cualquier genio, gran pintor o gran artista, hay realmente cuatro o cinco cosas que

realmente cuentan en su vida. El resto es el relleno de cada día. Generalmente, estas cuatro o cinco cosas conmocionaron cuando por primera vez aparecieron. Así es con “Les Demoiselles d’Avignon” o “La Grande Jatte”. Estas obras son siempre escandalizadoras. Yo sueño con rarezas, de qué otra manera puede ser algo conocido como una estética superior⁷. No hay duda que Duchamp ha puesto de manifiesto algo relativo a las condiciones de la experiencia estética, pero la pregunta continúa, ¿cómo debe entenderse esta ruptura con la forma llevada a cabo por la creatividad artística actual, ese juego con todos los contenidos que ha llegado hasta el punto de que las expectativas del receptor se vean rotas constantemente?. (Dickie & Sclafani, 1997).

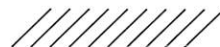
Es cierto pues, que las nuevas corrientes han abierto la puerta a la disolución de la noción de arte. Se ha iniciado con las vanguardias, un proceso que cambia profundamente la naturaleza de la creación artística, suprimiendo poco a poco su dependencia a determinadas particularidades estilísticas. Realmente los problemas en este sentido para la estética filosófica, puede decirse que empiezan con el advenimiento del arte pop, el cual pone radicalmente en cuestión el concepto mismo de obra de arte. Con esta moda artística, ya no hay diferencias entre arte culto y arte de masas. Las diversas opciones que presentó Andy Warhol, repitiendo tal vez el gesto chocante que ya Duchamp había realizado antes, llevó al cuestionamiento acerca de lo que debía ser una obra de arte. ¿Las reproducciones de botellas de coca-cola pueden presentarse al público con los mismos derechos que “Las Meninas” de Velazquez? Realmente desde el punto de vista ontológico, no hay diferencia alguna entre una caja de jabón que se ofrece en el supermercado, y la caja que se ofrece para su contemplación como obra artística en la galería

de arte. Ahora bien, si desde este aspecto los dos objetos no se pueden discernir, ¿puede decirse que las obras de arte son algo distinto de los demás objetos? Por esto y sobre una conexión gadameriana, hace falta retroceder hasta las experiencias humanas más fundamentales, es decir, desentrañar la base antropológica de la experiencia del arte y ligarlo sobre la función de lo bello.

El itinerario del arte contemporáneo con su estética en crisis reflexiva, se expande a través del arte conceptual y el minimalismo, hasta llegar a un agotamiento de energía de todas las vanguardias. Algunos hablan incluso, después del fin del arte (Arthur C. Danto, filósofo americano y crítico de arte), del fin de la his-

Es cierto pues, que las nuevas corrientes han abierto la puerta a la disolución de la noción de arte

7 George Dickie and Richard J. Sclafani. “Aesthetics. A critical anthology”. St. Martín Press. New York. 1977. P. 540.



toria del arte y del comienzo de una nueva era del arte y la cultura, la postmodernidad⁸. Es así que en esta era postmoderna, no hay ya novedades ni originalidades importantes, el pluralismo extremo es la nueva realidad de las artes, frente al monismo militarista de las vanguardias que impusieron coercitivamente puntos de vista estéticos. Es entonces, una época que se afianza en la máxima, *anything goes*, todo vale, y esto amplifica la impotencia del gusto como la resultante de la entropía estética reinante. ¿Pero esto implica concebir una derrota total y definitiva de la inteligencia y el gusto? Es cierto que todo puede ser arte en un momento dado, pero esto implica que, ¿la consecuencia de todo esta estetización del mundo, es que ya no es posible juzgar los objetos estéticos con categorías de valor con pretensiones de validez? ¿Es sensato, como pueden decir los discursos postmodernos de Lyotard, aceptar la derrota de toda regla? (Margot, 2007).

