

LA REDEFINICIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Paola S. Belén

El desarrollo del arte contemporáneo, nos exige referirnos además de a los factores propiamente artísticos, a otros tan diferentes como los cambios tecnológicos (la fotografía, el desarrollo de las telecomunicaciones, del cine y de la televisión, etc.), los cambios sociales (como la masificación de la sociedad) y los económicos (la sociedad de consumo, la globalización, etc.).

El contexto cultural contemporáneo ofrece al artista una variedad sorprendente de posibilidades. Desde la disolución de los límites disciplinares que le permiten transitar por todas las ramas del arte, la transformación de objetos utilitarios en obras, propuestas multimediales, instalaciones, intervenciones urbanas, performances hasta el net art, el arte genético y el arte transgénico, entre otros, la producción artística se halla ante un horizonte multidimensional que configura desde el arte la réplica frente al carácter igualmente complejo de la sociedades de masas.¹

Partiendo de las observaciones anteriores, en el presente trabajo nos proponemos analizar el proceso de reconfiguración de las prácticas artísticas y de la experiencia estética en el mundo contemporáneo. En tal sentido, por un lado consideraremos la constitución de la Estética como disciplina filosófica autónoma en el marco de la Ilustración europea, y asimismo la noción de receptor que emerge del discurso propio del siglo XVIII, entendido como un sujeto intrínsecamente espectador, contemplativo y desinteresado. Por el otro, examinaremos el pasaje de dicha concepción a la de un receptor caracterizado por la participación, la interacción y la implicación kinestésica atendiendo a que esto constituye la meta de una parte importante del arte contemporáneo. Finalmente, nos referiremos a la importancia de que la reflexión estética enlace sus problemáticas y formulaciones con las ciencias sociales y las prácticas artísticas concretas.

Sin duda, durante siglos el arte tuvo el monopolio de las imágenes, convirtiéndose en el espacio institucional de circulación exclusiva de las imágenes estéticas. Sin embargo, desde la invención de la fotografía y luego de las técnicas modernas de reproducción y de difusión de imágenes, una enorme cantidad de imágenes de todo tipo y origen empieza a circular en nuestro entorno: fotografías, imágenes de video, de televisión, publicidad de todo género, propaganda, cine, imágenes científicas, etc.

Esto nos da el punto de partida para poder pensar el arte de hoy: vivimos en una cultura de la imagen, en un mundo en el que nuestra experiencia de las cosas, de todo tipo de cosas, se funde, se superpone, con nuestra experiencia de las imágenes tecnológicamente producidas de dichas cosas.

En tal sentido, José Jiménez² declara que el arte ha experimentado un cambio total a partir de tres grandes vías de experiencias estéticas no artísticas: el diseño, la publicidad y los medios masivos de comunicación.

Con la aparición de la Bauhaus en 1919 la moda, el mobiliario, la decoración de interiores y los objetos domésticos se convierten en vehículos de una nueva estética no ligada al

¹ Cf. García, Silvia y Belén, Paola. "Problemáticas de la estética contemporánea: las artes ante la cultura visual", 2009.

² Jiménez, José. "El arte de nuestro tiempo y la estética envolvente", "La fotografía, el cine y el espectáculo", 2006.

elitismo aristocratizante del arte tradicional. La publicidad había irrumpido con fuerza en París dando un nuevo rostro a las calles. Los carteles de Toulouse-Lautrec o la inscripción de las palabras en la imagen cubista, muestran, desde su inicio, el impacto que causó en la representación visual. La aparición masiva de los periódicos hacia 1872 marca la aparición de los medios de comunicación de masas siendo el tercer factor no artístico que constituye, junto con las artes, el horizonte estético de nuestro tiempo.

