

# ALGO HABRÁ HECHO (EL ARTE) PARA ESTAR TAN INTEGRADO A LA ACTIVIDAD HUMANA.

Luis Pietragalla.  
Depto. Humanidades y Artes – UNLA

El presente trabajo forma parte de la investigación “La experiencia del arte: ¿acción social o acto privado? Hacia una teoría estético-sociológica de la recepción.”, dirigida por Fabián Beltramino, Universidad Nacional de Lanús (UNLa), Departamento de Humanidades y Artes, Licenciatura en Audiovisión.

## 1. Introducción

¿El arte es autónomo o ya estamos en su era post-autónoma?<sup>1</sup> ¿Vale la pena el intento de discernir una obra de arte de una que no lo es? ¿Cuándo hay arte?, como pregunta Nelson Goodman<sup>2</sup> ¿No hay quien pueda relatar o explicar la sociedad de hoy?<sup>3</sup> La era del vacío, ¿la llenaremos con palabras?<sup>4</sup> ¿O ya está llena? ¿Veinticinco siglos de desacuerdos sobre estética alcanzan solo decir solo lo que el arte no es o que es lo que cada persona decida qué es? <sup>5</sup> ¿O será que habrá arte solo cuando el mundo del arte decida si es arte? <sup>6</sup> ¿Todo placer estético es un mero acuerdo social, de distinción, de elite, de moda, de costumbre, de tribu?

¿Habrá sido Kant un timador que nos inculcó el mito del desinterés, de la ausencia de fin útil? Y si fuese así, ¿por qué le creímos durante tanto tiempo?<sup>8</sup> ¿Lo que separa una obra de arte de otra -o de cosas que no son obras de arte en absoluto- es algo que, en principio, no es discernible desde la percepción o desde lo sensorial? <sup>9</sup>Más aún, si "para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede vislumbrar,... una atmósfera de teoría" <sup>10</sup> ¿la emoción de una telenovela es necesariamente peor que la de contemplar un Van Gogh?, ¿el éxtasis del público que escucha una sinfonía de Mahler, una ópera de Puccini o asiste a un ballet clásico generará mejores personas que *Showmatch*, una final de campeonato o un recital de cumbias villeras?

¿Qué diferencia de efecto de profundidad emocional tiene una corbata pintada por Picasso respecto de otra similar hecha por un niño para regalar a su padre? <sup>11</sup>

¿No es la narrativa audiovisual lo suficientemente importante como para dejarla librada al azar de una creación imposible de objetivar y medir? <sup>12</sup>

Algo produce el arte. Y algo generan sus formas expresivas. Son capaces de sintetizar conceptos, de transmitir y condensar puntos de vista, de provocar identificación o rechazo. De cohesionar grupos. De revivir sensaciones y emociones artificiales, pero auténticas. Para que aún todos sigamos discutiéndolo, algo nos habrá hecho.

---

<sup>1</sup> García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato*, 2010.

<sup>2</sup> Goodman, Nelson (1978), *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.

<sup>3</sup> G. Canclini, Op. Cit.

<sup>4</sup> Lipovetski, Gilles, *La era del vacío*, 1983

<sup>5</sup> Carey John (2005), *¿Para qué sirven las artes*, 2007

<sup>6</sup> Danto, *Después del fin del arte*, 1997

<sup>7</sup> Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, 1975

<sup>8</sup> Carey, Op. Cit.

<sup>9</sup> Margolis, “Adiós a Danto y a Goodman” En: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 38, No 4, 1998.

<sup>10</sup> Danto Op. Cit.

<sup>11</sup> Danto Op. Cit.

<sup>12</sup> Rodríguez Bravo, Ángel, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, 1998

2. Definiciones, límites e indefiniciones del arte: del origen etimológico a Kant, Gombrich, G. Canclini, Danto, Goodman, Carey, Margolis, R. Bravo et al.

En la Grecia clásica era *tecne* el saber hacer algo (de allí derivó “técnica”). En la Antigua Roma ese mismo significado lo tenía la palabra *ars*; “arte” es su versión española.

