

Carta a Eder sobre la educación estética y el arte contemporáneo

Agustín René Solano Andrade*

He de comentarte mi preocupación e impulso por la educación estética, ya que creo en ella como transformadora del ser humano y su vida diaria¹. Lo que también me es claro es nuestra nula preocupación en ella. Pareciera, por un lado, que al hablar en esos términos sólo hemos de ocuparnos de arte, y por otro, se considera poco productivo o muy *snob*, como si fuera exclusivo de ciertos círculos a los que no pertenece toda la gente cuando *todos somos sensibles*. Seguro habrás escuchado de Schiller y sus cartas (*La educación estética del hombre*), un texto que propone a esta formación como centro de un progreso humano desde el **individuo**, y lo pongo en negritas porque desde ahí es desde donde lo visualizo en tanto autodidactismo. No dudo de que exista idealismo en Schiller, y que una posible aplicación de la idea a una realidad como la nuestra sea tarea ardua. Sin embargo, creo que el hecho autodidacta debería tomar partido en lo estético, ya que los otros grandes valores humanos –verdad y bien– se cultivan en la familia y en las instituciones de educación. Esto como antecedente de que parece insensato o poco prioritario cultivar lo estético en la educación del hombre cuando, “seguramente”, nos atañen problemas más urgentes como la hambruna o la discriminación por mencionar algo. Al discutir de estimular la sensibilidad del hombre y su imaginación –educación estética–, hablo de individuos capaces de ocuparse de los problemas cercanos a su comunidad y a los de nuestra especie y además, capaces de dimensionar cada aspecto humano –sea o no problemático–. Hablo de un proceso educativo estetizado donde se maquilla la manera de enseñar y donde lo perceptivo es lo que importa en lo que se transmite y no los contenidos.

Un hombre sensible implica un hombre culto no sólo en lo racional, que es la parte que hasta ahora hemos procurado. La cultura “está obligada a administrar justicia a ambas tendencias, no sólo defendiendo el impulso racional contra el sensible, sino también a éste contra aquél. La incumbencia de la cultura es, pues, doble: primero, proteger la sensibilidad contra los ataques de la libertad, y segundo, proteger la personalidad contra el poderío de las sensaciones. Lo primero consíguelo educando la facultad del sentimiento; lo segundo educando la facultad de la razón².” ¿Por qué entonces no hemos apostado a un mejor hombre a través de estimular su sensibilidad y su imaginación de manera comunal? ¿Por qué no agregar ese valor de lo sensible a nuestra tecnológica vida? ¿Hacen

*Agustín René Solano. Pintor, pasante de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

¹Esto, aclaro, sin hacer un lado la labor que se lleva a cabo de educar la razón y procurar la comunicación humana. Esta es una idea de equilibrar lo que enseñamos como seres humanos a nuestras próximas generaciones. Y cuando hablo de equilibrio no me refiero a porcentajes equivalentes para cada valor, sino al peso adecuado que debe dársele a cada uno de ellos según la circunstancia que se presente.

los objetos de diseño industrial más agradable el trabajo o la acción que nos ayudan a realizar? ¿La vida diaria sería entendida mejor si fuéramos más sensibles? Schiller también tomó en cuenta la primera cuestión –que es la que más me interesa y de la que acaecen las otras-, aunque desde otro ángulo y en otro tiempo, y lo expone en la siguiente interrogación en su segunda carta:

¿No es por lo menos extemporáneo andar ahora buscando un código del mundo estético, cuando los asuntos del mundo moral ofrecen un interés mucho más próximo y el espíritu filosófico de investigación es requerido tan insistentemente por los acontecimientos a ocuparse en la obra de arte más perfecta que cabe: el establecimiento de una verdadera libertad política?³