Por un lado, entonces, el arte ha perdido su posición dominante en el espacio de la representación sensible, y por el otro, tiene lugar un proceso de apropiación y de distinción respecto de la utilización de las imágenes del diseño, la publicidad y los medios. En concordancia con lo sostenido por Jiménez, Yves Michaud afirma que el arte utiliza cada vez más procedimientos, materiales y contenidos que extrae de la publicidad, el cine, la música electrónica, de dj, de mezclas, entre otros.³

Pueden, entonces, establecerse relaciones entre el arte y estos ámbitos tanto desde los contenidos como desde los procedimientos. En cuanto a los contenidos, el arte contemporáneo retoma temas, motivos e imágenes publicitarias: logotipos, tipografías, marcas; figuras del consumo; imágenes estereotipadas de estrellas; figuras de los medios de comunicación y de la industria del espectáculo. Duchamp fue el primero en introducir de manera sistemática esta iconografía en sus obras y el arte pop hizo de esto su sello distintivo.

Los procedimientos marcan también la relación. Las producciones artísticas utilizan los medios y métodos de la publicidad: anuncios, carteles de todos los formatos, anuncios publicitarios urbanos, montajes y ritmos de videoclips televisivos, volantes, etc. Los artistas distribuyen volantes, o los pegan en las calles, se promueven a sí mismos, algunos incluso dan conferencias de prensa.

En definitiva, el arte dialoga de diversas maneras con las tecnologías a través de sus relaciones con el ámbito de la publicidad, el diseño, los medios de comunicación de masas.

Asimismo parte de la producción artística contemporánea está hecha de instalaciones, dispositivos, máquinas y demás recursos destinados a producir efectos visuales, sonoros, o ambientales. Estos montajes pueden recurrir a elementos tomados del universo cotidiano, elementos de tecnología avanzada, imágenes fijas, móviles y en términos generales pueden denominarse instalaciones multimedia, las que se caracterizan por la desaparición de la mirada concentrada y atenta, en beneficio de una inmersión en el ambiente, en lo que rodea al visitante dentro del conjunto. Este tipo de producciones se caracteriza por involucrar factores de implicación interactiva.

En relación con ello Marchán Fiz declara:

“Asistimos, pues, a la inmersión del espectador (...) en un tiempo real pero virtualmente. Estamos, por tanto, ante una participación del sujeto que no sólo afecta a la obra o al proceso de su producción, sino también a él mismo en cuanto que se convierte en parte de la obra misma.”⁴

La “recepción en la distracción” formulada en 1936 por Walter Benjamin fundamentalmente a partir de su análisis del cine, se convierte ahora en interacción.

Otros aspectos propios del arte contemporáneo son los que anuncia Marcel Duchamp,

³ Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*, 2007, pp. 72-73. Cf. Brea, José Luis (editor), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, 2005

⁴ Marchán Fiz, Simón “Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual”, 2006, p 25. Adolfo Sánchez Vázquez alude a este tipo de experiencia estética como “estética de la participación”, por la que las obras no son sólo objetos a contemplar, sino a transformar extendiendo al receptor la posibilidad de crear, la socialización de la creación. Sánchez Vázquez, Adolfo, “De la estética de la recepción a la estética de la participación”, 2006. Cf. Schultz, Margarita, “Estética e Informática”, 1998. Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*, 2006

quien introdujo conjuntamente con los ready-made (esos objetos ya hechos) estrategias de producción que operan sobre los factores constitutivos del arte (el artista, el modo de exposición, el público, el objeto) hasta transformar por medio de una serie de acciones y de acontecimientos una cosa cualquiera, y sin embargo, perfectamente seleccionada, en una obra que es al mismo tiempo una no-obra. El procedimiento que inaugura involucra aspectos intelectuales y conceptuales, transforma así estos objetos en obras.

