

Capítulo 3.

La visión estética

Los objetos de arte – socialmente identificados como tales – se exponen en los museos y casas, en los jardines y palacios solamente para ser mirados. Esto es extraño. Dedicamos casi todas nuestras horas de vigilia, con los ojos abiertos, a mirar a las cosas y a la gente. El medio ambiente urbano es casi enteramente artificial y hemos de estar visualmente conscientes de ello todo el tiempo ¿Por qué se harán objetos sólo para ser mirados?

El adverbio sólo sugiere que podemos mirar las cosas no por mirarlas, sino por razones ulteriores. Cuando miro un semáforo, no es sólo para recibir una impresión visual de rojo, verde o amarillo, sino para conformar mi conducción a las direcciones dadas por las luces. Cuando paseo por una calle, miro a mi alrededor para no pasear perdido, para no tropezar con alguien y para reconocer a un amigo si, tal vez, me encuentro con uno. En una biblioteca, no sólo miro un libro, sino que leo el texto para comprender lo que el autor escribe.

Estas son diferentes formas de mirar algo: la mirada rápida y precisa distinguir un semáforo entre todas las luces de una calle comercial céntrica, el recorrer y mirar la panorámica cuando una multitud se mueve y fijar los ojos del lector sobre las palabras del libro. ¿Hay otras formas de mirar en presencia de los objetos de arte?

Hay una forma de mirar los objetos de arte que es diferente a las formas ilustradas. Esta relación visual entre un espectador y un objeto de arte es un fenómeno mental específico.

Los científicos sociales no se sienten cómodos cuando han de analizar y describir los procesos internos. Creo que no deberías confiar en su propia introspección, ya que es subjetiva: que no deberían aceptar introspecciones de informantes no tienen correlación conductuales y que las observaciones de los estados mentales no pueden ser repetidas independientemente por varios observadores.

(...) Una vez cuando discutía con mis compañeros lo que habíamos visto en una exposición en un museo tuve muy poco que decir sobre una escultura que me había gustado: un estable de Calder. Les conté que mi experiencia visual había sido intensa, que por un tiempo de algún modo me había puesto fuera de mi corriente usual de pensamientos preocupaciones y sentimientos. Cuando me preguntaron por lo que expresa Calder en la escultura, todo lo que yo podía decir después de alguna reflexión, era que aquel estable significaba para mí una poderosa pero latente y contenida energía. Era una fuerza que no estaba amenazante sino amistosa e incluso tranquilizante; estaba preparado para vivir en armonía con los árboles de alrededor, no lo estaba para explotar y destruir.

No tuve comentarios que ofrecer sobre el lugar de aquella pieza en la evolución de la carrera artística de Calder o sobre su posible importancia en las tendencias de la escultura contemporánea.

Está la clase de experiencia a la que nos podemos referir cuando como antropólogos queremos analizar la forma particular de mirar los objetos de arte, una reflexión comparativa que queda muy próxima a la experiencia revela diferencias en nuestras formas de mirar las cosas.

Yo miro el mapa de Londres del siglo XVI para descubrir cómo se organizó el espacio de la ciudad. Analizó la distribución de las diferentes áreas: el palacio real las residencias de la Nobleza los establecimientos de los comerciantes los mercados el puerto. Estoy pensando y razonando todo el tiempo. Apunto por escrito algunas notas y hago rápidos bocetos para comprender mejor las características esenciales de aquel espacio. Es una observación analítica dirigió la comprensión intelectual muy diferente a la forma en que miré en estable de Calder.

Tengo una antigua postal con una visión del pueblo Taos que está sobre mi escritorio. Recientemente la encontré con otros souvenirs en un armario. La miro y recuerdo el viaje encantador realizado hace años por el suroeste americano y a la amiga que estuvo viajando conmigo. Me pregunto dónde estará ella ahora. Mi mirada a la postal es una rápida ojeada que desencadena un estado afectivo de nostalgia, agradable y triste al mismo tiempo. En realidad es para disfrutar el sabor agri dulce de los recuerdos personales que miro en las antiguas imágenes.

Frente a mí está el mapa de la ciudad de Los Ángeles. Lo miro para encontrar el lugar donde estaré hoy más tarde y la mejor forma para llegar desde aquí. No estoy preocupado ahora por la organización del espacio de Los Ángeles ni con

los nombres de las calles que me puedan evocar recuerdos nostálgicos. Y no miro las cuadrículas del mapa como si fuera una clase de gráfico geométrico. Miro sólo las indicaciones útiles que me ayudarán a obtener mi cita.