A él me uno en la pregunta en tanto pareciera que la educación estética es menos importante para la vida social. Sin embargo, no dejo de ver a la estética como una respuesta a los problemas del hombre, tan válida como lo es la de la verdad y la del bien, y que traspasa los contextos en cuanto a temporalidad. No he de negar que hablar de *estética* es entrar en problemas, sin embargo “parece que nuestra función es educar la mente e ignorar la sensibilidad, cuando la mente se inicia por la sensibilidad y es rebasada en ella”⁴; si bien “por estética podemos entender una experiencia, o una cualidad del objeto, un sentimiento de placer, al clasicismo en el arte, un juicio de gusto, la facultad de percepción, un valor, una actitud, la teoría del arte, la doctrina de lo bello, un estado del espíritu, la receptividad contemplativa, una emoción, una intención, una forma de vida, la sensibilidad, una rama de la filosofía, un tipo de subjetividad, la cualidad de ciertas formas, un acto de expresión... quiere decir que la estética como disciplina no ha definido con claridad su objeto⁵.”

El término *estética* nació bajo la pluma de Baumgarten en el siglo XVIII y es Kant quien lo cristaliza de la mejor forma para una nueva condición del conocimiento, pero desde los griegos la preocupación por la belleza –que en gran parte ocupa a la estética, sin ser su única inquietud– ha sido tema importante en el desarrollo del hombre y su vida diaria, al igual que lo es el tema de la verdad y del bien. Esto es, la estética se ve inmiscuida en una jerga contextual, pero seguramente se la seguirá viendo –de alguna u otra forma, llámesele como se le llame– como una respuesta a la manera de mejorar la forma de vida del ser humano y de este modo es como deseo se entienda en nuestra plática dicho término, donde se manifiesta una cuestión de sensibilidad humana, es decir, estética.

De un modo u otro, la estética se ha inmiscuido de manera profunda en el mundo del arte y con mayor fuerza desde que existe una fragmentación en la tríada de valores: verdad, bien y belleza. Más aún, existe una historia del arte donde la estética desempeña un papel muy importante gracias al discurso de la crítica del arte y en él se presenta la reflexión de los temas importantes para sus actores, su obra y su público. Pero en un contexto como el nuestro, donde se muestra una modernidad tardía, la estética no puede darse el lujo de servir únicamente a la esfera artística pues se nota que fuera de ella, en la vida diaria, lo estético reluce de formas muy distintas y quienes lo notan no son sólo gente especializada sino de la vida común que pretenden mejorar su diario hacer.

²Schiller, *La educación estética del hombre*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968, p.61

³Schiller, *op. cit.*, p.13

⁴Mandoki, Prosaica, Grijalbo, México, 1994, p.17

La estética, entonces, ha saltado de la belleza y la obra de arte al producto industrializado y al que “contiene” diseño industrial; del edificio religioso y gubernamental o institucionalizado al negocio del pequeño empresario y a la casa del asalariado pasando por cada habitación; de la alta costura de personajes importantes a la ropa de uso diario. La estética ya no es parangón de algunos –sí la reflexión sobre lo estético–, sino de todos, de la vida diaria. Así, la estética ha sido definida por varios autores y aunque sé que Löbach no tiene la mejor enunciación, sí menciona de forma clara algo muy importante que corresponde a mi idea de lo habitual, lo frecuente, lo cotidiano. Ha definido a la estética como la “ciencia de las apariencias perceptibles por los sentidos [...], de su percepción por los hombres [...] y de su importancia como parte de un sistema sociocultural”⁶. En esta última parte podemos apreciar un énfasis en el contexto y ello implica la cotidianidad, pues un sistema sociocultural se construye en la vida diaria, es un mecanismo que no puede detenerse para arreglarse o componerse, sino que en el andar sucede. Por ello, el autodidactismo estético permitiría al ser humano mejorarse y mejorar su entorno mientras transcurren en el tiempo. Insisto, no estoy hablando de estetizar la vida en un mero sentido perceptual, sino de encontrar en la estética una respuesta donde la imaginación sea un cruce entre lo bello, lo bueno y lo verdadero, donde el espíritu humano se transforme y crezca para bien propio y común, donde las acciones y los objetos cotidianos sean parte de una conciencia sensible por parte de todos y cada uno de los que los usa o lleva a cabo.

