

Pedro Alzuru*

La Estética Américana Contemporánea

Esta tradición de filósofos norteamericanos que se han dedicado a la interpretación del arte, de la estética y de la cultura contemporáneos, que va de Dewey hasta nuestros días:

-con su crítica de la fractura entre el arte noble y el arte popular, con su consideración de las acciones de las multitudes, con su afirmación de la función del arte como eso que hace más puros e intensos los objetos banales y que nos lleva a una intensificación de la sensibilidad;

-en su polémica contra el arte por el arte y las concepciones contemplativas del arte, en su rechazo de la estética hedonista y en su aproximación del arte a la ciencia que relativiza el criterio de verdad generalmente aceptado en la ciencia pasando de la adecuación y de las ideas a la utilidad, subrayando el momento cognitivo del arte, la "plenitud" de los símbolos estéticos en oposición a los denotativos símbolos científicos, en su atención al carácter estético de la banalidad que relativiza las bellas artes;

-por su intención de suprimir la fractura arte-vida, al entender que las obras son siempre "acerca del mundo", por incluir la interpretación como momento que pertenece a la esencia misma de la obra y por conferir a los objetos artísticos una forma de explicación filosófica latente que abre los caminos que van de la filosofía al arte y viceversa;

-al profundizar los rasgos antimetafísicos y antifundacionalistas que iniciaron sus homólogos europeos, al asimilar los textos literario, crítico y filosófico, al entender el arte como incompreensión, alteración creativa, tergiversación tanto en relación con las obras como en relación con las interpretaciones, al superar la angustia de las influencias y del endeudamiento,

-al proponerse evitar las reducciones de las críticas que convierten los deseos e imágenes en ideas, datos y conceptualismos, entendiendo que la obra no es la superación de la angustia sino la angustia misma, incompreensión, perversidad disciplinada y premeditada, y que para comprender una angustia debemos estar angustiados; han hecho una aproximación a los mismos (el arte, la estética y la cultura contemporáneos) que definitivamente ha percibido el giro de la modernidad a eso que mientras no tengamos un término más apropiado podemos seguir llamando posmodernidad, no sólo en el arte y la estética americanos, de toda América, sino en la cultura contemporánea en general.

Dewey

John Dewey, fundador de la Escuela de Chicago, como otros filósofos, se dedicó a los asuntos de la belleza y del arte ya en edad avanzada, después de haber dedicado gran parte de su tiempo a la gnoseología y a la ética. **Art as Experience** fue publicado en Nueva York en 1934, cuando tenía setenta y cinco años.

Inicialmente influenciado por el neokantismo y el hegelianismo, revela en esta obra una importante apertura a los desarrollos recientes, para su momento, de las artes figurativas, quizá por ello, desde que salió de imprenta, empezó a ejercer una notable influencia sobre los jóvenes artistas americanos, en particular en los expresionistas abstractos.

Se puede decir que esta obra de filosofía del arte tiene algo que ver con todas las otras propuestas de teoría del arte publicadas en los Estados Unidos, incluyendo las más recientes de Nelson Goodman y Arthur C. Danto.

La atracción que ejerció *Art as Experience* se fundó en el hecho que se desarrollaba desde una perspectiva antiidealista y antimetafísica, lo que equivale para el público norteamericano a una orientación antieuropea. Se criticaba a los europeos el haber encerrado el arte en una reserva, generando una fractura entre arte “noble”, accesible sólo a pocos elegidos, y la praxis estética cotidiana que no era aceptada como arte ni por esos pocos elegidos ni por el “hombre medio” de entonces.

Dewey dirige su atención precisamente a esta última. En ella se encuentran, a su parecer, los elementos fundamentales a partir de los cuales es posible desarrollar una estética. Es necesario, plantea, considerar los hechos y escenas que ocupan los sentidos de la gente, que suscitan su interés y le producen placer, los espectáculos que atraen a las multitudes, las escenas cotidianas de la vida hogareña, de las calles de las ciudades, los encuentros deportivos: estas son las fuentes comunes del arte y de la experiencia humana. En estas acciones descubrimos experiencias que poseen un carácter estético elemental. La experiencia estética consiste esencialmente, según Dewey, en la elevación del sentimiento vital, pero mientras que Nietzsche había ya difundido este pensamiento con una finalidad elitésca, Dewey lo invierte en su contrario, como parte de su programa de “democratización” de la vida comunitaria.

