

CAPÍTULO 2

EL ENFOQUE OBJETIVO

Daniel Jorge Sánchez

La dicotomía del carácter objetivo-subjetivo entre el arte y el conocimiento

¿Se puede conocer a través del arte? La respuesta inicial que se hace es que no. El conocimiento es algo objetivo y el arte es algo subjetivo. Por tanto no puede tener valor de conocimiento.

Esta respuesta básica y contundente encierra un montón de conceptos implícitos que determinan un lugar del arte y el conocimiento en el mundo.

El concepto implícito fundamental, que aparece en la afirmación citada más arriba, es entender al arte y al conocimiento como conceptos universales y atemporales, sujetos a definiciones absolutas. Enunciar la frase antes mencionada implica tener una definición del concepto de arte y conocimiento o al menos tener determinado un campo de acción de los mismos.

Aceptar este esquema de pensamiento tiende a ser reduccionista y excluyente. No tanto por un tema de valoración sino de campo de acción, que restringe y limita la posibilidad de tratamiento del tema.

En el caso del arte, entenderlo de tal modo implica limitarnos a una dimensión del concepto¹, que con variantes se ubica en la cultura europea, devenida en “universal” del siglo XVII a la fecha y hecha teoría en el siglo XVIII- XIX. Se pueden sumar las producciones del siglo XV y XVI europeo, adecuando su sentido y función a la concepción “universal” del arte y la antigüedad greco-romana, como “germen”² y antecedente destacado. Desde ese marco teórico las culturas no occidentales podrían tener indicios del concepto de arte occidental a través de las características de algunos objetos destacados de su

producción, que son incorporados a la galería de ese *museo imaginario*³ que fue el siglo XX occidental.

Esta dimensión conceptual del arte está asociada fundamentalmente al pensamiento de Immanuel Kant. Él en su estructura de pensamiento, ubica al arte en el marco del *placer estético*⁴.

Si bien a la fecha existen debates teóricos respecto a los alcances y características de ese *placer estético*⁵, en el circuito generado en torno a la producción-consumo, la enseñanza, la construcción institucional y la teoría del arte a partir del siglo XVIII⁶, el concepto de *bellas artes* es el que predominó. Un concepto que presenta una idea de arte autónomo, asociado a la idea de belleza o de perfección en el marco de un juicio crítico pero en general inefable⁷, alejado y a veces hasta considerado opuesto a las pautas de racionalidad que enmarcan el conocimiento válido, el científico⁸.

Del mismo modo sucede con el concepto de conocimiento. Desde la Antigua Grecia, Platón diferenció la *doxa* de la *episteme*, esto es el verdadero conocimiento de la mera opinión. Mientras la *doxa* es propia de los sofistas y la democracia, que se refugian en modelos inferiores del conocimiento como son la imaginación y la creencia, la *episteme* es la capacidad de conocer la realidad⁹.

Esta concepción es reforzada a partir de la incorporación del racionalismo moderno que da nueva prioridad al pensamiento matemático por sobre la lógica aristotélica, que se había impuesto en el mundo medieval. Se genera la idea de *mathesis universales*. La “...aptitud del espíritu a hacer juicios sólidos y verdaderos sobre todo lo que se presenta...” a partir de las facultades que permiten conocer: “... el entendimiento, la imaginación, los sentidos y la memoria...”, en el marco del único conocimiento que importa: “...el que tiene el sello de la certeza y de la evidencia...”, a partir de los dos medios de conocimiento de las cosas: “la experiencia y la razón”¹⁰.

Es así como queda establecida la idea jerarquizada de que existe un conocimiento especializado que es diferente al común y que ese conocimiento especializado es objetivo. Por tanto es racional, sistemático y verificable¹¹. Esa jerarquía está además reforzada por la claridad y la precisión del conocimiento

científico, frente a la vaguedad y la inexactitud del conocimiento mundano u ordinario¹². La claridad y la precisión están fundadas en el carácter matemático del conocimiento científico¹³.

Desde esta perspectiva arte y conocimiento no son compatibles porque pertenecen a distintas esferas: "...el estético, perteneciente a la esfera de la sensibilidad, y el gnoseológico, que no obstante estar enraizado en la sensibilidad está enriquecido con una cualidad emergente: la razón..." (Bunge, 2003: 14). El término razón está explicitado aquí desde el marco teórico del pensamiento moderno antes citado.

En ese marco se han desenvuelto los ámbitos del arte y el conocimiento en el período que se denomina modernidad¹⁴. Este modelo teórico funcionó y de alguna manera funciona como paradigma. Sin embargo, a partir del desarrollo de las llamadas industrias culturales¹⁵ a lo largo del siglo XX y la emergencia del llamado kitsch¹⁶, el denominado proceso teórico del arte contemporáneo¹⁷, que referencia un arte donde el objeto-obra actúa como simple dispositivo y el desarrollo de múltiples lenguajes y construcciones análogas de percepciones y experiencias de realidad en soporte informático y digital, el concepto tradicional de arte perdió pertinencia para abordar estas nuevas producciones o construcciones simbólicas¹⁸.