¿Acaso no es en el análisis de los objetos –edificios, vestimenta, utensilios varios– de la vida diaria donde hemos desenterrado representaciones de vida de viejas civilizaciones? ¿No es en un discurso antropológico y en el de la historia del arte donde reconocemos lo semejante en otros individuos no contemporáneos? Incluso, el conocer a otros implica conocer su estética, la manera en que ven, adoptan y llevan a cabo su vida. Así es como nos damos cuenta de quiénes somos y dónde estamos y esto me sirve para tocar el otro punto que me interesa y así enfatizar la importancia de un autodidacta en lo estético.

Estarás de acuerdo conmigo en lo antes mencionado: el conocimiento del otro en otra época implica el conocimiento de su tiempo, y seguramente ese conocer nos es más sencillo en la distancia que en nuestra contemporaneidad. Esto es, la historia del arte nos muestra cómo eran las sociedades en otros lugares y tiempos, por lo que el discurso estético puede mostrarnos lo que sucede en nuestro tiempo, pero es difícil pensar en ello porque eso mismo es parte del ahora y llevar a cabo dicha acción da la apariencia de detenerse, situación imposible para el tiempo según lo concebimos. Sin embargo, como la situación de lo contemporáneo no corresponde al discurso estético de la historia del arte, lo que se necesita es cambiar de discurso estético al de la crítica del arte y extenderlo a la vida diaria.

Te pondré como ejemplo dos lecturas que encontré en Jameson acerca de dos obras pictóricas. En primera instancia está Van Gogh y sus zapatos de campesino, después se referirá a Warhol con *los zapatos de polvo de diamante*. La primera incluye dos visiones sobre la misma obra, la segunda hay que tomarla en cuenta como contemporánea, pues así la enuncia Jameson.

⁶Mandoki, *op. cit.*, p.23 (el subrayado es propio)

Acerca de la obra de Van Gogh:

Quisiera proponer dos lecturas de este cuadro que, en cierto sentido, reconstruyen la recepción de la obra en un proceso de dos fases o de dos niveles. [...] Sugiero en primer lugar que esta imagen tan reproducida, si no quiere caer en un nivel meramente decorativo, nos exige que reconstruyamos alguna situación inicial de la que surge esta obra. A menos que esa situación –esfumada en el pasado– se restaure mentalmente, el cuadro será un objeto inerte, un producto final reificado imposible de considerar como un acto simbólico por derecho propio, como praxis y como producción.

Este último término insinúa que un modo de reconstruir la situación inicial a la que, en cierto modo, la obra responde, consiste en destacar las materias primas, el contenido inicial al que se enfrenta y que reelabora, al que transforma y del que se apropia. En el caso de Van Gogh, como veremos, este contenido, estas materias primas iniciales, deben entenderse simplemente como el mundo instrumental de la miseria agrícola, de la descarnada pobreza rural. Es el rudimentario mundo humano de las agotadoras faenas agrícolas, un mundo reducido a su estado más brutal y frágil, más primitivo y marginal.

Los árboles frutales de este mundo son estacas arcaicas y exhaustas que nacen de un suelo indigente; los aldeanos, consumidos hasta el punto de que sus rostros son calaveras, parecen caricaturas de una grotesca tipología de rasgos humanos básicos. Entonces, ¿por qué los manzanos estallan en la obra de Van Gogh en deslumbrantes superficies cromáticas, a la vez que sus estereotipos de aldeas se recubren súbitamente de estridentes matices rojos y verdes? En pocas palabras, y según esta primera opción interpretativa, diría que la transformación violenta y provocada del opaco mundo objetivo campesino en la gloriosa materialización del color puro del óleo ha de entenderse como un gesto utópico, un acto de compensación que produce todo un nuevo ámbito utópico de los sentidos, o al menos de ese sentido supremo de la visión, lo visual, el ojo.

