

Experiencia inmediata y reflexión: a propósito de la recepción de la obra de arte contemporánea

Gabriel Oscar Blanco

En este artículo quisiera exponer algunas reflexiones sobre la forma en que tiene lugar el contacto del espectador con las obras del arte contemporáneo. Deseo aclarar desde ya que no es mi propósito incursionar en el terreno de la psicología o de la sociología del arte, en primer término, porque no estoy capacitado para hacerlo, y en segundo término, y principalmente, porque no respondería a mi intención actual. Más bien lo que pretendo es aislar algunas de las herramientas conceptuales o categorías de clasificación con las que nos acercamos a esas obras y tratamos de responder a la difícil cuestión de si son obras de arte o no lo son, es decir, elaborar algo que se aproxime a una lógica o una epistemología de las experiencias a que dan lugar. No se trata de hacer un registro de las reacciones de los espectadores frente a esas obras, -o, por lo menos, no se trata de quedarse en ellas, -sino justamente de retroceder hasta un punto en el que nos sea dado elaborar una caracterización del espectador por referencia al equipamiento mental con que se enfrenta al arte contemporáneo. Quien emprende esa tarea, ha de suponer que cualquier persona que se coloca en la posición de espectador pone en juego alguna idea, por rudimentaria que sea, de lo que es el arte, y que sujeta a ella sus respuestas individuales. No es que éstas no se produzcan sino que lo que importa es, más bien, mostrar que también ellas están bajo el dominio de algún principio clasificador semejante a los que empleamos para ordenar nuestras experiencias cotidianas. El espectador al que deseo referirme tiene que ser pensado como un sujeto cuyos criterios de aceptación y de rechazo han sido extraídos de su inserción, conocida o no por él, en lo que podríamos llamar, con una expresión un tanto ambiciosa pero que me parece inevitable, la lógica o la racionalidad inmanente del arte contemporáneo, es decir, en una trama de relaciones de sentido que está por encima o por detrás de las decisiones y reacciones individuales.

Las actitudes que definen al espectador están determinadas, en buena medida, por los rasgos distintivos de la clase de obras a las que dirige su

atención. Es necesario, en consecuencia, caracterizar de algún modo esa vasta clase de obras que denominamos "arte contemporáneo". Tratar de hacerlo exhaustivamente estaría fuera de lugar aquí, y es, además, de suyo, una tarea de difícil realización. De los muchos obstáculos que se le presentan a quien la emprende, señalemos aquí solamente dos. En primer lugar, "arte contemporáneo" es un rótulo que se aplica a un conjunto tan numeroso y multiforme de tendencias y escuelas artísticas, que resulta poco menos que imposible encontrar un denominador común a todas ellas. En segundo lugar, y en directa relación con lo anterior, la expresión "arte contemporáneo" nos invita a pensar como simultáneos movimientos que están separados entre sí por muchas décadas, incluso hasta casi por un siglo. Sin duda que algo semejante puede decirse también a propósito de cualquiera de los períodos en que suele dividirse la historia del arte. Las etiquetas que aplica son expresión de amplias generalizaciones, que tienden a homogeneizar los fenómenos a que se refieren, y, en esa misma medida, a acortar el tiempo transcurrido entre ellos. Sin embargo, este postulado adquiere un matiz diferencial cuando se lo aplica al arte contemporáneo. El adjetivo "contemporáneo" nos dice que se trata del arte de nosotros, o sea, del arte de hoy, y que, en consecuencia, escuelas tan distantes en el tiempo como el cubismo o el expresionismo forman parte de nuestro presente. Como la contemporaneidad, en virtud del propio significado del término, aún no ha concluido, nos comprende, -es decir, comprende nuestro ahora,- y, a la vez, arrastra indefinidamente en pos de sí al pasado. El arte contemporáneo, según esta manera de ver las cosas, está todavía en curso. Puesto que vivimos en él, somos tan sensibles a sus continuidades como a sus rupturas, y por eso nos resulta difícil decidir cuando comenzó, así como señalar sus rasgos definitorios.

