

¿QUÉ ES ESO LLAMADO “ARTE”?

Roberto Juan Katayama Omura / Donicia Lizbeth Pedrosa Velasco
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
rjkatayama@hotmail.com

RESUMEN

El presente artículo es un estudio transdisciplinario que partiendo de las reflexiones de Heidegger y Wittgenstein acerca de la naturaleza de la obra de arte y la Estética como disciplina filosófica, así como de las tesis de Nietzsche sobre el carácter metafórico de la verdad, busca determinar la que sería la naturaleza del arte. Para ello se recurre al instrumental de la filosofía del lenguaje contemporánea y la hermenéutica filosófica así como a las neurociencias, la semiótica, la historia del arte y la sociología de la comunicación.

PALABRAS CLAVE

Arte / Estética / Filosofía del arte / Hermenéutica / Semiótica.

ABSTRACT

This article is an interdisciplinary study based on the reflections of Heidegger and Wittgenstein about the nature of the work of art and aesthetics as a philosophical discipline, as well as Nietzsche's thesis about the metaphorical character of truth, seeks to determine the it would be the nature of art. To this end we resort to instrumental contemporary philosophy of language and philosophical hermeneutics as well as neuroscience, semiotics, art history and sociology of communication.

KEYWORDS

Art / Aesthetics / Philosophy of art / Hermeneutics / Semiotics.

ARTE, SER Y VERDAD

En su artículo “El origen de la obra de arte” Heidegger busca aprehender la naturaleza de eso que nosotros llamados “obra de arte” tomando como objeto de análisis un famoso cuadro de Van Gogh donde pueden verse unos zapatos de campesino ajados, desgastados y cubiertos de barro. Heidegger toma dicho cuadro como pre-texto para reflexionar acerca de qué es lo que trasmite, acerca de qué es lo que comunica el cuadro. Comienza por un análisis de la sensibilidad, de las formas y colores, de la textura del cuadro que podemos apreciar visualmente y a través de la cual nos trasportamos a la representación fenoménica del objeto pintado (los zapatos del campesino). Luego analiza el universo semántico, significativo, representacional que da sentido a estos zapatos, que hace que esos zapatos ahí representados sean una “obra de arte”.

Para este filósofo, allende la realidad objetual (pintura) y fenoménica (representación mental de la pintura por parte de un espectador con toda su carga interpretativa), hay algo más, y ese algo más es la esencia de la obra de arte que, a través de la obra concreta que analiza, se nos muestra.

Para Heidegger la esencia de la obra de arte y del artista, lo que los sostiene, es el arte. Esto parecería ser una redundancia, una vacía tautología o un caso típico del *círculo in probando*. Pero no así para Heidegger, este *dic-tum* para él expresa el ser, la esencia de la obra de arte; diríamos que para el filósofo alemán una obra es obra de arte si y sólo si en ella se expresa “el arte”.

Pero ¿qué es “el arte”? Para Heidegger, es un lenguaje simbólico *sui géneris* que, mediante la alegoría y el símbolo nos des-cubre la verdad, a través de cosas o entes llamados “obras de arte”. El arte es entonces un tipo de representación simbólica y alegórica que contiene, una manifestación del ser, algo que, despojado de lo objetual y lo fenoménico permite des-velar lo velado, des-cubrir lo cubierto. El arte, así, nos des-vela la verdad (Heidegger, 1966).

LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD

¿Qué es la verdad? Para Nietzsche la verdad era un ejército de metáforas, perspectivas subjetivas y humanas, un conjunto de mentiras que se habían cosificado en el tiempo, y que se habían convertido en “verdades”, producto de relaciones anquilosadas y petrificadas. (Nietzsche, 1990)

En ese sentido la verdad es una construcción cognitiva, social y cultural. Pasemos a explicar cada uno de estos aspectos.

