

LA ESPECIFICIDAD DE LO ARTÍSTICO: NUESTRA COMUNIDAD ACADÉMICA Y SU RELACIÓN CON EUROPA

Graciela Schuster

La filosofía del arte, y esto incluye algunas teorías interpretativas que luego pensaron en lo artístico, es una orientación muy productiva de la filosofía en la última mitad del s. XX. Decimos “filosofía del arte” para acotar y apuntar a aquellas cuestiones de conocimiento que no son tratadas en el momento de relacionarnos con los objetos artísticos. Al menos ilusoriamente aislamos los problemas relacionados con lo artístico que permiten pensar cuestiones de comprensión, interpretación, modos de conocimiento, estatuto y condiciones de lo artístico mismo. La posibilidad de acotar el campo de discusión nos separa del ámbito de los estudios estéticos que refieren a sus orígenes mismos, donde la tarea primigenia no era la de pensar lo artístico sino el conjunto de problemas acerca de la intuición, de la naturaleza subjetiva, de la estructura de lo bello, de los asuntos del placer, de la constitución de un discurso acerca de los saberes imaginarios.

Dando un gran salto obviamos, entonces, la especificación de cuáles son los aspectos que incluyen los estudios estéticos en la actualidad, en principio hablamos aquí sólo de aquellas cuestiones que importan fundamentalmente a lo artístico.

Al pensar en los trabajos contemporáneos de la teoría del arte nos acercamos a los problemas filosóficos del arte, que específicamente tratan los asuntos *acerca de la naturaleza artística y de los modos de comprensión de ella*. La especificidad de lo artístico es el asunto que se pretende problematizar. Cuáles son nuestras herencias en el campo del conocimiento que nos obligan a adoptar determinadas perspectivas en descrédito de otras es el motivo de este trabajo.

En realidad, la idea del *descrédito por obligación* resulta el motivo originario que llega a constituirse en el origen por el cual pretendemos realizar esta breve exposición. El mundo del arte aporta con su material de conocimiento (la producción artística, la recepción artística, la circulación de bienes artísticos) signos creados, interpretados o fetichizados para y por un sujeto histórico. Sin embargo, también se constituye a partir de pensarse, por ejemplo, como tarea falsacionista, realista, positivista o neopositivista, hermenéutica, constructivista, que sucede cuando la ciencia empieza a ser preocupación en el campo de lo artístico. Y aún más, estas perspectivas no rechazan sino amplían los modos de mirar lo artístico porque bajo el peso de la mirada de la ciencia no pierde aquello que no es científico. Si bien estas cuestiones son aceptadas en nuestra formación existen teorías que son dejadas de lado.

El problema del *descrédito por obligación* refiere a aquellas teorías que no resultan necesarias en la vinculación con los problemas artísticos. Al no poder pensarse, en el estudio de lo artístico, en las cuestiones que simulan, o que se cree no son *prácticas de acción* (valga la redundancia) empiezan a circunscribirse las causas y las consecuencias de la exposición.

La constitución de nuestras aproximaciones a lo artístico está fuertemente construida para demostrar que los dichos del arte no sólo no son ajenos a lo histórico sino que están inmersos en él. Nuestra tranquilidad, en el reposo de ubicar en los ámbitos de producción, de circulación, de recepción las prácticas artísticas nos permiten seguir adelante en el campo de la comprobación empírica de los objetos y la relación con los discursos sociales. Sin embargo, hablar de los diferentes ámbitos de producción, circulación y recepción en el arte no lo diferencia de otras prácticas sociales, y este es el primer problema que trae el descrédito.

“La obra de arte desencadena un conjunto de prácticas y representaciones por las cuales el individuo construye el sentido de su existencia a partir de determinadas necesidades sociales”, dirá Roger Chartier (*El orden de los libros*, p. 43, 1994). Luego de la reflexión, el historiador -esta definición sólo se presenta aquí a modo de ejemplo- se permite continuar con la tarea de investigar lo artístico. Sin embargo ¿qué significa que la obra de arte desencadena un conjunto de prácticas y representaciones si como objeto sólo constituye un acto de enunciación, un discurso? ¿Cómo hace una imagen (así sea tridimensional, lingüística o bidimensional) para desencadenar acciones? ¿Cómo construye un sujeto su sentido de existencia a partir de lo

artístico? ¿Qué conexión hay entre las necesidades sociales y el sentido de la existencia a partir de una obra de arte?