Los fundamentos racionales del proceso artístico en el discurso de los pensadores modernos. Apriorismo conminativo, criticismo lógico, dialéctica progresiva, dialéctica relacional

El discurso de la modernidad, entre los que están los conceptos de ciencia y objetividad¹⁹ del presente trabajo, no incluyó al proceso artístico entre los saberes factibles de ser validados desde la categoría de conocimiento. El pensamiento francés del siglo XVII que constituye los valores del clasicismo, sostiene el modelo de perfección presente en la obra y reglado de modo racional²⁰. La división autonómica de los saberes²¹, que fue constituyendo el pensamiento ilustrado, la fuerte emergencia del empirismo británico y los

pensadores alemanes descendientes de la línea teórica de Leibniz, ubicaron al proceso artístico en las dimensiones de la subjetividad, pero regida por la emoción y el gusto generado a través de los sentidos.

Los antecedentes en el empirismo británico y el pensamiento ilustrado del siglo XVIII

Durante el desarrollo del siglo XVIII, se fue consolidando el paradigma artístico del discurso moderno, asentado en el carácter autonómico, subjetivo, regulado por los sentidos y la problemática del gusto. A ello contribuyeron entre otros Francis Hutcheson con su texto *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, de 1725 y los escritos de la *Encyclopédie* francesa a lo largo del siglo XVIII.

Francis Hutcheson, a diferencia de su maestro Shaftesbury "...cierra el paso a una consideración del valor cognoscitivo del gusto..." (Arregui, 1995: 13). Tomando como referencia el pensamiento de María Antonia Labrada (2002) sobre el filósofo escocés del siglo XVIII se afirma que: "...la belleza ya no es considerada como un peculiar resplandor de la verdad por el que la realidad se nos hace cognoscible, sino algo cuya captación resulta problemática..." (Labrada, 2002). De este modo, la belleza no es una propiedad de las cosas, sino una idea en la mente del sujeto "...causada contingentemente por una propiedad de las cosas..." (Arregui, 1995: 13).

Del mismo modo, los escritos de los filósofos ilustrados franceses, fueron virando el concepto clásico de las reglas del arte fundadas en la razón, hacia una problemática de gusto, anclada en la subjetividad, pero guiada por la racionalidad, ya no en un campo cognitivo, o en todo caso en un grado menor respecto al conocimiento científico, ya que está fundada en la "inmediatez del discernimiento"²², sino unido a lo ético-político, en función de la construcción progresiva de un ideal de sociedad.

Es el ideal ético y político de la formación del buen gusto al ciudadano, que le da valor social al proceso artístico y no el cognitivo, ya que si deja de lado esa

misión guiada por la razón tendría consecuencias funestas²³. Por tanto el modelo de las artes liberales medieval, devenido con variantes en el concepto de bellas artes se fundamenta en unir lo agradable a lo útil y darle a los objetos una capacidad que nos permita actuar sobre nosotros con ayuda de los sentidos (Sulzer Johann Georg, 1750: 587-596) a efectos de enriquecer los talentos del espíritu, las facultades del alma y la imaginación, que nos ayuda a enriquecer nuestro interés por la existencia ideal²⁴.

Matices sobre esta postura se hallan en pensadores como Diderot o Rousseau²⁵ pero la tendencia principal consolida a lo largo del siglo XVIII el aspecto subjetivo, autónomo y de bajo valor cognitivo del proceso artístico, que va en línea con el nacimiento de la Estética, definida como "... la ciencia que trata del conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello y se expresa en las imágenes del arte, en contraposición a la lógica como ciencia del saber cognitivo..." (Baumgarten, 1975).

El apriorismo conminativo. Kant. Adorno

Los fundamentos de este enfoque objetivo construido en el marco del discurso de la modernidad (Habermas, 2008: 12), están basados en el apriorismo²⁶ y el modo conminativo que emana de las reglas y los dictados de la Razón.

Esta categorización de lo artístico predominó en el pensamiento académico tradicional de la enseñanza teórica y práctica de las artes y tiene vigencia hasta el presente. Básicamente plantea la paradoja subjetivo-universal kantiana (Cauquelin, 2012: 59) que permite adecuar el proceso artístico a la noción del sujeto moderno y a su vez mantener el aspecto universal y a-histórico de lo artístico propio de la concepción clásica²⁷ del arte, a partir de un fundamento racional.