En su libro de 1925 *Experience and Nature*, Dewey desarrolla la tesis “*Mind is what body does*”, entendiendo con esto que todas las funciones del organismo humano deben ser concebidas como auxilios biológicos. La religión y la metafísica, así como el arte, entran en escena cuando las dificultades de la vida se nos hacen insuperables, son una evolución de los procesos que nos mantienen en vida. Así como en el ambiente y en su reproducción encontramos un ritmo de pérdida e integración, en la psique humana se manifiesta un deseo de realización de la armonía y de la superación de las tensiones. Los artistas advierten de manera aguda estas tensiones y no las evitan sino que tratan de integrarlas en el orden, tratan de superar el desorden con el objeto de producir armonía, es decir, una forma.

Para Dewey la función del arte es instrumental, hacer más puros e intensos objetos que de otro modo serían rechazados como insignificantes y banales. Esto se logra a través de una nueva experiencia, obra de fuerzas que llevan un evento, objeto escena o situación a su realización integral. Así, la belleza como objeto específico de la estética, equivale a una cualidad emocional, a la sensación o experiencia de esta armonía producida por las tensiones; por ello no es de ninguna manera una categoría objetiva. Prefiere intentar aprehender la “conmoción de la sensibilidad” sin sujetarla a clasificaciones que no hacen sino destruir su cualidad experiencial.

La estética de Dewey no puede negar su ascendencia darwiniana, sin resolver el problema del paso de la esfera biológica a la psíquica. Su naturalismo se revela en su implícita difusión del “*American way of life*” y en su inquebrantable fe en el progreso. Sin embargo su intensificación de la sensibilidad se convirtió en un axioma del arte norteamericano y, por influencia de éste, en el europeo, en tendencias como el arte gestual, el *Happening*, el *Fluxus* y las diversas formas de la performance, incluso en el *Land Art* y en la llamada *Arte povera*, cuyo objetivo es darle de nuevo sentido a las cosas simples y hasta miserables y abandonadas, confiriéndoles una cualidad estética.

Goodman

Aunque la estética de Goodman, también escrita en los últimos años de su vida, (*Languages of Art*, Indianápolis 1968), trata de tomar distancia del pragmatismo, sin embargo en su modo de argumentar, a veces de un estilo desenfadado, revela de manera evidente la influencia de esta corriente, en particular el gran ejemplo de Dewey. Aquí, Goodman corta los nexos con su pasado teorético, marcado por la filosofía analítica.

Concibe su estética como una forma particular de epistemología, es decir pretende de ella una explicación verificable de los problemas estéticos. En tal sentido, polemiza duramente contra las concepciones contemplativas del arte y contra el principio del arte por el arte, por su falta de compromiso y su renuncia a la interpretación. Les opone la tesis según la cual la actitud estética es una acción, un principio activo: "creación y recreación". Por esto toma distancia también del modelo kantiano de la estética, de la idea de placer estético desinteresado, aunque, como Kant, trata de distinguir lo bello de lo agradable, el "deleite" y la satisfacción" en el acto estético.

Rechaza la estética hedonista: el desencadenamiento de las emociones no es para él un supuesto indispensable de lo estético. Ve, opuestamente, cierta proximidad, por ser ambos sustancialmente cognitivos, entre el arte y la ciencia. Llega incluso a relativizar el criterio de verdad aceptado generalmente en la ciencia, ya que no la define aristotélicamente, como adecuación a la realidad objetiva, ni platónicamente, a través de las ideas, sino por su condición de utilidad para la vida, revelando la influencia del pragmatismo, en específico de William James.

Para Goodman, el momento cognitivo del arte y de la estética se revela en su función simbólica, aquello que simboliza y cómo lo logra, cómo a través de estas simbolizaciones se producen otras visiones del mundo. No recurre para ello al concepto de símbolo desarrollado en la crítica de arte (Panofsky, Cassirer), sino más bien en analogía con la forma como se ocupa la filosofía analítica, siguiendo el modelo de Wittgenstein, de los problemas semánticos del lenguaje. No casualmente para él el arte es un lenguaje.