Por supuesto, no es tarea de todos los que reflexionan sobre lo artístico dedicarse a contestar estas preguntas. Mas el interrogante es el de pensar por qué nuestra formación nos obliga a desacreditar aquel pensamiento que se vincule con el campo de la teoría que, por decirlo de alguna manera, se cree no acciona sobre lo real frente a aquellas que sí *mortifican* la realidad torciendo su hipotético rumbo -el uso de la palabra mortificación refiere a Walter Benjamín quien la utiliza para hablar de lo que debería ser la constitución del crítico de arte, aquél que consiga mortificar al objeto artístico para que logre decirnos algo de sí-.

Los debates de este tipo, si bien nosotros haremos una selección temporal y hablaremos de la contemporaneidad del asunto, han sido fuertemente desarrollados desde la constitución sistemática del campo de las problemáticas estéticas. Junto con la historización de los problemas artísticos también aparece la historización de la constitución de lo artístico como asunto de especificidad. Y este tipo de historización es lo que es pasado por alto en nuestros estudios de campo. Historizar el problema de la especificidad permite hablar de distintos objetos artísticos y de distintas concepciones y configuraciones de lo artístico. La incorporación de factores sociales, económicos, políticos considerados dentro de su propia constitución y en su propia construcción permiten pensar al arte desde lo particular de la especificidad.

Las reflexiones que permiten entender el problema de lo artístico desde lo artístico mismo y que vienen teniendo mayor desarrollo provienen, principalmente, de un pensamiento europeo y muy fuertemente de Alemania e Inglaterra. Una de las cuestiones que se toma en cuenta es el asunto de la autonomía del arte. En estos países, las corrientes teóricas de la última mitad del s. XX, caracterizan o suponen al concepto de autonomía relativa como configurador de lo artístico. Esto es lo que permite caracterizar en Kant y doscientos años después en Weber y Lukács, la constitución de la experiencia estética, tal como resulta de la diferenciación moderna de los diversos modos de experiencia y de discurso. Y así se lo define como un acontecimiento autorregulado, independiente de los otros tipos de discurso en el vasto campo de la razón moderna. Por ello, su validez no puede ser más que relativa, limitada a esa esfera de la experiencia basada en el valor específicamente estético de lo bello. De lo que se perciba en tal dominio, no se podrán sacar consecuencias algunas que confirmen o desmientan los contenidos de los otros modos de experiencia y representación. La esfera autónoma de la estética constituye justamente un elemento en el abanico diferenciado de la razón moderna por el hecho de que no se sitúa ni por encima ni por debajo, sino al lado de los otros discursos racionalizados, a los que así deja funcionar libremente, según sus reglas específicas, claramente delimitadas entre sí.

Pero se habla, para subrayar aún más el problema de la autonomía relativa del arte, del concepto de soberanía que permite particularizar más la especificidad de lo artístico. Y la soberanía se la piensa para otorgarle verdad absoluta al proceso artístico, ya lo hizo el romanticismo, el neoclasicismo, la vanguardia surrealista. Estas tendencias vieron la promesa de que el absoluto estaba en el arte. El pensamiento que aparece inscrito aquí es el de que el hecho estético es soberano (verdadero) en la medida en la que no se inscribe simplemente en el tejido diferenciado de la razón plural, sino que la transgrede. El modelo de la autonomía describe una validez que resulta relativa a la experiencia estética, el modelo de la soberanía ve en la experiencia estética el medio de socavar el predominio de la razón extraestética, construyendo así la instancia de una crítica en el acto de la razón. El valor de la soberanía y el de la autonomía relativa es el de que se constituyen en *antinomias*, las que se emplean como se entienden dentro del sistema kantiano (fundamentalmente en la *Crítica de la Razón Pura*, y también en la *Crítica del Juicio*) y consiste en usar ideas trascendentales para obtener un conocimiento del mundo, a partir de la unión de una tesis junto con una antítesis. Para Kant, una idea trascendental es el concepto que se forma a base de nociones y trasciende la posibilidad de la experiencia teniendo una idea o concepto de razón. Pero, este conflicto de dos ideas se presenta como conjunto inseparable, ambas pueden ser verdaderas, la tesis se muestra incompatible con la antítesis, y viceversa.

