

Elena Oliveras (ed.)

Cuestiones de arte contemporáneo

*Hacia un nuevo espectador
en el siglo XXI*

Oscar de Gyldenfeldt

María Cristina Ares

Graciela I. de los Reyes

Inés A. Buchar

Elena Oliveras

María Laura Rosa

Graciela C. Sarti

Cecilia Fiel

Mercedes Casanegra

CAPÍTULO V

EL NUEVO ESPECTADOR

Elena Oliveras

Del interés por un nuevo paradigma estético surgido en el siglo XX da cuenta una extensa bibliografía. Y aunque tan importantes como los cambios que han transformado sustancialmente a la obra de arte resultan los que se han operado en el público, los trabajos que lo analizan son escasos. Es así que, a pesar de su importancia, el elemento menos conocido del arte ha sido y sigue siendo su público. Quizás esto se deba a que investigarlo —tanto en sus aspectos cuantitativos (estadísticos) o cualitativos— resulta muy costoso. Dificultad a la que se suma el hecho de que los datos obtenidos requieren de una permanente actualización.

¿Podemos decir que existe un público de arte? En términos estrictos, no. Como veremos, lo que existe son públicos. Tal es el correlato lógico de formas de arte en extremo variadas surgidas a lo largo del siglo XX y en lo que llevamos recorrido del siglo XXI. Algunas siguen siendo "sensibles" o, en la calificación despreciativa de Duchamp, "retinianas". Otras son conceptuales y —en el polo opuesto de la *aisthesis**— no exigirían necesariamente de un contacto perceptivo directo. Bastaría con su descripción y con la posterior construcción imaginaria, mental, por parte del espectador.¹

La diversidad de receptores depende asimismo del ámbito dentro del cual se encuentran las obras: algunas circulan dentro del recinto tradicional del museo o de la galería, mientras que otras lo hacen fuera de él, en la extensión urbana, principalmente en el espacio abierto de calles y de plazas.

Por otra parte, en las últimas décadas, una forma de arte electrónico —el net art— se expande en el espacio virtual de Internet. Con un mínimo esfuerzo físico, las obras son bajadas por usuarios "en pantuflas" que interactúan con

* La palabra griega *aisthesis* significa sensación, sensibilidad. De ella deriva el nombre de la disciplina filosófica que se ocupa de la belleza y del arte: Estética.

ellas en la intimidad del hogar, acentuando lo que Virilio definió como "sedentarismo definitivo",² característico de nuestro tiempo. Sorprende que ochenta años atrás, en sus *Pieces sur l'art* (1928), Valéry se haya anticipado a la actual situación de *delivery* cultural al destacar que así como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas, igualmente nos llegarán sonidos e imágenes visuales a través de máquinas que "hablan" y muestran formas en movimiento.

Las obras adquirirán una especie de ubicuidad. Su presencia inmediata o su restitución en cualquier momento obedecerán a una llamada nuestra. Ya no estarán sólo en sí mismas, sino todas en donde haya alguien y un aparato. Ya no serán sino diversos tipos de fuente u origen, y se encontrarán o reencontrarán íntegros sus beneficios en donde se desee. Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo.³

Agrega Valéry que seguramente ningún filósofo soñó con una sociedad como la nuestra donde se distribuyera la "Realidad Sensible a domicilio".

Público de arte, mirones, paseantes

Diferente de los "mirones" y de los "paseantes" que circulan por los espacios de exhibición, el "público de arte" es un tipo de público especializado que debe cumplir al menos con un requisito elemental: la conciencia de que eso que se le enfrenta es, efectivamente, una obra de arte. Luego, el segundo aspecto esperable, que nos acerca al "lector modelo" (Eco), será la capacidad de ahondar en los significados de la obra, de interpretarla penetrando en su corriente subterránea de sentido. Afirma George Dickie:

El rol de un miembro del público tiene dos aspectos centrales. Primero, está el aspecto general que es característico de todos los

miembros de los públicos de arte, a saber, la conciencia de que lo que se les presenta es arte. El segundo aspecto del rol de un miembro del público es la amplia variedad de capacidades y sensibilidades que permiten a uno percibir y comprender el tipo particular de arte que se les presenta .4

El hermetismo y la complejidad del arte contemporáneo hace que no sean pocos los que, enfrentados a la obra, quedan fuera del fenómeno del arte. Podemos encontrar una puesta en escena metafórica de la división del público en la instalación de Dan Graham, Espacio público/Dos audiencias. Presentada en la Bienal de Venecia de 1976, la obra dio título, en 2006, a una muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. En ella se escenifican problemas del lenguaje y del público, quien es invitado a ingresar en los planos espejados y multidireccionales de la instalación. Mientras que algunos no aceptaban el desafío (quedaban afuera), otros se detenían e ingresaban en la obra observándola desde distintos ángulos, intentando averiguar qué era lo que, en realidad, se les ofrecía. Como La Pileta de Leandro Erlich, que describiremos más abajo, la citada obra de Graham nos lleva a decidir de qué lado nos ubicamos y a tomar conciencia del límite (a veces leve) entre dentro /fuera. La operación de decisión y la puesta a prueba de una disposición particular que nos permita participar de la obra no resulta requisito del arte más tradicional cuando éste se presenta "reposante como un buen sillón", en el decir de Henri Matisse.

Para cierto tipo de audiencia (la que queda fuera de la obra), lo que el museo abierto a un nuevo paradigma ofrece como arte no es más que un juego ingenioso, una broma o un fait de scandal pensado para fama del artista, con positivos efectos en el mercado. Para otro tipo de audiencia, las obras preguntan; se presentan, por lo tanto, como "problema" a resolver. Problema que será fuente - de un nuevo placer —teorético— que vendrá a sumarse al (tradicional) placer estético.

Como observara Dickie, al requisito básico de reconocimiento del estatuto artístico —esto es una obra de arte— el público de arte agrega competencias individuales, formación e información teórica e histórica para llegar a captar los sentidos de la obra, entrando en sintonía con sus intenciones no explícitas. De este modo, ella se enriquece completándose, transitoriamente, con cada nueva lectura del espectador.

Y esto no sólo es válido para el arte contemporáneo sino para todo tipo de arte. La Virgen de las Rocas (hacia 1483) de Leonardo —que muestra un acontecimiento de la infancia de Jesús en el que interviene el arcángel Uriel— también tiene sus claves, al igual queda Alegoría de la Primavera (hacia 1478) de Botticelli. Se hace necesario, en este caso, relacionar lo representado con los poemas de Angelo Poliziano, con ideas de la filosofía neoplatónica y con los proyectos propagandísticos de Lorenzo de Médicis.⁵

Debemos agregar que, no obstante la importancia del receptor, el estatuto ontológico de la obra de arte no es fruto de una apreciación individual. Una obra que me gusta no es necesariamente una "obra de arte". Para que lo sea hace falta una apreciación / decisión de la institución arte. De acuerdo con la teoría no inmanentista de Dickie (véase el capítulo I), para que algo sea —socialmente— reconocido como arte, es preciso que ingrese en el "mundo del arte", integrado por artistas, teóricos e historiadores del arte, curadores, críticos, coleccionistas, directores de museo, galeristas y también el público de arte.

El principal problema para el reconocimiento de algunos objetos como "obras de arte" es la propia naturaleza —informal— de la "institución arte". No existe, como en el caso de la declaración de marido y mujer hecha por un juez, un trasfondo de leyes y de reglas que legitimen de modo formal la declaración "esto es una obra de arte".

Burger explica que el concepto de "institución arte" refiere tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de obras.⁶ No limitadas a legalidades coercitivas, esas ideas no sólo son cambiantes; también pueden ser antagónicas, lo que resalta de modo drástico con la inclusión del ready-made, del objeto extraartístico ya hecho, como obra de arte (véase el capítulo III).

¿El arte es para todos?

Antes de la aparición del nuevo paradigma estético que inaugura el siglo XX, el arte ostentaba claramente la notación "arte"; la escultura descansaba, entronizada, sobre un pedestal, mientras que el marco servía,

en la pintura, de separación entre lo artístico y lo no artístico.

Diferente de un arte definido, el de hoy pasa a ser un campo abierto a una reorganización continua. Piedras o trozos de maderas que se acumulan en el suelo, objetos industriales de uso cotidiano o actos cotidianos, como el de vestirse o comer, pasan a ser insólitos —y hasta irritantes— casos de obras de arte. Nada facilita el contacto del espectador con la obra, por lo que se mantiene en plena vigencia lo apuntado por Adorno hace más de treinta años:

Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello? 7

Siguiendo a Adorno, diremos —aunque mucho nos pese— que el arte no es comunicación, que la función del "arte autónomo" (véase el capítulo IV) es registrar el presente, ser síntoma del espíritu del tiempo, y esto no siempre puede ni debe ser dicho en términos evidentes, explícitos o comprensibles para todos. Una excesiva claridad (el didactismo) desnaturalizaría el mensaje de la obra, anularía lo que le es esencial: su complejidad semántica.

Además, siendo el arte síntoma del tiempo, y si el nuestro es el de la contradicción —a mayor enriquecimiento tecnológico, mayor pobreza o marginalidad— y el de la especialización que cada vez más dividen a las comunidades de pensadores y científicos ¿cómo pretender que el arte sea para todos?