El criticismo lógico. Popper. Gombrich

Este modelo analítico está fundado en las teorías de conocimiento de Karl Popper sobre las ciencias sociales y trasladadas al ámbito de las artes por el historiador del arte Ernst Gombrich. Se considera al proceso artístico como un proceso autónomo, alejado de los modelos historicistas basados en esquemas dialécticos progresivos, pero sujeto a su entorno histórico y social, a partir de lo que Popper denominó la lógica de situación. Desde esta perspectiva se traza el límite del proceso artístico con respecto a la posibilidad de generar un tipo de conocimiento como el científico, pero a su vez se permite superar la paradoja subjetivo-universal kantiana, a partir de la formulación de hipótesis fundadas en procesos de carácter científico, como las técnicas de termo luminiscencia para verificar la datación de un objeto artístico, los estudios químicos para analizar los materiales y en juicios sometidos en el mayor grado posible a argumentos racionales y reglas lógicas. Asimismo el carácter autónomo del proceso artístico, presente en el modelo clásico a partir de la idea de perfección técnica y belleza, presente en el esquema apriorístico kantiano, adquiere dinámica histórica a partir de situar el proceso en un entorno espacial y temporal, que actúa como factor influyente para el grado de valoración del mismo, en una dinámica integrada entre tradición e innovación

La dialéctica progresiva. Hegel. Marxistas

La emergencia del concepto de lo Absoluto como desarrollo progresivo en la filosofía de Hegel y la concepción de lo artístico como manifestación sensible de la Idea²⁸, incorpora a la noción de perfección la de historicidad, marcada por un rumbo determinado. Según la tesis fundamental de Hegel, el arte realiza plenamente sus posibilidades, cuando le transmite al hombre una autoconciencia histórica, en cuanto concepción intuitiva del mundo, el arte le da al hombre una respuesta a sus necesidades de sentido y orientación en él.

En el análisis del arte moderno entendido desde el concepto de Argan (2004), al valor de la perfección fundado en un apriorismo racional, se le suma el valor de estar a la altura, en y hacia el rumbo preciso del desarrollo del *Proceso Histórico*²⁹. La concepción materialista dialéctica de lo artístico también toma este paradigma, incluso la Teoría Estética de Theodor Adorno a partir de lo que Cauquelin denomina la “conminación vanguardista” (Cauquelin, 2012: 69).

El vínculo entre perfección y adecuación histórica en el marco de un concepto progresista de la misma, bajo una metodología basada en el juicio crítico fundado en operatorias racionales, son las características del proceso artístico que han predominado en el discurso de la modernidad. Mientras que la primera es inherente a un planteo autónomico del proceso artístico, la segunda puede llegar a tener carácter epistémico tangencial, si se lo inserta en un marco especulativo totalizador como es el caso del sistema de pensamiento hegeliano.

La dialéctica relacional. Marx. Benjamin

Otra característica que fue incorporada al proceso artístico, a partir del aporte del concepto de dialéctica en el sistema de pensamiento hegeliano, pero especificado de modo más concreto por Marx, es su carácter relacional y la implicancia del “sujeto empírico” o “real” (Soler Alomá, 2006) en la “experiencia” del arte. Esta característica supera por un lado la división que establecía Kant entre realidad y pensamiento y por otro la supremacía de este último como productor de realidad que se establecía en Hegel. Dinámica constante de observación, construcción y acción, sin deslindar el vínculo entre sujeto y sociedad. Según Marx:

...El todo, tal como aparece en la mente como todo del pensamiento, es un producto de la mente que piensa y que se apropia el mundo del único modo posible, modo que difiere de la apropiación de ese mundo en el arte, la religión, el espíritu práctico. El sujeto real mantiene, antes como después, su autonomía fuera de la mente, por lo menos durante el tiempo en que el cerebro se comporte únicamente de manera especulativa, teórica. En consecuencia, también en el método

teórico es necesario que el sujeto, la sociedad, esté siempre presente en la representación como premisa... (Marx, 1982: 22)

De este modo se entiende al arte como construcción histórica y social y por tanto inserto para su estudio, en el campo de las ciencias sociales a partir de un proceso epistémico que involucra al sujeto empírico.

Notas

¹ Implica también actividades, producciones vinculadas al mismo (las obras o acontecimientos artísticos) circuito de producción y consumo o fruición.

² El concepto de “germen” para entender la relación entre la cultura occidental y Grecia se toma este pasaje escrito por Cornelius Castoriadis en su ensayo *La polis griega y la creación de la democracia*: “... si es equivalente describir y analizar a Grecia y describir y analizar a cualquiera otra cultura tomada al azar, meditar y reflexionar sobre Grecia no es equivalente ni podría serlo. Pues en este caso meditamos y reflexionamos sobre las condiciones sociales e históricas del pensamiento mismo, por lo menos tal como lo conocemos y lo practicamos. Debemos desembarazarnos de estas dos actitudes gemelas: O bien habría habido antes una sociedad que es para nosotros el modelo inaccesible, o bien la historia sería fundamentalmente chata y uniforme y no habría más que diferencias descriptivas significativas entre diversas culturas. Grecia es el *locus* histórico-social donde se creó la democracia y la filosofía y donde, por consiguiente, están nuestros propios orígenes. En la medida en que el sentido y el vigor de esta creación no están agotados – y yo estoy profundamente convencido que no lo están- Grecia es para nosotros un *germen* no un *modelo* ni un ejemplar entre otros, sino un germen...” (Castoriadis, C. 2005: 99)

