

LA IMPORTANCIA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y EL ARTE ACTUAL

Jesús Tejada. I.E.S. Torreblanca de Sevilla

Resumen. Es imprescindible que la reflexión estética aborde el problema de la crisis del arte actual y que analice las distintas respuestas que en la práctica se le están dando. La renovación del diálogo con planteamientos estéticos tradicionales puede arrojar una nueva luz sobre la actividad de la creatividad artística, al destacar los conceptos de emoción y conocimiento entre otros.

Abstract. It is necessary that the aesthetic reflection approaches the problem of the nowadays crisis of art and analyzes the different answers which are being given. The renovation of the dialogue with traditional aesthetic approaches can throw a new light on the activity of the artistic creativity, to emphasize the concepts of emotion and knowledge among others.

A nadie le gustaría vivir en un mundo feo, en cuanto a serlo uno mismo, no digamos; a qué vendría entonces el auge de los salones de belleza, a los que ahora se llama nada menos que gabinetes de estética, o de las boutiques o de las, cada vez más numerosas, tiendas de decoración. ¿Sería soportable que los manantiales chirriaran, que todas las flores fueran pestilentes o que las puestas de sol fueran manchurroneos churretosos de colores chillones? ¿Hasta qué punto se puede sostener que la estética sea una dimensión secundaria de la vida? Disfrutamos a menudo de la belleza del mundo natural, procuramos presentarnos como nos gusta y rodearnos de los que nos agrada casi sin caer en la cuenta de lo difícilmente soportable que sería el no poder hacerlo y, así, se juzga la apariencia de los objetos personales y de las personas objetuales diciendo: «preciosos», «qué glamour» o, incluso, «está divina». Pero es tal el interés por la cuestión que la cosa no se queda ahí y al hacer ese tipo de apreciaciones se llega a apelar a criterios como la elegancia, la armonía o el buen gusto; excusa suficiente como para que los filósofos metan la nariz en el asunto.

Renunciemos sin embargo al puro planteamiento filosófico que, si clásico, nos llevaría a intentar elaborar una teoría del gusto o incluso de la belleza y, si postmoderno, a preguntarnos por el sentido de la expresión «buen gusto»; planteándonos cuestiones de gran calado demasiado directamente. Es preferible ser un poco más psicológicos o incluso fisiológicos y, siguiendo la inspiración aristotélica, preguntarnos por eso del agrado: ¿por qué necesitamos lo que nos gusta?, ¿de qué depende que algo nos guste? y, finalmente, ¿qué tiene que ver el arte con eso?

Para afrontar las dos primeras cuestiones escapando de reducir la respuesta al mero tópico de decir que se trata de algo culturalmente aprendido, podemos remontarnos hasta Altamira y si eso no fuera suficiente (siempre se podría replicar que aquello solo era un rito de caza propio de un pensamiento mágico) podemos ir aún más allá, hasta

el collar del neanderthal, objeto estético del que disfrutaron los miembros de una subespecie diferente a la nuestra. La explicación está en el raíz corporal de nuestra sensibilidad por amplio que sea el sentido de esta noción; lo que nos gusta entronca con lo que fisiológicamente nos agrada o nos resulta placentero; es importante no perder de vista esta evidencia aunque seguramente se pueda decir con Kant que el agrado vale también para los animales irracionales, mientras que la belleza sólo para el hombre.

Ahora bien, ¿se puede saber qué es la belleza? ¿Podemos afrontar esta cuestión recurriendo solamente al agrado sensorial? Es obvio que un paisaje o su representación pictórica no nos gustan meramente porque satisfagan nuestro sentido de la vista, es más, no es él quien necesita ser satisfecho, sino, como es natural, la persona que lo posee. Esto nos lleva a reformular convenientemente las preguntas iniciales completándolas con esta otra: ¿cual es ese deseo que hay que satisfacer? o ¿qué es lo que se desea? ¿Qué es lo que desea una mujer que duda entre varios vestidos, un pintor que duda entre varios colores, por lo que a los gustos y a la sensibilidad se refiere? Efectivamente, causar una sensación o al menos un efecto, pero esta vez se cuenta para ello no sólo con la sensibilidad sino también con la inteligencia, la suya y la de los otros. Aquí es donde la cosa se complica y a la vez se pone interesante, porque entran en juego o, mejor dicho, en el juego de la creación: criterios, valores, costumbres, ideologías, teorías estéticas, modas, influencias y, a fin de cuentas, la subjetividad del autor y del espectador.