En *La transfiguración del lugar común*, Arthur Danto sostiene que fue Duchamp “el primero que sentó el precedente histórico y artístico, y llevó a cabo el sutil milagro de transformar en obras de arte los objetos banales del Lebenswelt cotidiano: un peine, un botellero, una rueda de bicicleta, un urinario.”⁵

Siguiendo el ejemplo de Duchamp se descubrió que el cuerpo del artista puede ser obra, y eso desemboca en todas las variedades del arte corporal y de las performances. Cuando no es el cuerpo son las ideas, los conceptos y las actitudes que se vuelven arte. El artista y sus actitudes, por sí solos, pueden ser arte. Incluso, la obra de arte puede tomar la dimensión de sitio, como es el caso de las obras de land art o las earths Works, esculturas realizadas en plena naturaleza con elementos naturales y medios técnicos importantes.

Las obras han sido reemplazadas por la instancia de la experiencia estética; por dispositivos y procedimientos que funcionan como obras y producen la vivencia del arte. Esta presencia de la experiencia estética ha invadido todos los aspectos de la producción cultural, es como si esta desaparición de la obra de arte –entendida como objeto precioso y raro, con la cualidad mágica de ser centro de producción de experiencias estéticas únicas- fuera la contracara de una expansión sin precedentes del imperativo de belleza sobre el mundo. Esta extensión de la belleza en detrimento de la presencia del arte no significa, por otra parte que la habilidad artística haya desaparecido.⁶

Los objetos, en el caso de existir, solamente están ahí para generar una experiencia que en sí misma, en su indefinición, indeterminación y accesibilidad, resulta fundamentalmente estética. En tal régimen de la estética, lo que importa no es el contenido de la experiencia –de lo que es experiencia- tampoco su forma –los medios que utiliza- sino la experiencia misma. El arte contemporáneo toma la forma difusa y vaporosa de la experiencia estética, pero lo hace dentro de marcos todavía convencionales y reconocidos (galerías, museos, bienales, etc.). A este proceso se refiere Michaud como la *evaporación del arte* y se desarrolla en paralelo al proceso de *estetización de la experiencia en general* por el que la belleza no tiene límites.

En paralelo a esta evaporación del arte y estetización de la experiencia en general, y junto a los procesos de la producción industrial de los bienes culturales encontramos en la época actual una situación peculiar respecto de la esfera especializada, protegida y condicionada del arte. En el campo de las experiencias del arte, puede verse la racionalización, la estandarización y la transformación de la experiencia estética en un producto cultural accesible y calibrado. En la época del tiempo libre, el turismo cultural, la democratización de la cultura y la mediación cultural se ha producido un desarrollo e inflación de los espacios de exhibición y circulación del arte, los museos se han multiplicado en número y se han transformado en templos comerciales del arte⁷, en éstos

⁵Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común*, 2004, p 14.

⁶ Michaud, Yves. *Op. Cit.*, 2007, p. 11. Cf. Cabot Ramis, Mateu. “Nuestra época en clave estética: estetización generalizada y nuevas artes”, 2008.

⁷ “...el museo se ha transformado también en lugar de distracción. En nombre de la democratización del acceso al arte, ha reacomodado, trivializándola, la relación discreta con las obras áuricas sobrevivientes. Se ha convertido en un lugar de turismo administrado con eficiencia, con una constante preocupación pública, para que los visitantes circulen mejor, para su mayor placer y guardando el tiempo necesario para realizar algunas compras en la tienda de

se consume una producción industrial de las obras y de las experiencias que desemboca también en la desaparición de la obra. Según esto las obras no desaparecen por evaporación, sino por el contrario por sobreproducción, al multiplicarse, estandarizarse, al volverse accesibles al consumo bajo formas apenas diferentes presentables en los múltiples santuarios del arte y en los medios de comunicación de masas.⁸

Si en muchos casos las obras han sido reemplazadas por la instancia de la experiencia estética, detengámonos entonces en la noción de experiencia. A partir del estudio de Martin Jay podemos afirmar que el término “experiencia” resulta ser un término ubicuo en el que “ninguna expresión totalizante puede hacer justicia a las múltiples denotaciones y connotaciones que se han sumado a la palabra a lo largo del tiempo y en diferentes contextos.”⁹

Aunque es posible admitir ciertos límites a la infinita flexibilidad del término, sería insensato decidir de antemano que ciertos significados son correctos y otros no, dado que cuando un término ha tenido una historia tan larga y compleja como el de “experiencia”, no es posible hacer justicia a sus avatares mediante un prematuro cierre semántico, destaca Jay.