En *Ways of Worlmaking*, (Indianápolis 1978), Goodman sostiene que la simbolización tiene dos formas básicas de referencia: denotación y ejemplificación. Mientras la denotación connota intencionalmente algo en el sentido estricto de la semiótica (Peirce, Morris), el retrato connota la persona representada; en la ejemplificación el símbolo se refiere a las propias cualidades, de forma casi idéntica a como ocurre con el símbolo metafórico, una Pietà no ejemplifica la tristeza o el dolor en sentido literal, lo hace sólo metafóricamente, "expresa" tristeza,

Los símbolos estéticos, al contrario de los casi exclusivamente denotativos símbolos científicos, se caracterizan por la "plenitud", significan mucho más. En este caso, el soporte mismo en el que se inscribe es muy importante, su forma, su tamaño, la densidad del trazado. Frente a la "austeridad" del signo científico, el estético es más complejo, en él prevalecen la expresividad y la alusividad.

Goodman no se interesa ontológicamente en qué es el arte o en cuál sea su esencia, se pregunta más bien cuándo se puede en general hablar de arte y cuáles son los síntomas que encontramos con mayor frecuencia en la experiencia estética (aunque no sólo en ella). En respuesta a estas dos últimas preguntas, encuentra cuatro propiedades: densidad sintáctica, densidad semántica, referencia de ejemplificación y plenitud sintáctica relativa (*Art and Inquiry*, 1967/68). Concluyendo que una experiencia es probablemente estética cuando posee todas estas propiedades pero en todo caso debe poseer al menos una de ellas.

La estética de Goodman apareció en un momento en el cual, movimientos artísticos como el Pop Art y el Happening, en Estados Unidos, buscaban llamar la atención sobre el carácter estético de la banalidad. En este sentido se intentaba relativizar las llamadas bellas artes, nivelar el plano de estas y el de las artes banales. Aunque no se refiere explícitamente a estos movimientos, en su intento de aproximarse teóricamente a lo estético se puede percibir un impulso de signo semejante. Él también quiere evitar todo signo de aislamiento y se fundamenta en las consideraciones de que las experiencias estéticas son integrales y atraviesan diagonalmente las esferas de valor y sus jerarquías tradicionales. En coherencia con ello afirma que el arte ha tenido la capacidad de influenciar nuestra forma de ver las cosas y no la ha perdido.

Danto

El filósofo americano Arthur C. Danto sí ha dedicado parte importante de sus reflexiones filosóficas casi exclusivamente al arte contemporáneo, despertando atención también en Europa. Sus primeros pasos en el campo de la estética se remontan a 1964 con un ensayo (*The Artworld*, in *Journal of Philosophy* 61, 1964) en el cual intenta trasponer en el campo de la estética el concepto de uso cotidiano "mundo del arte".

Esta intención se inserta en las intuiciones y tendencias del arte norteamericano de aquellos años, dedicada a suprimir la fractura entre arte y vida. Con la introducción de este concepto, Danto respondió a una necesidad teórica y efectivamente, "mundo del arte" o "universo artístico" se convirtieron en fórmulas a las cuales se recurre con frecuencia. Pero, a diferencia de sus interlocutores, quienes subrayaban sobre todo el aspecto institucional, Danto insistía en decir que el mundo del arte está constituido por "una cierta historia, una atmósfera teórica", excluyendo categóricamente una fundación de tipo sociológico-artístico. Su argumentación no se sale de una perspectiva más bien inmanentista coherente con sus inclinaciones por la filosofía analítica y al neopositivismo, que para él, como para Rorty y otros filósofos norteamericanos, no tiene ya una relevancia dogmática.

Danto se interesa en la pregunta de qué hace que algo sea una obra de arte (*The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (Mass.) 1981), en ello se evidencia su proximidad con la filosofía de Wittgenstein. En éste encontramos el problema de lo "indistinguible": por ejemplo, entre datos como el elevarse de mi brazo y el alzar mi brazo, procesos idénticos si no diferenciamos entre un procedimiento mecánico y otro intencional. Diferencia que asume en el arte una importancia capital, fenómenos estéticos que considerados

desde afuera son absolutamente iguales, pero son percibidos por el amante del arte con una fuerte diferencia cualitativa. Un ejemplo celebre en tal sentido es el famoso urinario de Duchamp: procede de la realidad de los objetos utilitarios, no es una imitación o reproducción, el artista lo disloca y lo convierte en objeto de goce estético, la belleza en sus múltiples formas se encuentra donde menos lo pensamos.