A partir del Renacimiento empieza a gestarse el concepto de artista, tal como lo conocemos hoy, ya que -como es sabido- para ese tiempo artesano y artista eran un concepto no diferenciado. Gombrich, Hauser y otros consideran que Miguel Ángel fue el primer artista que se plantó como tal; lo probarían sus actitudes de independencia y libertad para su obra y sus “clientes”, la decisión de que él determinase cuando la obra estaba acabada y que su visión personal del mundo estuviese plasmada en ella.

Tras dos siglos y medio, Kant, en su *Crítica del Juicio*, es quien cerraría conceptualmente para occidente esa concepción, sumándole los criterios de desinterés y pureza, unidos al despegue de lo sensorial, más allá de su función de captación por los sentidos de cercanía (vista y oído), porque a los restantes los consideró ajenos al arte. Además, la belleza, siempre ajena a la emoción, estaba vinculada con el bien moral: lo bello es bueno. Según sostiene al respecto y no sin ironía John Carey, “dado que la belleza está estrechamente vinculada con los misteriosos principios que subyacen al universo, (...) sus creadores deben ser personas por cierto especiales”<sup>13</sup>

Entre los siglos XIX y XXI la pregunta “¿qué es arte?” o “¿qué es una obra de arte?” pasó a convertirse en “¿cuándo hay arte?”. Varios autores contemporáneos le dan una respuesta, pero no unánime:

Ernst Gombrich<sup>14</sup> habla de que no hay arte sino artistas. Como con la degustación del té, dice, su apreciación es una cuestión de práctica.

Arthur Danto sostiene que aquello que hace una obra de arte es que alguien piense que es una obra de arte. Para afirmarlo debe ser una persona experta, con capacidad crítica, pertenecer al “mundo del arte” y también capaz de comprender el arte moderno. Esas personas desentrañarán el verdadero significado que le ha querido dar el artista. Pone el ejemplo dos corbatas idénticas, una pintada por Picasso y la otra por un niño. La del pintor es una obra de arte y la del niño no; la primera tiene significados adheridos (“una pincelada suave es una alusión polémica y un gesto de repudio a una pincelada cargada que definió la pintura neoyorquina en 1950 y culminó en el expresionismo abstracto”<sup>15</sup> Pero la misma pincelada suave hecha por el niño pintor no tiene significado alguno. Carey responde a este criterio de Danto que “esas pinceladas suaves” también pueden tener múltiples significados, ya que estos no son inherentes a los objetos sino elementos que aportan quienes interpretan a los objetos<sup>16</sup> Este autor agrega que es una respuesta de tipo religiosa porque apela a una autoridad trascendente (los adalides del arte), cuyo veredicto no puede ser cuestionado; por lo tanto, y a diferencia de Gombrich, para Danto el buen gusto no se aprende, es un don... solo para “cierta gente”. Joseph Margolis nos llevaría en una situación “religiosa” similar, ya que asevera que “lo que separa una obra de arte de otra -o de cosas que no son obras de arte en absoluto- es algo que, en principio, no es discernible desde la percepción o desde lo sensorial”. Al parecer, no hay un sostén racional consistente, sino un creer o no creer, una posición que remite a esencias más allá del entendimiento humano... “Pero que las hay las hay”, dicen (de algún modo) los catedráticos Danto y Margolis.

Por su parte, más racional, Nelson Goodman<sup>17</sup> propone herramientas para distinguir lo estético de lo que no lo es, herramientas para saber si algo funciona como obra de arte.

Lo hace a través de la detección de cinco síntomas para poder reconocerla:

– Densidad sintáctica: la más mínima diferencia en ciertos aspectos puede constituir una diferencia entre símbolos (diferencia entre un termómetro de mercurio sin graduar y un instrumento electrónico de lectura digital).

---

<sup>13</sup> Carey, Op. Cit. p. 23.

<sup>14</sup> Gombrich, Ernst (1997), *La historia del arte*, 2007, p. 15

<sup>15</sup> Carey, Op Cit. p. 30

<sup>16</sup> Carey, Op Cit. p. 31.