Precisamente, la mayor dificultad a la que deben enfrentarse hoy las instituciones culturales es, por un lado, comunicar —con la idea de que el arte es para todos— y, por otro, problematizar. En el primer caso se integra, se reconocen las capacidades de unos y de otros; en el segundo, se dificulta el contacto, se sorprende y se desconcierta al espectador invitándolo a ver y a construir un sensorium diferente. Dice Jacques Rancière:

Las discusiones entabladas sobre el concepto del nuevo MOMA indicaban la necesidad y la dificultad de conjugar dos funciones museísticas. El museo del futuro debe responder a imperativos de

integración, de reconocimiento de las capacidades de todos. Y debe al mismo tiempo sorprender las expectativas de quienes lo visitan y contribuir con el choque de la experiencia a formar un sensorium diferente.⁸



25. El espectador frente a una obra tradicional. Fotografía: Andrés Fayó.

El problema reside en haberse adoptado un tipo de relación, surgida en un momento de la historia, como situación generalizada ideal. En la Grecia clásica el arte era para todos. También en el Medioevo, cuando los retablos, pinturas murales o vitrales de las iglesias pasaron a ser la biblia pauperum, la Biblia de los pobres que no sabían latín. Así, para acercar a los fieles, la Iglesia le dio un nuevo sentido al lenguaje de los artistas plásticos y a las formas discursivas de la poesía y de la narrativa: enseñar el mensaje cristiano. Destaca Gadamer que nuestra conciencia cultural "vive ahora, en gran parte, de los frutos de esa decisión",⁹ en tanto se desprende que el arte debe ser para todos, un lenguaje de

formas comunes y contenidos comunes.

A diferencia de determinados momentos del pasado —en los que el arte se insertaba en una perspectiva utópica, o mejor, eutópica* de integración— el arte de hoy busca lo disonante, lo desagradable cuando no lo tenebroso o lo abyecto. La fealdad se impone a la belleza (véanse los capítulos VII y IX). Y así el arte se convierte en algo con lo cual es muy difícil convivir. No decimos nada nuevo cuando afirmamos que no podríamos llevar a nuestras casas muchas de las obras del siglo XX, deshumanizadas según Ortega y Gasset:

Con las cosas representadas en el cuadro tradicional podríamos ilusoriamente convivir. De la Gioconda se han enamorado muchos ingleses. Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia... [el artista] nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente. ¹⁰

El artista muchas veces paga con la marginación el ser un artista "sólo para el arte", autor de obras sólo para el museo (véase el capítulo II). Alejados del destino social del arte de la Grecia clásica o del Medioevo, ellos no se sienten hoy en comunidad sino que buscan su comunidad en el marco de un pluralismo amplio y progresivo. Aclara Gadamer:

Pero nuestro problema es precisamente que esa integración [la del artista con la Iglesia o con la sociedad] ha dejado de ser evidente y, con ello, la autocomprensión colectiva del artista ya no existe (y no existe ya en el siglo - XIX). Esto es lo que se expresa en la tesis de Hegel [la muerte del arte].

* Utopía (del griego ou = no y topos = lugar) refiere a un lugar imaginario más feliz que aun no se ha concretado o cuya concreción resulta en extremo difícil. Se la interpreta como sinónimo de eutopía (del griego eu = bueno, feliz). Es un lugar, mundo o país ideal donde dominan la fraternidad, el progreso pacífico, los derechos humanos; todo lo cual facilita una vida plena y dichosa. Fue Tomás Moro (1478-1535) quien acuñó el término. Su Utopía se inserta en una larga tradición, que cuenta con antecedentes en Platón y San Agustín.

Por otra parte, la atopía y la distopía poseen rasgos diferenciales importantes. "A" significa en griego negación, privación, falta. Atopía es falta de utopía, mientras que distopía (del latín dis = separación, diferencia) es su contrario. En el cine y en la literatura ha tenido gran desarrollo el género distópico, posapocalíptico, con ejemplos de gran interés como Blade Runner (1982) de Ridley Scott o Children of Men (2006) de Alfonso Cuarón. Allí se nos muestra el mundo del futuro como contrario a una utopía, es decir como opuesto a la ilusión de un mundo feliz.

Ya entonces comenzaron los grandes artistas a sentirse más o menos desarraigados en una sociedad que se estaba industrializando y comercializando, con lo que el artista encontró confirmada en su propio destino bohemio la vieja reputación de vagabundos de los antiguos juglares. En el siglo XIX, todo artista vivía en la conciencia de que la comunicación entre él y los hombres para los que creaba había dejado de ser evidente. El artista del siglo XIX no está en comunidad, sino que crea su propia comunidad con todo el pluralismo que corresponde a la situación y con todas las exageradas expectativas que necesariamente se generan cuando se tienen que combinar la admisión del pluralismo con la pretensión de que la forma y el mensaje de la creación propia son los únicos verdaderos.¹¹

En un mundo de sospechas y escepticismo como el nuestro, el artista "crea su propia comunidad, con todo el pluralismo que corresponde a la situación". Ya no existen narrativas maestras en la historia del arte ni en la historia general.¹² Estamos en la poshistoria del arte, que pondrá en juego —y en duda— todos los estilos, desde la abstracción a la figuración y todas las estrategias de presentación, llegando al punto de desconfiarse hasta de la misma noción de arte. De ese modo, la separación obra-espectador tiene una causa inherente a la misma obra: su des-definición (véanse los capítulos I y III).

Des-definición del arte no es sinónimo de "des-institucionalización"; por el contrario, aquélla no hace sino resaltar la importancia de ésta, particularmente en lo que respecta al rol del museo que, según Danto, es "causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento poshistórico del arte"¹³ En este contexto es fundamental el comportamiento teórico del espectador. Deberá ser un receptor advertido, formado, capaz de hacer uso de teorías que le permitan entender el estado conceptual o mejor, diríamos hoy, el estado filosófico del arte. Resulta muy ilustrativo el título, intencionalmente ambiguo, de un libro de Danto: *Philosophizing Art*. En él se hace referencia tanto al filosofar sobre el arte como al "arte que filosofa", o mejor, que hace preguntas filosóficas dejando las respuestas al espectador. Los coleccionistas belgas Annick y Anton Herbert confiesan: "Nosotros no hemos coleccionado obras de arte, sino una nueva forma de pensar".

El filosofar del arte contribuye a la gran paradoja de la recepción estética

contemporánea: cada vez son más los que se acercan al arte y cada vez son menos, en proporción, los que merecen el calificativo de "público de arte". Cada vez son más los paseantes y los mirones que concurren a museos y a mega eventos como las ferias de arte, rebajándolos muchas veces a meros sitios para el encuentro social, donde hasta es posible contagiarse de cultura.

Cuatro tipos de "ojos": común, snob, absolutista y crítico

Por los lugares de exhibición pasan varios "ojos", para retomar la sinecdótica expresión de Guido Ballo. Circulan allí diferentes tipos de espectadores que responden al "ojo común", al "snob", al "absolutista" y al "crítico".¹⁴

Frente al arte des-definido, el "ojo común" concluye sin más: "eso lo hace cualquiera", "eso lo hace mi hijo", "el arte hoy es un chiste", "en arte todo vale". Para él, muchas de las obras de arte contemporáneo pasan a ser sólo la ocasión de un escándalo público, una especie de "proyectil", según afirma Benjamin al referirse a las manifestaciones dadaístas: "De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba contra todo destinatario".¹⁵

Para el "ojo común", la obra debe ser fuente de placer inmediato; sólo cuenta lo tradicional (la mimesis y el arte aurático). Acepta lo popularizado; es como si viviera en un valle y aunque sabe que existen otros lugares, restringe todo el mundo a ese sitio. Olvida o ignora que fuera de él se hablan lenguas diversas. Baudelaire describe la actitud de este tipo de espectador diciendo:

[...] existe en el mundo, e incluso en el mundo de los artistas, cierta gente que acude al museo del Louvre y que pasa rápidamente, sin concederles ni siquiera una mirada, frente a muchos cuadros interesantísimos, aunque de segundo orden, deteniéndose por el contrario con mirada soñadora ante un Tiziano, un Rafael o cualquiera otra obra que haya sido popularizada por los grabados [...] de vez en cuando, surgen ciertos desfacedores de entuertos, críticos, aficionados o curiosos, los cuales afirman que no todo está en Rafael, que no todo está en Radine, que los poetas menores tienen cosas

buenas, sólidas, deliciosas...¹⁶

Dentro del museo, los "desfacedores de entuertos" podrán detenerse en el comentario en display del curador o en la ficha técnica de la obra para extraer de estos datos una nueva clave para el acercamiento. Se esforzará entonces por ver más allá de lo que ve el "ojo común".

El "ojo snob", diferente del "ojo común", busca sentirse cerca del arte y mostrarse como conocedor aunque sólo retiene lo que está en la cresta de la ola. Su contacto con la obra es superficial y sumamente variable, pues tanto defiende con vehemencia lo que está de moda, como rechaza lo que cree ya ha pasado. Ballo lo llama orecchiante (de orecchia = oreja) pues se le pega lo último, lo que escucha al pasar. En esto se diferencia del espectador absolutista que se caracteriza por defender una sola tendencia. Intransigente, no ve más allá de su propio gusto; apunta en una sola dirección, por lo cual resulta imposible dialogar con él. Se lo encuentra generalmente entre los artistas que defienden una sola posición, que es aquella en la que se encuentran afiliados.

Quien realmente ama y se preocupa por el arte es el espectador "crítico". Debería corresponder al crítico de arte formado y sensible, poseedor de una especie de "ojo clínico" capaz de detectar en la obra síntomas de su tiempo. Observa Ballo que él ve en la mimesis sólo uno de los recursos artísticos posibles y si bien considera que la universalidad del arte es absoluta, las raíces son siempre particulares; dependen de cada época y deben ser consideradas.