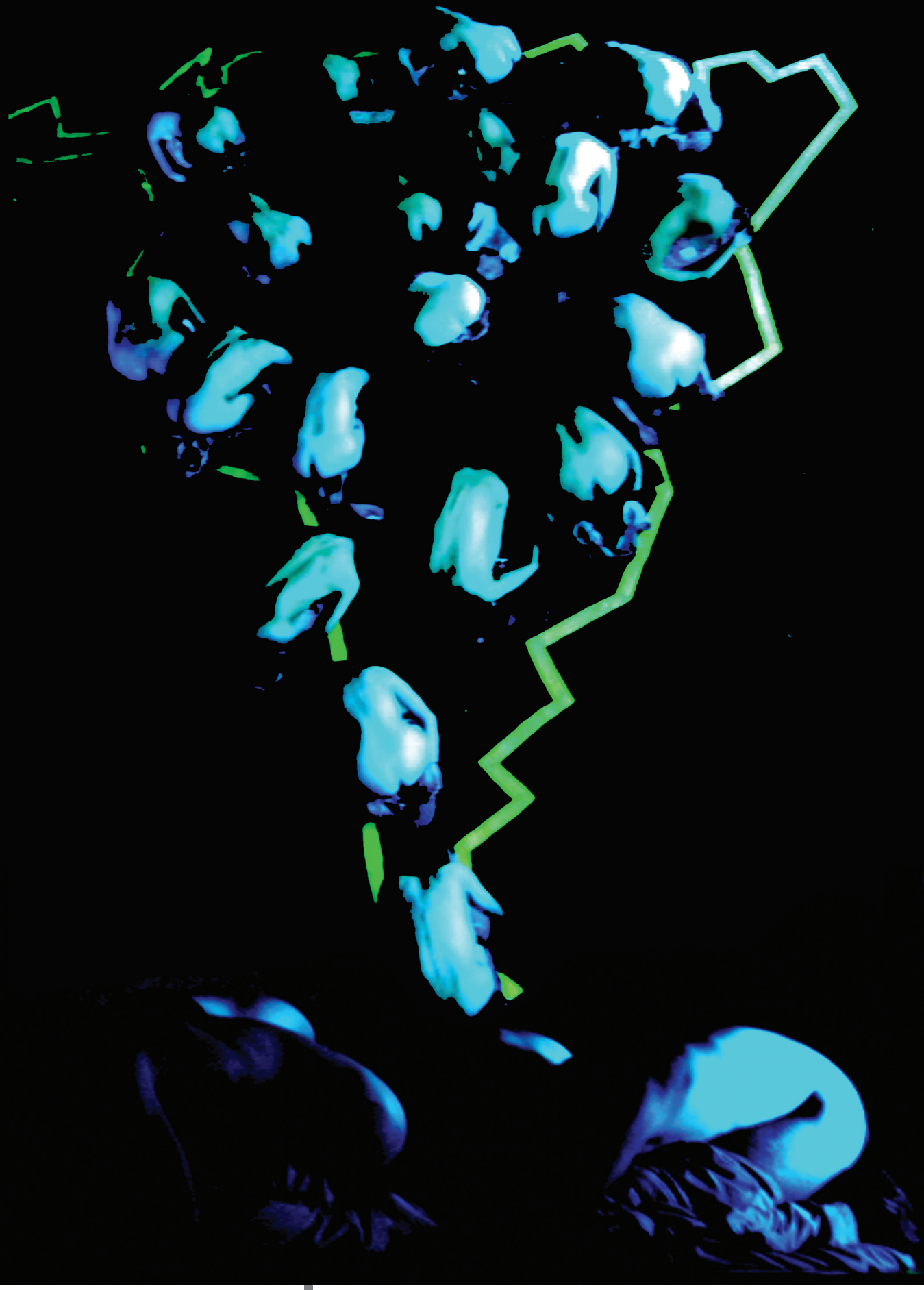
Danto aborda el problema mas de frente y de forma a veces irónica, en el primer capítulo del libro antes citado, construyendo una secuencia de obras fenomenicamente idénticas, empezando por la descripción (ficticia) que Kierkegaard hace de una pintura que representa a los israelitas que han atravesado el Mar Rojo, su observación no es como se podría pensar, un hecho histórico, evoca más bien un cuadrado de color rojo, sobre el cual observa: "Los Israelitas habían ya pasado y los Egipcios se habían ahogado", comparando el resultado de su vida con esta pintura. Junto a este ejemplo, Estado de animo de Kierkegaard, Danto coloca el titulado Red Square que debería representar la célebre plaza de Moscú, después una pintura metafísica llamada Nirvana, luego una naturaleza muerta pintada por un alumno amargado de Matisse, titulado Toalla roja. El ejemplo siguiente, también inventado, es una impresión de color rojo de la obra maestra de Giorgione Sacra conversazione y, como último ejemplo, Danto imagina la ficción de un joven artista de nombre J., cuya tela vacía y sin título quiere ser amimética, sin referente.