Lo que percibimos a través de nuestros sentidos está limitado por la capacidad de éstos, así, por ejemplo, nuestros ojos captan sólo una fracción del espectro de luz, nuestros oídos perciben sólo una fracción del espectro sonoro, etc. De este modo no es que la realidad sea verde o roja, ni los sonidos agudos o graves, etc. sino que lo que llamamos “verde” o “rojo”, o “agudo” o “grave”, etc. refieren a una medida concreta del espectro electromagnético o acústico percibible por nuestros respectivos sentidos. Lo mismo sucede con los demás sentidos.

Sobre dichos estímulos nuestro cerebro, gracias a su memoria fisiológica, su memoria filética y su memoria de la experiencia como también sobre la base de la estructura cognitiva, es que elabora una representación de la realidad que le permite actuar de manera exitosa con ella. Representación que, además, es deudora de millones de años de evolución biológica y sociocultural:

De la interrelación entre la evolución biológica, que nos dotó de cerebros muy complejos y capaces, la evolución cultural que recogió la herencia de millones de años de aprendizaje para la supervivencia, y el desarrollo material, surge la humanización ... los humanos actuales somos hijos de la eficacia biológica de nuestros antepasados y de sus cerebros progresivamente grandes y complejos, así como de la ... vida social. (Acarín, 2012, p. 54)

Fundamental en la socialización, la cooperación y la vida en comunidad fue el lenguaje. Una lengua es una construcción social simbólica cuya principal función es permitir la comunicación al interior de un grupo humano, siendo además su competencia genérica, (a diferencia de la jerga, que es limitada y además circunscrita a ciertas palabras o frases).

Por lo anterior las estructuras sintácticas de la lengua expresa la taxonomía de la realidad para ese grupo social, su semántica expresa el sentido de lo real para los hablantes y su pragmática refleja las dinámicas sociales.

... ejemplos de cómo la lengua y la visión del mundo se interrelacionan serían los correspondientes a los nombres de arroz, de la nieve o del color verde: en los dialectos de Vietnam...se cuenta con

formas léxicas diferentes para cada clase de arroz; los esquimales ... disponen de palabras diferentes para llamar a la nieve en sus diferentes estados ... algunos pueblos del Amazonas usan formas léxicas distintas para los más variados tipos de verde. (Moreno Fernández, 2009).

En última instancia, entonces, diríamos que la verdad (y la realidad) es humana, demasiado humana. La verdad es una construcción social, es una interpretación o conjetura de la que se ha olvidado que lo es:

En general, toda aquella llamada “escuela de la sospecha”, dicho con una expresión de Nietzsche, luego retomada por Paul Ricoeur, que como es obvio incluye también el psicoanálisis freudiano, es una gran variación sobre el carácter interpretativo de toda experiencia de la verdad. (Vattimo, 2010, p. 26)

EL FIN DE LOS META RELATOS Y LA IRRUPCIÓN DE LO SOCIAL

Lo anterior coincide con lo que ya mencionara Lyotard en relación a la contemporaneidad; nuestro mundo, nuestra época está caracterizada por “lo postmoderno”, descrito como aquel momento de la historia en donde los grandes discursos legitimadores han muerto, donde las meta narrativas han perdido su encanto y donde no hay un discurso privilegiado o una perspectiva única:

Lo postmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma, aquello que se niega a la consolución de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitirá experimentar en común la nostalgia de lo imposible ... El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. (Lyotard, 1995, p. 25)

Como sostuviera el celeberrimo historiador del arte E. H. Gombrich, no se puede hablar del “ARTE” sino de “las artes”, ya que no existe una esencia universal y trascendente de “artidad” o algo por el estilo:

No existe, realmente, el ARTE. Tan sólo hay artistas. Éstos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro ... No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos

en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo. (Gombrich, s/f, p. 21)

Sin embargo, el fin de las meta narrativas no puede impedir una búsqueda filosófica acerca de la naturaleza del arte. Sólo que esta búsqueda ya no debe partir de presuponer *a priori* la existencia de esencias atemporales sino más bien debe tomar como punto de apoyo la existencia de obras de arte concretas producidas en un espacio y tiempo específicos.