³ El concepto de *museo imaginario* proviene de un texto escrito en la posguerra por André Malraux, publicado en el año 1956 en castellano por la editorial Emecé de Buenos Aires, como parte de un libro titulado *Las voces del silencio. Visión del arte*, páginas 10 a 126. Allí se explicita la posibilidad que tiene la

cultura occidental de inventariar a partir del registro fotográfico (ahora sería con todas las variantes actualizadas del uso de imágenes virtuales) el arte del mundo en un compendio que denominó el museo imaginario. Eva Vico en la introducción del texto de Malraux *La tentación de occidente* publicado online por Lajarda.com, explica la teoría del museo imaginario en André Malraux: “...según esta teoría de Malraux, el arte es un universo religioso, como un gigantesco museo imaginario instalado solo en el interior del ser humano, solo para los ojos de la humanidad viviente, en el que la imposibilidad de imprimir huella humana a un proceso divino se convierte en obra y acción. El arte es la materialización de los dioses en forma de constante transformación, es una experiencia transformadora del hombre, constructora del significado, movimiento puro que alimenta una permanencia...” (Vico, 1993).

⁴ “...Cuando el arte, conformándose con el conocimiento de un objeto posible, se limita a hacer para realizarlo todo lo que es necesario, es mecánico; pero si se tiene por fin inmediato el sentimiento del placer, es estético. El arte estético comprende las artes agradables y las bellas artes, según que tiene por objeto el asociar el placer a las representaciones, en tanto que simples sensaciones, o en tanto que especies de conocimiento.

Las artes agradables son las que no tienen otro fin que el goce...” (Kant, 2003: 97).

⁵ Ver “Notas para una lectura sintomática de la Crítica de la Facultad de Juzgar” de Juan Flo y “El arte según Kant. La autonomía, Greenberg y otros problemas de definición” de Andrea Carriquiry.

⁶ Este proceso se vio altamente favorecido porque coincide con la construcción de las instituciones vinculadas al proceso de estado moderno heredero de las ideas de la ilustración, que promovieron la generación de espacios sostenidos por estos ideales y los recursos del estado, al servicio del “pueblo” en sentido abstracto. Museos, institución de academias, salones, orquestas, teatros, que se resumen en lo que tradicionalmente se denominan las instituciones culturales.

⁷ Respecto a los alcances de las interpretaciones respecto al concepto de autonomía del arte, más allá de su aspecto acertado o no, pero sí teniendo en

cuenta la derivación fáctica del mismo ver por ejemplo Carriquiry Andrea. 2007.95. El arte según Kant. La autonomía, Clement Greenberg y otros problemas de definición. Revista Actio número 9 Montevideo y a través de ello los especialmente los escritos de Clement Greenberg referidos a la vanguardia y kitsch y a la pintura moderna.

⁸ Al referirse a la diferencia entre las producciones realizadas por mero placer o entretenimiento, como las artes “al servicio de la mesa” o la “música que se emplea en las grandes comidas”, “...las bellas artes por el contrario, son especies de representaciones, que tienen su fin en sí mismas, y que sin otro objeto, favorecen sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu en su relación con la vida social. La propiedad que tiene un placer de poder ser universalmente participada, supone que aquel no es un placer del goce, derivado de la pura sensación, sino de la reflexión; y así las artes estéticas, en tanto que bellas artes, tienen por regla el juicio reflexivo, y no la sensación...” (Kant. 2003: 97).

⁹ Platón, *La República*. Libro VII. 476c y ss.

¹⁰ Las citas están tomadas del texto de Michel Paty “Mathesis Universales e inteligibilidad en Descartes”, pp. 135-170.

¹¹ “...El ideal de la objetividad -a saber, la construcción de imágenes de la realidad que sean verdaderas e impersonales- no puede realizarse más que rebasando los estrechos límites de la vida cotidiana y de la experiencia privada, abandonando el punto de vista antropocéntrico, formulando hipótesis de la existencia de objetos físicos más allá de nuestras pobres y caóticas impresiones, y contrastando tales supuestos por medio de la experiencia intersubjetiva (transpersonal) planeada e interpretada con la ayuda de teorías. El sentido común no puede conseguir más que una objetividad limitada porque está demasiado estrechamente vinculado a la percepción y a la acción y cuando rebasa lo hace a menudo en la forma de mito: solo la ciencia inventa teorías que, aunque no se limitan a condensar nuestras experiencias, pueden contrastarse con ésta para ser verificadas o falsadas...” (Bunge, 2004: 4).

¹² El conocimiento científico es claro y preciso: sus problemas son distintos, sus resultados son claros. El conocimiento ordinario, en cambio, usualmente es

vago e inexacto; en la vida diaria nos preocupamos poco por definiciones precisas, descripciones exactas, o mediciones afinadas: si éstas nos preocuparan demasiado, no lograríamos marchar al paso de la vida. La ciencia torna impreciso lo que el sentido común conoce de manera nebulosa; pero, desde luego la ciencia es mucho más que sentido común organizado: aunque proviene del sentido común, la ciencia constituye una rebelión contra su vaguedad y superficialidad. El conocimiento científico procura la precisión; nunca está enteramente libre de vaguedades, pero se las ingenia para mejorar la exactitud; nunca está del todo libre de error, pero posee una técnica única para encontrar errores y para sacar provecho de ellos.