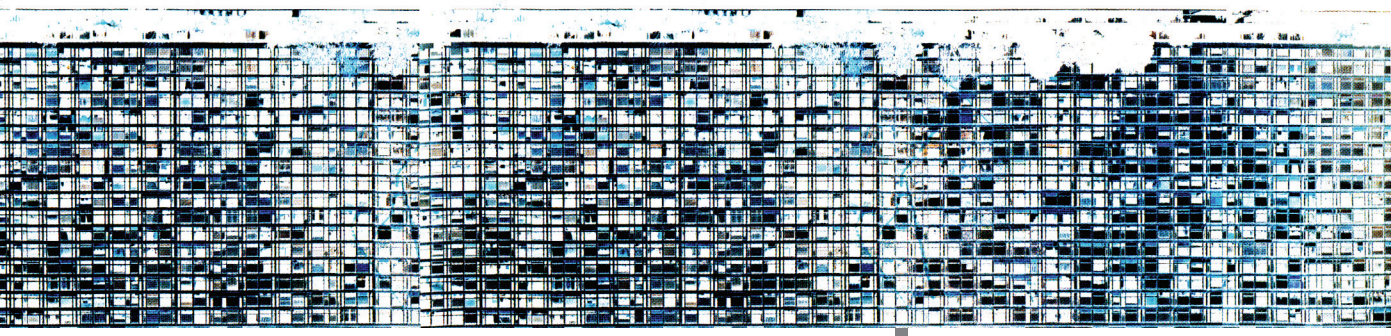
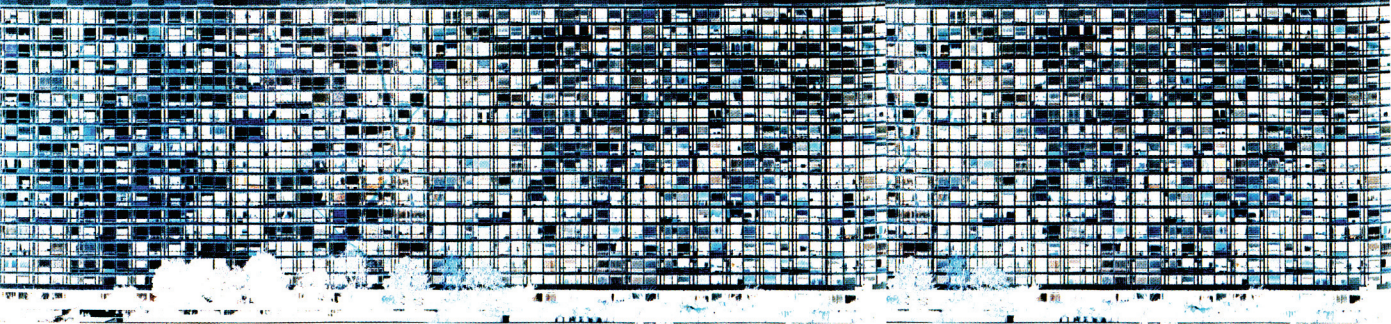
La tesis de Danto es que en caso de absoluta semejanza, el criterio diferenciador estaría constituido por el momento de la "aboutness", el "acerca de". Las obras de arte son, y es ésta es su formulación al problema de qué es el arte, "about the world", acerca del mundo, de una forma que no tiene que ver, no obstante, con los objetos comunes. Por eso el arte es "representacional", no sólo en el sentido mimético, sino también en tanto representa la conciencia, la intencionalidad del artista, su visión del mundo y del arte. Las obras, que en el plano superficial pueden confundirse fácilmente con objetos reales, deben ser vistas al interior de las constelaciones históricas en las cuales nacen, para saber de qué se diferencian, contra qué polemizan, etc. Cualidad de las obras de arte son ciertos momentos intencionales que escapan a sus equivalentes reales. Por ello la interpretación es un momento esencial que pertenece a la esencia misma de la obra de arte.