El autor resalta que en la lengua alemana sobresalen dos nociones equivalentes de “experiencia”: *Erlebnis* y *Erfahrung*. La primera a veces se traduce como experiencia vivida, vivencia y suele implicar además una unidad primitiva, previa a cualquier diferenciación u objetivación. Normalmente localizada en el “mundo cotidiano” del lugar común y de las prácticas no teorizadas, sugiere asimismo una intensa y vital ruptura en la trama de la rutina cotidiana. Si bien *Leben*, indica también la totalidad de una vida, *Erlebnis* en general connota una variante de la experiencia más inmediata, prerreflexiva y personal que *Erfahrung*. Esta última se asocia a veces con las impresiones sensoriales producidas por el mundo exterior, o con juicios cognitivos acerca de ellas. Sin embargo, también llegó a significar una noción de experiencia temporalmente más amplia, basada en un proceso de aprendizaje, en la integración de momentos discretos de la experiencia en un todo narrativo o en una aventura. Esto último connota un movimiento progresivo a lo largo del tiempo, activando el vínculo entre memoria y experiencia que subyace a la creencia de que la experiencia acumulativa produce un tipo de sabiduría que se alcanza al final del viaje. Mientras *Erlebnis* parece indicar, a veces, la condición inefable del individuo, *Erfahrung* puede tener un carácter más público, colectivo.

Cada vez que la experiencia ha perdido credibilidad, y se ha desconfiado de ella por socavar las verdades ciertas de la razón deductiva, o se la ha atacado por ser subjetiva, incomunicable y poco fiable, suele culparse implícitamente a su fundamento en el cuerpo. Siguiendo a John Dewey, si nos remontamos al mundo griego, encontraremos en el mismo las raíces de la oposición entre el saber y el hacer, entre lo práctico y lo teórico. Los griegos consideraron que la experiencia estaba viciada por el azar y el cambio en oposición con la ciencia que era objeto de la razón y captaba lo universal y necesario de la naturaleza. Esta confrontación entre experiencia y naturaleza dio lugar a la dualidad entre arte y ciencia. El arte se concebía como una apropiación de lo impuro e inestable de toda experiencia sensible, en cambio la ciencia de manera intelectual y contemplativa, captaba el Ser. El reconocimiento clásico de la diferencia ontológica entre planos del Ser, uno impuro objeto del arte y otro necesario, autosuficiente, objeto de la actividad intelectual, redundaba en el desprecio y la subordinación de toda actividad manual a la

‘productos derivados’ (...) El museo es parte integral de la cultura del tiempo libre de masas”. Michaud, Yves. *Op. Cit.*, 2007, pp. 103-104.

⁸ *Ibidem*, p. 13.

⁹ Jay, Martin. *Cantos de experiencia*, 2009, p 17.

actividad teórica.¹⁰

Si bien la tradición epistemológica, especialmente en su forma empirista, propuso reinstaurar la evidencia suministrada por los órganos de los sentidos lo hizo, sin embargo, con la esperanza de contener las implicancias relativistas que generaba el depender de los datos sensoriales.

El siglo XVIII constituye el momento en el que se configura una nueva modalidad de experiencia, entendida como objeto de exploración discursiva que intenta romper con esa desconfianza en lo corporal. Durante la Ilustración la Estética se constituye como discurso o disciplina filosófica. El siglo de la Ilustración representa un hito decisivo no sólo porque elabora y pone en juego categorías nuevas, sino porque las articula con las viejas hasta conferirles un estatuto teórico y disciplinar. Vale decir, que la Estética conquista su autonomía como disciplina ilustrada por antonomasia, como práctica naciente del dominio del hombre ilustrado sobre la realidad viéndose comprometida con el proceso de emancipación global del hombre, paralelo a la conciencia que éste tuvo de ser un sujeto autónomo y autosuficiente.