ALEXANDER CALDER

Estabile. 1971.

Acero policromado.

Museo Sprengel , Hannover, Alemania

Al referirme al almacén personal de las experiencias del arte uno puede captar la especificidad de mirar los objetos de arte y, por un análisis fenomenológico uno puede expresar en la lengua cotidiana algunas características de la relación visual con el arte. El objeto se ve como un todo, en su totalidad; sus diferentes partes pueden percibirse como distintas pero no se analizan separadamente. El mirar es “sólo mirar”, no hay más a lo que aspirar. Uno no mira el estable para averiguar qué técnicas de soldadura se utilizaron o como punto de partida para soñar despierto. Es una presentación visual con nada detrás o más allá de él. El objeto de arte parece “dominar” al espectador en el sentido de que lo más importante no es sentir tan fuertemente como en la vida ordinaria: el objeto es el que importa. En otros términos, la distinción sujeto-objeto se hace menos marcada. El conocimiento del objeto tiene prioridad sobre el auto conocimiento del sujeto. Como en nuestro análisis anterior la elucidación explícita de estas características - objeto percibido como un todo, la visión no es un medio para otro objetivo, predominio del objeto - se basa en las inferencias directas y queda muy próxima a la experiencia de los espectadores.

La referencia experiencial, el primer enfoque a la respuesta interior sobre un objeto de arte, puede apoyarse con un segundo enfoque: el lenguaje común y lo que implica. Encontramos que la realidad construida y revelada a través del lenguaje ordinario es congruente con las experiencias personales descriptas.

En la lengua castellana de uso corriente y que todo el mundo comprende existen varias palabras simples que denotan, en una rudimentaria pero clara manera, respuestas puramente visuales a las cosas y a las personas: bello, agradable,

bueno, bonito y sus antagonismos feo, no atractivo, no elegante, desgarbado. Ciertamente estas palabras tienen otras connotaciones a “buen mirar” (o al contrario). (...) Dentro del contexto de una clase (y cuando hablamos o escribimos las palabras siempre se comprenden como frases) no hay ambigüedad: “Este árbol es bello” se refiere al aspecto visual del árbol, mientras que “Pedro es una bella persona” se refiere a sus cualidades morales.

Ese significado de “buen mirar” es familiar incluso para el niño que se ejemplificó para un estudio hecho en 1970 por la psicóloga Grace F. Brody. Ella quería valorar las preferencias entre las formas visuales abstractas de quinientos niños de 3 a 7 años. Las figuras utilizadas fueron el círculo, el rectángulo, el rombo y el cuadrado bisecado horizontal y verticalmente. Los niños vieron una representación regular y otra un poco distorsionada de la misma figura y se les pidió que señalaran en el dibujo qué veían “más agradable”. Una mayoría significativa de los niños encontraron las representaciones regulares “más agradables” que las distorsionadas. Estos resultados no son directamente relevantes para la cuestión que discutimos aquí, lo que importa es que los niños comprendieran la cuestión y que una forma geométrica austera no representacional podía parecerles “más agradable” que otra. Ellos podían considerar la cualidad visual como tal y mirar las figuras en cierto modo característico a una visión pura (el experimento se había diseñado de una manera semejante para que hiciera posible mirar las figuras como imágenes o como signos convencionales). Estos niños habían interiorizado lo que se expresaba por “agradable”. Ciertamente habían oído a menudo comentarios tales como “Este abrigo es muy agradable pero no es caliente”, lo que indica que el aspecto visual de algo puede separarse de los otros y puede tener un valor diferente. El aspecto visual puede ser positivo y los otros negativos. Puede parecer extraño que estas palabras ordinarias, repetidas por cada uno de nosotros tan a menudo todos los días, se asocien con la experiencia visual mucho menos frecuente de una obra de arte. Ciertamente una absorbente experiencia de arte y la fugaz mirada en cosas tan diversas que llamamos “agradable” y “bonito” son experiencias diferentes, aunque sean un continuum. La palabra *bello* resume una respuesta visual positiva para un objeto de arte: es indicativa de un estado de la mente más que descriptivo del objeto.