El ojo crítico es un ojo desprejuiciado, abierto a todo. Puede ser tanto contemplativo como teórico. Debemos notar que la contemplación no supone un estado de inercia o pasividad, sino un silencio conquistado que permite lograr un contacto íntimo, profundo, con la obra, cercano —como advierte José Jiménez— al del creyente con Dios.¹⁷ El espectador recibe y participa del aura de la obra, de una especie de irradiación sagrada. Así en cada contacto aurático con la obra, ésta confirma su divinización, se vuelve a "consagrar" como tal.

Debemos agregar que el placer contemplativo, basado en el recogimiento frente a la obra, corresponde históricamente al del burgués que, en el siglo XVIII, buscaba elevarse espiritualmente a

través del contacto con el arte. Benjamin refiere de modo explícito al hecho de que "para una burguesía degenerada el recogimiento se convirtió en una escuela de conducta asocial", ¹⁸ Recordemos que el burgués fue el principal destinatario del museo, creado en aquel siglo (véase el capítulo II); es quien también participa de una de las más grandes conquistas de la Ilustración: la opinión pública. En términos estrictos, "pública" se limita entonces a un sector de la población: la de la burguesía que, en contacto con exposiciones y revistas de arte, puede formarse y opinar. ¹⁹

El turista cultural

A la corriente del gran público (allegados, paseantes, mirones) que no es "público de arte" pertenece el turista cultural. Diferente del ojo crítico, interesado en profundizar el sentido de la obra de arte, se desplaza hacia lugares sacralizados por la promoción comercial, como podrían serlo el Partenón, la Torre Eiffel, el Coliseo romano o las pirámides de Egipto.

El turista cultural es uno de los principales protagonistas de la democratización y globalización del arte llevada a cabo en el siglo XX. Si en el pasado los destinatarios del arte eran los burgueses o, en el decir de Danto, "los varones blancos pudientes",²⁰ hoy la distribución del arte se guía por el ideal democrático de no pertenencia a ninguna clase social en particular, aunque es sabido que, en los hechos, no todos los sectores participan. Eduardo Costantini, fundador del MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) aclara que "el protagonista principal es el público, sin ningún tipo de discriminación". Por su parte, Jorge Glusberg, ex director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, sostuvo:

En el Museo, nuestro proyecto nos ha distanciado de las políticas culturales para elites. Abrimos la institución todo el año a todos los públicos y planificamos sobre el concepto de arte como educación y como lugar de encuentro. Por ello, entre otras cosas, la entrada fue gratuita para todas las actividades.

El turista cultural responde al "ojo común" tamizado muchas veces, en fuertes dosis, por el "ojo snob". Metafóricamente Abraham Moles lo llama

"insecto feliz",²¹ aclarando que el placer solitario del individuo que contemplaba la fuente colmada de belleza, ahora es desplazado por un número excesivamente elevado de turistas que vienen a beber de la fuente. Si son tantos, concluye, la fuente "se secará".

Como Moles, Danto utilizará la metáfora de la sed haciendo referencia a las "multitudes sedientas". De este modo ubica el problema en el campo de lo cuantitativo que entraña sustanciales consecuencias cualitativas: la obra muere en la conciencia de un número excesivamente alto de espectadores.

Ahora bien, ¿son los "insectos felices" realmente felices, como supone Moles? Lo cierto es que en ellos no queda nada de la paz interior del contemplador. Por el contrario, el turista está sujeto a rígidos programas y horarios prefijados para un mayor aprovechamiento del tiempo. Es el tiempo que trabajosamente necesita ser llenado y que nada tiene que ver con el tiempo pleno de por sí de quien se hace uno con la obra.²² El efecto de esta situación es, como veremos luego, anestésico.

El exceso de estímulos a que es sometido el turista cultural provoca lo que se ha llamado "síndrome de Stendhal",²³ un conjunto de síntomas físicos y psíquicos —malestar general, ansiedad, trastornos visuales, náuseas, vómitos—descritos por Stendhal en sus relatos de viaje por ciudades como Florencia que condensan siglos de historia. El escritor cuenta que se sintió sobrepasado por lo que hubiera podido llegar a ver y por lo poco que, comparativamente, vio. Podríamos concluir que Stendhal, como muchos de los que hoy circulan por museos y ferias de arte, fue afectado por una "sobredosis" de arte y belleza.

Dentro de ciudades históricas y de los grandes museos, son pocos los que tienen la paciencia necesaria para ver, en su totalidad, el conglomerado de piezas que lo integran. La situación se agrava en el caso de obras temporales —como el videoarte— frente a las cuales se debe estar largo rato de pie. Hay estudios que muestran que los tiempos de atención a las unidades expositivas varían de 0 a 45 segundos y que la media se sitúa en torno de los 30 segundos.

Para evitar los efectos indeseados de un excesivo número de obras en exhibición los museos deberían recurrir a un adecuado trabajo curatorial

y de montaje sobre la base de una muy cuidada selección. Un ejemplo de ese "minimalismo curatorial" es el Museo Guggenheim de Bilbao (véase el capítulo II).

El público de las ferias de arte

Recordando la aglomeración de objetos en un bazar y la seducción visual de los shoppings, las ferias de arte, aseguradas por los intereses del mercado, suelen caracterizarse por marcados desniveles de calidad, si bien en los últimos años se observa un notable esfuerzo por superar desequilibrios evidentes en los comienzos de éstas. Al igual que por las ferias de libros, circulan en ellas los cuatro tipos de "ojos" diferenciados por Ballo, pero quienes más se deslumbran con el glamour de ese mega encuentro son las "multitudes sedientas", no el público especializado.

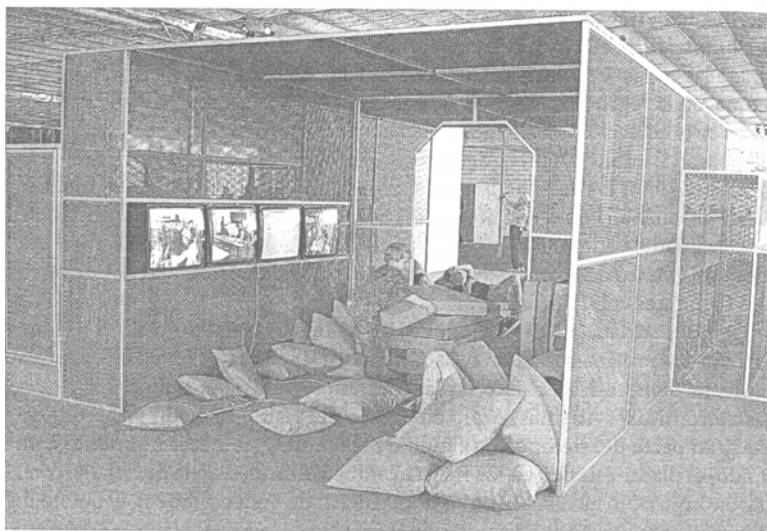
Las ferias de arte resultan alborozo para el husmeador y regocijo para el paseante que se detiene ante la atractiva puesta de los stands más que ante las unidades expositivas. El fetichismo los convierte en "coleccionista de catálogos" y de todo tipo de folletos o documentos disponibles. Es la forma que ellos tienen de "adueñarse" de las obras, repitiendo una actitud de las masas que Benjamín describía hace más de setenta años. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) hacía referencia a la tendencia de las masas a aproximarse a las obras "en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción" ²⁴ (véase el capítulo IV). Las reproducciones recogidas por el coleccionista de catálogos resultarán parte de un "museo imaginario" personal cuando, en el hogar, consiga distribuir postales y afiches en las paredes o —con las nuevas posibilidades tecnológicas— proyecte videos o DVD. Pero más allá de la relación mediatizada con las obras, la feria también da la posibilidad de adquirirlas a costos accesibles y con facilidades de pago. Así, todos son eventuales compradores, cautivados por la posibilidad de convertirse en flamantes coleccionistas.

Como el turista cultural, el público de las ferias de arte ambiciona evadirse del tedio de la rutina cotidiana consumiendo arte; quiere beber de la "fuente de la cultura" con un fácil acceso al placer estético; de allí que abunden las obras "gastronómicas". Además, como en el caso del visitante de un shopping que pasa gran parte del tiempo comiendo o

bebiendo, y no necesariamente comprando, el placer estético en los mega eventos culturales suele mezclarse con el gastronómico. No es casual que en la 49^a Bienal de Venecia (zoos), el boleto del vaporetto para ver las exposiciones incluía un vale para adquirir un McChicken en uno de los tres McDonald's del lugar.

Parte de una misma conducta hedonista es el disfrute de las zonas de chill out. A veces estos espacios de descanso se convierten en propuestas de diseño o en espectáculos en sí mismos. En la edición 2004 de ArteBA una de esas zonas ofrecía sesiones especiales de masajes en un relajante ambiente de estilo oriental.