El carácter histórico y social del arte así como su determinación como producto humano permite plantear su comprensión desde una perspectiva histórica. En ese sentido Gadamerha sostenido en *El problema de la conciencia histórica*, que la comprensión de todo fenómeno humano debe hacerse situándolo en el horizonte del tiempo, ubicando el sentido de las construcciones intelectuales en la tradición desde la cual y a partir de la cual se formulan estas (Gadamer, 2007).

El rol de la sociedad, las formas de vida y las dinámicas sociales y comunicativas en la construcción de la realidad artística fue ya puesto en evidencia por el llamado “segundo Wittgenstein”. Él, en unas notas sobre Estéticasostiene que algo bello lo es en tanto y en cuanto se ajusta a ciertas reglas de habla (pragmática), las que remiten a “formas de vida”.

Desde mi punto de vista, el tema (de la estética) es muy amplio y se ha malentendido completamente. El uso de una palabra como “bello” ... es aún más susceptible de ser malentendido

[...]Una cosa que hacemos siempre cuando discutimos una palabra es preguntar cómo nos fue enseñada.

[...]Las palabras que llamamos expresiones de juicios estéticos desempeñan un papel muy complicado, pero muy definido, en lo que llamamos la cultura de una época. Para describir su uso o para describir lo que ustedes entienden por gusto cultivado tienen que describir una cultura. (Wittgenstein, 2009, pp. 655-663)

Sin embargo esta perspectiva wittgensteniana del arte es parcialmente problemática ya que la concepción del “arte” entendido como la búsqueda de la belleza fue ya cuestionada en el siglo XIX, primero con el romanticismo

que reemplaza el ideal de “lo bello” por el de “lo sublime”, luego, entre otros, con el impresionismo que reemplaza este ideal romántico por el ideal de la representación de la impresión primigenia de formas y colores en la retina del sujeto. Finalmente este ideal de “lo bello” fue definitivamente rechazado es las vanguardias del siglo XX, siendo uno de los precursores de este movimiento Marcel Duchamp y su famoso urinario:

Duchamp va más allá: la obra de arte no debería tener ningún atractivo estético. No debería aspirar a obtener el aplauso de la posteridad. No debería tratar de un buen gusto, pues el gusto cambia constantemente ... Debería ser el “correlato objetivo” de un fenómeno mental ... en cuanto tal, ser indiscreto y esotérico ... un sueño provocativo que pueda ser interpretado ... pero sin ninguna interpretación definitiva... (Kuspit, 2012, p. 26)

Entonces lo rescatable de Wittgenstein para nuestra reflexión no es su concepción de la Estética como la meditación acerca de lo bello o del buen gusto (pues entonces su concepción podría aplicarse a duras penas después del periodo pre romántico y sería inútil en el arte contemporáneo) sino que lo fundamental es el énfasis que pone en los usos comunicativos de los términos y cómo este uso, tanto en su red significativa (semántica) como en sus usos sociales (pragmática) supone prácticas sociales compartidas: “*hablar* el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida” (Wittgenstein, 1988, p. 39)

HACIA UNA DEFINICIÓN DEL ARTE

La obra de arte es un símbolo y, como sostiene la semiótica, todo símbolo posee un significado social, histórico y cultural:

Se entiende por signo todo aquello que representa a otra cosa. Es decir, lo que está en lugar de otra cosa, que hace sus veces. La cosa representada es el significado. Los signos son usados por los que pertenecen a una comunidad semiótica ... pues tienen que compartirlos para saber, primero, que son signos y, después, cuál es su significado.” (Beuchot, 2009, p. 7)

Pero en la medida que la comunicación es a través de un “símbolo”, ésta comunicación así como el mensaje codificado por el artista no es directa, sino ambigua, debiendo ser re-construida en su significatividad por el receptor o decodificador:

... la ambigüedad no es una característica accesoria del mensaje: es el resorte fundamental que lleva al decodificador a adoptar una actitud diversa ante el mensaje, a no consumirlo como simple vehículo de significados ... sino a verlo como una fuente continua de significados jamás inmovilizados en una sola dirección ... (Eco, 2013, p. 110)