Hay una segunda lectura de Van Gogh que no se puede pasar por alto cuando se contempla esta pintura. Se trata del análisis de Heidegger en *El origen de la obra de arte*, articulado en torno a la idea de que la obra de arte emerge del abismo entre la Tierra y el Mundo, o lo que yo prefiero expresar como la materialidad sin significado de cuerpo y naturaleza, y la plenitud del sentido histórico y social. [...] “En el zapato –dice Heidegger– tiembla la llamada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal”. Y continúa: “Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora[...] El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser”³ por mediación de la obra de arte, que lleva a que la totalidad del mundo y la tierra ausentes se revelen en torno a ella, junto al cansino caminar de la labriega, la soledad del sendero, la cabaña en el claro y los gastados y rotos útiles de labranza en los surcos y en el hogar. Aunque la interpretación de Heidegger es bastante verosímil, debe completarse insistiendo en la renovada materialidad de la obra, en la transformación de una forma de materialidad –la tierra misma y sus sendas y objetos físicos– en aquella otra del óleo, afirmada y ensalzada por mérito propio y por sus placeres visuales⁷.

Acerca de la obra de Warhol:

Ahora debemos contemplar otro tipo de zapatos; resulta agradable encontrarlos en una obra reciente de la figura central del arte visual contemporáneo. Los *Diamond Dust Shoes [Zapatos de polvo de diamante]* de Andy Warhol ya no nos hablan, evidentemente, con la inmediatez del calzado de Van Gogh; de hecho, casi me atrevería a decir que en realidad no nos hablan en absoluto. [...] Respecto al contenido, nos hallamos muy claramente ante fetiches, tanto en el sentido freudiano como en el marxiano (Derrida señala en algún sitio, respecto al par de botas heideggerianas, que el calzado de Van Gogh es heterosexual, y escapa por tanto a la perversión y a la fetichización). Aquí, sin embargo, tenemos un conjunto aleatorio de objetos iner-

⁶Bernd Löbach, *Diseño industrial*, Barcelona; Gustavo Gili, 1981, p.153 (el subrayado es propio)

tes que cuelgan del lienzo como un haz de nabos, tan despojados de su mundo vital originario como la pila de zapatos que quedó tras Auschwitz o los restos y desperdicios de un incendio incomprensible y trágico en una sala de baile abarrotada. No hay, pues, en Warhol modo alguno de completar el gesto hermenéutico y devolver a estos fragmentos el contexto vital mayor de la sala de fiestas o el baile, el mundo de la moda de la *jetset* o de las revistas del corazón. Y esto es aún más paradójico visto a la luz de los datos biográficos: Warhol inició su carrera artística como ilustrador comercial de moda de calzado y como diseñador de escaparates, donde destacaban prominentemente zapatillas y escaarpines. Siento ahora la tentación –quizás demasiado apresurada– de plantear uno de los temas centrales de la propia postmodernidad y sus posibles dimensiones políticas: la obra de Andy Warhol gira sobre todo en torno a la mercantilización, y los enormes carteles publicitarios de la botella de Coca-Cola o de la lata de sopa Campbell, que destacan explícitamente el fetichismo de la mercancía en la transición al capitalismo tardío, *deberían* ser declaraciones políticas poderosas y críticas. Si no lo son, queremos saber el motivo, y tendremos que cuestionarnos un poco más seriamente las posibilidades del arte político o crítico en el período postmoderno del capital tardío⁸.

Después de estos párrafos, Jameson continúa con su análisis de ambas obras y que vale la pena que revise. Sin embargo lo anterior es suficiente para nuestro propósito. Aquí se puede notar la diferencia entre la forma de creación del discurso estético de la historia del arte y el de la crítica del arte, y notar como la segunda muestra una narración que cuestiona el suceso mientras que la primera lo afirma. Incluso, la crítica de arte sostiene su discurso en los tropos para hacer más comprensible un suceso u objeto contemporáneo por ese mismo rasgo. Es difícil distanciarse de lo próximo –aunque suene absurdo–, pero para entenderlo es necesario. La historia puede aseverar e incluso sostenerse en verdades institucionalizadas, por tanto relativas, a causa de esa distancia con lo que ratifica. La crítica sólo puede enunciar posibilidades tan válidas como ella misma, develando realidades.