Lo que se desea, lo que se va buscando degustar, es algo mucho mas mediado por la cultura y la personalidad de los seres humanos cuando nos referimos a la obra de arte en vez de referirnos a la naturaleza. El nacimiento un río o un amanecer, la tempestad y el eclipse, nos resultan atractivos de contemplar por sí mismos, porque deseamos satisfacer así lo que seguramente sea una suerte de prolongación intelectual y específicamente humana del agrado sensorial. La magnitud y sutileza con la que se manifiesta el poder de la naturaleza en esos fenómenos también nos atrae y nos acongoja y además de manera indisoluble del dinamismo de sus formas, sus sonidos y sus colores, no se trata simplemente de una caricia para nuestros sentidos, puesto que comienzan a entrar en juego las experiencias previas, los símbolos, los conceptos. Así, el mar no es entonces sólo el mar, ni es espíritu de las grandes aguas, ni es el objeto de estudio de un naturalista, sino algo sobrecogedor e indescriptible en el ser humano que lo contempla. Cuando el arte comienza, seguramente está siendo usado como el medio de buscar, entre otras cosas que ya han explicado los antropólogos, la reproductibilidad de esa experiencia, la satisfacción de ese deseo de agrado que necesita darse a través de la captación sensorial pero que no es meramente sensitivo. ¿Se decía que el arte busca imitar a la naturaleza por esta razón?

Conviene, insistir en la cuestión de qué es lo que se desea en este modo peculiar de considerar la naturaleza y de producir objetos que llamamos obras arte, deseo que ha sido calificado por muchos de *nostalgia* o *melancolía*, tal vez por aquello que decía Novalis: «buscamos por doquier lo incondicionado pero encontramos siempre solo cosas»¹. Así es que cuando en el siglo XVIII se toma conciencia de este tema como problema, tiene lugar el desarrollo de una disciplina de la cultura humana que tiene como misión afrontarlo, se trata, claro está, de la Estética. Baumgarten acuñó el término como estudio

¹ Novalis: *Blütenstaub*, fragmento I.

de la belleza, de modo que la experiencia estética era la captación de lo bello en el arte y en la naturaleza. Llámesele armonía, buen gusto, genio; el misterio de la belleza era el centro de la diana en el que había que acertar.

Ya a finales del siglo XIX comienza a perderse el interés por representar la realidad y por buscar la belleza, aunque no del todo. Se exalta la expresión y se experimenta audazmente con la técnica, hasta que con la vanguardia, en el siglo pasado, el panorama artístico cambia por completo: lo que cuenta es la originalidad, es más, romper con la tradición. El criterio de belleza deja de ser tenido en cuenta o simplemente queda sustituido por el de libertad como valor supremo en la justificación y la ejecución de la obra de arte por parte de un artista que es más receptivo que nunca a las teorías y a las ideologías y, así, hasta el arte actual, sobre cuya situación se volverá más adelante. La estética se centra entonces en el esfuerzo por comprender el fenómeno del arte cada vez más complejo e influido por aspectos de la cultura humana. Así, por ejemplo, Benjamin profundiza en la influencia que tienen en el arte las nuevas técnicas de reproducción como la fotografía, entre otras. Cuestión de enorme importancia y que merece una consideración especial porque en las nuevas tecnologías está en parte el futuro de la expresión artística y de su alcance: ahí están los videoclips y su difusión por los medios como muestra.