No obstante, a falta de una caracterización comprensiva del arte contemporáneo, y dado que, en cierto sentido, estamos al final del camino, podemos tratar de indicar alguna modalidad adquirida suya que sea como el resumen o la expresión condensada de las transformaciones que se fueron acumulando a lo largo de su desarrollo. Me parece que puede exponérsela, en primera instancia, de manera tal que haga referencia a los efectos de la obra sobre el espectador. En el arte contemporáneo se ha cumplido un proceso como resultado del cual la obra de arte ha dejado de ser concebida y valorada como objeto de la percepción sensible, para pasar a convertirse en algo semejante al centro de un campo de fuerzas cuyo valor no

consiste tanto en lo que muestra de sí al espectador cuanto en su capacidad de remitirlo al mundo circundante y de llevarlo a establecer con él un tejido de relaciones cognitivas, afectivas y, quizá también, prácticas. Me apresuro a añadir que lo que acabo de formular es antes bien la descripción de un estado histórico de la sensibilidad que una conclusión referente a la estructura de la obra de arte misma. Se trata de una especie de esquema de interpretación que antepone a nuestros contactos con las obras, y que, si bien es verdad que ha sido posibilitado por la índole de esas obras, una vez constituido, subsiste en cierta medida con independencia de ellas. Creo que esto resultará comprensible si lo entendemos por analogía con lo sucedido con el arte abstracto. El término "abstracción" designa tanto una categoría de las obras mismas cuanto una categoría de la sensibilidad, es decir, un modo particular de ver y de sentir que podemos aplicar no sólo a las obras no figurativas sino también a las figurativas, y que consiste en la propensión a considerarlas como complejos de relaciones formales antes que como expresión de significados o contenidos extrapictóricos. Sin duda que su correlato apropiado lo constituye una clase especial de obras, concebidas y ejecutadas expresamente como materialización de esas relaciones; pero también es cierto que, entendida más bien como modificación particular de la sensibilidad, quedó como un hábito visual permanente o una lección bien aprendida, tanto, que difícilmente podemos prescindir de ella a la hora de contemplar obras que no nacieron de la voluntad de abstracción. Incluso puede afirmarse que el advenimiento del arte abstracto, con la consecuente transformación de nuestra sensibilidad, hizo posible un "realineamiento retroactivo del pasado", para decirlo con términos de un filósofo contemporáneo¹, una reescritura parcial de la historia del arte, uno de cuyos efectos fue que algunos críticos llegaran a considerar a Monet un precursor del expresionismo abstracto. Cabe preguntarse si habrían podido hacerlo, en caso de que su familiaridad con las obras de esa escuela no los hubiese predispuerto a ello.

Pienso que puede hablarse, a propósito del arte contemporáneo, de una modificación análoga en la actitud del espectador, que, desde luego, responde a las profundas transformaciones a que ha sido sometido lo que se le ofrece como obra de arte, pero que no es necesariamente coextensiva con ellas. Hablé antes de un desarrollo que trajo como consecuencia un cambio en la relación tradicionalmente admitida entre la dimensión artís-

¹ Danto, Arthur C.: *Historia y narración*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989, p.136.

tica de la obra de arte y su condición de objeto. Para decirlo con más exactitud, tuvo lugar una especie de disociación entre esos dos términos. Esto puede aclararse haciendo referencia a la concepción tradicional de la obra de arte. Según ésta, la obra de arte consiste en un complejo de cualidades sensibles relacionadas entre sí al modo de las partes de un organismo viviente, de modo tal que se presenta ante el espectador como un todo unificado desde afuera hacia adentro, y, por esa misma razón, como un objeto claramente diferenciado del entorno circundante. En realidad, si lo que la concepción tradicional consideró definitorio de la obra de arte en cuanto tal, y lo que el espectador tradicional vio en ella como artístico, se redujese a lo que acabo de decir, no podríamos señalar ninguna diferencia entre las dos concepciones (y modalidades de sensibilidad) que estoy comparando. Vemos de la misma manera cualquier obra de arte, sea cual fuere el período al que pertenezca, con la sola condición de que ocupe un lugar más o menos definido en el espacio. Desde este punto de vista, una pintura contemporánea satisface los requisitos de la objetividad tanto como una del Renacimiento. La diferencia no se presenta a propósito de su índole de objeto de la percepción, -ambas lo son,- sino en cuanto al modo en que la objetividad que les es propia fundamenta su dimensión artística. Esta, en el caso de la obra de arte tradicionalmente entendida, es vista como un atributo firmemente arraigado en su estructura misma, concebida como ese complejo unificado de cualidades visuales al que me referí poco más arriba. La medida del efecto producido por la obra en el espectador queda fijada por los límites de la obra misma, o, lo que es equivalente, por la mayor o menor contundencia con que se separa del contexto. Dicho negativamente: la obra no puede afectar al espectador por nada que esté fuera de sus límites. Por el contrario, la nueva sensibilidad, configurada por las innovaciones características del arte contemporáneo, se ubica en el extremo opuesto. La obra de arte ya no es más vista como una totalidad que atrae a sí la mirada del espectador, a la vez que la aparta del mundo circundante, ni como algo que se le imponga por la plenitud y suficiencia de lo sensible. Su sentido y su valor se encuentran, más bien, en su poder de descentramiento y en la efectividad con que lleva al espectador más allá de sus propios límites. Es necesario recordar una vez más que estamos tratando de caracterizar un estado histórico de la sensibilidad, y que, tal como lo señalamos a propósito del arte abstracto, ni todas las obras creadas en la actualidad son la expresión adecuada de esa sensibili-