Seguramente en las propuestas artísticas y de diseño se encuentra nuestra forma de ser –así como la hay en nuestras enunciaciones científicas y en nuestro haber consumista–, en ellas existe nuestra esencia humana contemporánea pues con ellas convivimos y es así como vivimos. “Hállase el arte, como la ciencia, libre de todo lo positivo, limpio de todo producto de la convención humana. Ambas se precian de ser en absoluto inmunes al capricho de los hombres. [...] Nada más común, ciertamente, que ver a la ciencia y al arte inclinarse reverentes al espíritu de la época; ocurre con frecuencia que el gusto creador recibe sus leyes del gusto crítico. Cuando el carácter se hace rígido y duro, vemos a la ciencia vigilar severamente sus fronteras y al arte someterse a las pesadas cadenas de las reglas; cuando el carácter se hace muelle y disoluto, busca la ciencia el aplauso y el arte el deleite. [...] El artista es, sin duda, hijo de su tiempo, aunque desgraciado si se hace el discípulo, y más, el favorito de su época”⁹. Pero al enfrentarnos a objetos –propios– creados por individuos de este tipo en su semejanza, nos es difícil entenderlos ya que tampoco reflexionamos sobre nosotros en nuestra contemporaneidad. ¿Por qué entonces sólo entender el pasado humano a través de algo que también producimos y utilizamos hoy día? La reflexión del ser humano por la comprensión del mismo está también en el discurso de la estética que sucede a la par del político y del científico y podemos darnos cuenta de nosotros en el arte contemporáneo, pero para ello hay también que atenderlo.

⁷Jameson, Frederic, *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 29-30

⁸*Ibid.*, pp. 30-31

Ahora me tomaré la libertad de mencionarte otro texto¹⁰ que he hecho para este tema que estoy tocando, porque cada vez que visitamos un museo de arte contemporáneo y nos encontramos ante una obra de esta índole, regularmente tomamos una posición poco favorable para ella, una actitud en contra que no nos lleva a otra situación; la que nos explique qué hacer frente a “eso” que nos establecen como arte, una que nos mueva a disfrutar la obra, en cualquier sentido, lejos de despreciarla. Esa que nos muestre un urinario como opción del arte.

Lo que a continuación expongo es importante, pero sólo si estamos al tanto de ello como gente común y no especializada. No cabe duda que el texto surgió de un medio académico, sin embargo hemos de acercarnos –de cualquier forma– al conocimiento producido en dicha área para apropiarnos de él. ¿De qué sirve que exista y se produzca conocimiento académico si éste no llega a ser popular? ¿Cuál es su fin entonces? No estoy diciendo que todos hemos de ser parte de la academia ni que el conocimiento científico se divulgue en su forma. Lo que propongo es que nos interese por lo que producimos como seres humanos y esto no conduce a respetar cada una de las formas de los discursos –científico y popular– para sus respectivas “traducciones”. Hasta aquí, espero que mi intención sobre una mejor apreciación del conocimiento esté clara y que la parte que menos nos ocupa de esa cesantía es la estética por la parte de nuestra educación; así que para resolverla nos queda el autodidactismo. “La ignorancia de la visión prosaica [estética] incide negativamente no sólo en la institución educativa sino en la sociedad en su conjunto, pues aprendemos, actuamos y vivimos en gran parte desde nuestra facultad de sensibilidad; la negligencia de la dimensión estética en la educación reduce enormemente su impacto y sus posibilidades de mejorar la calidad de vida”¹¹. Así, he de volver con la idea de cómo enfrentarse al arte contemporáneo –donde estás ubicado– para adoptarlo como parte de nuestra identidad y entendernos como especie.

Primero hemos de situar una diferencia entre lo moderno y lo contemporáneo, puesto que el arte moderno ya tiene cierta aceptación a diferencia del que nos atañe, y para ello Danto menciona que “la modernidad marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos. Con la modernidad, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema”¹² y, entonces, los artistas adoptan una postura filosófica en la producción artística, desde la que desarrollan escritos –manifiestos– sobre lo que el arte debe de ser, situación que en la producción artística actual, la contemporánea, sucede menos. Danto también declara que “por mucho tiempo el arte contemporáneo fue simplemente el arte moderno que se está haciendo ahora. Moderno, después de todo, implica una diferencia entre el ahora y el antes: el término no podría usarse si las cosas continuaran siendo firmemente y en gran medida las mismas”¹³. Eso nos remite al término *progreso*, que parece no existir hoy día aunque la producción artística se intensifique y seguramente aquí –como en otros parámetros– es cuando la gente se cuestiona dón-