Producto de los procesos de especificación del saber y del afianzamiento del arte como quehacer autónomo, se define a sí misma como reflexión sobre lo bello, ya que lo bello tenía en la época y en Europa, un carácter determinante de lo artístico. Su objetivo era encontrar la esencia del arte, y dar una definición universalmente válida, para ello, consideraba al fenómeno artístico como una entidad absoluta, pura y autónoma, alejada e independiente de los sucesos históricos y de los procesos socio-culturales.

Los objetos son legitimados solamente en función de su mérito artístico. Vale decir que, el arte se diferencia de sus funciones religiosa, política y moral. De este modo, quienes se dedican a las Bellas Artes se distinguen de los artesanos. Otro cambio acaecido en el contexto cultural europeo es la pérdida de fe en un mundo inteligible de objetos bellos. En tanto en los siglos previos se supone que la belleza es una cualidad objetiva en un mundo dotado por su creación de formas inteligibles y correspondencias proporcionales, el siglo XVIII abre la puerta para localizar el valor estético en las respuestas corporales y en los juicios de gusto de quienes experimentaban la obra de arte.¹¹

La teoría estética del siglo XVIII, de esta manera, centra su atención en el observador /oyente/lector, o en las comunidades formadas por ellos, alejándose progresivamente de los criterios objetivos de valor. De modo significativo el vocablo *aisthesis* –origen de la palabra latina *aesthetica* utilizada por Baumgarten en el título de su obra de 1750–significa la gratificación de una sensación corporal, la respuesta subjetiva sensual a los objetos antes que a los objetos mismos. A este saber ligado a la sensación corporal Baumgarten lo llama también “arte del pensar bellamente” o “arte de la razón análoga”. Considerando que para Baumgarten el fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible, esa perfección no puede ser otra cosa que la belleza.

Según Jay, sin embargo, el sujeto que emerge del discurso del siglo XVIII, tal como se lo entendía en la tradición que culminó en la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant, resulta ser un sujeto intrínsecamente espectral, contemplativo y desinteresado.

Wladislaw Tatarkiewicz señala que ya Pitágoras había identificado a la persona que asume la experiencia estética con la actitud del espectador. En su obra expresa el filósofo y matemático griego: “La vida es como una competición atlética; algunos son luchadores, otros vendedores ambulantes, pero los mejores aparecen como espectadores.” De acuerdo con esta opinión, difundida en su época, experimentar la belleza era simplemente

¹⁰Cf. Belén, Paola. “Acerca de la reflexión goodmaniana sobre el arte y su vínculo con las ideas de Cassirer y Dewey”. En prensa.

¹¹ Marchán Fiz, Simón, “La autonomía de la estética en la Ilustración”, 1996. Cf. Bozal, Valeriano, “Orígenes de la estética moderna”, 1999.

percibirla, observarla.¹²

Este carácter espectadorial, contemplativo y desinteresado es cuestionado por los intérpretes de la experiencia estética posteriores a Kant. Algunos de ellos señalan el desacierto en eliminar el interés por una relación genuinamente corporal con el mundo. Otros impulsan el reemplazo de la creencia en la autonomía de la esfera estética en cuanto ámbito separado de consideraciones cognitivas y morales.¹³

Esta pretensión asimismo no demora en generar objeciones. Algunos críticos intentan encontrar un equilibrio entre las diferentes modalidades de la experiencia, a otros les preocupa la estetización del mundo (incluida la estetización de la política en Benjamin), e incluso hay quienes demandan la restauración del equilibrio entre la experiencia subjetiva y el objeto u obra de arte.