De acuerdo a los anteriores cuestionamientos, puede haber una resultante como dice Vilar, es decir, una nueva estética que rechace esa impotencia del gusto estético en lo actual. Se debe constituir una teoría estética, que renueve la teoría de la experiencia estética general (de lo creativo y lo perceptivo), como una forma irreductible de la relación de los seres humanos con el mundo, es decir, de la relación ontológica con lo antropológico que devuelve el arte a su esencia como *poiesis*. No interesa la cualidad de la experiencia estética de percepción, respecto a que sea fallida o no, es decir, que sea gratificante o decepcionante, ya que estas dos posibilidades siempre van a existir desde lo evaluativo del gusto. Realmente lo que se busca en esta nueva estética y desde esta presentación, es la autenticación de la distinción estética tan relevante en la valoración de la obra de arte. Es obvio que lo propio de la experiencia del arte y más aún en lo actual, es de negar lo acostumbrado, lo ordinario, o lo común diciendo algo diferente o de modo inesperado. El arte desordena el mundo habitual y lo modifica, lo amplía y lo renueva, pero no todas las obras de arte lo hacen de igual modo, ni con la misma fuerza, ni con la misma razón ni efectividad, y es ahí donde la distinción estética apoyada sobre el ideal de una nueva estética, entra en juego.

Desde esta presentación se proclama entonces, la cualidad de distinción estética, que se enmarca en la hipotética estética atractiva en lo significativo, para que el sentido de la realidad antes que suplantado, vaya en la misma dirección del sentido del arte y así no hay escisión entre lo ideal y lo real. No es el simple código, o semiótica sobre el mero signo, sino la reivindicación del símbolo en lo enigmático como *poiesis*. O como

8 Cita: "Según la enseñanza filosófica de autores como Lyotard y Habermas, el término postmoderno señala el fin de un período del pensamiento, el de los grandes sistemas, de los grandes <<discursos de legitimación>> o metarelatos que legislaban sobre lo real. Según este punto de vista, la postmodernidad es el fin de la historia como curso metafísicamente justificado y legitimado-fin de la metafísica en su forma moderna: es decir, el historicismo iluminista y decimonónico". Jean Paul Margot. *Modernidad, crisis de la modernidad y posmodernidad*. Programa Editorial Universidad del Valle. 2007. Cali, Colombia. p.157.

dice Vilar, hablando de las experiencias estéticas excepcionales en la percepción de la obra *The Elliptic Ecliptic*⁹ del artista minimalista americano James Turrell, “Más allá de lo nuevo en las sensaciones y placeres, luz, color, cielo, son así, viejas categorías renovadas, abiertas a nuevos significados simbólicos” (Vilar, 2000, p. 185). Y enfatiza, “la obra de este gran artista es un ejemplo de lo que puede ser el arte del presente, del entrelazamiento de lo nuevo y la tradición. Y no menos ejemplo de la posibilidad de persistencia de esa capacidad para juzgar a la que en modo alguno no deberíamos renunciar” (Vilar, 2000, p. 185).

Es probable que se reconozca que se ha cerrado un círculo histórico en el arte contemporáneo, pero esto no implica desarticular un punto conceptual preciso como es el de evaluar y juzgar las obras de arte. Se ha apreciado en algunas estéticas filosóficas actuales¹⁰, como se tiende a decir, que la teoría de la experiencia estética y del juicio o del gusto debería recuperar la importancia que tuvo al comienzo de su existencia. No queda duda y como dice Vilar, desde que cualquier cosa puede ser arte y el mismo concepto de obra es bastante problemático para aplicarlo a las instalaciones efímeras, las acciones (happenings), las ideas (arte conceptual), etc., es realmente fundamental volver a pensar en la experiencia estética y el gusto. Pero no a la manera de Kant, ya que se está en un mundo de entropía artística que no tiene una comunidad sociológica del gusto. No obstante, Vilar intenta recuperar desde lo kantiano el concepto de individualismo estético. Esto consiste inicialmente en defender desde una perspectiva vagamente sistemática, una forma muy revisada del individualismo estético que tiene sus raíces en Kant, pero con un giro lingüístico actual, y así adopta una forma enteramente nueva. Es así que el individualismo estético del que habla Vilar:

Parte del supuesto de la constitución intersubjetiva de todo individuo y que 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. Eventualmente si alguno tiene, el sentido último de tal conversación no es otro que el de transformar nuestra perspectiva del mundo y de nosotros mismos en la dirección de incrementar nuestra autonomía (Vilar, 2000, p. 186).