dad, ni ésta última se ejerce exclusivamente en relación con tales obras. Por una parte, muchas obras representativas de tendencias que ubicamos correctamente en el marco del arte contemporáneo son tales que en ellas lo sensible continúa siendo un componente esencial, y da pie, de suyo, a la valoración y el disfrute. Por otra, es cierto que nuestra visión de las obras del pasado se ha modificado, en un sentido similar a como dije antes que el advenimiento del arte abstracto nos predispuso, de una vez para siempre, a poner en primer plano los aspectos formales de la obra. Es difícil saber como vieron los espectadores de otras épocas las obras de sus contemporáneos, y tal vez no lo sepamos nunca con seguridad, pero para nuestros fines basta con conjeturar que fueron capaces de tomar distancia con respecto a ellas y hacerlas objeto de contemplación. ¿Nos es concedida a nosotros la misma posibilidad? ¿Podemos también nosotros hacer objeto a esas obras de una contemplación que se atenga a su textura inmanente y resguarde su integridad como totalidad articulada y completa en sí misma? Parece difícil poder responder afirmativamente. Incluso en relación a las obras del pasado adoptamos una actitud que consiste en abordarlas oblicuamente, como si fuésemos incapaces de verlas de frente y de hacer nuestra mirada conmensurable al impacto masivo de su presencia. Invariablemente hacemos que se nos muestren en escorzo, desde algún punto de vista. Sobre todo si somos espectadores ilustrados por la teoría y la historia del arte, con todo su cortejo de disciplinas auxiliares, siempre las convertimos en ocasión o pretexto de alguna iniciativa que no sea justamente la de contemplarlas. En el acto mismo de mirar las obras de arte del pasado nos desviamos de ellas. Esta actitud es, a mi juicio, sintomática de la generalización de la forma de sensibilidad instaurada por efecto del arte contemporáneo. Es probable que cada uno de nosotros, espectadores de hoy, cuando visita un museo, reescriba la historia del arte del pasado a su manera, pero desde una perspectiva común a todos.

La obra de arte, vista a la luz de esa sensibilidad, impone al espectador la tarea de legitimar su condición de artística por razones que no se fundan en lo que ella ofrece como objeto de la experiencia inmediata. Aquellas en las que se corporizan las transformaciones más radicales propuestas por el arte contemporáneo no pueden ser consideradas objeto de contemplación y de agrado. En otros términos, no es posible caracterizar la dimensión artística de la obra mediante su dimensión estética, es decir, mediante sus efectos en el plano de las vivencias. Si el nivel apariencial de la