Claros ejemplos en la dirección mencionada por Eco son las definiciones de arte que da Arthur C. Danto:

a. Primera definición:

... pensé que, a diferencia de las oraciones con su sujeto y su predicado, los significados se encarnan en el mismo objeto. Y por consiguiente declaré que las obras de arte son *significados encarnados*. (Danto, 2014, p. 51)

b. Segunda definición:

He decidido enriquecer mi anterior definición de arte ... voy a definir el arte como sueños despiertos” (Danto, 2014, p. 61)

Sin embargo hay un problema con ambas definiciones y es que si bien una obra de arte puede ser un “símbolo encarnado” o un “sueño despierto” no todo símbolo encarnado es una obra de arte, a menos que cualquier creación humana sea arte, lo que entonces trivializaría el uso de dicho término. Lo mismo pasa con su adjetivación de “sueño”.

El arte, así, es un tipo de “símbolo”. De acuerdo, pero ¿qué tipo de símbolo?, ¿en qué sentido debemos situar el significado de “encarnado”? Esto nos lleva, nuevamente, a contextos de habla y significatividad.

El mismo término que utilizamos para referirnos a las obras de arte y más aún la categoría dentro de la cual la insertamos (la categoría “arte”) obedece también a un mundo de la vida con una historia acontecida que las determinan y las definen temporalmente.

Hasta el siglo XIX esas reglas (o “epistemes” como diría Foucault) eran creadas y fijadas por una élite que tenía acceso a cierto tipo de entes llamados “obras de arte”. Eran estas élites de artistas, mecenas, comitentes e instituciones los que fijaban dichos criterios. Fundamentaré lo anterior con tres casos históricos.

El primer caso es la famosa pintura de Caravaggio “San Mateo y el ángel” en una primera versión el pintor nos presenta a un San Mateo calvo y

envejecido por el peso de los años, descalzo y con los pies y piernas sucias, un San Mateo sumamente humano. Los comitentes rechazaron esta obra y obligaron a Caravaggio a pintar otro cuadro donde San Mateo aparecía más idealizado y limpio. Esta última obra fue aceptada por los comitentes pues se amoldaba al *dictum* de lo que debía ser una pintura de tema sacro para la época. Sin embargo fue la otra pintura la que con el pasar de los siglos y gracias al cambio en los cánones de lo que se consideraba una pintura “correcta” la que se hizo más famosa. (Pomella, 2004: 19)

Otro caso es el de los impresionistas. Las pinturas que no eran consideradas académicamente correctas eran dejadas de lado en la exposición oficial de arte en París, sin embargo los parisinos, con criterio amplio, razonaron que el hecho de haber sido rechazadas no significaba necesariamente que no sean obras de arte, por lo que estos rechazados pronto abrieron una exposición alternativa en donde exponían sus obras. Cuando en este Salón de Artistas Independientes de París, el año de 1874, Claude Monet presentó su pintura titulada “Impresión de sol naciente”, eso fue demasiado incluso para la amplitud de criterio artístico francesa. El crítico de arte Louis Leroy se mostró escandalizado pues los perfiles de las figuras eran indefinidos, la luz y la sombra estaban entremezclados, la perspectiva espacial estaba alterada, la figuración era borrosa, etc. Y lo calificó despectivamente de “impresionista” en el sentido que daba la impresión de representar algo sólo que no se sabía qué. En este caso, aún en esta época, esa obra no encajaba con los criterios de lo que debía ser una pintura; representaciones definidas, perfiles claros, uso de luz y sombra armónico, perspectiva espacial, etc. Sin embargo, sólo algunos años después el criterio había cambiado y las pinturas impresionistas eran consideradas obras de arte (Caralt y Casal, 2014, pp. 168-169)

Finalmente, por el lado musical, es paradigmática la obra de John Cage 4'33" en donde los sonidos no son creados por instrumento musical alguno (por lo que los sonidos no tienen ni fuerza ni altura ni coloratura) de otro lado, no hay ni ritmo, ni tono ni armonía, los tres elementos básicos de las composiciones de música occidental desde los griegos e incluso antes (Pahlen, 2011, p. 18-50).