⁹Schiller, *op. cit.* pp.41-42

¹⁰El texto al que me refiero se llama *En contra de una actitud en contra* y lo desarrollé para la clase que tomé con el Dr. Gerardo de la Fuente sobre arte contemporáneo. Más que un texto como tal, es parte de un proyecto que intenta acercar el arte contemporáneo a la gente y de alguna forma acreditarlo como experiencia estético-lúdica. Sólo tomaré algunas partes, pues la ilustración y segmentación de las mismas es muy importante en su conjunto y en nuestro caso sucede sólo para proponer la importancia del autodidactismo en un área como ésta.

¹¹Mandoki, *op. cit.*, p.17

¹²Arthur Danto, *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999, p 29

¹³Danto, *op. cit.*, p.32

de está el arte y dónde lo artístico de lo que les presentan como tal. Seguro que a alguien le parecerá exagerada la siguiente afirmación, pero recuerda que – hoy– el espacio físico donde se desarrolla el fenómeno del arte contemporáneo está en las ciudades –no es gratuito– y a ellas me refiero. A donde vayas te encuentras con exposiciones donde el arte contemporáneo está presente. Con esto me refiero a que existe mucha producción de este tipo, pero el discurso del *progreso* no aparece en la mayor parte de las obras que están argumentadas en lo sensible. Entonces mientras moderno puede indicarnos un periodo o estilo en el arte, el concepto contemporáneo nos insiste a concluir en algo más que simplemente el arte producido en el presente; y en nuestro ahora, la producción de imágenes nos invade transformándonos.

Así, en nuestra situación, ante un mundo en donde lo que vemos es lo que comprendemos y donde se instituye parte de esa percepción, nos molesta “no ver” algo que hemos de entender, esto es, un concepto arraigado en la historia de la humanidad: el arte; un metarelato, que como muchos otros, ya no tiene cabida en una sociedad que ni siquiera sobrevive cavilando en la familia, la patria, la libertad... el arte u otros metarrelatos. ¿De qué forma confrontamos el discurso del arte con lo que se está mirando? ¿Dónde los confrontamos? Porque no debemos olvidar que, como dice Debray, “las sepulturas de los grandes fueron nuestros primeros museos y los difuntos nuestros primeros coleccionistas, [y] de la misma manera que las sepulturas fueron los museos de las civilizaciones sin museos, nuestros museos son tal vez las tumbas apropiadas a las civilizaciones que ya no saben edificar tumbas. [Con esto] nuestros depósitos de imágenes, entre nosotros los modernos, se exponen a la vista”¹⁴ y, muy importante, debemos interrumpir nuestras actividades para visitarlos. Esa irrupción de nuestra vida diaria para visitar el museo contiene una intención específica donde entran en juego muchos objetivos y no sólo el de mirar para entender.

Pero, entender es parte de esto que ahora te explico, así que no hemos de hacer a un lado nuestra crítica que debe corresponder a nuestra mirada, una que subyace a la razón y que olvida que el arte contemporáneo se debe a su presente y en ello, como ya te he dicho, es difícil reparar; por eso, insisto, se critica con supuestos del pasado.

Ahora, la situación del arte contemporáneo es muy distinta a la de la estetización de la vida cotidiana. Esto para ensalzar al autodidactismo estético que –seguramente– nos dará respuestas en lo artístico y nos ayudará a disfrutar más del arte, sea cual fuere su calificativo. La experiencia artística es una experiencia especializada que se separa de la mera percepción incluida en el ser humano: es aquella donde la educación (el autodidactismo) es importante para el goce de la obra, para hablar de ella y con ella. Es un producto humano que requiere de un código para dialogar y con ello comprenderse, por eso es importante la labor de la crítica del arte como tal, puesto que es una manera de procurar el discurso estético; situación que se complica hoy en día y que de manera profesional sucede poco. La estética se ha tornado un concepto general, trivial, pues el mundo ha incursionado en ese epíteto. En la medida que la estética se ocupa de lo bello –entre muchas otras categorías de lo sensible– y el mundo diario se ha estetizado solo a través de las formas y nulos contenidos, entonces la estética se preocupa por lo banal. La idea no es la estetización, sino un hombre más sensible donde la razón, a la par de una imaginación más resuelta y

¹⁴Regís Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la imagen en Occidente*. España: Paidós, 1994, p.20.

cultivada, hagan del mundo y sus circunstancias una mejor opción para vivir.