Volviendo, sin embargo, a las cuestiones iniciales conviene poner ahora el acento en el hecho de que en la mayor parte del arte del siglo pasado la búsqueda de ese agrado sensitivo, intuitivo e intelectual parece ir pasando a segundo plano. Hay una preocupación tan aguda por innovar, por buscar nuevas formas expresivas que se ponen a menudo en cuestión los límites de lo artístico y, por tanto, comienza a usarse la propia obra de arte para reflexionar sobre el arte mismo, así la metapoésía se convierte en uno de los temas más importantes de la lírica y aparecen obras de arte como manifiestos estéticos. También se experimenta y se prueba todo, incluso la música del silencio, el libro en blanco y la exposición del vacío. Todo vale, pero si además es transgresor o permite romper con los antiguos planteamientos o incluso epatar al público, mejor todavía. Seguramente es Duchamp, el afamado descubridor de la transposición, uno de los artistas que mejor representa estos nuevos planteamientos; su famosa *fuerza* está lejos de tener una pretensión estética en el sentido tradicional de la expresión. Así las cosas, resultaba evidente que todo el mundo podía realizar una obra de arte: lo hace el ama de casa que pone una flor en un vaso determinado en un lugar especialmente iluminado de la casa. Seguramente porque entonces ya el asunto no tenía gracia Duchamp se retiró a Nueva York para dedicarse al cálculo y a jugar al ajedrez abandonando la creación artística.

La amplitud y la variedad de las expresiones artísticas alcanzó unas proporciones colosales: alguien descubre el azul y la monocromía, otro la poesía aleatoria, y nadie sabe decir qué es el arte o en que se ha convertido, hasta el punto de que se llega a manejar con convicción la siguiente definición: «arte es todo aquello a lo que los seres humanos quieran llamar arte», así, desde luego, no había duda posible. Además se llega a tachar de ingenua y a despreciar cualquier pretensión de establecer un canon o alguna especie de criterio objetivo para valorar estéticamente las obras de arte, el último ejemplo de ello en la cultura española ha sido la respuesta al, sin embargo premiado, intento de Marina².

² Cfr. Marina, J.A.: *Elogio y refutación de ingenio*. Barcelona. Anagrama. 1992.

La conclusión de este libérrimo proceder de los artistas fue bastante pragmática, el arte empezaba a ser un negocio muy lucrativo: Picasso, que ya advirtió que el espíritu de experimentación desproporcionada del arte estaba llevando a pintar lo impintable y que en la práctica artística se reía como nadie de hechos como el de que una sencilla escultura suya pudiera venderse por miles de francos, pasó de la bohemia a la opulencia. En el arte terminan conviviendo pues multitud de tendencias dispares, donde el uso de los más variados estilos se combina con el de las nuevas tecnologías, llegándose incluso a descubrir temas y técnicas clásicas, pero como el que descubre la pólvora. Y, finalmente, se llega a hablar en serio de crisis en el arte cuando las ventas en las galerías se desploman de manera preocupante, tan es así que en pintura el realismo resurge en las últimas décadas como un valor seguro. Algunos achacan dicha crisis a la llamada corruptora comercialización del arte, hasta el punto de denunciar que incluso el recurso de buscar nuevos valores jóvenes u obras marginales, para escapar de esa tendencia, fracasaba en la medida en que sus trabajos terminaban convirtiéndose en la práctica principalmente en un bien comercial. El carácter de mercancía de la obra se sobrepone a cualquier otra consideración y su valor estético empieza a consistir en su valor económico: una consecuencia de ello se puede constatar hoy en día, por ejemplo, en el hecho de que los cuadros de pintores aún no reconocidos se tasen según su tamaño.

Hay que dar salida, pues, a la crisis y al mercado del arte y, de este modo, en la segunda mitad del siglo XX, se va consagrando una situación confusa y nunca tan prolífica y variada en la creación artística que comienza a dejar de vivirse como problemática entre los especialistas y que ya no se toma en serio en el ámbito popular. Cada vez resulta más difícil ser vanguardista o innovador salvo con el apoyo de las nuevas tecnologías, sino que más bien resurgen o se fusionan tendencias anteriores. Para reflexionar sobre esta situación se puede recurrir a hacer un análisis acerca de lo más interesante que se ha dicho sobre la experiencia estética: elementos, estructura, subjetividad, papel de la obra, etc, tarea no puede ser tratada adecuadamente en un discurso como este, no obstante se pueden destacar tres tipos de respuesta práctica que se han ido dando ante esta situación en las últimas décadas y que se ponen de manifiesto en diversos estilos y corrientes.