obra de arte no basta para fundamentar su condición de tal, será preciso hacerlo desde un marco de reflexión y de interpretación. Supongamos que nos planteemos la cuestión (nada original, por cierto), de si el "Urinario" y el "Portabotellas" de Duchamp, esos paradigmas de la nueva sensibilidad, son obras de arte o no, y que tratamos de responderla afirmativamente, haciendo referencia al brillo y la tersura de la superficie, en un caso, y al perfil nítido y austero del armazón de metal, en el otro. Veríamos inmediatamente que hemos buscado la respuesta en un lugar inapropiado, no porque las obras carezcan de esas cualidades, sino porque no son pertinentes para categorizarlas como obras de arte. Sin embargo, no todos comprendieron esto inmediatamente. "Incluso miembros del círculo inmediato de Duchamp, como Walter Arensberg, -dice Arthur C. Danto-, pensaron que Duchamp estaba llamando la atención sobre la belleza blanca y centelleante del urinario; ¡como si un artista cuya agenda filosófica fue en parte expulsar lo estético de lo artístico, estuviese empeñado en reducir obras de arte a objetos estéticos, a la manera de Kant o Schopenhauer!"². Danto recuerda que en 1917 hubo una discusión entre Arensberg y el artista George Bellows, en la que el primero dijo: "Ha sido revelada una forma encantadora, liberada de su propósito funcional; ahí un hombre ha hecho claramente una contribución estética"³. Sin embargo, en 1962 Duchamp formuló la siguiente declaración, que no deja dudas acerca de sus intenciones: "Cuando descubrí los ready-mades, pensé desalentar la estética...Les tiré el portabotellas y el urinario a la cara como un desafío, y ahora los admiran por su belleza estética"⁴. Es importante tener presente que aún cuando el brillo o la austeridad de esos objetos no son pertinentes para decidir si son obras de arte o no, bien podrían serlo con un simple cambio de actitud. Podríamos considerarlas tales justamente por esas cualidades, así como juzgamos que un cuadro de Vermeer es una obra de arte, entre otras cosas, por su luminosidad inconfundible. Un cambio de actitud semejante implica, a pesar de su simplicidad, un reacomodamiento de nuestros esquemas de clasificación. Basta con que tratemos de ver las obras de Duchamp, no digo como si fuesen esculturas clásicas pero sí abstractas (como las de Arp o Pevsner, pongamos por caso), para comprobar lo arduo de la empresa, y,

² Id.: "From Aesthetics To Art Criticism and Back", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 5, N° 2, Spring 1996, p. 106

³ Danto 1996, *ibid.*

⁴ Danto 1996, p 106-107.

a la vez, cuan profundamente hemos asimilado ciertas prescripciones, referidas a, por lo menos, como *no* debemos proceder frente al desafío que nos formulan algunas obras del arte de hoy.

Puesto que lo estético queda excluido de la categoría de lo artístico, su lugar pasa a ser ocupado por el comentario y la interpretación. Ya en 1960, el filósofo alemán Arnold Gehlen escribía acerca de la necesidad del comentario, en directa referencia al arte de las décadas anteriores: "Las explicaciones se hicieron necesarias en la misma proporción en que, desde el impresionismo, la pintura comenzó a contradecir los presupuestos de la comprensión habitual de los cuadros; y cuanto más enigmática se presentaba, hasta llegar al final a la abstracción, tanto más considerable era el despliegue de retórica alrededor del cuadro"⁵. Y, más adelante: "Así, pues, toda esta literatura forma parte de la esencia de la cosa misma; es, por razones internas, componente sustancial del arte, que se manifiesta en dos direcciones, una óptica y otra verbal. Y viceversa, el lector tampoco puede apropiarse de estos escritos como tales y por sí mismos, ya que se encuentran como un segundo marco alrededor de los cuadros, cuya visión estimula y rechaza, reclama y difiere a la vez del pensamiento"⁶. Sin embargo, ha corrido mucha agua desde 1960 hasta la fecha. En el texto recién transcrito se percibe aún la posibilidad de distinguir la obra de su comentario, entre los cuales establece una especie de relación dialéctica. Se comprende que sea así, si se tiene en cuenta que las obras a las que se estaba refiriendo Gehlen al formular su veredicto, no eran tales que pudiesen confundirse con las meras cosas. De una tela recubierta de pigmentos de color que vemos expuesta en una galería de arte, y en la no encontramos la representación de ningún objeto familiar, podemos preguntarnos si es una obra de arte o no, pero no cabe dudar que de que se trata de un objeto que ha sido puesto ahí con el propósito de que lo veamos como algo distinto de una cosa a secas. Para que la expulsión de lo estético del ámbito de lo artístico se consumara, fue preciso que el arte contemporáneo y la sensibilidad concomitante continuaran desarrollándose hasta un punto en el que fue posible (o razonable) proponer como obras de arte objetos extraídos de entre los que forman nuestro entorno cotidiano, o que, en cuanto a su contextura material y su apariencia sensible, resultaran indiscernibles de ellos. En efecto: en una situación semejante, lo único que

⁵ Gehlen, Arnold: *Imágenes de época*, Ediciones Península, Barcelona, 1994, p. 249.