Pero en otros casos, el ambiente de relax es un ingrediente principal de la propuesta del artista. Es lo que ocurrió en la videoinstalación interactiva *Y recostarte...* (1994) de Marta Ares. La tradicional posición vertical del espectador fue reemplazada por una cómoda posición de acostado; de este modo se podía observar la pantalla horizontal de cuatro metros que había sido suspendida del cielo raso, en la que se veía la imagen —en loop— del oleaje en el Río de la Plata. En una caja de luz apoyada en el piso se leía: "y recostarte aquí es acariciarte, tocarte, besarte..." Una clara relación de hedonismo reemplaza en estos casos a la tradicional relación aurática obra-espectador. Algo similar encontramos en *¿Te gustaría participar en una experiencia artística?* de Ricardo Basbaum (1961) presentada en la Documenta 12 (2007) de Kassel. La obra, que ocupó un amplio espacio del Aue Pavillon, estaba integrada por textos, videos, colchones y un ejemplar del "objeto ambiguo" (véase el capítulo III) que el artista hace circular por diferentes países para verificar las variantes asociativas del espectador (véase <www.nbp.pro.br>). Los espectadores podían recostarse o acostarse para ver las proyecciones que mostraban las diferentes utilizaciones de un mismo objeto. Podía servir de embarcación tanto como de caja, de recipiente mezclador, molde de torta o mesa de living. Una de las particularidades de este tipo de obra relacional, en pleno auge, es —como veremos más abajo— que los mismos espectadores se convierten en objetos de visión y de interacción.

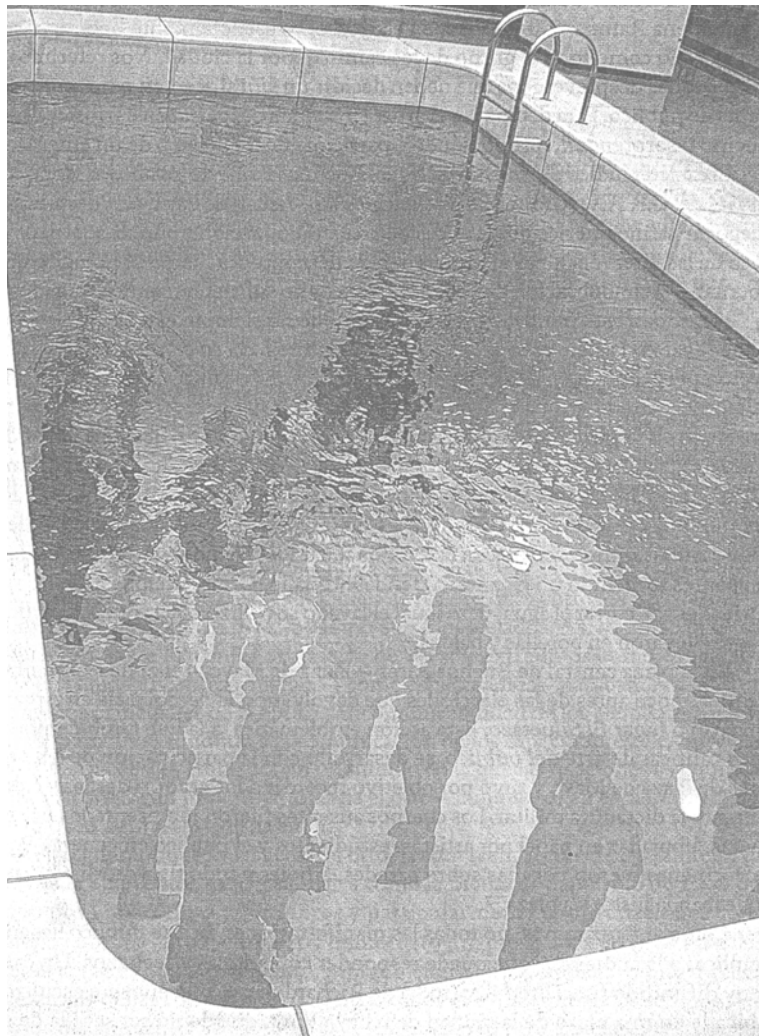


26. Ricardo Basbaum. *¿Te gustaría participar en una experiencia artística?* (2004-2007).
Instalación interactiva. Estructura de acero pintado, malla metálica, colchones, almohadones, alfombra,
ocho monitores, ocho circuitos cerrados de TV, dos reproductores de DVD, dos computadoras,
dos videograbadoras, objeto de acero pintado de blanco de 125 x 80 x 18 cm.
La obra fue presentada en *Documenta 12*, Kassel, 2007. Fotografía: Daniela Mattos.

La instalación de Basbaum plantea una situación voyeurista del espectador: la de aquel que, fuera de la obra, "espía" lo que ocurre en el centro de la escena. Situación que también mostraba *La Pileta* (1998) de Leandro Erlich presentada en la 49ª Bienal de Venecia (zoos). Atravesando una puerta lateral de la piscina el público ingresaba en su interior vacío. Los que no lo hacían, "espiaban" desde afuera experimentando una curiosa sensación: la del sumergimiento en el agua de los que habían ingresado. La ilusión era provocada por una superficie de acrílico cubierta por una delgada capa de agua que había sido colocada en la parte superior de la piscina.

Mientras la sensación de los que estaban fuera de *La Pileta* era de desconcierto, los que ingresaban en su interior podían acercarse a la experiencia del ocio, del descanso, del disfrute de los sentidos cortando con los ruidos del entorno. Desde una nueva perspectiva —mediatizada por un filtro acuático— se podía observar el mundo "real" como si éste fuera visto por primera vez. Idéntico efecto de extrañeza es el que produjo Bruce Nauman con su *Square Depression* (Depresión cuadrada), instalada frente al Centro de Ciencias Naturales de Münster. La obra integraba los Proyectos escultóricos Münster 2007. Los que caminaban

dentro del cuadrado hundido en la tierra renovaban su visión del entorno. Cambiando el punto de vista habitual tomaban conciencia del carácter formal del espacio. Una inusual experiencia obtenida en contadas ocasiones, como, por ejemplo, cuando vemos la tierra volando adentro de un avión.



27. Leandro Erlich. *La Pileta*, 1998. Estructura metálica, madera, plexiglás, agua. 240 x 300 x 600 cm.
49ª Bienal de Venecia, 2001.

El espectador casual

Un tipo particular de recepción estética es la que, en los últimos tiempos, produce el arte en la calle, "el arte del lugar común de la gente", según lo define María Elena Ramos ²⁵ El público, en este caso, es esencialmente heterogéneo, tan variado como lo es el grupo de los caminan por la ciudad. Nos referimos a los peatones desprevenidos que deben decidir un situ si aceptan o no asumir el papel de público. Para detenerlo, el artista intentará despertar su curiosidad, seducirlo o sorprenderlo proponiéndole participar de un juego o de un enigma.

El carácter lúdico de muchas de las acciones en la calle de los años sesenta, como las del G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel) de París, será desplazado luego en Latinoamérica por la necesidad de simbolización político-social. Es el caso de las intervenciones alineadas dentro del conceptualismo sociológico que apuntan a la simbolización de hechos históricos no suficientemente elaborados.

Llegados a este punto es preciso aclarar que no siempre el arte público que tiene lugar en la calle es arte del público. Sí lo fue Lava tu bandera (2000), una acción del grupo Sociedad Civil en la Plaza Mayor de Lima. La corrupción del gobierno peruano exigía el lavado simbólico de la bandera y todos los que ingresaban en la plaza podían participar de ese ritual de purificación llevando banderas para lavarlas con jabón y agua sacada de la fuente ubicada en el mismo lugar. Luego del lavado, los participantes procedían al secado utilizando cordeles y en una oportunidad, cuando éstos fueron derribados por las autoridades, los estandartes mojados fueron colocados sobre los mismos cuerpos de los participantes formando un gigantesco tendal humano. Otras "acciones" de las autoridades fue cortar el agua, pero igual el lavado se realizó con la que los participantes llevaron en botellas y baldes ²⁶

En la plaza central de Buenos Aires —Plaza de Mayo— el 21 de septiembre de 1983, poco antes de las elecciones que devolvieron la democracia en Argentina, tuvo lugar El Siluetazo. Esta acción emblemática, a la que también podemos calificar de arte del público, se desarrolló con la participación de las Madres de Plaza de Mayo y tuvo por objetivo recordar a los 30.000 desaparecidos durante la dictadura militar. Los cuerpos ausentes fueron representados por siluetas dibujadas en papel por artistas,

estudiantes y el público en general. Posteriormente fueron pegadas sobre paredes, árboles y todo tipo de objetos que rodeaban la histórica plaza.²⁷

Como anticipáramos, no todas las manifestaciones de arte público llegan a implicar a la audiencia, que puede responder con críticas y rechazos. Un caso muy difundido fue *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra, una enorme escultura ubicada en una plaza de la ciudad de Nueva York, que debió ser sacada de su emplazamiento original como consecuencia de los reclamos de los que pasaban por el lugar y encontraban obstaculizado su tránsito.

Un escándalo mayor, por su supuesta inmoralidad, fue el que despertó *Mise-en scene* —Milán (2004)— de Mauricio Cattelan. El público que se acercaba o transitaba por la plaza 24 de Mayo de Milán no soportó ver colgados de un árbol a tres maniqués de niños. Un airado vecino, ante la angustia que la obra despertaba en su sobrino, decidió desmontarla a hachazos, con tan mala suerte que al bajar al segundo de los "ahorcados", cayó de una altura de seis metros y debió ser hospitalizado. El tercer maniquí fue sacado por los bomberos, en medio de los aplausos del público que se había reunido en el lugar. Cattelan, por su parte, aclaraba: "Yo colgué a los niños, no los ahorqué".

El público del "arte relacional"

A principios del 2006, en el marco de la muestra *Espacio público/Dos audiencias* ²⁸ que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), ante una instalación de Franz West tuvimos una experiencia que bien podría ser llamada de "arte relacional". Rodeados de los típicos sillones del artista austríaco, forrados con telas multicolores de diseños africanos, unos televisores mostraban la imagen de una persona hablando. Junto a cada uno de ellos un parlante permitía, supuestamente, escuchar lo que esa persona decía. Al aproximarnos, nos percatábamos que el locutor hablaba de arte; entonces, queríamos saber qué decía y allí estaba el problema: lo que se escuchaba no coincidía con los movimientos de la boca del protagonista del video.