Ambos conceptos (decíamos el de autonomía relativa y soberanía) son los que se deben tener en cuenta para constituir a la experiencia estética y la reflexión teórica debe resolver su tensión, sin debilitar ninguno de los dos polos. La voluntad de no renunciar a ninguno de los

dos lados de la antinomia, incluso de afirmar intensamente su oposición, constituye la modernidad misma de la reflexión estética.

Al explicitar el concepto de autonomía relativa y soberanía se permite dar cuenta de la independencia del arte frente a las otras reglas del discurso, preocupación que deviene importante dentro de las nuevas corrientes del pensamiento estético europeo. Durante toda la exposición hablaremos de la estética centrándonos, exclusivamente, en la discusión de objetos artísticos y sus problemas de conocimiento.

La pretendida inmediatez del procedimiento artístico es algo totalmente mediado. El estadio socialmente más avanzado de las fuerzas productivas (y entre ellas la conciencia) constituye el problema planteado en el interior de las mónadas estéticas. Las obras de arte muestran en su propia estructura dónde hay que buscar la respuesta a tal problema, respuesta que no pueden dar por sí mismas sin una intervención exterior; esa es la única tradición legítima en el arte. Toda obra importante deja huellas en su material y en su técnica, y seguir tales huellas es lo que define la vocación de lo moderno, y no husmear el aire del tiempo. Es algo que se concreta por su dimensión crítica. (Theodor Adorno en Christoph Menke: 1997, p. 160).

Elaboremos de manera más exhaustiva cuáles son las características fundamentales del concepto de autonomía. Debemos tener en cuenta en primera medida una tesis constitutiva del pensamiento sobre lo artístico, si bien es pensado de modo amplio acerca de lo estético. La diferencia artística, la diferencia entre lo que es artístico y lo no artístico, es la *negatividad*. Sólo cuando se aprehenden las obras de arte en su relación negativa con todo lo que no es arte, se las puede comprender en su autonomía, en la lógica propia de su modo de representación y percepción. Lo singular del arte reside en su singularización.

Las explicaciones acerca de la autonomía de lo artístico pensadas en función de algo exterior tienen el problema de no poder reflexionar acerca de la diferencia. Y esta diferencia que se entiende, en función de hablar de la contradicción, de la negación, de lo extraño. El concepto de autonomía en lo que refiere al arte, construida en el curso de su mismo proceso histórico de diferenciación frente a otros modos de discurso, volvió problemático cualquier pensamiento sobre la práctica y la experiencia estéticas que permitían comprender las prácticas artísticas. Ahora bien, el concepto de autonomía relativa -pensamos en Theodor Adorno, por ejemplo- se refiere a la *función crítica* que, se supone, ejerce el arte con relación a la realidad exterior no estética; y también a la posibilidad de pensar lo artístico como el ámbito de exacerbación de los discursos ordinarios, incluso pensando desde lo artístico. Y esto se recalca ya que es uno de los puntos de discusión. Frente a las propuestas de pensar lo artístico desde su propio discurso, se habla de la comprensión del arte en el plano de la crítica de la sociedad. Sin embargo, el arte también afirma potencialidades, capacidades, ideas, que no están constituidas en la sociedad, pero que tienen siempre la *posibilidad de ser extraídas de la realidad del arte y concretadas en el plano de lo social*. Y sólo en la convicción de concretar lo idéntico en aquello que no lo es, la sociedad y el arte, vale la intensificación de la experiencia. Por ahora decimos que la negación, que se traduce en la separación hermética de las obras de arte y los sistemas sociales denuncian las constantes reducciones que soslayan la diferencia entre lo estético y la crítica social. Una de las maneras de plantear la reducción de la diferencia entre ambos dominios obliga a realizar una temida pregunta: ¿dónde se aloja el *placer estético*? Decimos temida ya que parecería que hablar del placer estético no tiene una conformación histórica. Sin embargo, el inicio histórico del concepto es el punto de partida de los problemas de la estética: el s. XVIII (la época que constituye lo estético como sistema de pensamiento) enmarca las cuestiones del origen del placer que permite orientar de un modo diferente los posibles contenidos que se encuentran en la realidad cotidiana. La respuesta moderna a tal cuestión encuentra su expresión en el concepto kantiano de placer libre: objetos feos o trágicos pueden causar placer estético porque no se trata justamente del placer o displacer de tales objetos en sí mismos, tal como pueden ser percibidos o descritos fuera de la experiencia estética, en la realidad. La cuestión del placer estético se encuentra ligado al de la diferencia del

discurso estético frente a los otros discursos. Y de ahí su importancia, ya que no es un aspecto secundario de nuestra reacción ante las obras de arte (intervienen aquí pensamientos situados dentro del campo de la recepción) sino que está íntimamente ligada a la cuestión de la delimitación de la autonomía estética.