Regresando al arte contemporáneo, hay que tomar otro punto en cuenta. La producción artística, en tanto trabajo, se ha modificado. Ahora se eligen objetos para hacerlos arte. En un principio fue el *collage*; al pincel añadieron nuevos instrumentos que permiten recortar gran variedad de materiales para después unirlos. El trabajo ya no consiste únicamente en la concepción marxista de la humanización del hombre y la naturaleza. Sin embargo, el arte, la actividad artística, debería ser el modelo del trabajo –¿te imaginas?–, y esto hay que tomarlo muy en cuenta al enfrentarnos a una obra de arte. Entonces, en el arte aparece una nueva forma de producción, donde la selección es la labor del artista que se encuentra en un mundo inundado de imágenes de todos los tiempos, listas para ser parte del arte contemporáneo puesto que la plataforma de la creación en el arte contemporáneo es lo preconcebido y de ello hemos de estar conscientes, pues seguramente así somos, como nuestros productos artísticos contemporáneos.

Esa elección implica modificar el objeto escogido, adoptado, y entonces nos topamos con otro elemento digno de reflexión en lo contemporáneo del arte, ya que la transformación del objeto implica una deconstrucción del mismo que nos permite mirarlo en otro sentido. Situación poco probable en nuestro menester posmoderno y que el artista logra con esa modificación del tamaño, la posición, la textura y tantas otras iniciativas.

La manera de pensar los objetos que nos rodean incluyen paradigmas que el artista contemporáneo modifica en su hacer y nos permite nuevas experiencias y nuevos pensamientos. Por eso podemos encontrar objetos de nuestra vida cotidiana en los museos y continuar esa simultaneidad de nuestro vivir diario, como el artista pretende hacer con la finalidad del arte contemporáneo; y así, el objeto adopta también una nueva e inesperada intención en el campo del arte para hacerse objeto artístico, un devenir entre el objeto físico y el objeto estético.

Marchan Fiz retoma un evento importante y parteaguas en las nuevas concepciones del arte, al recordar la célebre obra de Duchamp titulada *fuelle*. Algu- nos la rechazaron, y sobre ello escribe:

Algunos afirman que la *fuelle* de R. Mutt es vulgar, otros que es un plagio, un simple artículo de instalación, pero la *fuelle* del señor Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera. Que el señor Mutt haya producido o no la *fuelle* con sus propias manos es irrelevante, la ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista, ha encontrado un nuevo pensamiento para ese objeto.¹⁵

Muchos dicen que Picasso es el artista del siglo pasado¹⁶, pero Duchamp es el del siglo XXI, ya que su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del arte de vanguardia del siglo XX, pero no queda duda que se nota esa atribución y autoridad en el arte contemporáneo. Quedan muchas cuestiones para enfrentarnos ante una obra artística de naturaleza contemporánea como las mediaciones entre ésta y el espectador, o el arte digital como arte y también como arte contemporáneo, o los lugares destinados para la exhibición y consumo del mismo; y ni que decir del mercado del arte. Sin embargo, ante todo lo anterior, no

¹⁵Fiz Marchan, *Del arte objetual al arte concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid, 1974 p.160

¹⁶Para esta discusión donde Picasso ha sido denominado el artista de artistas del siglo pasado (XX) y no Duchamp, estoy seguro que tiene que ver con una condición de mercado donde Picasso incursionó de mejor manera que Duchamp, al que creo, le interesaba más solucionar los problemas del ARTE que vender o producir obra para este fin. En su momento, debió ser más sencillo vender una pintura que un ready-made.

hemos de olvidar la función lúdica del arte, que parece subyacer ante sus funciones de educación y reflexión social, cuando son procuradas. Al estar frente a una producción artística contemporánea, lejos de molestarnos, podemos divertirnos y aprender de nosotros mismos.