El punto de partida de nuestra experiencia "relacional" fue el encuentro con un joven estudiante catalán quien se nos acercó para decirnos que él también, en un primer momento, había observado con sorpresa que no

había correspondencia entre las palabras que emitían los parlantes y el gesto registrado en el video. Luego, al desplazarse hacia el parlante contiguo a otro televisor, había descubierto que la correspondencia se realizaba no entre los parlantes y los televisores que estaban próximos sino entre los alejados. Así se inició una conversación sobre la irónica propuesta de West y extrajimos como conclusión que en realidad nosotros mismos—como espectadores— pasábamos a ser componentes principales de la obra. La incomunicabilidad de los elementos (televisores/parlantes) conducía a la comunicación de los espectadores. Entonces, no todo estaría desencaminado. En un mundo en el que las relaciones se liquifican (Bauman), ²⁹ algún movimiento hacia el otro —aunque sea en el marco limitado del museo de arte— seguiría en pie.

Agreguemos que la escucha del otro, la convivencia con el otro también fue resaltada en eventos internacionales como la Bienal de San Pablo de 2006 que tuvo por lema *Cómo vivir juntos* y particularmente en instalaciones como *Orejas con silla* (2007) de Yukio Fujimoto (1950), presentada en la 521 Bienal de Venecia (2007). El participante, sentado en una silla, podían prolongar físicamente sus orejas conectándolas a largos tubos que transmitían los sonidos aleatorios del ambiente. Se disponía así a la escucha del otro, que llevaba también a la visión del otro. La atención a los nuevos sonidos estaba acentuada por la contrastación con el silencio absoluto de una serie de discos de vinilo de los Beatles, dispuestos sobre la pared, que ofrecían una superficie brillante y uniforme. Sus surcos habían desaparecido, es decir que ellos habían sido silenciados para siempre. *Delete the Beatles*, título de la pieza del artista japonés, recordaba la acción de Rauschenberg al borrar un dibujo de de Kooning. Como en *Dibujo de de Kooning borrado* (1953) se anulaba lo venerado resaltándose, por ausencia, la presencia original.

Entre los casos más conocidos de arte relacional se encuentran las acciones de Rirkrit Tiravanija (1961). El artista de origen tailandés nacido en Buenos Aires propone al espectador un cierto "contrato" de participación social: en sus "comedores" puede cocinar, comer y dialogar. Se trata de una especie de reunión festiva que no tiene ya lugar en la intimidad del hogar sino en un espacio público, no con amigos sino con participantes desconocidos con los que podemos entrar en relación.

De este modo, la experiencia relacional hace del espacio público no sólo un

lugar de exhibición de obras sino de encuentro entre participantes. La parte expositiva se amplía por la mostración de distintos comportamientos. Habrá actitudes discretas, tímidas, concentradas, respetuosas, generosas; también egoístas y hasta violentas (en el caso del voraz comensal). Aunque cotidiana, familiar, la escena del comer será puesta en foco para que podamos examinarla y quizá transformarla. Afirma Bourriaud: "el artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero".³⁰

La obra relacional permitiría reconocer el problema de las imperfectas relaciones humanas, poniendo en foco la comunicación con el otro, escenificándola. Permitiría ver al otro que normalmente no vemos. Es lo que, en su momento, puso de relieve la escultura hiperrealista al mostrar, en otros phainomena, al policía pegando a un negro, al ama de casa que, agobiada, cargaba con las compras del supermercado o al trabajador de mirada perdida que viajaba en - subterráneo. El hiperrealismo no es, como se pensó, un arte de denotación, una mera duplicación e mundo exterior. Al tener que ir al museo o a la galería para ver lo que en la realidad cotidiana no vemos, exhibe nuestro estado de anestesia generalizada. Es ésta su principal connotación.

Es importante destacar que el paradigma relacional supone —además de una crítica a las metodologías representacionales (el hiperrealismo sigue siendo representacional)— una crítica a la convención aceptada: de un lado la obra, del otro el espectador. Incorporando al espectador, la referencia será ahora intrínseca a la obra que refleja materialmente un problema ensayando una utopía de la proximidad. Por un breve momento, el espectador es protagonista de un espacio de comunicabilidad donde los aspectos relacionales, afectivos y colaborativos pasan a tener una nueva centralidad. En este contexto, la relacionalidad aparece como un concepto clave para teorizar sobre nuevas formas difusas de politización y de estetización que están transformando la construcción de la subjetividad y de la intersubjetividad.

Las obras que se abren a la participación física del espectador —como lo hace el arte relacional— quiebran la convención según el cual los artistas crean y el público solamente recibe. Señala Dickie que "cualquier modo convencional de hacer algo podría haber sido hecho de modo diferente".³¹

Hace referencia a algunas convenciones en el ámbito teatral, por ejemplo, la del telón que sube mientras que las luces se apagan para dar comienzo al espectáculo. Otra clase de convención en el teatro occidental es el ocultamiento de las acciones del tramoyista; sin embargo, en el teatro chino clásico lo que está en bambalinas también es mostrado. Dickie también recuerda una teatralización de Peter Pan, donde el protagonista solicita el aplauso del público para salvar la vida de Campanita. Es ésta una participación anticonvencional momentánea (de pocos minutos), diferente de la participación anticonvencional más prolongada del público del arte relacional.

Actualidad de la experiencia estética

Lo que identifica al público de arte es haber tenido una experiencia estética. Tomamos el concepto de "experiencia" según lo define John Dewey en su célebre libro *El arte como experiencia*. Nos dice que

[...] tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento. Solamente de vez en cuando se integra aquélla y se delimita de otras experiencias, dentro de la corriente general de la experiencia.³²

Tener una experiencia es hacer un recorte en un flujo indiferenciado con un principio y un fin; de allí que aquello que la caracteriza sea la completud. Nada más alejado de una experiencia que el estado anestésico en el que todo fluye indiferenciadamente.

El estado anestésico corresponde al individuo urbano, sometido a todo tipo de estímulos dentro y fuera del hogar. Fue destacado por Benjamín al hacer referencia al caminante que, en la calle, se ve obligado a representar cierto papel, entre gentil y neutral. Es el gesto defensivo del peatón cuando, para no sufrir el shock del ruido y del movimiento, mantiene el *keep smiling*, la sonrisa que aparece mecánicamente en el rostro como si todo estuviera bien, como si no sintiera lo que pasa alrededor.

En el nuevo ecosistema cultural, las muchedumbres que se desplazan en el interior de los mega espacios de exhibición pueden padecer un estado

anestésico semejante al del peatón de la gran ciudad. Y no sólo es afectado por el cansancio y la anestesia el público no iniciado sino también el amateur y el experto.

En su estudio sobre Walter Benjamin, "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte", Susan Buck-Morss juega con la oposición entre estética, como sinónimo de sensibilidad, y anestésica, que indica una crisis en la percepción. Considera lo específico de ambos términos: "Estética", como disciplina que estudia la belleza y el arte, y "anestésica", como técnica para, que un cuerpo se vuelva inerte al dolor y otros puedan trabajar sobre él. La anestésica se relaciona con la idea benjaminiana de shock. Su causa más frecuente es el exceso de trabajo y de estímulos (hoy diríamos el stress). Afirma Buck-Morss:

En esta situación de "crisis en la percepción", ya no se trata de educar al oído no refinado para que escuche música, sino de devolverle la capacidad de oír. Ya no se trata de entrenar al ojo para la contemplación de la belleza, sino de restaurar la "perceptibilidad".³³

La eficacia del arte para la restauración de la perceptibilidad es innegable. El arte es el lugar más adecuado para activar una mirada anestesiada y ejercitar una mirada lúcida del mundo. Es curioso que debamos ir al museo o a la galería de arte para percibir lo que nos rodea y no vemos pues caminamos por la vida como con anteojeras, guiados por nuestras necesidades prácticas.

Restaurar la perceptibilidad implica recuperar el amor al arte y desarrollar un hábito estético. Hablar de hábito supone hablar de tiempo. El hábito se cultiva. Dice de Duve:

En arte, como en el amor, es evidente que vuestros sentimientos están de: terminados por experiencias pasadas, canalizadas por vuestra novela familiar, condicionada por vuestra pertenencia a una clase social, por vuestra educación y hasta por vuestra herencia. Muy ciertamente ustedes amarán dentro de los límites de la determinación social y de las oportunidades culturales objetivamente ofrecidas, pero todo esto no les impedirá amar. Vuestro gusto es un hábito estético, y es el vuestro, y es porque usted lo experimenta como vuestro que es un hábito y no un juego de fuerzas exteriores a

usted mismo. Usted ha incorporado esas disposiciones socialmente adquiridas que hacen al amor del arte, usted las ha dejado estar o bien las ha cultivado, pero de todos modos, ellas lo constituyen tan íntimamente como todo el resto de vuestra personalidad ³⁴