⁶ Id., loc. cit., p. 251.

puede hacer de ellos obras de arte es su interpretación. Esta conclusión fue inferida expresamente por el filósofo del arte Arthur C. Danto, a quien cité antes a propósito de Duchamp, y es conveniente tenerla presente, no porque crea que debemos aceptarla, sino porque representa el vértice más agudo de esa transformación de la sensibilidad que estoy reseñando. Según ella, un envase de jabón en polvo, expuesto por Andy Warhol en una galería neoyorquina, es una obra de arte, en tanto que su contraparte en el estante de un supermercado no lo es. No podemos legitimar la atribución, en un caso, y su denegación, en otro, haciendo referencia a sus cualidades de forma y de color, ya que para la percepción ambos son perfectamente idénticos. En cambio, difieren radicalmente en naturaleza en cuanto a su interpretación, es decir, en cuanto al conjunto de rasgos identificatorios que aplicamos en uno y otro caso. La interpretación es tan todopoderosa que puede hacer caso omiso de la identidad fenoménica de dos objetos, al transformar a uno de ellos en obra de arte, relegando al otro al universo extraartístico. "Ver una obra de arte sin *saber* (la cursiva es nuestra) que es una obra de arte es comparable, en un sentido, a lo que es la experiencia de lo impreso (*print*) que uno hace antes de aprender a leer; y verla como una obra de arte es, entonces, como ir del reino de las meras cosas a un reino del significado". Y también: "Ver un objeto, y ver un objeto que la interpretación transforma en una obra, son, claramente, cosas distintas, aún cuando, de hecho, la interpretación devuelve el objeto a sí mismo, por decirlo así, al afirmar que la obra es el objeto. Pero, ¿qué clase de identificación es ésta? Por el carácter constitutivo de la interpretación, el objeto no fue una obra hasta que no fue convertido en una. Como procedimiento transformador, la interpretación es algo como el bautismo, no en el sentido de dar un nombre sino una nueva identidad, participación en la comunidad de los elegidos"⁸.

No es mi intención aquí ir más lejos en la exposición de esta teoría que, por lo demás, plantea problemas filosóficos muy sutiles, cuyo tratamiento excede en mucho los límites de este trabajo. Me he ocupado de ella sólo porque pienso que es expresión de las consecuencias extremas a que ha llevado el cuestionamiento de la concepción tradicional de la obra de arte y de la sensibilidad específica a que dió origen. Ese cuestionamiento,

⁷ Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1994, p. 124.

⁸ Danto 1994, p. 125-126.

como quizá haya podido verse, tiene sus motivos, su necesidad y su desenlace, que, en cierto modo, están más allá de las decisiones de los actores individuales. La pregunta es ahora: ¿cómo se inserta el espectador de hoy en esa lógica y en sus efectos? ¿Cuáles son los recursos que ha puesto en sus manos para responder a los interrogantes que le plantea el arte contemporáneo? Creo que, en cierto sentido, todas las preguntas que las obras de arte de cualquier época han formulado a sus espectadores se reducen a ésta: ¿es *esto* una obra de arte? Coloquémonos en la situación que justificaría esa interrogación. Sería una en la cual la cosa que la provoca fuese tan absolutamente ajena a la condición de obra de arte que incluso la pregunta, formulada en esos términos, no podría plantearse. Habitualmente, no solemos ir por la calle preguntándonos si las cosas que vemos son obras de arte o no, simplemente porque no encontramos en ellas ningún indicio o señal sobre cuya base pudiera existir la posibilidad o pudiésemos sospechar nosotros que lo son. Para poder formularla necesitamos, por ejemplo, entrar a un museo o a una galería, que son lugares de los que *sabemos* que se destinan a la exposición de cuadros y esculturas, es decir, de ejemplares de clases de obras de arte. Y también hay que suponer que tenemos algún interés por lo que vamos a encontrar ahí. Pero, en ese caso, formularíamos la pregunta en otros términos. Diríamos, por ejemplo: ¿es *esta obra* una obra de arte?