De esta forma el individualismo estético para Vilar, tiene conexiones con la esfera normativa, tanto ética como política, ya que no sólo conecta la experiencia estética con la cuestión de la verdad y el conocimiento, sino que también intenta reconstruir en condiciones modernas, los vínculos entre la experiencia estética y la cuestión de la vida buena. Desde este punto de vista, debería haber en la estética hipotética dialéctica atractiva planteada aquí, una afinidad fundamental con Vilar respecto a la relación ontológica y antropológica del arte como esencia y que obliga a mirar hasta las experiencias humanas más fundamentales. Es decir, hacia esa autonomía del individuo no como posición egoísta sino más bien en la esencia humana que está imbuida en la base antropológica de

*defender desde una perspectiva
vagamente sistemática, una forma
muy revisada del individualismo
estético que tiene sus raíces en Kant,
pero con un giro lingüístico actual*

la experiencia del arte. Es claro pues, que la experiencia estética puede tener la función de incrementar la autonomía individual, es decir y en palabras de Vilar (2000), incrementar los lazos intersubjetivos tanto fácticos cuanto normativos.

Es un hecho que el individualismo estético se enfrenta en la actualidad, a dos formas de entender la experiencia estética y el arte: La primera a través del subjetivismo estético que entiende a la experiencia estética como una forma de consumo, y al arte como tipo de supermercado en el que cada cual escoge lo que más satisfaga sus apetitos de entretenimiento, identidad, o auto-mortificación. La segunda tiene que ver, con el iluminismo estético que entiende a la expe-

9 Esta obra consiste en la construcción especial de un cilindro elipsoidal metálico, con una abertura superior que permite contemplar el cielo desde su interior, especialmente a las horas crepusculares o al alba y que permite experiencias estéticas insólitas.

10 Entre otros, R. Schusterman, “The end of the aesthetic experience”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. En *Ibid*.

riencia estética como una forma de revelación, en el que se conserva el rasgo fundamental de la experiencia religiosa, a partir de lo cual se piensa la autoridad de lo santo. Para Vilar, en el iluminismo estético no hay lugar para la noción del sujeto, ni para la comunidad de sujetos racionales. No obstante viene la pregunta crítica, ¿acaso la actitud estética sea cual fuere la categoría del objeto, sea sobre un iluminismo o no, está cerrada a la reflexión? Como se ha expuesto, en toda experiencia estética, sea que se piense religiosa o no, hay una reflexión que tiende a consolidarse más allá de la evaluación sobre la crítica filosófica. Realmente cuando se habla sobre el desvanecimiento de lo trascendental en el arte actual, lo que se desea expresar conceptualmente, es la ausencia de esa actitud religiosa enfocada sobre el quehacer del artista como artesano, que antes que aniquilar al receptor en lo intrincado, lo reconstituye en lo comunicativo. Esta cualidad de lo religioso está entonces, enfocada sobre una actitud del creador sobre lo creado como dádiva de aquella experiencia mágica y mística que es en sí la creatividad. De esta manera se recupera no sobre un mero iluminismo del objeto estético, la ilusión en lo mimético transformador que autentica al sujeto creador y al receptor, en una comunión estética a manera de celebración religiosa de la experiencia estética del arte que reivindica la significación.