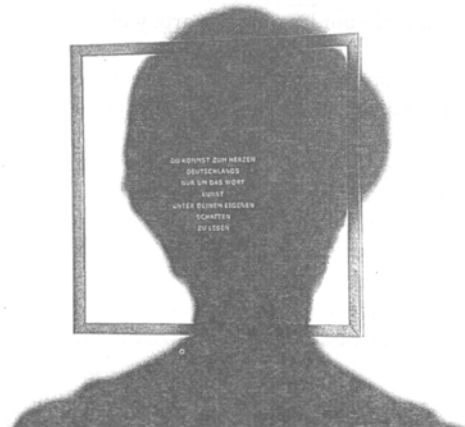
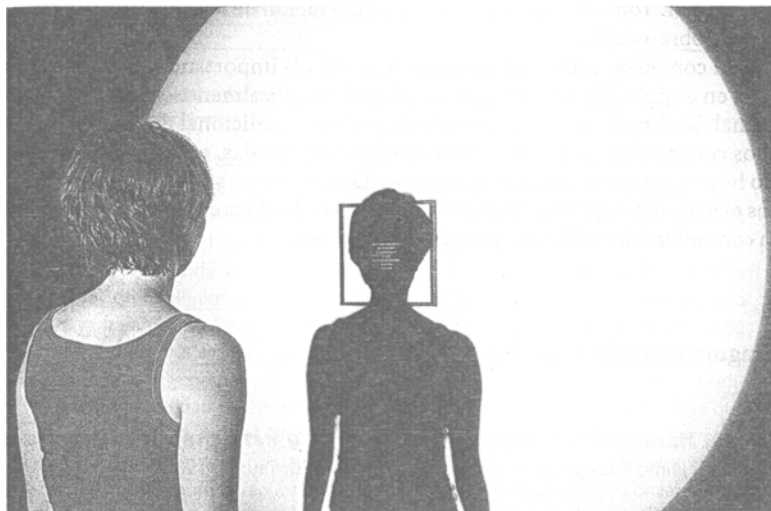
El hábito estético es un hábito de desaceleración que nos concentra en el objeto, que nos enseña a demorarnos en la obra; es la *lentezza d'animo* de la que hablaba Alberti. Esa *lentezza* permite superar el estado de shock y de atención inatenta o "atención en la dispersión" (Benjamin) que no sólo depende hoy de la velocidad de los autos o de las imágenes mediáticas sino de la rapidez del fluir de la existencia supertecnológica en general.

El nuevo espectador no debería nunca olvidar que el museo y otros espacios de exhibición de obras de arte son lugares de desaceleración, aptos para lograr una mirada lúcida del mundo que nos rodea. En tiempos anestésicos, donde todo resulta homogeneizable, el arte sigue estampando su "negatividad" (Adorno), le sigue pasando a la historia "el cepillo a contrapelo" (Benjamin). Y una forma de "cepillar" la historia del arte a contrapelo parece ser, en los últimos tiempos, la centralización del espectador.

Lo vemos en las distintas formas de arte interactivo y relacional, como también en la instalación, a la que calificamos de "arte de la presencia" ³⁵ por incluir obligatoriamente al espacio y al espectador como parte material de la obra. Es el caso de la instalación que la artista de congoleña Bill Kouélany (1965) presentara en la Documenta 12 de Kassel (2007). Una pared hecha de madera reconstituida, papel maché, recortes de diario y trabajos de costura mostraba un aspecto de máxima vulnerabilidad. Parcialmente destruida y "cosida", con monitores intercalados, hablaba de la brutalidad de la guerra. La escala real de la obra que —al igual que la instalación de Ricardo Basbaum que comentamos más arriba— irrumpía en un amplio espacio del Aue-Pavillon, colocaba al espectador en una situación cotidiana "real" y así lo aproximaba de modo contundente al dolor de la guerra y a la violencia ejercida hacia la mujer.

En otra de las sedes de Documenta 12 —la Neue Galerie— se resaltaba asimismo la importancia del cuerpo del espectador. Interpuesto a una luz proyectada sobre la pared, era lo que otorgaba legibilidad a Eclipse

(2007) de Gonzalo Díaz (1947). Su sombra —casual e imprescindible— permitía que se leyera lo que había sido escrito sobre un pequeño panel: "Vienes al corazón de Alemania sólo para leer la palabra arte bajo tu propia sombra". Sorprendido por el mensaje, el espectador detenía su marcha y así, por un breve instante, sobre su sombra inmaterial, la obra físicamente se completaba. Gracias a él, una especie de cámara lúcida en la que ver y leer se correspondían mutuamente comenzaba a funcionar.



28. Gonzalo Díaz. *Eclipse*, 2007.
Instalación. Luz proyectada, texto,
panel. *Documenta 12*, Kassel.
Fotografía: Egbert Trogemann,
VG Bild - Kunst Boon 2007.

"Son los espectadores quienes hacen la obra de arte", afirmaba Duchamp. y hoy más que nunca vemos cómo ese hacer, esa poesía, no sólo se da en el nivel de la interpretación o de la construcción teórica sino, además, en un nivel material al ser el espectador parte del phainomenon mismo, de eso que

aparece.

El público ya no es visto por los artistas en términos ideales, como una construcción abstracta o como un mero eslabón final en la cadena de la comunicación estética, sino como un elemento formador del ob-jectum estético, psicológica y físicamente posicionado; no mero receptor sino también emisor.

Por sobre la categoría de la "participación en" una obra terminada por el artista, vemos imponerse la de "interacción con" una obra materialmente abierta que se completa, aunque de forma momentánea, gracias a la colaboración del espectador. Todo lo cual conduce a una superación de la distancia tradicional artista-obra -público.

Al comenzar este capítulo nos referimos a la importancia de los cambios que, en el siglo XX, no sólo han transformado radicalmente el concepto tradicional de obra de arte sino también el concepto tradicional de público. Podemos concluir, en atención a las innovaciones analizadas, que seguimos viviendo hoy una etapa fascinante de rupturas. Desde esta perspectiva, la magnitud y los efectos del reajuste categoría que afecta a todo el sistema de la creación y de la comunicación no tienen precedentes en la historia.

Fragmentos seleccionados

Jauss, Hans Robert. Experiencia estética y hermenéutica literaria trad. Jaime Siles y Ela Fernández Palacios, Madrid, Taurus, 1986

H. R. Jauss (1921-1997) es el representante más importante de la Escuela de Constanza, cuna de la Estética de la Recen. En tanto noción estética, "recepción" refiere al efecto producido por las obras de arte y el modo en que el receptor la recibe.

La Estética de la Recepción postula la imposibilidad de comprenderla obra de arte en su estructura y en su historia, como sustancia o ente-lequia. Por el contrario, el sentido de la obra se actualiza permanentemente como resultado de la coincidencia del horizonte de expectativa implicado en la obra y del horizonte suplido por el espectador. La Estética de la Recepción

hace profesión de fe hermenéutica y exige que el intérprete controle su aproximación subjetiva, reconociendo el horizonte de su posición histórica y otros horizontes correspondientes a distintos momentos de la historia.

En el texto cuyos fragmentos presentamos se atiende al trabajo poético (productivo) del receptor en el caso de objetos ambiguos, no portadores de la "etiqueta" obra de arte.

El receptor como co-creador de la obra

y al involucrar el propio observador en la constitución del objeto estético (pues, a partir de ahora, la poesía supone un proceso en el que el receptor se convierte en co-creador de la obra), el arte libera a la recepción estética de su pasividad contemplativa. Éste es, por lo demás, el sentido —claro y sin adornos— de la provocativa máxima hermeneútica tan injustamente discutida: *mes vers ont le sens qu'on leur prete* (p. 108).

(...) Agotada por completo la desobjetualización, el propio status estético se convierte en problema y el espectador, ante un objeto ambiguo, vuelve a verse de nuevo en la situación de tener que preguntarse y decidir si dicho objeto puede tener el derecho a ser todavía, o también, arte (p. 110).

El espectador ante la descontextualización del objeto

El Pop podría haber tenido el beneplácito de Diderot, en la medida en que su finalidad es una "innovación de lo evidente" que aspira a que el espectador llegue a descubrir, en los "lugares comunes de nuestro entorno", la armonía oculta o la belleza artística que puede haber en el mundo del consumo que es propio del hombre.

Para una historia de la poesía, la novedad del Pop radica, pues —más que en la superación del límite existente entre objeto artístico y objeto del entorno (cosa que ya había intentado el "trompe l'oeil" en la pintura clásica)— en su exigencia de que, ante un objeto ambiguo estéticamente indiferente, el observador cambie su postura teórica en comportamiento estético. Este cambio, entendido como condición de la actividad poética del observador, completa la formulación con la que H. Blumenberg resume el debate sobre el Pop Art: Ahora bien —dice— las manifestaciones del Pop Art no han demostrado que todo sea ya arte sino que, en determinado punto de la réplica contra el canon del arte todo puede convertirse en arte, debido al aislamiento del contexto de la realidad que, precisamente por eso, se proyecta sobre sí" (p. 113).

Ballo, Guido. Occhio Critico. Il nuovo sistema per vedere l'arte

trad. Marta Auguste, Milán, Longanesi, 1966

Guido Ballo (1914) se establece en Milán a partir de 1939, siendo activo participante de la escena italiana del arte de los cincuenta y sesenta. Curador, crítico de arte y poeta, sintió admiración por Lucio Fontana, sobre quien escribe en Lucio Fontana, idee per un ritratto (1970). Entre sus ensayos figuran: Pittori italiani: dal Futurismo ad oggi (1956), Preistoria del futurismo (1960), La linea dell'arte italiana, dal simbolismo alle opere moltiplicate (1964); Boccioni (1964).

Atento a la reacción del espectador frente a la obra de arte Ballo distingue cuatro tipos de "ojos": el común, el snob el absolutista y el crítico. Es éste quien más profundamente capta los significados de la obra, convirtiéndose así en un auténtico "lector modelo" (Eco). Las reflexiones del crítico italiano están basadas, en muchos casos, en sus propias experiencias logradas a lo largo de múltiples desplazamientos a lugares de exhibición artística.