Aquí estaríamos partiendo del supuesto aceptado de que se trata de una obra, y lo que preguntamos es si esa obra, además de serlo, tiene algo más que la haga "de arte". A esa cuestión podemos responder afirmativa o negativamente; pero sea cual fuere la respuesta, lo que estamos haciendo es confrontar la experiencia presente con un concepto de lo que es una obra de arte, y que funciona como criterio de demarcación entre el arte y el no-arte. Poco importa que ese concepto sea implícito y vago; lo que importa es que lo tenemos y que no podemos prescindir de él. Pero quizá podamos ir aún un poco más adelante en nuestro análisis y arriesgar la opinión de que aceptar que ese objeto es una obra es ya aceptar que es una obra de arte. Cuando a un alumno del colegio secundario se le informa acerca del Partenón y se le dice que es una obra de arte, ilustrando ese aserto con una reproducción en blanco y negro del templo griego, es muy probable que ese alumno se forme un concepto correcto de obra de arte (por lo menos de obra de arte arquitectónica), pero también es casi seguro que no habrá encontrado ese "algo más" del que hablé recién. Es decir que, según esto,

cabe la posibilidad de que haya dos conceptos de arte y de obra de arte, uno descriptivo y el otro valorativo. O, más exactamente, dos componentes heterogéneos y mutuamente irreductibles de un mismo concepto. Uno, de origen reflexivo, y el otro, obtenido en la experiencia inmediata de la obra individual misma. Esto significa que la obra de arte puede entenderse como algo cuya naturaleza se expresa en un conjunto de determinaciones conceptuales, o como algo cuyo rasgo más característico consiste en ser depositario de una cualidad o dimensión que podemos calificar de extraconceptual. En otras palabras: la obra de arte puede dar origen a una experiencia cognoscitiva o a una experiencia estética, en ambos casos a título de reacción o respuesta a la cuestión de si un objeto dado es una obra de arte o no lo es. Esta distinción puede presentarse como una disyunción, lo que genera a su vez la cuestión de si es posible conciliar o compatibilizar de algún modo sus términos. La historia de la estética filosófica es, quizá, tanto la historia de las diferentes formas que ha asumido esa oposición como la de los intentos de reducirla. La Antigüedad y la Edad Media, por ejemplo, formularon una amplia definición del arte (y de la obra de arte), que incluía en su extensión a algunas ciencias y una gran variedad de artesanías y oficios, pero de la que estaban excluidas las Bellas Artes, con excepción de la música, justamente porque de la definición no formaba parte ese elemento reactivo a la conceptualización, que podemos denominar, por economía del lenguaje, belleza. Es significativo que en la antigüedad clásica, la poesía no fuese considerada un arte, es decir algo nacido de la aplicación de reglas, sino más bien el efecto de la inspiración y la expresión de lo irracional y lo divino. Lo cual, desde luego, no implicaba que los artistas y los pensadores ignoraran las relaciones existentes entre el arte y la belleza. Podemos conjeturar que al espectador de esa época le quedaba reservada la tarea de unificar en la experiencia de una obra individual los dos aspectos en conflicto. Esta situación se agudizó desde el momento en que las artes, en el sentido que tienen actualmente, se separaron de las artesanías y los oficios, invocando la posesión de la belleza como denominador común. El intento de elaborar definiciones del arte y de la obra de arte que incorporasen lo bello o lo estético, dió como resultado que se pusiera de manifiesto la heterogeneidad de las dimensiones en juego. La que es, con toda probabilidad, la obra de estética filosófica más importante jamás escrita, la "Crítica de la facultad de juzgar" de Kant, es precisamente el registro del divorcio entre la experiencia cognoscitiva

y la experiencia estética de la obra de arte.