La primera es un mero pragmatismo comercial, se busca la adaptación al gusto medio, surge el fenómeno de lo *kitsch*, las artes plásticas tienden a hacerse decorativas y el mercado del arte busca salir a flote sosteniéndose sobre la ley de la oferta y la demanda como cualquier otro producto. Esta propuesta demuestra cierta eficacia por lo que respecta a la función social del arte: la producción artística se divulga, recibe el apoyo del llamado dinero público, del aumento de las convocatorias de premios y se pone al alcance de más personas, pero no resuelve los problemas estéticos que han ido surgiendo ni la crisis de la creación artística como tal.

La segunda respuesta es una especie de conceptualismo en un sentido amplio del término. La obra de arte se encuentra tan desarraigada de la tradición o de referentes culturales comunes que se recurre a una justificación extrínseca a sí misma por medio de teorías estéticas de carácter intuitivo, coherentes con el planteamiento creador y que le otorgan a la obra de arte su sentido y su valor. En España pueden ponerse como ejemplo a Chillida en escultura, a Tapies en pintura, y a Valente en poesía. Así se resuelve el problema dentro de una opción cerrada y desde fuera del ámbito del arte mismo; la obra suele ser de una enorme simpleza formal pero de un notable interés conociendo el planteamiento estético desde el que se ha generado. Se refuerza la figura del crítico sesudo

y especializado, pero casi se pierde la vocación comunicativa del arte y por supuesto su función social. Se ha dicho que ello hace más ancho y profundo el abismo entre crítica y público: es el caso de Tolkien o de Rowling en literatura, masiva e intensamente apreciados por el público pero denostados por la crítica. Se dice que aquél es un arte masturbatorio y que cae en una especie de neodandismo críptico. Lo cierto es que a menudo la obra de arte se convierte en una mera ilustración de la teoría estética o poética correspondiente, en vez de constituirse en un proceso autónomo como un acto creador originario.

El tercer intento es una vuelta al realismo también entendido en un sentido muy amplio, es decir, no como estilo sino buscando a la realidad humana como referente y a la emoción como fin expresivo con una pretensión más o menos explícita de restaurar la conexión con la vieja pretensión de aquel agrado profundo sensorial a la vez que racional como decía Goethe. Así se arriesga Tatarkiewicz nada menos que a una definición en *Historia de seis ideas*: «el arte es una actividad humana consciente, capaz de reproducir cosas, construir formas o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque»³.

Este planteamiento tiene el inconveniente de que no es nada original y de que choca frontalmente con teorías muy arraigadas en la cultura postmoderna como el deconstructivismo, pero, por contra, enlaza con una tradición en la que se puede encontrar a Hölderling quien se refiere a la poesía como instauración del ser con la palabra, a Nietzsche que concibe el arte como rodeo hacia la vida misma y, antes, a Kant para quien el arte viene a ser la significatividad de lo bello que es capaz de despertar interés, la ampliación estética del concepto, o a Hegel según el cual la esencia de todo arte consiste en que pone al hombre ante sí mismo. También llega hasta contemporáneos como Dewey en su concepción de *El arte como experiencia*, o como Heidegger o Zambrano quienes se refieren a la belleza como desvelamiento de la verdad mediado por la obra o como verdad revelada respectivamente. La lista podría, en fin, incluir además, entre otros, a Gadamer, Steiner o Bloom. Podrá decirse que esta tercera respuesta es compatible, y de hecho lo ha sido en numerosas ocasiones, con las anteriores, pero también habría que hacer notar que la tendencia actual en la práctica artística acentúa cada vez más la disociación entre ellas o al menos así parecen vivirlo un número significativo de jóvenes creadores.