Esta obra es así la antípoda de todo lo anterior, pues en ella el ejecutante se limita a quedarse frente al piano y logra de los sonidos de la propia sala de ejecución así como del ambiente y de los propios espectadores sean la “música”. Esto rompe con el paradigma de “música” vigente en occidente por más de dos milenios y medio. Paradigma que, fue

determinado y modificado por diversas élites de músicos, instrumentistas y mecenas quienes establecían qué era música. Al gran público únicamente le quedaba escuchar.

Para comprender los alcances de la innovación de Cage el público debe de saber de historia de la música, de ritmo, armonía, coloratura, etc. pues sólo así puede apreciarse la revolución de Cage. Este conocimiento, sin embargo, no es común a todos sino más bien patrimonio de un grupo social, una élite y por ende sólo esta élite puede comprender que lo que hace Cage es una crítica al paradigma occidental de música. Pero si uno no es parte de esta élite simplemente no lo comprende y le parece una tontería o ridiculez el que alguien esté sentado frente a un piano por cuatro minutos y treinta y tres segundos sin tocar nota musical alguna y mientras el público oye sus propios ruidos y los del ambiente.

Este dominio de las élites en la creación de criterios normativos acerca de lo que debía ser una obra de arte comenzó a ser alterado en especial desde fines del siglo XIX, con el surgimiento de las sociedades de masas y los medios de comunicación masivos (Espinosa Ruiz *et al*, 2006, pp. 18-20)

Con la sociedad de masas así como los artilugios de reproducción y representación (fotografía, gramófono, etc.) los objetos llamados “artísticos” se difundieron entre el gran público.

Ello hizo que este gran público también, gracias a estos mismos medios, retroalimentara a los artistas con lo que el gran público consideraba como arte o, incluso, produjera sus propios artistas cuando las élites no respondían a sus exigencias; surgieron así los llamados “íconos” tanto como la “opinión pública artística” y se masificó el llamado “arte popular” que hasta hoy en día se mantiene. Un caso muy famoso es el del robo de la Mona Lisa y cómo es que a partir de dicho robo y la difusión global de su imagen gracias a los mass media es que ésta se populariza y se reinventa, siendo utilizada incluso en la publicidad, otros casos con las latas “Bells” y las cajas “Brillo Box” de Andy Warholl, pero no vayamos tan lejos y más bien examinemos tanto el fenómeno de los íconos como el del arte popular en nuestro Perú.

Para el caso de imágenes icónicas nos centraremos en Sarita Colonia, una “santa popular” no reconocida por Roma pero sí por los fieles, quienes además, sostienen, ayuda a los desvalidos y en especial a quienes se han desviado del camino del bien (ladrones, etc.) tanto así, que un penal peruano recibe su nombre. Pues bien, de la Sarita Colonia real, aquella joven mestiza

de cabello negro, largo y grueso, ojos rasgados, nariz chata, piel trigueña, labios gruesos y boca mediana, poco es lo que queda en las representaciones actuales en polos, carteles y demás objetos de consumo popular, objetos que poseen más bien multicoloridos trazos y estética chicha. No dudamos que cualquier consumidor de estos objetos califique de “arte” la iconografía de Sarita Colonia que vemos en carteles, polos o carteras.

Un caso de arte popular es la pintura mural, de vieja raigambre en el Perú y que, según Macera, se remonta a los inicios del virreinato con la pintura mural de las iglesias, tanto con fines de *aggiornamento* como con la finalidad práctica de predicar el evangelio y extirpar idolatrías. (Macera Dall’Orso, 1993)

Uno de los mayores representantes peruanos contemporáneos de la pintura mural es Eliot Túpac y tanto él como otros exponentes estuvieron en el ojo de la tormenta cuando una autoridad edil inició, a inicios del 2015, el borrado (o recubrimiento) de los muros donde estaban las obras del mencionado muralista así como otros autores. La mayoría de las personas encuestadas por la prensa, gente de a pie que pasaba por ahí, se mostró en desacuerdo con la desaparición de dichos murales pues los consideraba obras de arte. Obviamente estos sujetos encontraban en estos murales algo que los identificaba, algo que los conectaba con ellos, como, por señalar otro caso, los pandilleros del Callao respetan un famoso mural de Héctor Lavoe que está en el primer puerto pues se identifican con él.