De acuerdo a lo anterior, el espectador de cualquier época sólo tiene a su disposición dos caminos para establecer si un objeto propuesto como obra de arte a su aprehensión lo es o no efectivamente: o bien recibir del objeto mismo, y, en primer término, de su apariencia sensible, la impresión inmediata de que está frente a una modalidad de ser irreductible a su mera condición de cosa; o bien tratar de ajustarlo a un conjunto de determinaciones conceptuales, cuya aplicación significa, de hecho, que la atribución del estatuto de obra de arte (a ese objeto) es privativa del análisis y la reflexión. La alternativa que acabo de formular tendría algo de absurdo si no la hubiésemos presentado con la reserva de que se refiere a algo "propuesto como obra de arte", porque implicaría que podemos diferir nuestro juicio hasta tener a nuestra disposición todos los elementos requeridos para decidir en un sentido o en otro. Habríamos vuelto a la situación del "*¿es esto una obra de arte?*", es decir, a la situación del objeto neutro, ubicado exactamente en la tierra de nadie entre el arte y el no-arte. Esto plantea el problema de si es posible responder a la cuestión referida a la condición de obra de arte de algo desde un punto de partida absoluto, o, más precisamente, si cada uno de los caminos a los que aludí poco antes, el del conocimiento y el de la experiencia inmediata, se basta a sí mismo a la hora de lograr aquel cometido. Creo que la cuestión ha sido respondida ya en en parte en lo que precede y que ahora sólo se trata de explicitar y de completar esa respuesta. La experiencia estética, es decir, la de ese componente de la obra de arte que se puede designar, en aras de la brevedad, y porque hace intuitivamente evidente lo que deseo significar, con los términos metafóricos de "resplandor" o de "brillo" (hay otros equivalentes), no puede constituir, por sí sola, un criterio de demarcación entre lo artístico y lo no-artístico. No tanto por el hecho de que sea intransferible, -lo que no necesariamente implica que sea subjetiva,- sino porque no nos dice nada acerca de lo que produce ese resplandor ni de cómo lo produce. En otras palabras, nada acerca de la estructura de la cosa que detenta esa cualidad. La experiencia estética, así entendida, sería la experiencia de un punto sin extensión. Para ver esto mejor, es útil preguntarse si la historiografía del arte podría recurrir a la experiencia estética como único criterio de discernimiento y de selección de las obras que considera merecedoras de su examen. Si así hiciera, estaría atentando contra su propia condición de posibilidad, es decir, contra el supuesto de que hay un prin-

cipio de continuidad y de unidad de los fenómenos histórico-artísticos, porque la experiencia estética es esencialmente atómica y discontinua. Ernst H. Gombrich ha demostrado que la historia del arte es la historia de la transmisión y de la rectificación paulatina de los esquemas proyectados por los artistas sobre la naturaleza para representarla. El vocabulario de un pintor, sostiene Gombrich, proviene del de algún pintor anterior y no de la naturaleza. "Todo cuadro, como decía Wölfflin, debe más a otros cuadros que a la observación directa"⁹. Es decir: la historia del arte no puede ser el relato de la sucesión de revelaciones y éxtasis inefables que tuvieron los artistas y de los que hicieron partícipes a los espectadores, sino que tiene que mostrar que incluso los máximos innovadores partieron de algún concepto heredado de lo que debía hacerse, para que el resultado fuese una obra de arte de un determinado género. Pienso que es posible generalizar la tesis de Gombrich, y sostener que no podemos prescindir de algún concepto, o mejor, preconcepto de arte cuando hay que decidir si una cosa es obra de arte o no. Y esto implica que la pregunta "¿es esto una obra de arte?", o bien, tomada en sentido absoluto, no puede formularse, o bien, si tiene algún sentido, es el de abrir la puerta a una posible rectificación o reafirmación de un concepto preexistente. O sea que no hubo en la historia de la sensibilidad ningún momento en el que esa pregunta pudiera ser contestada desde la sola contemplación de la obra. Como señala Danto, para poder responder estéticamente a una obra de arte debemos saber primero que es una obra de arte, con lo cual la pretensión de recurrir a la experiencia estética para distinguir entre arte y no arte se revela ciertamente infundada¹⁰.

El análisis precedente parece inclinar la balanza en favor del otro término de la alternativa considerada, el de la determinación conceptual del arte y de la obra de arte. Es eso lo que confirma la sensibilidad resultante del advenimiento del arte contemporáneo en sus expresiones más radicales. En efecto: de la caracterización de esa sensibilidad que ofrecí en la primera parte de este trabajo, puede deducirse que la experiencia estética ocupa en ella un espacio muy reducido, si es que ocupa alguno. Una vez más, no se trata de que no sea posible como respuesta individual en relación a determinadas obras, sino de que no forma parte de la predisposición o marco de referencia generalizados que anteponeamos a nuestro

⁹ Gombrich, Ernst H.: *Arte e ilusión*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 274.