Cuando digo “el estable de Calder es bello” expreso aquellos que sentí cuando la miré, mi experiencia visual fueron hermosa. Esta trivial y común afirmación es, en realidad, más apropiada. La experiencia de “sólo mirar” no es analítica; retrospectivamente se podría intentar una descripción y un análisis de la experiencia y si se necesitara para algún propósito específico tal como dar una conferencia de ella. Pero en el curso normal de la vida es suficiente sólo tomar nota de la experiencia y la trillada frase “Este Calder es bello” que hace justamente eso: indica que este estable desencadena una respuesta apreciativa en el observador. Cuando se aplica a un vestido, un peinado, a un par de zapatos, *agradable, bonito y bello* eran también indicadores de una respuesta positiva del espectador. Pero la intensidad de la experiencia, aunque expresada por la misma palabra, es conmensurada con el objeto (una monumental figura reclinada de Henry Moore o una corbata) y las circunstancias (un molinillo de café en el caso de la vitrina habitualmente iluminada de una tranquila galería de museo o sobre el atestado estante de un ruidoso y repleto almacén de ferretería)

Algunas palabras muy corrientes de nuestro lenguaje cotidiano señalan la cualidad variable de las experiencias visuales. Esta valoración es parte de nuestra común realidad que “todo el mundo conoce”. El segundo acercamiento a los estados mentales, a través de lo que el lenguaje común conlleva, confirma nuestra experiencia personal interna a la que nos referíamos en el primer enfoque.

Un tercer enfoque es tener en cuenta lo que dicen los expertos. Comprendo la culpabilidad de mi amigo con respecto a la muerte de su padre al recordar una experiencia análoga a la mía cuando pensé que mi hermano había perecido en un accidente de aviación. Pero yo no podía explicar por qué mi amigo y yo nos sentíamos culpables de las desgracias de las que no éramos responsables de ninguna manera. Leyendo alguna literatura psicoanalítica aprendí que la hostilidad inconsciente y el odio reprimido son frecuentes en un hijo hacia su padre y entre hermanos rivales; esa hostilidad a menudo genera un deseo inconsciente de que el padre o el hermano se mueran; cuando ocurría la muerte del padre del hermano uno siente la responsabilidad y el remordimiento de ese suceso. Esta opinión de los expertos me proporcionó una explicación para los procesos mentales de mi amigo y que yo experimente.

¿Cuáles son las visiones de los expertos sobre la relación visual entre el observador y el objeto de arte? Por expertos entiendo a aquellos que se especializan en historia del arte o crítica del arte, en filosofía o psicología del arte, y los conocedores y conservadores que han reflejado su familiaridad visual con el arte.

Los especialistas utilizan el término *estética* para denotar la cualidad específica de la percepción y la experiencia en los objetos de arte como tales. Al filósofo alemán del siglo XVIII Alexander Baumgarten se le atribuye ser el primero en escoger el término griego *aisthetikos*, que originalmente significa “relacionado con sentir la percepción” y le dio su significado moderno. Durante los siglos XIX y XX el término fue adoptado ampliamente por los especialistas incluso por los usuarios corrientes del lenguaje. La invención y la adopción general de una nueva palabra para designar la respuesta al arte indican que nuestra realidad exige una forma más específica para mirar las obras de arte.

Hay también un consenso de los expertos sobre algunas de las características esenciales de la experiencia estética. Como el linaje de pensadores británicos - desde Archibald Alison a Clive Bell, Roger Fry, Herbert Read, Edward Bullough y Harold Osborne -han situado la experiencia estética en el centro de sus estudios, han desarrollado un conocimiento complejo y detallado de ella. En *The Art of Appretiation* Osborne discute los rasgos que se han considerado como característicos de la actitud estética. Describe ocho de tales rasgos; su informe de diez páginas es tan revelador que yo lo resumiré aquí.

Un primer rasgo de la percepción estética es aquel que separa, “encuadra aparte” el objeto de su medio ambiental visual para favorecer la concentración de la atención.

Segundo: el contexto del objeto – histórico, sociológico y estilístico - tan importante para el historiador, es irrelevante para el contemplador estético. “El interés intelectual en conocer todo lo que puede conocerse acerca de una obra de arte puede ser secundario para, pero no es idéntico con el interés estético. Los dos intereses se relacionan, pero son distintos.

Tercero: un objeto complejo se percibe como complejo pero no se analiza en una agrupación de partes fijas o en tales o cuales relaciones de una con otra.