Esta última postura se vincula con el proceso por el que, como vimos, en parte del arte producido desde las últimas décadas del siglo XX el “aspecto cósmico” es deliberadamente desechado. Si bien se abandona a menudo la satisfacción desinteresada y se reemplaza la contemplación por la implicación kinésica, el sujeto aún domina al objeto. La estimulación de experiencias cada vez más intensas en sujetos que reaccionan con todos sus órganos sensoriales y no sólo con el ojo contemplativo, pasa a ser la meta de buena parte del arte contemporáneo.

Si consideramos todos los cambios señalados en relación a las prácticas artísticas resulta evidente que la reflexión estética no puede seguir buscando sus fundamentos en el terreno de la metafísica, postulando la existencia de definiciones y valores universales y absolutos. La experiencia de fragmentariedad, pluralidad y movimiento propia de nuestros días nos confronta con una dinámica que supone renunciar a fijar esencialmente el ámbito estético y la asunción por parte de la Estética actual del problema de su plena inserción en el mundo. De este modo, como propone José Jiménez, la Estética debe salir de los estrictos límites de la Filosofía para establecer lazos con las ciencias sociales y con las prácticas artísticas concretas.

Sostenemos, siguiendo a Fajardo Fajardo, que a la teoría estética le queda mucho por hacer, pero para ello es necesario cambiar su antigua fundamentación por actitudes y herramientas conceptuales nuevas, analíticas y certeras.

Bibliografía:

- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Bozal, Valeriano, "Orígenes de la estética moderna", en Bozal, Valeriano (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 1999.
- Brea, José Luis (editor). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

¹² Tatarkiewicz, Wladislaw. "La experiencia estética: historia del concepto", en: *Historia de seis ideas*, 2002, pp. 348- 350

¹³ La unión de la experiencia estética y la experiencia cognitiva puede encontrarse en el pensamiento de Nelson Goodman, abordado en el proyecto "Arte y conocimiento en el marco de las corrientes de pensamiento constructivista y cognitivista". Beca interna de Iniciación 2008-2010 / SeCyT, UNLP. Becaria: Paola S. Belén.

- Fajardo Fajardo, Carlos, "Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global", en: Marchán Fiz, Simón (Comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.
- Jay, Martin. "El retorno al cuerpo mediante la experiencia estética", en *Cantos de experiencia*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Jiménez, José. "El arte de nuestro tiempo y la estética envolvente" y "La fotografía, el cine y el espectáculo", en *Teoría del arte*. Madrid, Tecnós, 2006.
- Jiménez, José. "La estética en la encrucijada", en *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid, Tecnós, 1986.
- Marchán Fiz, Simón, "Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual", en: Marchán Fiz, Simón (Comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.
- Marchán Fiz, Simón. "La autonomía de la estética en la Ilustración", en *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid, Alianza Forma, 1996.
- Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*, México, FCE, 2007.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "De la estética de la recepción a la estética de la participación", en: Marchán Fiz, Simón (Comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.
- Schultz, Margarita, "Estética e Informática", en La Ferla, Jorge (Comp.), *Arte audiovisual: tecnologías y discursos*. Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. "La experiencia estética: historia del concepto", en *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnós, 2002.

- Belén, Paola, "Acerca de la reflexión goodmaniana sobre el arte y su vínculo con las ideas de Cassirer y Dewey", en *Actas de las VII Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía*. FaHCE-UNLP. En prensa.
- Cabot Ramis, Mateu. "Nuestra época en clave estética: estetización generalizada y nuevas artes", en: *Contrastes*. Revista internacional de filosofía, núm. 13, Málaga, 2008, pp. 29-40. [En línea] http://www.mateucabot.net/cabot_nuestra_epoca.pdf [16 de noviembre de 2009, 18:30]
- García, Silvia y Belén, Paola. "Problemáticas de la estética contemporánea: las artes ante la cultura visual", en *Actas de las XII Jornadas de Estética e Historia del Teatro Marplatense y Primer Congreso Internacional de Estética: Vértices y aristas del arte contemporáneo*. UNMdP – Conicet, 2009. 1ra. Edición CD-ROM. ISBN 978-987-25450-0-0.