La claridad y la precisión se obtienen en ciencia de las siguientes maneras:

a- los problemas se formulan de manera clara; lo primero, y a menudo lo más difícil, es distinguir cuáles son los problemas; ni hay artillería analítica o experimental que pueda ser eficaz si no se ubica adecuadamente al enemigo;

b- la ciencia parte de nociones que parecen claras al no iniciado; y las complica, purifica y eventualmente las rechaza; la transformación progresiva de las nociones corrientes se efectúa incluyéndolas en esquemas teóricos. Así, por ejemplo, “distancia” adquiere un sentido preciso al ser incluida en la geometría métrica y en la física;

c- la ciencia define la mayoría de sus conceptos: algunos de ellos se definen en términos de conceptos no definidos o primitivos, otros de manera implícita, esto es, por la función que desempeñan en un sistema teórico (definición contextual). Las definiciones son convencionales, pero no se las elige caprichosamente: deben ser convenientes y fértiles. (¿De qué vale, por ejemplo, poner un nombre especial a las muchachas pecosas que estudian ingeniería y pesan más de 50 kg?) Una vez que se ha elegido una definición, el discurso restante debe guardarte fidelidad si se quiere evitar inconsecuencias;

d- la ciencia crea lenguajes artificiales inventando símbolos (palabras, signos matemáticos, símbolos químicos, etc.; a estos signos se les atribuye significados determinados por medio de reglas de designación (tal como “en el presente contexto H designa el elemento de peso atómico unitario”). Los símbolos básicos serán tan simples como sea posible, pero podrán combinarse

conforme a reglas determinadas para formar configuraciones tan complejas como sea necesario (las leyes de combinación de los signos que intervienen en la producción de expresiones complejas se llaman *reglas de formación*);

e- la ciencia procura siempre medir y registrar los fenómenos. Los números y las formas geométricas son de gran importancia en el registro, la descripción y la inteligencia de los sucesos y procesos. En lo posible, tales datos debieran disponerse en tablas o resumirse en fórmulas matemáticas. Sin embargo, la formulación matemática, deseable como es, no es una condición indispensable para que el conocimiento sea científico; lo que caracteriza el conocimiento científico es la exactitud en un sentido general antes que la exactitud numérica o métrica, la que es inútil si media la vaguedad conceptual. Más aún, la investigación científica emplea, en medida creciente, capítulos no numéricos y no métricos de la matemática, tales como la topología, la teoría de los grupos, o el álgebra de las clases, que no son ciencias del número y la figura, sino de la relación. (Bunge, 2003: 7).

¹³ El carácter matemático del conocimiento científico -esto es, el hecho de que es fundado, ordenado y coherente- es lo que lo hace racional. La racionalidad permite que el progreso científico se efectúe no sólo por la acumulación gradual de resultados, sino también por revoluciones. Las revoluciones científicas no son descubrimientos de nuevos hechos aislados, ni son perfeccionamientos en la exactitud de las observaciones sino que consisten en la sustitución de hipótesis de gran alcance (principios) por nuevos axiomas, y en el reemplazo de teorías enteras por otros sistemas teóricos. Sin embargo, semejantes revoluciones son a menudo provocadas por el descubrimiento de nuevos hechos de los que no dan cuenta las teorías anteriores, aunque a veces se encuentran en el proceso de comprobación de dichas teorías; y las nuevas teorías se torna verificables en muchos casos, merced a la invención de nuevas técnicas de medición, de mayor precisión. (Bunge, 2003: 9-10).

¹⁴ Por modernidad se entiende el proceso de universalización de los fundamentos de la sociedad occidental del a partir del siglo XVII y XVIII que se identifica con la ilustración y el capitalismo. Desde dos aspectos vinculados a la tradición de los estudios sociales, Habermas dimensiona este concepto:

“...para Max Weber aún era evidente de suyo la conexión interna, es decir, la relación no contingente entre modernidad y lo que él llamó racionalismo occidental. Como ‘racional’ describió aquel proceso de desencantamiento que condujo en Europa a que el desmoronamiento de las imágenes religiosas del mundo resultara una cultura profana. Con las ciencias experimentales modernas, con las artes convertidas en autónomas y con las teorías de la moral y el derecho fundadas en principios, se desarrollaron aquí esferas culturales de valor que posibilitaron procesos de aprendizaje de acuerdo en cada caso con la diferente legalidad interna de los problemas teóricos, estéticos y práctico-morales...” (Habermas, 2008: 11). Tomando como referencia a otros pensadores destacados, Habermas completa el concepto, ampliando la relación fáctica racionalidad-modernidad: “...la modernización del mundo de la vida no viene determinada solamente por las estructuras de la racionalidad con arreglos a fines. E. Durkheim y G H Mead vieron más bien los mundos de la vida determinados por un trato, convertido en reflexivo, con tradiciones que habían perdido su carácter cuasi natural; por la universalización de las normas de acción y por una generalización de los valores, que, en ámbitos de opción ampliados, desligan la acción comunicativa de contextos estrechamente circunscriptos; finalmente, por pautas de socialización que tienden al desarrollo de ‘identidades del yo’ abstracta y que obligan a los sujetos a individualizarse. Esta es a grandes rasgos la imagen de la modernidad tal como se la representaron los clásicos de la teoría de la sociedad...” (Habermas, 2008: 12).