Cuarto: la experiencia estética es “aquí y ahora”. Nuestras preocupaciones prácticas que dejan implícito el pasado y el futuro en toda nuestra vida cotidiana se quedan en desuso; por consiguiente “el color emocional característico de la experiencia estética se hace de la serenidad y no del apego.”

Quinto: “aquellas meditaciones meditativas y juegos de la imaginación en que la sensibilidad poética se deleita al completarse son también extrañas para la absorción estética”, porque interfieren en la concentración del objeto visual.

Sexto: la percepción estética se interesa por el objeto como se ve así, con su apariencia, no con su existencia. Kant asociaba la indiferencia a la existencia del objeto con el acercamiento desinteresado a él, lo que consideraba necesario para la percepción estética. Lo que importa es el objeto como visible, no su existencia que posibilita su propiedad.

Séptimo: cuando la absorción estética se logra, hay una pérdida del sentido del tiempo, lugar y conciencia corporal. El observador se identifica con el objeto, aunque se retiene una conciencia residual de sí mismo como distinto.

Octavo: la tensión estética puede dirigirse hacia algo, pero no puede mantenerse más allá de lo que el objeto puede sustentar.

Esta descripción de lo que los diversos especialistas consideran característico de las percepciones estéticas, ciertamente confirma que nuestras respuestas mentales a las obras de arte no son idiosincrásicas ni excepcionales.

Nuestras experiencias internas están de acuerdo con los análisis de los expertos sobre la especificidad de nuestra relación visual con los objetos de arte. Contemplar arte exige atención. Uno es y necesita estar completamente consciente del objeto; la atención concentrada de uno puede alcanzar el nivel de la absorción cuando uno se queda tan absorbido en el objeto que sólo es débilmente consciente de sí mismo. Contemplar el arte exige silenciar las actividades divagadoras; no es compatible con una actitud analítica. El objeto se ve como una totalidad, y si hubiese un intento de análisis, la percepción específica retrocedería a un antecedente mental o desaparecería.

Contemplar el arte exige desinterés. El deseo de poseer el objeto en función de disfrutar de su exclusiva posesión o una satisfacción sensual indirecta por la visión del objeto, se experimenta y se reconoce como un obstáculo para la visión de las obras de arte.

Estos tres rasgos específicos de la actitud de “sólo mirar” – atención, no discursividad y desinterés – no están explícitos en el lenguaje común, sin embargo son congruentes con las palabras corrientes que expresan el significado de “bueno para mirar” tal como *agradable* y *bello*. Y, como excluyen la consideración de las preocupaciones prácticas, (“Este abrigo es bello, pero caro, hecha de tela delicada”) estas palabras sugieren la ausencia de intereses materiales, que son una parte del ser desinteresado.

De esta forma particular que miramos los objetos de arte se sugiere un nuevo concepto, *objeto estético*. Se define como un objeto estimulante y que sostiene en el espectador una visión atenta no discursiva y desinteresada. Con la introducción de este nuevo concepto podemos clarificar algunas cuestiones dejadas sin contestar al final del capítulo precedente.

Observando una sociedad urbana en su vida cotidiana, descubrimos que la realidad relacionada con el término *arte* incluye una categoría de artículos que se encuentran en un segmento especializado en el mercado y que tienen un uso específico. Además observamos que el mismo término *arte*, también expresa una cualidad positiva (“Realmente esta pintura es arte”) y que las denotaciones de los dos significados no eran coextensivas: todos los objetos de arte no eran arte y todos los objetos con una “cualidad de arte” no eran objetos de arte. Ahora podemos decir que la misteriosa “cualidad del arte” es la cualidad estética.

Los conceptos pueden definirse y distinguirse claramente. Los objetos de *arte* son objetos artificiales diseñados (arte por destino) o seleccionados (arte por metamorfosis) para exponerse. Los *objetos estéticos* artificiales o naturales estimulan una visión total desinteresada.

Las dos clases de objetos se relacionan. En un mundo ideal - donde lo que se desea se realiza- las obras de arte serían una subclase de la clase de objetos estéticos. En realidad son dos clases que coinciden parcialmente.

La distinción entre *arte* y *estético* como se presenta aquí, no pertenece a la realidad del lenguaje cotidiano. Sin embargo queda explícito lo que todos decimos acerca de una pintura que “no es arte”.