El Ojo común

Es el individuo que dice no entender de pintura, de poesía, de música y que después, apenas entra en confianza, defiende con tenacidad su punto de vista...; se vuelve desconfiado, hostil; se siente engañado y tomado en broma.

Los orígenes de la imposibilidad de un inmediato diálogo con el Ojo común debe ser buscado en el hecho de que no es libre críticamente: parte de un preciso ángulo visual y sólo más tarde, si profundiza su cultura estética y refina el gusto, le parecerá equivocado. Pero aún no lo sabe y lo cree justo: piensa que es el único posible. Quien no mira desde su mismo punto de vista no puede dialogar con él (p. 38).

El Ojo común se encuentra en la pequeña y rica burguesía, entre operarios, empleados, profesionales (médicos, abogados, profesores, ingenieros); también entre letrados y aun entre creadores de estética y filósofos que escriben teorías innovadoras y que, en cuanto al gusto, han quedado apegados a viejos prejuicios... No debemos olvidar que el mismo Croce, quien renovó con su Estética la cultura de este siglo en Italia, respecto al arte

figurativo sostuvo que la obra de Cézanne, hoy aceptada por todos, era una aberración. Su Ojo, en tal caso, no era siquiera "absolutista" sino común, habituado aun al naturalismo de la vieja escuela napolitana (p. 62).

El Ojo snob (orecchiante) *

Y tal vez, en ésta su superficialidad, es preciso decir que el Ojo snob cree una y otra vez en sus afirmaciones: como un actor que recita. El hecho es que no tiene bases culturales: si se logra hacerle unas pocas preguntas en profundidad (que él, sin embargo, evita hábilmente, siempre considerándonos desde lo alto con suficiencia), nos damos cuenta inmediatamente que lo suyo es solamente un maquillaje cultural. No lee ni estudia en serio porque no tiene verdadero amor, verdadero interés por comprender las cosas: le basta aparecer, hacer buena figura; sobre todo causar impresión. Obviamente sus discusiones, una y otra vez, se desarrollan con vehemencia sofística: defiende lo que en su momento está en la cresta de la ola, lo que puede estar de moda, pronto a juzgar con el máximo desprecio si pasa de moda. Habla de arte antiguo, de arte moderno, de vanguardia, de música electrónica, de música gravitacionista, de cine de culto, raro, al que muy pocos llegan: cree ser un iniciado, una elite. Si el Liberty se vuelve moda, en su casa, habrá alguna obra Liberty... Por lo general, este tipo psicológico proviene de la pequeña burguesía: su sentimiento de inferioridad se ha formado en una infancia carenciada, entre cosas banales, con una aspiración continua y secreta de éxito mundano; pero no tiene precisamente el temperamento afectivo, es mimético; la piel tiene más valor que el contenido (p. 84).

* Orecchiante: de orecchia = oreja). Es el que habla "de oído" (como el que aprende música sin conocer las reglas). Se le "pega" lo que se hace en el momento, cual si fuera una canción pegadiza.

El Ojo absolutista

Además del tipo más difuso de Ojo común y del Ojo pegadizo exhibicionista, existe otro tipo psicológico con características evidentes: es el absolutista, o todo o nada, o sí o no, gran arte o idiotez. No se trata esta vez de un tipo psicológico con complejos, sino de un observador polémico, que parte siempre de un único ángulo visual para todas las obras de distintas culturas y de diversas épocas. Tiene un gusto clarísimo, a veces hasta genial, pero le falta

la historicidad del juicio crítico, por lo que considera siempre al arte en absoluto, más allá de la relación con el ambiente o con la cultura de la que deriva. Polémico hasta la exasperación, niega valor de arte a toda obra que no entra en su perspectiva. En general es éste el ojo de los artistas que parten del ángulo visual de su propio arte y, por defensa o porque creen que su lenguaje es absoluto, no admiten otro punto de vista y, por lo tanto, otras tendencias (p. 87).

Obviamente, partiendo de puntos de vista diversos o hasta opuestos, no puede existir diálogo entre dos personas absolutistas: de aquí las interminables, inútiles discusiones, a las que frecuentemente se asiste también leyendo cierta falsa crítica en diarios y reseñas de arte (pp. 101-102).

El ojo crítico

¿Cómo se llega entonces al Ojo crítico? ¿Cuál es la vía a seguir? Y si existen reglas, ¿cuáles son esas reglas por las cuales nuestro diálogo con la obra de arte visual resulta verdaderamente crítico?

No existen vías o normas precisas a seguir al pie de la letra. Se trata siempre de un diálogo complejo que requiere intuición, superación de todo preconcepto, oportuna puesta en foco del ojo, cambiando los ángulos visuales para encontrar el más adecuado. Requiere conocimiento histórico del ambiente y de la cultura en la cual el artista y su obra se han desarrollado pero también acostumbamiento del ojo a la visibilidad pictórica y plástica (p. 104).

A no engañarse con la universalidad del arte. Parece fuera del tiempo y es, en cierto modo, absoluta, pero sus raíces son siempre particulares, en el clima de variadas épocas, de su cultura y de la concreta personalidad del artista singular (120).

Jiménez, José. "Más allá de la contemplación estética", en J. Jiménez (ed.), El nuevo espectador
Madrid, Fundación Argentaria, 1998

Catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma

de Madrid, José Jiménez fue Director del Instituto de Estética y Teoría de las Artes y de la revista Creación (1989-1995). Obtuvo el Premio Europeo de Estética. Dirigió el Instituto Cervantes en la ciudad de París, Francia. Actualmente es Director general de Bellas Artes y Bienes Culturales de España.

Entre sus publicaciones figuran El ángel caído (1982), La estética como utopía antropológica. Block y Marcuse (1983), Filosofía y emancipación (1984), Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética (1986), La vida como azar. Complejidad de lo moderno (1989), Cuerpo y Tiempo. La imagen de la metamorfosis (1993), Memoria (1996), Teoría del Arte (2002).

En sus investigaciones Jiménez busca correspondencias entre el plano teórico y las manifestaciones del arte actual. En "Más allá de la contemplación estética" se concentra en la situación del nuevo espectador ante la obra de arte contemporánea. Ya no le bastará con abandonarse a la serena quietud del acto contemplativo sino que deberá aceptar el tránsito por un territorio difícil, desdefinido.

Una experiencia casi religiosa

En definitiva, lo que caracteriza, según Kant, al juicio de gusto es una universalidad sin conceptos y una forma de apreciación desinteresada, lo que se resuelve en una tranquila y ensimismada actitud contemplativa. Desbordando los intereses teóricos o prácticos, el juicio estético encuentra su mayor cercanía y paralelismo con la experiencia religiosa.

En la época de la Ilustración, en un contexto de crítica de las creencias religiosas como superstición, el espíritu profundamente religioso que es Kant propugna la religiosidad interior, íntima, el estar a solas con Dios, característico de la espiritualidad protestante o reformada, frente a la usual asociación de la religión con "la prosternación, el rezar con la cabeza inclinada, con ademanes y voces contritos y temerosos" (...). Ése es el modelo de representaciones ideales que se establece en los comienzos de la modernidad, a fines del siglo XVIII, y que asocia la experiencia religiosa con una dimensión no sólo privada, sino interior, íntima y la experiencia estética con un placer contemplativo (pp. 18-19).

Hacia un espectador creativo

Al insistir en el carácter problemático y abierto de toda propuesta artística, al buscar la expansión de la creatividad a través del acercamiento entre arte y vida, las vanguardias subrayaron como nunca antes en nuestra tradición cultural la dimensión creativa implícita en la recepción de las obras de arte.

En un texto de 1957, titulado precisamente "El proceso creativo", Marcel Duchamp señaló: "el artista no es el único que consume el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus propias calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo".

Esa concepción, que supone un replanteamiento en profundidad del mito romántico del artista genial y diferente, y el reconocimiento de la universalidad antropológica de la creatividad, marcaría a partir de los años sesenta una nueva comprensión del papel del público en la transmisión creativa del arte.

En el marco de la filosofía hermeneútica, Hans-Georg Gadamer subrayó en su gran libro *Verdad y Método*, cuya primera edición apareció en 1960, que en el caso de la experiencia estética el proceso de comprensión e interpretación supone una tarea de reconstrucción e integración que implica involucrar en el individuo humano a la obra artística en su totalidad.

De este modo el proceso interpretativo en el caso del arte acaba por revelarse como un proceso de autocomprensión, a la luz del cual comprendemos dónde se sitúa el enriquecimiento antropológico que el arte conlleva (p. 26).

Bozal, Valeriano. El gusto

Madrid, Visor, 1999

Valeriano Bozal (1940) es catedrático de Historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid. Dirige, desde 1987, la colección "La balsa de la Médusa" (Madrid, Visor) que se inició con una primera edición de *Primera introducción a la Crítica del Juicio* de I. Kant. Ha publicado diversos libros sobre estética, teoría e historia del arte, entre otros: *El lenguaje artístico* (1970), *Mimesis: las imágenes y las cosas* (1987), *Los primeros diez años. 1900-1910. Los orígenes del arte contemporáneo* (1991), *Goya y el gusto moderno* (1994). Un texto clave para el estudioso de estética resulta, en sus dos volúmenes, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías*

artísticas contemporáneas (1996) editado por Bozal.