De este modo, Nietzsche y Heidegger pueden ser redescritos en los términos de Wittgenstein, de la neurociencia y la sociolingüística en tanto y en cuanto la verdad de la obra de arte, lo que representa, es una alegoría simbólica y objetivada en algo concreto (v.g. sonido, escultura, pintura, performance, etc.), mediado por el imaginario simbólico de los sujetos en cuyo mundo y para quienes se produce o reproduce dicho objeto.

Esto supone el paso de un concepto de “cultura” elitista a otro popular, supone relaciones con la “sociedad postmoderna”, la “opinión pública” y los “mass media”.

En último análisis, entonces, la respuesta a nuestra pregunta inicial acerca de qué es eso llamado “arte”, sería; una alegoría simbólica y concretizada en un objeto o acción semiótica, construido dentro de los límites perceptuales y cognitivos humanos y legitimado, aceptado o al menos tolerado por el imaginario social.

CONCLUSIONES

1. Lo que conocemos como “arte” es un producto social e histórico humano.
2. Tanto la estructura cerebral humana como la naturaleza perceptual de sus sentidos han influido en la configuración de diversos objetos o acciones llamados “artísticos”.
3. A lo largo de la historia social humana el referente de “arte” y por ende el sentido del término ha tenido diversos significados.
4. Inicialmente era una élite la que determinaba qué era “arte” pero con el arribo de la sociedad de masas y los medios de comunicación masivos dicho dominio se ha roto y el arte se ha masificado.
5. De manera general podemos definir al arte como una alegoría simbólica y concretizada en un objeto o acción semiótica, construido dentro de los límites perceptuales y cognitivos humanos y legitimada, aceptada o al menos tolerada por el imaginario social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACARÍN, Nolasco

2012 *El cerebro del rey. Vida, sexo, conducta envejecimiento y muerte de los humanos*. Barcelona: RBA.

BEUCHOT, Mauricio

2009 *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo Cultura Económica.

CARALT Miquel (y) Casal Fernando

2014 *La historia del arte explicada a los jóvenes*. Barcelona: Paidós.

DANTO, Arthur C.

2014 *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.

ECO, Umberto

2013 *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Rusquets.

ESPINAR Ruiz, Eva

2006 *Introducción a la sociología de la comunicación*. Alicante: Universidad de Alicante.

- GADAMER, Hans, Georg
2007 *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos.
- GOMBRICH, E. H
s/f *La historia del arte*. S/l, Phaidon.
- HEIDEGGER, Martin
1966 “El origen de la obra de arte”, en: Heidegger, Martin (1966): *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada.
- KUSPIT, Donald
2012 *El fin del arte*. Madrid: Akal.
- LYOTARD, Jean-Francois
1995 *La postmodernidad explicada a los niños*. Madrid: Gedisa.
- MACERA Dall’Orso, Pablo
1993 *La pintura mural andina, siglos XVI-XIX*. Lima: Milla Batres.
- MORENO Fernández, Francisco
2009 *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- NIETZSCHE, Friedrich
1990 *Sobe verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- PAHLEN, Kurt
2011 *El maravilloso mundo de la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- POMELLA, Andrea
2004 *Caravaggio, los caminos del arte*. Roma: ATS Italia Editrice.
- VATTINO, Ginni
2010 *Adiós a la verdad*. Madrid: Gedisa.
- WITTGENSTEIN, Ludwig
1988 *Sobre la certeza*. Madrid, Gedisa.
2009 *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, pp. 653-729, en: Ludwig Wittgenstein II (2009). Madrid: Gredos.