¹⁰ Danto 1994, p. 94.

encuentro con cualquier obra de arte. Recién acabo de sostener que no hay un punto de partida absoluto desde el cual decidiríamos acerca de la condición de obra de arte de un objeto dado, y que nuestra decisión a ese respecto consiste inevitablemente en la rectificación o en la confirmación de algún concepto o esquema preexistente. Ese concepto se ha ido formando en nosotros por la frecuentación de aquellos productos del hacer humano que son propuestos a nuestra consideración como obras de arte. Lo que implica que, sino individualmente al menos colectivamente, el espectador siempre termina por reconocer que lo que se le propone es obra de arte. En caso contrario, nunca tendría en su haber algún capital adquirido, y estaría obligado, como si fuese un Sísifo de la cultura, a reescribir desde cero la historia del arte cada vez que se detiene ante un cuadro o una escultura para responder a sus desafíos. En mi opinión, y en consonancia con lo que he venido diciendo hasta este punto, la sensibilidad específicamente contemporánea es el resultado de la paulatina rectificación del concepto preexistente de arte por efecto de su confrontación con las propuestas más profundamente innovadoras, aquellas en las que, como las de Duchamp o de Warhol, la obra de arte ha dejado de ofrecérsenos como un universo esencialmente calificado por su intensidad cualitativa y el esplendor de su apariencia sensible, forzándonos a salir de sus límites para descubrir su significado. Puesto que la obra no se justifica desde sí misma, es preciso hacerlo desde afuera, desde ese afuera constituido por el análisis y la interpretación. ¿Que sería del "Urinario" librado a su propia suerte? Mucho del arte contemporáneo es deliberadamente insignificante y trivial, y, para subsistir, necesita de la vida prestada que le suministran los comentarios de los críticos y los historiadores, así como del refugio de las galerías y los museos.

En varios lugares de esta exposición he hecho referencia a la alternativa entre rectificación y confirmación de nuestros conceptos de arte preexistentes. Confirmarlos implica rechazar lo nuevo. Cabe preguntarse ahora si está efectivamente en nuestro poder hacerlo. Sin duda que el rechazo, como reacción individual, siempre es posible, y, de hecho, lo practicamos con frecuencia. Sin embargo, desde otro punto de vista, está más allá de nuestro alcance, porque se cumple dentro de una situación muy estructurada, en la que la libertad de movimiento de que disponemos es reducida. Al recorrer una muestra de pintura somos libres para rechazar uno u otro cuadro, pero no para ignorar que alguien consideró que esos

cuadros eran merecedores de ser expuestos públicamente, -aunque ese alguien haya sido el propio artista,- y de que sus espectadores se pronunciaran acerca de sus méritos. El espectador es el destinatario o el receptor de una serie de decisiones (apoyadas, a su vez, en una compleja red de legitimaciones) que proceden de una instancia que, en conjunto, es impersonal. La libertad de movimiento de la que hablaba recién, y, con ella, la posibilidad de influir en esa instancia, dependen de la amplitud y la profundidad de las interpretaciones que el espectador pueda ofrecer de la obra o las obras en cuestión. Quizá el crítico de arte sea el paradigma del espectador activo y participante, por lo menos en lo que respecta al arte contemporáneo. Pero, sea cual fuere el grado de participación del espectador en el curso efectivo de la historia del arte, lo que podríamos llamar el registro y, a la vez, la sanción oficial de esa historia, es decir, lo que permanece de ella, lo recibe el espectador ya escrito. Por eso creo que la confrontación del concepto de arte preexistente con las rupturas que el mundo del arte de hoy nos propone, termina en rectificación, es decir, en aceptación. En realidad, somos mucho menos conformistas que lo que creemos. La historia del arte, contada por los artistas, es la historia de las transgresiones; la que cuentan los espectadores es la de la aceptación de esas transgresiones. Para ver que es así, basta con comprobar que los que en su momento fueron rechazos se convirtieron después en reconocimientos. ¿Quién se animaría hoy a negar que, por ejemplo, el dadaísmo y el informalismo contribuyeron decisivamente a configurar nuestra sensibilidad, es decir, nuestro concepto actual de arte? Pero no debemos creer que es necesario esperar a que el arte de hoy se convierta en el de ayer para aceptarlo. Lo estamos haciendo ya, casi a pesar nuestro.