La obra de arte se forja en una atmósfera permeada de teorías y conocimientos histórico-artísticos, por esto Danto la concibe como crítica de sí misma, es decir como autoreferencial; su elemento decisivo es entonces su cualidad de transfiguración, de la cual están privados los objetos de uso cotidiano. No podemos obviar, sin embargo, que estos últimos también tienen momentos auráticos dados por la "patina" del tiempo y otros fenómenos.

El comentario, la necesidad de comentario implícita al arte y a la obra de arte, le confieren a estos objetos artísticos una forma de explicación filosófica latente, por esto siempre habrá para Danto -y para muchos- caminos que llevan de la filosofía al arte y viceversa.

La filosofía ha querido declarar que el arte no es libre, ha querido debilitarlo en su base, alienarlo, prohibirlo. Opuestamente, Danto ha intentado liberarlo, determinar su especificidad sobre la base de criterios inmanentes y, aunque para esto rechaza las explicaciones de tipo institucional y social, se acerca involuntariamente a estos modelos explicativos al intentar reconstruir históricamente el campo de fuerzas intelectuales, y en consecuencia básicamente crítico-artístico, al interior del cual las obras de arte se constituyen.





Rorty, de Man, Bloom

Entre los filósofos norteamericanos contemporáneos y, más específicamente, en aquellos cuyo eje de reflexión está en la cuestión estética, tales como Richard Rorty, Paul de Man y Harold Bloom, las perspectivas de sus colegas franceses, Derrida y Lyotard entre otros, han tenido una importante irradiación. En una de sus obras más conocidas, **Consecuencias del pragmatismo**, 1982, Rorty subraya efectivamente la crisis de los aparatos filosóficos que han tenido como horizonte la verdad y la ciencia. El resultado de sus investigaciones es una radicalización, a partir de la tradición filosófica norteamericana y del deconstruccionismo de Derrida: la asimilación entre escritura literaria y filosófica conduce a una desaparición de la idea de verdad, sustituida por una suerte de filosofía comunicativa que exalta el rol social de la disciplina.

El grupo de investigaciones "Yale Critics", del cual forman parte Paul de Man y Harold Bloom, ha profundizado los rasgos antimetafísicos y antifundacionalistas de Derrida, afirmando que la crítica debe limitarse a escuchar el mensaje poético, sin pretender reducirlo a imágenes, ideas, significaciones, fonemas o valores de verdad. Bloom llega a sostener que la crítica debe reducir la poesía a otra poesía, debe conducir a una asimilación entre los textos, donde se encuentren los textos literario, crítico y filosófico.

Desde los años sesenta los artistas americanos vienen desarrollando la conciencia creciente de que la historia del arte es la historia de las relaciones inter artísticas, de que las artes y los artistas se forman entre sí, de las influencias mutuas. Los débiles tienden a idealizar a los fuertes, los fuertes se apropian de lo existente, aunque luego estas apropiaciones generen la angustia de la influencia, del endeudamiento.

La influencia es una transferencia de persona a persona, le da un sentido al maestro pero implica también una pérdida, todo buen discípulo le quita algo al maestro. El arte es una incompreensión, una alteración, una tergiversación; una artista tergiversa a su maestro, sigue a la obra inicial hasta cierto punto luego se desplaza, se desmarca. Un artista ejecuta los objetivos de un precursor pervirtiéndolos, como si éste no hubiera llegado tan lejos. En este último sentido podemos hablar de una ruptura, cuando la angustia de la influencia lleva a la discontinuidad. A veces el discípulo asigna al maestro una virtud que luego descubre ajena o producto de su propio ingenio. En otras ocasiones, el discípulo quiere purgarse de las influencias para llegar a un estado de soledad, de aislamiento, limitándose a sí mismo, tanto como al maestro. También ocurre que el discípulo se vacía, debido a su sequía creativa y se limita a prolongar la obra del maestro pero de tal forma que terminamos por creer más en las virtudes del discípulo.