<sup>17</sup> Goodman, Op. Cit. p. 99

- Densidad semántica: se le suministran símbolos a aquellas cosas que se diferencian de acuerdo a las más mínimas diferencias en ciertos aspectos (termómetro sin graduación).
- Plenitud relativa: son significativos y pertinentes algunos aspectos de un símbolo (dibujo de un solo trazo en el que es importante cada rasgo de la forma, el grosor de la línea, etc., en contraste con la misma línea que recoge la evolución de los cambios bursátiles).
- Ejemplificación: un símbolo simboliza en la medida en que funciona como una muestra de las propiedades que posee literal y metafóricamente.
- Referencia múltiple y compleja: un símbolo ejerce distintas funciones referenciales que están integradas entre sí y en interacción.

“Los síntomas no son sino claves”, advierte Goodman. Se debe atender al símbolo mismo de manera constante, como cuando leemos un poema o contemplamos un cuadro, y no como cuando obedecemos los semáforos al manejar, porque no nos centramos en aquello a lo que el símbolo refiere. “Así, la respuesta a la pregunta ‘¿cuándo hay arte?’ parece depender claramente de la función simbólica”. El dibujo del grabador japonés Hokusai, para Goodman, sigue siendo una obra de arte, al igual que sigue siendo un grabado, aún cuando haya funcionado como envoltorio (el autor hace alusión al “viaje” de los grabados japoneses *ukiyo-e*, evidentemente no apreciados en su tierra como objetos de veneración y atesoramiento, sino como objetos de uso; situación comparable al destino de las ilustraciones gauchescas de los almanaques de Molina Campos). Concluye Goodman que “puede que un objeto inerte o meramente utilitario llegue a funcionar como obra de arte y, viceversa, que una obra de arte puede funcionar como un objeto inerte y meramente utilitario. (...) En vez de decir que el arte permanece y la vida es breve, habría que señalar que ambos pasan”.

Al final de su libro el filósofo de Harvard expresa que las obras de arte ejemplifican formas, sentimientos, afinidades y contrastes, de manera metafórica o literal, y que la bondad del muestreo no se resuelve por un sistema que coordine la extracción de muestras diferentes.

“La validez de un diseño, de un color, de una armonía de formas (...) queda comprobada por nuestro éxito a la hora de descubrir y aplicar aquello que se ejemplifica en ese diseño o ese color. (...) Una imagen de Piet Mondrian será buena si es aplicable a un esquema que es eficaz a la hora de ver un mundo. Cuando Edgar Degas pintó a una mujer sentada cerca del borde del cuadro y mirando hacia afuera del mismo desafió las normas tradicionales de composición, pero nos suministró por vía de ejemplo una nueva manera de ver y de organizar la experiencia. La validez de un diseño o de una imagen [se distingue] por el tipo de simbolización y el modo de referencia que están implicados”.<sup>18</sup>

Es posible preguntarse si Goodman no habrá sido poco específico o, tal vez, deje tan abierto el espectro como lo ha hecho Danto cuando decía que una obra de arte sea aquello que alguien diga que lo sea. De todas formas, he allí un método, aunque impresiona como poco eficaz a lo hora de aplicarlo.

Néstor García Canclini<sup>19</sup> concuerda con la pregunta que hace Goodman (¿cuándo hay arte?), aunque no la resuelve. Señala en cambio el camino de la estética de la inminencia, ya que

“llamamos arte a las maneras de trabajar en ese umbral (...) porque las estéticas posibles son las que aceptan lo intempestivo (...) [cuando hoy] no hay mundo del arte protegido, ni teorías generales que abarquen su actual diversidad (...) (y) las teorías y los órdenes museográficos se vuelven señalizaciones desorientadas”<sup>20</sup>

Finalmente, John Carey sugiere que la única respuesta creíble a “¿qué es una obra de arte?” es “cualquier cosa que alguien haya considerado una vez una obra de arte, aunque sea una obra de arte solo para esa persona”<sup>21</sup> ¿Será tan así?

### 3. ¿Cuestión de altura?: Arte “alto” y arte “bajo”.

<sup>18</sup> Goodman Op. Cit.