Por otra parte, con este último planteamiento el arte termina apareciendo como una forma de conocimiento en un sentido amplio y no precisamente irracionalista, pero tampoco entendida según el modelo del de las ciencias experimentales. No se pretende afirmar aquí que el aporte de una suerte de conocimiento sea condición indispensable para que una obra sea verdadero arte, ni siquiera parece una vía fructífera intentar dar con lo específico de la auténtica obra de arte, tan sólo se quiere presentar el poder explicativo de ese planteamiento. La creación y la contemplación de las obras de arte nos permite aprender de un modo único e incomparable contenidos o experiencias pertenecientes al mundo, a la vida y al propio yo, nos permite, como diría Fichte, conocer la realidad como algo dado y creado a la vez, en una sorprendente síntesis de objetividad y subjetividad, si se sigue a Maritain⁴. La manera en que se descubre, se comprende y se siente mediante la creación artística o la contemplación estética está seguramente recogida en la obra, que parece, no un mero registro de lo que se ha descubierto o revelado, sino más bien

³ Cfr. Tatarkiewicz, W.: *Historia de seis ideas*. Madrid. Tecnos. 1995.

⁴ Véase in Maritain, J.: *Creative intuition in art and poetry*. Nueva York. Panthon Books. 1952.

del propio proceso sensorial, emocional e intelectual que ha llevado al artista y que puede llevar al espectador a hacer ese descubrimiento. Esto puede ser así en la medida en que en la obra quede retenido no solamente lo que su creador ha captado sino también el modo mismo en que lo ha hecho, sin que parezca posible disociar o incluso distinguir en la práctica entre el objeto de su experiencia creadora, lo que se siente, lo que se comprende e incluso la propia obra. Tal vez por eso la contemplación de una obra que nos agrada profundamente, nos vuelve a agradar en mayor o menor grado al volverla a contemplar en otra ocasión no como la repetición de una experiencia gustosa sino como una suerte de redescubrimiento. Repetir una experiencia sensorial y corriente que sea placentera nos vuelve a agradar igual pero no nos sorprende ya del mismo modo. No ocurre lo mismo con la contemplación estética en la que en muchas ocasiones el asombro inicial se renueva y se revelan aspectos de la realidad que aún no se habían comprendido o, si se prefiere, no se habían terminado de sentir.

Parece, por tanto, muy conveniente, indagar en la posibilidad de la relación entre la emoción de la experiencia estética y el conocimiento que ésta proporciona por mediación de una especie de sensibilidad creadora combinada con una intelección no discursiva; el final del soneto de Quevedo sobre el amor más allá de la muerte podría servir como un ejemplo patente y conocido de ello. ¿Sería algo así lo que de toda la vida se ha venido llamando inspiración? Una pista de eso se puede encontrar sin duda en la singular captación del proceso creativo que es la obra de arte, dada su capacidad para recoger y comunicar la propia experiencia estética y creadora del artista de un modo específico no descriptible o transmisible, si se pretende obtener el mismo efecto, de ninguna otra manera.

Este planteamiento y no cualquiera de los otros dos sería el menos ineficaz a la hora de hacer un arte que sirva para obtener ese deseo de agrado, de placer o de satisfacción al que se hizo referencia al principio y con el que parece que arrancó la experiencia estética propiamente dicha, que no es meramente físico pero que necesita de una expresión material aún en el caso especial de la poesía, que no es propiamente intelectual pero que necesita de una cierta comprensión, que no nos permite trascender de hecho en ninguno de los sentidos anhelados por tantos seres humanos fueran autores o no, pero que nos puede impulsar apasionadamente desde esa supuestamente inexplicable aspiración de plenitud del ser humano hacia la experiencia de aquello que no ha recibido hasta ahora mejor nombre que el de *belleza*. Si esto es así, entonces la importancia de la experiencia estética es tal que nunca podrá ser sopesada con precisión ni suficientemente valorada dada su esencial inagotabilidad y el arte siempre podrá encontrar en ello el reto insalvable e imprescindible para su constante renovación.

* * *

Jesús Tejada
Avda. Eduardo Dato 44, B, 8º d.
41005 Sevilla
tejadagomez@hotmail.com