Otra oposición conceptual de Vilar a lo que se pue-

Es un hecho que el individualismo estético se enfrenta en la actualidad, a dos formas de entender la experiencia estética y el arte

de plantear en la hipotética Estética Dialéctica Atractiva, es que enfatiza la esfera normativa y ética del individualismo estético y al mismo tiempo defiende el arte como hoy existe. Es decir, arte como pluralidad con sus innumerables contradicciones, pero que se autentica según él, como una necesidad de una sociedad democrática. Y es esta pues su contradic-

ción, en preservar unas normativas sobre el individualismo estético y al mismo tiempo, aceptar la libre variabilidad conceptual del sujeto en su singularidad estética, siendo esto la factico de la no unificación de su pensamiento democrático en la intersubjetividad.

en toda experiencia estética, sea que se piense religiosa o no, hay una reflexión que tiende a consolidarse más allá de la evaluación sobre la crítica filosófica

Realmente, el problema del arte y el no arte es para la hipotética Estética Dialéctica Atractiva y dentro de la autonomía del sujeto en la experiencia estética y el arte, un problema de verdad que involucra por supuesto, conocimiento e integridad. Obviamente que no hay discusión respecto a la situación caótica del arte contemporáneo con sus diversificaciones, que como dice Braudillard, “vivimos en un mundo de simulación, en un mundo en el que la más alta función del signo es hacer que desaparezca la realidad y a la vez esconder esa desaparición” (Baudrillard, 1999, p. 20). Desde la hipótesis planteada aquí, es pues tarea de las nuevas estéticas, buscar una vuelta en lo estético que lleve al secreto, a la magia, a la ilusión y a la seducción del arte. No es entonces, vincular este problema del arte y el no arte como lo hace Vilar, con una visión democrática radical de la sociedad. Realmente, la democracia no indica meramente diversidad de cultos, ni partidos, ya que hay fines determinantes sobre los juegos en oposición los cuales tienden en última instancia, a un acuerdo sobre la gobernabilidad. Ese acuerdo, es también sinonimia en lo estético cuando sobre la diversificación de lo bello, del desorden estético, se autentica un gusto que consolida una certeza sobre el juicio de valor.

Aún más, no es que se juzgue la pluralidad, la multiplicidad de los lenguajes, pero lo que sí es difícil de aceptar, es la radical afirmación de Vilar, de “que un arte que se desarrolle en todas direcciones



es el arte de una sociedad democrática, aunque individualmente sus creadores o receptores puedan ser monstruos” (Vilar, 2000, p. 188). Una afirmación subversiva que de entrada aniquila muy contradictoriamente, la cuestión de la verdad y el conocimiento,

*no hay que exaltar lo negativo
literal como reflejo de la cruda
realidad, porque vacía de contexto
su correlato positivo*

y aún de los vínculos entre la experiencia estética y la cuestión ética que involucra la integridad estética del arte. Vilar trata pues desde este aspecto, de contradecir la esencialidad del arte al aniquilar lo cognitivo en lo sensitivo y lo reflexivo en la experiencia estética, ya que para él, “Desgraciadamente, el arte no nos hace necesariamente mejores ciudadanos o mejores personas” (Vilar, 2000, p. 188). No hay que alimentar pues como lo hace Vilar, la transvaloración estética a través de conceptualizaciones contrarias a los valores estéticos, ya que esto es la apología del reciclaje banal, de lo mimético estúpido en contraposición a lo mimético transformador. Es decir, no hay que exaltar lo negativo literal como reflejo de la cruda realidad, porque vacía de contexto su correlato positivo y por ende la ilusión y la magia de lo estético que condensa a ambos. Vilar está reducido en una negatividad del espacio y el tiempo de la experiencia estética respecto a la realidad cotidiana, en estas circunstancias se llega a los trans-estético y lo valorativo entra en crisis. La proclama del no arte en el reflejo literal de la cruda realidad, es pues desde lo negativo y como dice Braudillard, una des-imaginación de la imagen, una pérdida de la imaginación de la imagen; “Siempre al añadir a lo real, al añadir real a lo real, con el propósito de una ilusión perfecta, la del estereotipo realista, perfecto, se termina matando la ilusión de fondo” (Braudillard, 1997, p. 18). Es esta en otras palabras, la objetivación negativa del

reflejo de lo real de Vilar en el símbolo, la cual parece venir de la vertiente adorniana del lenguaje del sufrimiento afín a la crisis social actual.