<sup>19</sup> G. Canclini, Op. Cit. p. 45

<sup>20</sup> G. Canclini, OP. Cit, p. 242

<sup>21</sup> Carey, Op. Cit. p. 73.

Suelen ciertos círculos distinguir el arte alto (música, artes visuales y literatura clásicas; cine y teatro “de calidad”) del arte bajo (arte masivo: telenovela, series, música popular). ¿Qué determina el uno y el otro? ¿Con qué calibre están medidos?

Es sabido que el problema de qué es lo bello está aún sin resolver. De modo provisorio, y sosteniéndonos en Pierre Bourdieu, se podría decir que el juicio estético es un acuerdo de criterios subjetivos consensuados de acuerdo a la cultura de una época (lo mismo ocurre con el gusto).

Ludwig Wittgenstein no solucionó ese problema, pero evitó la “perplejidad estética”: las expresiones de acuerdo o desacuerdo como juicios las redujo a meras interjecciones (de agrado o desagrado ante la obra, de complacencia y éxtasis o de desprecio y rechazo). No hay causa en ninguna reacción estética, según este autor. No hay seguridad de que haya verdad en un juicio estético (lo que no implica que sea deshonesto). Los acuerdos van a valer como explicación y triunfará aquella que sea más atractiva (por lo tanto, el juicio estético es retórico). De acuerdo a Wittgenstein, el juicio estético hay que manejarlo teniendo en cuenta que no tiene la verdad ni la fuerza de una hipótesis científica.

Varios estudiosos han coincidido globalmente con este criterio, entre ellos, León Tolstoi: “No importa cuántas sandeces aparezcan en el arte, pues una vez aceptadas por las clases altas de nuestra sociedad enseguida se inventa una teoría que las explica y las justifica”<sup>22</sup> En cambio, propone el novelista ruso, “la vida humana está colmada de obras de arte de toda clase, desde las canciones de cuna, los chistes, la mímica, la decoración de las casas, las ropas y los utensilios hasta los servicios religiosos, los edificios, los monumentos y las procesiones triunfales”<sup>23</sup> Pero de vuelta estaríamos ante una solución religiosa del problema, ya que se deben considerar los efectos morales y su propósito en la vida humana para lanzar a la humanidad hacia la perfección. ¿Vale preguntarse, con Carey, si realmente el arte puede influir tanto sobre los sentimientos y la conducta?<sup>24</sup> ¿Habría cómo dar pruebas fehacientes?... Muchos otros, también según Carey, como Adorno, Benjamin o Mac Luhan han emitido -a diferencia de Tolstoi- juicios favorables, más o menos velados, que apuntan en su trasfondo a validar la distinción a favor del arte “alto”. Los argumentos de estos autores hacen recordar a la “perplejidad estética” de Wittgenstein, ya que son afirmaciones que solo involucran una opinión pero no evidencias que la prueben: aluden a sensaciones superiores que brinda el arte “culto”, éxtasis ante sus manifestaciones y desprecio hacia otras que “no se le pueden igualar”, como las del llamado arte popular o de masas. También aquí sería pertinente preguntarse cómo se han medido esos éxtasis y esas calidades emocionales, cómo se ha podido saber que el sentimiento hacia un gol, la letra de un tango o la identificación del personaje de una telenovela difiere tanto de un momento culminante de una ópera, de una escena trágica de una obra de Shakespeare o de una pelea entre dos participantes de *Showmatch*.

Una razón que se suele invocar es que el arte alto es de difícil aprehensión, mientras que el arte bajo es de captación elemental o muy sencilla y responde a fórmulas, a clichés. ¿Cuáles son las pruebas, las evidencias, dónde están las encuestas responsables, como las que practicó Bourdieu, que lo demuestren? No las hay. Muchos defensores del arte alto (y detractores del bajo) no tomaron en cuenta algo tan básico como ir a investigar a las fuentes: es decir, acercarse a los consumidores del arte “bajo” y preguntarles acerca de sus gustos, hábitos y costumbres como receptores que son de mensajes artísticos (“bajos”, obviamente).