También la estética deviene antitética, expresándose en una serie de desplazamientos sucesivos y en actos individuales de alteraciones creativas, tanto en relación con las obras como en relación con las otras interpretaciones. Leemos las obras y las interpretaciones en otras obras y en otras interpretaciones o las transformamos en otras obras y en otras interpretaciones. No debemos leer una obra o una interpretación sin considerar el conjunto de sus determinaciones y de sus consecuencias pero por lo general esto está fuera de nuestro alcance. El problema es entonces cómo podemos evitar las reducciones. Las críticas retórica, aristotélica, fenomenológica,

estructuralista, reducen los deseos y las imágenes a ideas, a datos y a fenómenos. La crítica moral y otras críticas filosóficas y psicológicas reducen todo a conceptualismos opuestos.

Bloom propone reducir entonces un poema a otro, una obra a otra. Finalmente toda obra es la incompreensión, la tergiversación de otra. Una obra no es la superación de la angustia, es la angustia. No hay interpretaciones sólo incompreensiones, por ello toda crítica es poesía en prosa, (plástica, música, acciones) en prosa. El arte es angustia de la angustia, incompreensión, perversidad disciplinada. La esquizofrenia es arte no logrado, el esquizofrénico ha perdido la fuerza de la incompreensión perversa, premeditada.

El arte es una cosa construida, por ello es una angustia lograda y para comprender una angustia debemos estar angustiados. La estética es el arte que trata de conocer los caminos que llevan de una obra a otra, de una angustia a otra, de un continente a otro.

En resumen. Esta tradición de filósofos norteamericanos que se han dedicado a la interpretación del arte, de la estética y de la cultura contemporáneos, que va de Dewey hasta nuestros días:

- con su crítica de la fractura entre el arte noble y el arte popular, con su consideración de las acciones de las multitudes, con su afirmación de la función del arte como eso que hace más puros e intensos los objetos banales y que nos lleva a una intensificación de la sensibilidad;

- en su polémica contra el arte por el arte y las concepciones contemplativas del arte, en su rechazo de la estética hedonista y en su aproximación del arte a la ciencia que relativiza el criterio de verdad generalmente aceptado en la ciencia pasando de la adecuación y de las ideas a la utilidad, subrayando el momento cognitivo del arte, la "plenitud" de los símbolos estéticos en oposición a los denotativos símbolos científicos, en su atención al carácter estético de la banalidad que relativiza las bellas artes;

- por su intención de suprimir la fractura arte-vida, al entender que las obras son siempre "acerca del mundo", por incluir la interpretación como momento que pertenece a la esencia misma de la obra y por conferir a los objetos artísticos una forma de explicación filosófica latente que abre los caminos que van de la filosofía al arte y viceversa;

- al profundizar los rasgos antimetafísicos y antifundacionalistas que iniciaron sus homólogos europeos, al asimilar los textos literario, crítico y filosófico, al entender el arte como incompreensión, alteración creativa, tergiversación tanto en relación con las obras como en relación con las interpretaciones, al superar la angustia de las influencias y del endeudamiento, al proponerse evitar las reducciones de las críticas que convierten los deseos e imágenes en ideas, datos y conceptualismos, entendiendo que la obra no es la superación de la angustia sino la angustia misma, incompreensión, perversidad disciplinada y premeditada, y que para comprender una angustia debemos estar angustiados; han hecho una aproximación a los mismos (el arte, la estética y la cultura contemporáneos) que definitivamente ha percibido el giro de la modernidad a eso que mientras no tengamos un término más apropiado podemos seguir llamando posmodernidad, no sólo en el arte y la estética americanos, de toda América, sino en la cultura contemporánea en general.

Bibliografía

John Dewey, *Art as Experience*, New York 1934.
Experience and Nature, Chicago 1925.

Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*,
Indianapolis 1968.
Ways of Worlmaking, Indianapolis 1978.
Art and Inquiry, in "American Philosophical Association.
Proceedings and Addresses" 41, 1967/68.

Arthur C. Danto, *The Artworld*, in "Journal of Philosophy" 61, 1964.
The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art,
Cambridge (Mass.) 1981.

Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, 1979.
Consecuencias del pragmatismo
La filosofía después de la filosofía
Escritos filosóficos I
Escritos filosóficos II
El giro lingüístico

Harold Bloom, *La angustia de la influencia. Una teoría de la poesía*
La Kabbalah y la tradición crítica
Agon. Hacia una teoría del revisionismo
Arruinar las verdades sagradas. Poesía y fe desde la Biblia hasta hoy

Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, 1985.
Ceguera y visión. Lenguaje literario y crítica literaria, 1971.