¹⁵ El concepto de industria cultural fue desarrollado originariamente por Adorno y Horkheimer en el Prólogo a la *Dialéctica del Iluminismo* como algo negativo (el subtítulo es “el iluminismo como mistificación de masas”). En 1982 Unesco lo tomó como un término identificatorio de “...aquellas industrias cuyos bienes y servicios culturales son producidos, reproducidos, conservados y difundidos según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando estrategias de carácter económico...” (UNESCO, 1982).

¹⁶ El término proviene del idioma alemán. Tiene origen en Munich hacia 1860-70 para describir los dibujos fácilmente comercializables. Pero también se lo

vincula con el término alemán *kistschen*, “barrer mugre de la calle”, asociado al gusto vulgar. Este gusto tuvo amplio desarrollo, fundamentalmente en EEUU en los comienzos del siglo XX, asociado al mundo de los nuevos ricos que compraban títulos de nobleza y decoraban sus mansiones al estilo de la aristocracia europea y luego con la estética de los decorados de Hollywood y el mundo de las industrias culturales. Quienes empezaron a utilizar el término en oposición al concepto de vanguardia fueron críticos de arte como Clement Greenberg. Hacia 1939 escribe un ensayo crítico titulado “Vanguardia y Kitsch” donde describe al mismo de este modo: “... los campesinos que se establecieron en las ciudades como proletarios y los pequeños burgueses aprendieron a leer y escribir en pro de una mayor eficiencia pero no accedieron al ocio y al confort necesarios para disfrutar de la tradicional cultura de la ciudad. Sin embargo, perdieron el gusto por la cultura popular, cuyo contexto era el campo, y al mismo tiempo descubrieron una nueva capacidad de aburrirse. Por ello, las nuevas masas urbanas presionaron sobre la sociedad para que se les proporcionara el tipo de cultura adecuado a su propio consumo. Y se ideó una nueva mercancía que cubriera la demanda de nuevo mercado: la cultura sucedánea, Kitsch, destinada a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones que sólo algún tipo de cultura puede proporcionar. El kitsch, que utiliza como materia prima simulacros academicistas y degradados de la verdadera cultura, acoge y cultiva esa insensibilidad. Ahí está la fuente de sus ganancias. El kitsch es mecánico y opera mediante fórmulas. Es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. Cambia con los estilos pero permanece siempre igual. Es el epítome de todo lo que hay espurio en la vida de nuestro tiempo. No exige nada a sus consumidores, salvo dinero, ni siquiera les pide su tiempo...” (Greenberg, 2002: 22).

¹⁷ El término *arte contemporáneo*, si bien tiene variados fundamentos teóricos, entre los que se destaca el de Arthur Danto, el de arte *poshistórico* a partir del concepto de fin del arte en los comienzos de los años 60 del siglo XX, podemos asociarlo desde su circuito de circulación y consumo a lo que Susan Buck Morss denomina “*arte mundializado*”. Sobre él expresa: “...aunque ahora

lo aceptamos como su condición común, el *mundo del arte mundializado* es, en realidad, un fenómeno que debe ser situado históricamente. Su condición previa fue la transformación del patrocinio artístico y el mercado de obras de arte que sobrevino con la nueva economía global. El mercado mundial del arte se intensificó en los años setenta y ochenta del siglo XX como parte de una revolución general de la economía, junto a fondos de pensiones, hipotecas internacionales, e instrumentos financieros secundarios de todo tipo. Y esa explosión del mercado artístico provocó la redefinición de la historia del arte: el canon occidental (que incluyó el arte de un modernismo ya obsoleto) se convirtió en “sólo una” de las fundadas tradiciones del “arte contemporáneo”, que por su parte, y con la ayuda del patrocinio corporativo, se expandió globalmente a lo largo de un cada vez más extendido circuito de bienales y exposiciones internacionales. Mientras que en el arte de Warhol, y el Pop Art en general, el mundo de las mercancías era el contenido de las intervenciones artísticas, ahora las corporaciones financieras son las promotoras empresariales de arte. Sus logotipos aparecen como patrocinadores de eventos artísticos, los propiciadores del arte, e incluso de la alta cultura en general. En el *mundo mundializado del arte* todo está permitido, siempre que transmita el siguiente mensaje: esta libertad es proporcionada por las corporaciones...” (Buck-Morss, 2005:147).