#### 4. El arte, agente de mejora de la condición humana: mito, realidad, posibilidad.

Si exponemos a las personas al arte, ¿va a ocurrir como condición necesaria que de ese modo mejoren la calidad de su existencia, sean mejores seres humanos o, en cambio, que simplemente conozcan más de arte de ese modo y así estén más sensibilizadas a sus manifestaciones?

Bastará recordar la afición a Beethoven del protagonista psicópata de *La naranja mecánica*, filme de Stanley Kubrick. O que Adolf Hitler era un artista y nunca dejó de amar el arte. También, si

---

<sup>22</sup> Cfr. Carey, p.109

<sup>23</sup> Cfr. Carey, p. 109

<sup>24</sup> Cfr. Carey, p. 110

buscamos entre nuestros conocidos, seguramente habrá alguien que practica alguna disciplina artística y que, sin embargo, no es una buena persona. A la inversa, ¿cuántas otras personas conocemos que no les interesa el arte y las consideramos buena gente? O simplemente, podríamos concluir, será que en arte como en cualquier otra actividad hay buenas y malas personas.

##### 5. ¿Objetivar y medir la belleza? El efecto calculado.

Ángel Rodríguez Bravo<sup>25</sup> lograría refutar a Wittgenstein si demostrase que “la creación no es algo basado en una mística imposible de objetivar y medir”, si se pudiera lograr con la aplicación sistemática de procedimientos conceptuales de aquellas disciplinas a las que convenga acudir para cada caso<sup>26</sup> Para este autor, dedicado a la investigación del sonido en la narrativa audiovisual, las premisas son dos: una, medir desde el receptor; dos, ir en busca de las comprobaciones con el auxilio de dos ciencias: la física (concretamente, la acústica) y la psicología de la percepción, ya que el receptor recibe la información audiovisual mediante su aparato perceptivo. Ambas disciplinas son pertinentes porque

“de toda la información disponible, el ser humano recoge únicamente aquella que es importante para su supervivencia dentro del ecosistema; aunque no podemos decir que la mayor parte de la información generada por los medios de comunicación audiovisual sea relevante para sobrevivir, cada persona (la) percibe e interpreta (como) la información del entorno. (...) (Entonces), la información transmitida mediante el lenguaje audiovisual solamente simula de forma artificial las perturbaciones físicas del entorno humano que originalmente eran fundamentales para la supervivencia humana”<sup>27</sup>

Más adelante Rodríguez Bravo concluye que

“la psicología de la percepción y la física vinculada estrechamente a ella han de ser las disciplinas básicas de apoyo para una larga etapa de contrastación experimental que permitirá asentar el conocimiento sólido y bien contrastado de las leyes básicas que ordenan la comprensión de los mensajes audiovisuales (...) Solo después de haber superado esta etapa estaremos en condiciones de comenzar a deshilar con garantías de éxito el entramado cultural y cognoscitivo que supone la articulación audiovisual de múltiples códigos complejos”.<sup>28</sup>

De su tratado hemos seleccionado uno de sus contenidos; nos ceñiremos a lo que él llama efecto de agradabilidad-desagradabilidad por sincronía:

“...que el ritmo de la música sincronice o no con el movimiento visual determina la agradabilidad o desagradabilidad del resultado (...) las situaciones de gran tensión dramática violenta suelen estar construidas en base a estructuras rítmicas audiovisuales muy desordenadas, sin sincronía entre música e imagen; como consecuencia, se genera una sensación de desagradabilidad y un fuerte deseo que finalice la situación narrada. Si las mismas situaciones violentas se trabajan a partir de relaciones sincrónicas sonido-imagen, se consigue un fuerte efecto de fascinación por la situación de violencia”<sup>29</sup> como en el caso del final del filme *Apocalypse Now!*

Nos preguntamos si esos efectos que pregona R. Bravo no serán los mismos que sienten los seres humanos al escuchar ciertas músicas; al ver algunas fotografías, cuadros o esculturas; cuando están presenciando una danza o un drama. Y también al apreciar la habilidad de un futbolista, de una jugadora de hockey o la resolución de un problema matemático. ¿La trascendencia es lo que diferencia a unos y otros? R. Bravo logró medir y cuantificar; quizá sea el comienzo de un camino desechado y poco transitado.