La hipotética Estética Dialéctica Atractiva como se ha dicho y en contraposición a Vilar, resuelve a través de lo atractivo, es decir, a través de la relación equiparable de una razón positiva y una realidad negativa, una concepción del arte no como un reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo, sino como espejo hiperbólico de éstas. Es decir, en lo hiper, como congruencia atractiva sobre lo bello integrado (lo feo, lo irónico, etc.), para reivindicar la magia de la experiencia estética en la seducción del gusto. En otras palabras, salir de la sobre-saturación del exacto reflejo negativo, como Braudillard afirma; “Hay que arrancar lo mismo de lo mismo; es necesario que cada imagen le quite a la realidad del mundo, le arranque a la realidad del mundo, y es necesario que en cada imagen algo desaparezca, pero también es necesario que esta desaparición siga viva: ahí está justamente el secreto del arte y la seducción” (Braudillard, 1997, p. 20).

Es así que la Estética Dialéctica Atractiva no comparte con Vilar, una simbólica abierta y negativa de la experiencia estética y del arte, sino una simbólica en lo atractivo que no rompe la idealidad del objeto, su belle-

*Es esta en otras palabras, la
objetivación negativa del reflejo de
lo real de Vilar en el símbolo*

za, su autenticidad, etc. Y así se potencializa. Ante un arte actual que desea aniquilar el sujeto, Vilar resume su teoría de la experiencia estética con la siguiente tesis:

La experiencia estética es la experiencia significativa de las posibilidades de la experiencia de las posibilidades de la experiencia. La experiencia estética es una experiencia simbólica, puesto que todo el ámbito de la misma, sea en la esfera del arte en particular o de los objetos, acciones o instalaciones en general, sea



en el de la naturaleza, es un ámbito simbólico. La experiencia estética así entendida se caracteriza, pues, por su triple carácter de simbólica, de abierta y de negativa. (Vilar, 2000, p. 188).

Es probable que se aprecie cierta conexión de Vilar con la Estética Dialéctica Atractiva, respecto a la integración de la característica simbólica que tiene el arte sobre una experiencia estética significativa, no obstante y por el triple sentido que involucra en esta experiencia, su tesis no ubica una salida dentro de lo actual, para el problema de la valoración y el sentido estético. Y dice Vilar, "toda experiencia estética es la experiencia de la apertura de un sentido, sólo que ese sentido habitualmente nos resulta inefable, nos es sustraído" (Vilar, 2000, p. 188). Pero para la hipotética estética, solamente este sentido queda a la deriva y arrancado de por sí, cuando se proclama el dominio simbólico de la ausencia, cuando se canta una ilusión desencantada, esto es, la ilusión material de la producción, de la profusión que recoge solamente la indiferencia. Es así que la hipotética Estética Dialéctica Atractiva sobre su ideal como poiesis, retoma a un arte que en su máxima tensión creativa busca su esencia, y objeta el divagar sobre el mero sentido de la realidad sin contar con el sentido artístico para que se establezcan las diferenciaciones. La idea es pues, recuperar bajo el carácter lingüístico de lo simbólico (protolingüístico), lo lingüístico de lo estético sobre el balance expresivo cuando lo espiritual como condensación objetiva en lo comunicativo del arte, transluce una verdad más allá del mero signo.