¹⁸ Según Gianetti “...debemos, por lo tanto, hacer un análisis más amplio de la posible relación entre arte e interactividad, dejando de lado las cuestiones exclusivamente propagandistas en torno al tema. Introducir la participación activa del espectador en la obra requiere redefinir cuatro campos esenciales: la percepción, la exhibición, la comunicación y la estructura. La adaptación de la estructura a un sistema de comunicación bi direccional implica el desarrollo de un ‘mediador’ que desempeñe esta función, como es el caso del diseño de interfaz. Esto supone vincular los intereses puramente estéticos y personales a la creación de una relación interactiva entre el usuario y la producción. Como en una orquesta, en la que los músicos deben subordinar su interpretación personal a los intereses del conjunto, que –a su vez– responden a las pautas generales fijadas en la partitura según unos criterios estéticos y armónicamente

efectivos. El diseño de interfaz es planteado, así, en función de la percepción: el creador de una producción u obra interactiva debe ser capaz de pensar, más allá de su propia inspiración, en favor del usuario, del público, ya que una parte imprescindible de la obra interactiva gira en torno al propio desarrollo de la interactividad. Esto significa adecuar el proceso comunicativo de la interfaz a la conducta humana en general. Aquí reside, quizás, uno de los grandes cambios respecto a las concepciones participativas: cuando hablamos de arte interactivo, nos referimos a un tipo de producción concebida específicamente para proporcionar el diálogo con el usuario: la obra como tal se revela a partir de la actuación y de la intervención del espectador. El público debe operar en el contexto de la obra o producción, que se transforma en un entorno experimentable física y emocionalmente. Esto implica plantear un nuevo concepto de estructura de la obra. Una obra interactiva, que permita la integración del espectador, tiene que disponer necesariamente de una estructura abierta, que facilite este acceso. Esto significa una ruptura con el sistema tradicional secuencial, una ruptura con la estructura definida y acabada de la obra de arte objetual. El arte interactivo subvierte el sistema objetual, definido y concluido por el artista, un sistema predominante en nuestra cultura occidental y en las manifestaciones artísticas.

Por lo tanto, la obra de arte interactiva significa un paso desde la teoría estética clásica, centrada en el objeto de arte, hacia una nueva teoría que tiene como punto de referencia principal el observador, el público, el usuario. El proceso predomina sobre la obra; en consecuencia, el objeto desaparece en el proceso electrónico. Se genera una relación absolutamente temporal, dinámica y cambiante, que sustituye la idea de espacio y forma permanentes y estáticos del objeto de arte en la estética clásica". (Giannetti, 2004:1-2).

¹⁹ Ver notas 11 y 12.

²⁰ "...No debemos juzgar únicamente por nuestros sentidos, sino por nuestra razón..." (Poussin en Moshe, 1994). "...El siglo XVII se encuentra enteramente dominado por el concepto de que las reglas son la aplicación de la razón a cualquier cosa cuyo estudio, realización o producción, emprendamos metódicamente. Al igual que la naturaleza, también nuestras

actividades están sujetas a determinados principios, en especial el arte, el gran competidor de la naturaleza. De la misma forma que la naturaleza posee leyes, también el arte tiene reglas. El paralelismo entre las artes y las ciencias es una de las tesis fundamentales del clasicismo francés. No sorprende, por lo tanto, que se conceda a las reglas la misma rigidez e inevitabilidad que a las leyes de la naturaleza...” (Moshe, 1994).

²¹ El concepto está tomado desde el sentido que lo emplea Foucault en *Las Palabras y las cosas*.

²² De acuerdo a Voltaire: “...para el gusto no basta ver y conocer la belleza de una obra; es preciso sentirla, quedar conmovido por ella. No basta sentir ni quedar conmovido de una manera confusa; es preciso distinguir los diferentes matices; nada debe escapar a la inmediatez del discernimiento...”. Y más adelante agrega que “...el gusto de las artes se educa mucho más que el gusto sensual, pues en el gusto físico aunque a veces se acabe por estimar las cosas que al principio causaban repugnancia, la naturaleza no ha querido que las personas en general aprendieran a sentir lo que es necesario, el gusto intelectual, en cambio, exige más tiempo para formarse...” (Arouet, 2005: 83).

²³ “...Las bellas artes pueden resultar fácilmente perniciosas para las personas, pues, semejantes al árbol del Jardín del Edén, dan los frutos del bien y del mal, perderán a la persona que haga de ella un uso indiscreto. Una sensualidad refinada tiene consecuencias funestas desde el momento en que no está constantemente dirigida por la razón...” (Sulzer, 2005: 58).

²⁴ “...El alma de un artesano y la de un labrador no se alimentan de quimeras y sólo tienen un débil interés por una existencia ideal (...). En cambio, en las artes cuyo éxito depende del pensamiento, de los talentos del espíritu, de las facultades del alma y , sobre todo, de la imaginación, ha sido precisa no sólo la estimulación del interés, sino también la de la vanidad...” (Marmontel, 2005: 40).

²⁵ En el caso de Diderot, en su texto sobre arte en la *Encyclopédie* presenta una revalorización de las artes mecánicas a partir de un concepto operativo y productivo de articulación de la materia y la técnica aportada por lo humano en busca del desarrollo tecnológico y el progreso. (Diderot, 2005: 26-34). En

cambio Rousseau, en su deliberada postura anti-civilizatoria, que se puede apreciar en *El discurso sobre las ciencias y las artes* que ganó el premio de la Academia de Dijon en 1750, escribe la frase siguiente: “las ciencias y las artes han sido, pues engendradas por nuestros vicios. De sus ventajas o conveniencias dudaríamos menos si hubiesen, por el contrario, sido el fruto de nuestras virtudes...” (Rousseau, 2000).