Por ello creo que el hecho autodidacta en lo estético puede subsanar lo que no ha hecho hasta ahora el discurso científico ni ha logrado el político. Te recuerdo que la anterior enunciación implica la labor en conjunto. No los estoy negando, sin embargo se nota poco avance en lo humano a través del discurso de la verdad y la nula puesta en práctica del de la buena moral. La “soflama” estética se considera poco práctica para el bien del ser humano. Parece ser perorata de la verdad y el bien, cuando en ella puede procurarse la conversación entre las tres, siempre y cuando sea una decisión individual y no como obligación social; donde el individuo vea para sí los beneficios de la lectura de una obra literaria o la contemplación de una obra escultórica, de danza, pictórica o de la misma naturaleza, o al escuchar una pieza musical. Cuando haga internos los sentidos externos y extienda los otros a un nivel cultural para degustar un platillo, o persuada su tacto en las texturas de una artesanía o un utensilio cotidiano. Cuando se de cuenta –sea sensible– de las problemáticas de sí mismo y su comunidad sin exagerarlas ni minimizarlas, mucho menos ser indiferente a ellos. De esta manera –y otras tantas– podrá compartir un mundo, el suyo, entonces afín a otros en una misma sintonía.

Siendo el mundo algo extenso en el tiempo y variable, consistirá la perfección de la facultad, que pone al hombre en relación con el mundo, en la máxima variabilidad y extensión posibles. Siendo la persona lo permanente en la variación, consistirá la perfección de la facultad opuesta al cambio, en la máxima independencia e intensidad posibles. Cuanto más se multiplique la receptividad; cuanto más movediza sea y más planos diferentes ofrezca a la impresión de los fenómenos, tanta mayor cantidad de mundo *aprehenderá* el hombre, tanto mayor número de virtualidades germinarán en su seno. Y, por otra parte, cuanto más fuerte y honda sea la personalidad; cuanto más libre se haga la razón, tanta mayor cantidad de mundo *comprenderá* el hombre, tanta mayor cantidad de formas creará, fuera de sí mismo. La cultura humana consistirá, pues: *primero*, en proporcionar a la facultad receptiva los más variados contactos con el mundo y excitar el máximo grado de pasividad en el sentimiento; *segundo*, en conquistar, para la facultad determinante, la mayor independencia de la facultad receptiva y excitar el máximo grado de actividad en la razón. Dondequiera se reúnan ambas cualidades, juntará el hombre la mayor riqueza de existencia con la máxima independencia y libertad: lejos de perderse en el mundo asumirá en sí mismo al mundo entero, con la infinitud de sus fenómenos diferentes, y lo subordinará a la unidad de su razón¹⁷.

Es amplia la cita anterior, sin embargo explica de la mejor forma la integración del hombre a su mundo –algo irónico. Como verás no deseché la última palabra de la cita, pues creo en un hombre razonable para ser consciente de su mundo; sin embargo, le apuesto a un mejor hombre si éste también es sensible para concretar sus respuestas a ese mundo, nuestro mundo. Seguro que un hombre razonable y sensible permite el diálogo entre sus semejantes por sus diferencias aceptadas, haciéndose por ello más justo. Integrar el placer de la identidad en los objetos diarios a través del reconocimiento de lo estético como parte del ser humano hace más deleitable la vida propia, pues entonces se es.

¹⁷ Schiller, *op. cit.* pp. 61-62

B I B L I O G R A F Í A

- Danto, Arthur, *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la imagen en Occidente*. España, Paidós, 1994.
- Jameson, Frederic, *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1984
- Löbach, Bernd, *Diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Mandoki, *Prosaica*, Grijalbo, México, 1994
- Marchan, Fiz, *Del arte objetual al arte concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid, 1974.
- Schiller, *La educación estética del hombre*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968