*el sujeto receptor se ha vuelto una
ficción ya que naufraga ante la
contingencia de un arte a la deriva*

DEL DELEITE A LA "IMPRESIÓN ATRACTIVA" EN LA HIPOTÉTICA ESTÉTICA DIALÉCTICA ATRACTIVA

La hipotética Estética Dialéctica Atractiva plantea dentro de su concepción relacional del Juicio Valorativo Estético, y dentro de una experiencia estética de percepción más allá de lo agradable, un gusto atractivo o "Impresión Atractiva" como seducción desde el objeto. Dentro de la transformación histórica del gusto causada por una dialéctica de la creatividad que busca reafirmarse en el cambio como búsqueda incesante de nuevas formulaciones, se vislumbra que el gusto ha llegado en la contemporaneidad a su punto crítico. Y esto porque intenta sobrevivir ante una experiencia estética que trata de desligar al sujeto. Es necesario pues revertir el problema del gusto, no sobre el sujeto sino sobre la subjetivación del objeto con todas sus versatilidades sobre lo bello. Aquí radica primordialmente la diferenciación y potencialidad de la impresión atractiva, ya que se sitúa como debe ser, es decir, sobre la cualidad de lo bello con su integral en el objeto, revelando así su propiedad magnética, su fuerza de atracción o de repulsión hacia al sujeto.

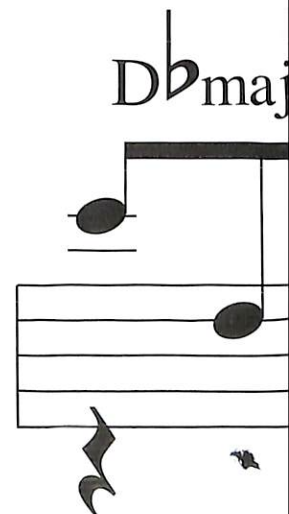
Ahora bien y como es obvio, es la propiedad relacional en la experiencia estética de percepción, la que permite no sólo la valoración y el juicio, sino la reivindicación de un gusto, que aún se resiste como una débil y humilde forma de razón intersubjetiva. En el arte contemporáneo y desde la experiencia estética, el sujeto receptor se ha vuelto una ficción ya que naufraga ante la contingencia de un arte a la deriva. En otras palabras, su reflexión se confunde ante el sentido o el sin sentido de las actividades artísticas actuales, con sus medios y técnicas que aparecen sin embargo como aportes indiscutibles del momento. Se aprecia entonces que se ha dejado

de lado, el dialogo que lleva en sí la obra de arte y que permite una reflexión, no sobre un proceso estrictamente lógico, sino sobre la conciencia de lo indescifrable como símbolo expresivo, es decir, desde ese balance equitativo más allá del orden matemático. Orden que ahora se revierte como el movimiento de la manifestación que la hace viva. Como dice Adorno, “la experiencia estética que parte del objeto es viva desde el momento en que la obra se vuelve viviente bajo esa mirada de la experiencia” (Adorno, 1983, p. 232). Esa vivacidad de la obra como característica de la propiedad de atracción en lo diversificado de lo bello, es la que esculpe un gusto que converge a la atracción. Caso contrario, las obras que tienen falencias de cualquier índole, las malas obras, corroen desde adentro lo atractivo y por ende el proceso inmanente de su simbólica puede revertirse en lo repulsivo.