²⁶ “...para indicar la demostración que consiste en descender de la causa al efecto o de la esencia de una cosa a sus propiedades. De esta especie son todas las demostraciones directas en las matemáticas...”. Diccionario de la Real Academia Española. Consultado en línea el 21 de noviembre de 2012.

²⁷ El concepto clásico está tomado aquí desde la cosmovisión griega que entiende al arte desde la perfección, universal y a-histórica de la *tecné* (tecné) y la *kalon* (kalon-belleza).

²⁸ Ver las páginas 191 y ss. de *Lecciones sobre la estética* de Hegel. Este concepto hay que tomarlo con cuidado ya que responde a la interpretación que hizo de los escritos de Hegel su compaginador Hotho. Las últimas corrientes de estudio sobre los escritos y pensamiento de Hegel sostienen que: “... para Hegel el arte es una necesidad irreductible que tiene sus raíces en la racionalidad del hombre y a la que pertenecen constitutivamente la libertad y la fantasía” (Domínguez, 2008: 263).

²⁹ El concepto de *proceso histórico* entendido desde la concepción hegeliana del desarrollo de la Idea. Proceso no como suceso sino como acción de ir hacia adelante o conjunto de fases sucesivas, atado a la idea de progreso.

Bibliografía

Adorno, T. (2004). *Teoría estética*, Madrid: Akal.

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1947). “Dialéctica del Iluminismo”. Consultado en febrero de 2011 en <www.philosophia.cl/>.

Arouet, F. [Voltaire]. (2005). *Encyclopédie* (VII, Gusto). Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.

-
- Arregui, J. (1995). "La teleología de la belleza en Shaftesbury y Hutcheson". *Thémata Revista de Filosofía* 13.
- Baumgarten, A. (1975). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires: Aguilar.
- Buck-Morss, S. (2005). "Estudios visuales e imaginación global" en: *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Bunge, M. (2003). *La ciencia. Su método y filosofía*. [En línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <<http://librotauro.com.ar>>.
- (2004). *La investigación científica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carrquiry, A. (2007). "El arte según Kant. La autonomía, Greenberg y otros problemas de definición". *Revista Actio* 9. Montevideo.
- Castoriadis, C. (2005). *Los dominios del hombre*. Barcelona: Gedisa.
- Cauquelin, A. (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Diderot, D. (2005). *Encyclopédie* (I, Arte). Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- Domínguez, J. (2008). "Cultura y arte: Una correspondencia en proceso. El Ideal de arte en Hegel, correcciones a una interpretación establecida". En: Acosta, M y Díaz, J. (eds.): *La nostalgia de lo absoluto. Pensar a Hegel hoy*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Flo, J. (2006). "Notas para una lectura sintomática de la Crítica de la Facultad de Juzgar". *Actio* 7. Montevideo.
- Giannetti, C. (2004). "El Espectador como Interactor. Mitos y perspectivas de la interacción" [en línea]. Consultado en febrero de 2011 en <http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2010/08/4Giannetti_InteractorES.pdf>.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Madrid: Paidós.
- (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Ciruela.
- Habermas, J. (2008). *El discurso filosófico de la modernidad. La modernidad. Su conciencia de tiempo y su necesidad de auto cercioramiento*. Buenos Aires: Katz.

-
- Hegel, G. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Kant, I. (2003). "XLIV, De las bellas artes". En *Crítica del Juicio*. Consultado en noviembre de 2012 en < <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf>>.
- Labrada, M. (2002). *Estética y filosofía del arte. Hacia una delimitación conceptual*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Malraux, A. (1956). *Las voces del silencio*. Visión del arte. Buenos Aires: Emecé.
- Marmonte, J. (2005). *Encyclopédie* (I, Arte. Artes liberales). Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- Marx, K. (1982). *Introducción general a la crítica de la economía política*, Córdoba: Cuadernos de Pasado y Presente.
- Moshe, B. (1994). *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza.
- Paty, M. (1997). "Mathesis Universales e inteligibilidad en Descartes". Memorias del seminario de conmemoración de los 400 años del nacimiento de René Descartes. Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Santa Fe de Bogotá.
- Platón. *La República*. Libro VII. 476c y ss.
- Rousseau, J. (2000). "Discurso sobre las ciencias y las artes" [en línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <www.elaleph.com>.
- Soler Alomá, J. (2006). "Los Grundrisse: El descubrimiento de la categoría de fuerza de trabajo por Marx" [en línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <www.rebelión.org>.
- Sulzer, J. (2005). *Encyclopédie* (I, Arte. Bellas Artes). Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat. UNESCO. (1982). *Industrias Culturales*. México: FCE.
- Vico, E. (1993). "André Malraux descubridor de las metáforas de la permanencia" [en línea]. Introducción al ensayo *La tentación de occidente de André Malraux*. Consultado en noviembre de 2012 en <lajarda.com>.