También Carey nos recuerda que nuestro pasado no civilizado como cazadores-recolectores supera en milenios a los “escasos” diez mil años desde que los humanos empezamos a

---

<sup>25</sup> Cfr. Rodríguez Bravo, Op. Cit.

<sup>26</sup> Rodríguez Bravo, Op. Cit, p. 41

<sup>27</sup> R. Bravo, p. 25.

<sup>28</sup> R. Bravo, p. 26

<sup>29</sup> R. Bravo, p. 257

asentarnos. Esa abismal diferencia de tiempos nos haría comprender que con mucha probabilidad “extrañemos” ciertas prácticas: la camaradería del grupo cazador (tal vez suplantada por el deporte), el contacto físico con el mundo natural y un hacer ¿artístico? (o funcionalista, como bien dice Hauser), donde la comunidad encontraba cohesión y sentido de grupo, más allá de que hubiese incipiente especialización en las tareas del mago-pintor. El arte logra eso: unión y sentido de pertenencia (tal vez las murgas de carnaval sean un ejemplo adecuado; pero también pertenecer al grupo selecto de los “gustadores” de ópera).

6. Epílogo: Aunque no lo veamos, el arte siempre está.

Carey ha sugerido que la única respuesta creíble a “¿qué es una obra de arte?” es “cualquier cosa que alguien haya considerado una vez una obra de arte, aunque sea una obra de arte solo para esa persona”<sup>30</sup> Nos seguimos preguntando si será tan así.

Veamos. Para empezar hay algo que puede afirmarse y sostenerse: la evidencia histórica del origen de la necesidad de expresarse de modo simbólico o metafórico viene del Paleolítico, cuando los “artistas” eran magos para luego transformarse en el Neolítico en sacerdotes. Esa necesidad de manifestarse, sea como emisores o receptores, como grupo o individuo tiene milenios; lo que ha cambiado a través del tiempo son las formas de producción o de apreciación, el lugar social de emisores y receptores, el modo en que se los categoriza socialmente, pero se ha mantenido la existencia de eso que hoy llamamos arte (pese a que todavía no sepamos muy bien qué es).

Preautónomo, autónomo o post autónomo, el punto en común en los grupos humanos parecería ser que no pueden estar sin esa cosa llamada arte, más allá de que las sociedades sean autárquicas, tribales, matriarcales, patriarcales, dictatoriales, democráticas, totalitarias, monárquicas o teocráticas.

Algo tiene el arte, algo nos habrá hecho, algo nos dará, algo nos permite como para que no sea descartado. Aunque en los regímenes más autoritarios y despóticos el arte esté sometido, censurado o regulado, igual estará, se las ingeniará para aparecer.

Y todos esos “algo” no son ni mágicos, ni metafísicos ni inescrutables: tienen que ver con las posibilidades de expresión, de síntesis y de objetivación que permite. Y parece que de esas posibilidades las personas no podemos prescindir.

## Bibliografía

BOURDIEU, Pierre (1988), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1979.

CAREY, John (2005), *¿Para qué sirven las artes?*, Buenos Aires, Debate, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato*, Buenos Aires, Katz, 2010.

GOMBRICH, Ernst (1997), *La historia del arte*, Londres, Phaidon, 2007.

GOODMAN, Nelson (1978), *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.

----- (1976), *Los lenguajes del arte*, Madrid, Paidós, 2010.

HAUSER, Arnold (1962), *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Buenos Aires, Debate, 2006.

KANT, Immanuel, “Analítica de lo bello”, en *Crítica del Juicio*, Buenos Aires, Losada, 2005.

MARGOLIS, Joseph, *Adiós a Danto y a Goodman*, <http://aparterei.com> Versión original: Oxford

---

<sup>30</sup> Cfr. Carey, Op. Cit, p. 73.

University Press (OUP), British Journal of Aesthetics, Vol. 38, No 4, Oct. 1998.

RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1998.