El gusto fue inicialmente publicado en italiano en 1996, dentro de la serie Lessico dell'estetica, dirigida por Remo Bodei. La edición en español, cuyos fragmentos presentamos, ha sido ampliada y corregida. En este ensayo Bozal plantea algunos problemas fundamentales de la estética contemporánea, principalmente en lo que refiere al desarrollo de nuestra sensibilidad.

Historicidad del gusto

El gusto es histórico. No sólo porque cambian sus preferencias a lo largo de los tiempos, sino ante todo porque cambia su fundamento y su situación en el espacio de lo artístico, espacio que es, él mismo, histórico. Más importante es el hecho de que el gusto cambia de lugar en el sistema de relaciones que con el mundo se establece, un cambio que afecta, incluso, a la condición de ese mundo. Aunque sistema de preferencias, no debe confundirse con el juicio crítico ni ponerse en su lugar. Si tuviésemos que trazar un mapa de aquel espacio, el gusto ocuparía una posición diferente, previa al juicio crítico, aunque no independiente de él. Característica de ese mapa ideal sería mostrar la conexión de los diversos territorios y su mutua influencia (p. 22).

Individualidad del gusto en la cultura de masas

Los espacios en los que el gusto se ejerce no son compartimentos estancos y los medios por los que se realiza no son neutrales para su condición. No cabe duda de que el desarrollo de los medios de comunicación de masas la industria de la cultura, han transformado los gustos existentes y han alterado profundamente la perspectiva con la que se contemplaron los objetos del pasado. Tampoco me cabe ninguna duda de que no es lo mismo, a los efectos del gusto, ver un museo a través de una pantalla del ordenador que recorriendo a pie sus salas —y ello a pesar de lo que digan los vendedores de enciclopedias—. El espacio y el tiempo tienen mucho que ver con el gusto, afectan de modo sensible a la colectividad que lo ejerce y a cada uno de sus miembros. Aceptando

el común o distinguiéndose de él, los individuos forman parte de una generalidad a la que se sienten pertenecer, pero en el terreno del gusto nada está dado de antemano, aunque lo parezca, y el sujeto de gusto lo es en cada instante y en relación al que "posee", pues sólo ese lo define. Esta tensión se acomoda mal a las pautas de la vida contemporánea, a la cultura del ocio y del consumo, más inclinada a dejarse llevar por lo que hay y por lo que se dice, pero sólo se es sujeto aceptándola, incluso en lo que de molesto pueda tener (p. 24).

Bibliografía

Acha, Juan. El arte y su distribución, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

Bailo, Guido. Occhio Critico. Il nuovo sistema per vedere l'arte, Milano, Longanesi, 1966.

Baudelaire, Charles. "El pintor de la vida moderna", en AA.VV., El dandismo, Barcelona, Anagrama, 1974.

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"; en Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1989. Traducción: Jesús Aguirre. Bozal, Valeriano. El gusto, Madrid, Visor, 1999.

Buck-Morss, Susan. "Estética y anestésica", en Walter Benjamin, escritor revolucionario, Buenos Aires, Interzona, 2008.

Danto, Arthur. Después del fin del arte, Barcelona, Paidós, 1997.

_____. La transformación del lugar común, Barcelona, Paidós, 2002. Dewey, John. El arte como experiencia, México, FCE, 1949-

Dickie, George. El círculo del arte, Buenos Aires, Paidós, 2008.

Genette, Gérard. La obra de arte I, Barcelona, Lumen, 1997

Gibaja, Regina. El público de arte, Buenos Aires, Eudeba, 1964.

Hume, David. "Sobre la norma del gusto", en La norma del gusto y otros ensayos, Barcelona, Península, 1989.

Jauss, Hans Robert. Experiencia estética y hermenéutica literaria, Madrid, Taurus, 1986.

Jiménez, José. "Más allá de la contemplación estética", en J. Jiménez (ed.) El nuevo espectador, Madrid, Fundación Argentaria, 1998.

_____. Teoría del arte, Madrid, Tecnos/Alianza, 2003.

Kant, Emmanuel. Crítica de la facultad de juzgar, Caracas, Monte Ávila, 1991.

Magherini, Graziella. La síndrome di Stendhal, Gruppo Editoriale Fiorentino, Florencia, 1989.

Marchán Fiz, Simón. La Estética en la cultura moderna, Madrid, Alianza, 1987. Moles, Abraham. "Peut-il encore y avoir des oeuvres d'art?", Bit Internadonal, n2 1, Zagreb, 1968.

Valéry, Paul. Piezas sobre el arte, Madrid, Visor, 1999.

Virilio, Paul. "El último vehículo", en AA.VV., Videoculturas de fin de siglo, Madrid, Cátedra, 1989.

Notas

1 Cf. Gérard Genette. La obra de arte I, Barcelona, Lumen, 1997 (pp. 163-4) y Elena Oliveras. "Las dos vías de la crítica", en Temas. Discursos de la Crítica, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2007 (pp. 69-76).

2 Paul Virilio. (1989), "El último vehículo", en AA.VV., Videoculturas de fin de siglo, Madrid. Cátedra, p. 39.

3 Paul Valéry. "La conquista de la ubicuidad", en Piezas sobre el arte, Madrid, Visor, 1999, pp. 131-132. El citado texto de Valéry apareció por primera vez en *De la musique avant tout chose* (París, éditions du Tambourinaire).

4 George Dickie. El círculo del arte, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 103.

5 Cf. Jorge López Anaya. "Los límites de lo nuevo", en revista ADN cultura, diario La Nación, 11/08/2007, p. 46.

6 Peter Burger. Teoría de la vanguardia, Barcelona, Península, 1974, p. 62.

7 Theodor W. Adorno. Teoría estética, Madrid, Taurus, 1980, p. 9.

8 Jacques Rancière. Sobre políticas estéticas, Barcelona, Museo de arte contemporáneo de Barcelona (MACBA), 2005, p. 78.

9 Hans G. Gadamer. La actualidad de lo bello, Barcelona, Paidós, 1991, p. 31.

10 José Ortega y Gasset. La deshumanización del arte, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pp. 32-33.

11 H. G. Gadamer. La actualidad de lo bello, op. cit., p. 36.

12 Cf. Arthur Danto. Historia y Narración. Ensayo de filosofía analítica de la historia, Barcelona, Paidós, 1965. Principal representante de la filosofía analítica de la historia, el filósofo norteamericano se sitúa en la línea abierta por Nietzsche quien mostró que no hay hechos sino interpretaciones. No hay una historia sino relatos limitados por el punto de vista del sujeto.

- 13 A. Danto. Después del fin del arte, Barcelona, Paidós, 1997, p.190.
- 14 Cf. Guido Ballo. Occhio Critico. Il nuovo sistema per vedere l'arte, Milán, Longanesi, 1966.
- 15 Walter Benjamin "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en Discursos interrumpidos, Madrid, Taurus, 1989, p. 51.
- 16 Charles Baudelaire. "El pintor de la vida moderna" en El Dandismo, Barcelona, Anagrama, 1974, P. 79
- 17 José Jiménez. "Más allá de la contemplación estética", en J. Jiménez (ed.), El nuevo espectador, Madrid, Fundación Argentaria, 1998, p.18.
- 18 Walter Benjamin. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", op. cit., p. 50.
- 19 Cf. Simon Marchen Fiz. La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo, Madrid, Alianza, 1987, p.11.
- 20 A. Danto. Después del fin del arte, op. cit., p.190.
- 21 Abraham Moles. "Peut-il encore y avoir des oeuvres d'art?", Bit International, n°21, Zagreb, 1968, p. 63.
- 22 Cf. H. G. Gadamer. La actualidad de lo bello, op. cit., pp. 110-111.
- 23 Graziella Magherini. La sindrome di Stendhal, Gruppo Editoriale Fiorentino, Florencia, 1989.
- 24 W. Benjamin. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", op. cit., p. 25.
- 25 María Elena Ramos. Acciones frente a la plaza, Caracas, Fundarte, 1995, p. 9.
- 26 Cf. Gustavo Buntix. "Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en Perú", en Globalización e identidad

cultural, Cuenca, Cuadernos de la Bienal de Cuenca, 2.002, pp. 83-86.

27 El Siluetazo estuvo proyectado por Julio Flores (1950), Guillermo Kexel (1953) y Rodolfo Aguerreberry (1942-1997).

28 Integraron la muestra Espacio público/Dos audiencias obras y documentos de la colección Annick y Anton Herbert adscriptas al minimalismo, al arte conceptual y el arte povera. Ocupó las salas del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona del 8 de febrero al 1 de mayo de 2006.

29 Cf. Zygmunt Bauman. Modernidad líquida, Buenos Aires, FCE, 1999. En el prólogo señala el autor que en la actualidad las pautas no son coercitivas; ya no están determinadas y no resultan autoevidentes. Hay demasiadas configuraciones; éstas chocan entre sí y los mandatos se contradicen. Bauman también es autor de Amor líquido (México, FCE, 2003) y Vida líquida (Barcelona, Paidós, 2006).

30 Nicolas Bourriaud. Estética relacional, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p.12.

31 G. Dickie. El círculo del arte, op. cit., p.104.

32 John Dewey. El arte como experiencia, México, FCE, 1949, P. 34.

33 Susan Buck-Morss. "Estética y anestésica", en Walter Benjamin, escritor revolucionario, Buenos Aires, Interzona, 2005, p.190.

34 Thierry de Duve. Au nom de l'art, París, Les éditions de Minuit, 1989, p. 31.

35 Elena Oliveras. "La instalación, arte de la presencia", Espacio de arte, Rosario, año 2, 1124, 1994, PP. 36-37.