Al comenzar a hablar la obra se torna movimiento, y es que lo que puede llamarse unidad de sentido de cualquier producto humano, no es algo estático sino procesal. Pero este proceso se torna ausente en algunas manifestaciones del arte actual, y Braudillard lo ha advertido cuando dice, “El arte se ha realizado hoy en todas partes. Está en los museos, en las galerías, pero también en la basura, en los muros, en las calles, en la banalidad de todas las cosas hoy sacralizadas sin ninguna forma de proceso” (Braudillard, 1997, p.11). Es así que la unidad de sentido como proceso, es como Adorno dice, “un equilibrio de los antagonismos que toda obra necesariamente posea” (Adorno, 1983, p. 232). Por consiguiente y desde la Estética Dialéctica Atractiva, sin antagonismos intrínsecos, la obra pierde su vitalidad y es ahí cuando la fuerza de atracción se dobla ante su correlato de la repulsión. Hay que advertir pues, que esta dinámica inmanente de lo atractivo, nace de por sí de los contrarios, de los antagonismos que están sujetos a su propia cohesión como complementos en sus opuestos. Por consiguiente, la repulsión dentro de lo atractivo, solamente indica ausencia de tensiones por la confrontación de fuerzas homogéneas que aunque no se anulan, coexisten, y es esta la debilidad de la vitalidad de la obra la cual se revierte en el rechazo del sujeto. Es decir, en la pérdida de la seducción. En otras palabras, la repulsión como anulación de antagonismos en la técnica de concepción de la obra, es el fin del devenir de la obra, y Adorno lo reafirma cuando dice, “A partir de su técnica se puede entender que las obras de arte no son ser, sino devenir. Su continuidad es algo exigido teleológicamente por sus momentos singulares” (Adorno, 1983 p. 232). Es así que la impresión atractiva es un dinamismo inmanente, que prescribe un orden superior al de la misma obra. Es decir y como se puede decir desde la Estética Dialéctica Atractiva, el gusto estético atractivo como una seducción sobre el ordenamiento del movimiento, sobre el ritmo de un vivo balance equitativo de antagonismos singulares, y así la obra atrae y adquiere en estos términos, su unidad de sentido. De acuerdo a esto y con respecto al juicio valorativo y la intensidad de lo atractivo, la obra idealmente puede impulsar su devenir hacia un tiempo sin fin y es allí cuando el consenso histórico sobre el acuerdo, visualiza a las buenas obras con su carácter eterno sin importar el tiempo histórico de creación.

La impresión atractiva como gusto atractivo en la experiencia de apreciación, más allá de lo agradable y lo desagradable y del mero deleite, se concibe entonces como seducción. Esto hace que de cierta manera la experiencia estética se parezca a la sexual precisamente en su culminación. Una culminación que puede ser fallida o no fallida, pero que indica un juego en acción que puede ser fatal o exitoso, y es esta la contingencia del tiempo de celebración gadameriano, es decir, de la fiesta del símbolo en la poiesis. Como dice Braudillard, “la seducción es un desafío, una forma que siempre tiende a desconcertar a alguien respecto a su identidad, al sentido que puede adoptar para él” (Baudrillard, 2002, p. 31). De esto se deduce que la seducción por venir del objeto, no juega con el deseo, aunque se limita a ponerlo en juego a través de la relación equiparable del objeto y el sujeto. Por consiguiente la seducción de la que se habla en lo atractivo, es el dominio simbólico del objeto estético, y no hay que vincularla a la frivolidad del dominio natural del poder a través de la estratagema. En otras palabras y en general, la impresión atractiva exige para su constitución desde el Ideal de la Estética Dialéctica Atractiva, la sublimación del organismo estético sobre un dominio simbólico que esculpa su unidad de sentido y así se reivindica la ilusión en lo poético. Esto es, un ir más allá en el arte actual de los meros artefactos, signos y mercancías, ya que el objeto estético en lo atractivo, puede ejercer su función espiritual en su existencia simbólica.

*la seducción por venir del objeto,
no juega con el deseo, aunque se
limita a ponerlo en juego a través
de la relación equiparable del
objeto y el sujeto*





REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T.W. (1983). Teoría Estética. Ediciones Orbis, S.A. Barcelona.
Baudrillard, J. (1997). La Ilusión y la desilusión estéticas. Monte Avila Editores Latinoamericana. Caracas Venezuela.
Baudrillard, J. (2002). Contraseñas. Editorial Anagrama. Barcelona.
Dickie, G. y Sclafani, R. J. (1977). Aesthetics. A critical anthology. St. Martin Press. New York.
Gadamer, H.G. (1991). La actualidad de lo bello. Ediciones Paidós. Barcelona
Margot, J.P. (2007). Modernidad, crisis de la modernidad y posmodernidad. Programa Editorial Universidad del Valle. Cali, Colombia.
Vilar, G. (2000). El desorden estético. Ed. Idea Books. Barcelona.