El rechazo de la problemática del placer estético, que constituye a la autonomía, reside en la constante preocupación por resaltar la concepción del arte centrada en su función de crítica social. Cuando se lo caracteriza de este modo, se priva al que reflexiona (el espectador nunca la pierde) de su distancia constitutiva con relación al objeto o al contenido artístico. El planteo que sólo recalca la crítica a la representación desde otros discursos no promueve el conocimiento de lo artístico, promueve el conocimiento de lo moral, lo político, lo histórico, etc.

Cuál es el origen histórico del concepto de placer estético sería una buena pregunta para iniciar el debate sobre un término poco utilizado durante nuestra formación académica y no así en las corrientes de pensamiento europeo. En primer lugar el placer estético se diferencia del placer sensible. Para Kant existe una diferencia estructural entre ambos placeres, el placer estético no puede concebirse como una reacción inmediata, se relaciona siempre con lo que se produce en el curso de la percepción estética de un objeto, por ello el concepto de proceso sirve para describir mejor su condición. Dicho placer no surge de la reflexión de lo que son los diferentes contenidos de la experiencia, sino que se produce cuando en el curso de un proceso ocurren experiencias estéticas, no hay predicados que caractericen directamente lo estético. Mientras el placer sensible tiene la característica de su inmediatez, del reconocimiento directo, de la identificación, el placer estético no es una experiencia inmediata de un objeto y de sus propiedades. Si la experiencia artística está caracterizada por lo que aprehendemos de modo estético, por ser un signo estético por excelencia, el acto de comprensión de lo artístico está caracterizado por un saber reflexivo que convierte a una representación en objeto de reflexión que, interactúa con otros contenidos sociales y que suscita un placer específico.

Sin embargo, la autonomía relativa no es el único concepto que caracteriza lo artístico, ya que conjuntamente con él se constituyó el de soberanía -hablábamos de la antinomia de lo estético- rasgo que piensa que la promesa de lo absoluto está contenida en el arte. El hecho estético es soberano en la medida en que transgrede, como decíamos al comienzo del trabajo, la razón.

Si se reconoce que la estética filosófica moderna se ha desarrollado según estos dos ejes, necesitamos articular ambas determinaciones de modo comprensivo. El concepto de soberanía es útil para pensar los procesos artísticos como no serviles. Toda teoría tiene por objeto el buen funcionamiento de sus discursos en la producción y en la distribución de los diversos sentidos. Pero ¿qué ocurre si consideramos que el acontecimiento artístico no tiene valor externo y decidimos que no consideraremos la problemática de lo no estético y qué cuando del mismo modo observamos en lo no estético consideraciones estéticas, que supuestamente aclararían el valor interno de la obra?

La consideración de esta pregunta nos lleva a otra:

¿Cuáles son los presupuestos que permiten describir la experiencia estética en un caso como estabilizadora de sentidos artísticos (por alivio o compensación) y en otro caso como desestabilizadoras para los discursos no estéticos?

Cuando, contra toda limitación externa, se reivindica el lugar de la compensación estética en el cumplimiento de su soberanía, esto es reducir las explicaciones a la verdad absoluta del material ¿no se le obliga a la experiencia estética a producir un conocimiento de la auténtica verdad ajena a lo no estético?

Y, por el contrario, limitar la experiencia estética considerando explicaciones desde el exterior, ¿no es someterla a exigencias de estabilidad extraestéticas?

Atribuirle a la experiencia estética la condición de productora de consecuencias estabilizadoras o por oposición de aquellas desestabilizadoras solo permite ver un aspecto de lo estético. La relativización o negación del problema de la autonomía relativa de lo estético y de la soberanía, por la preocupación de la exteriorización de lo artístico le impide a lo externo entender cada una de sus particularidades que sí se vuelven propias de lo externo del arte cuando se las entiende como individualidades, porque a su vez el hecho histórico es inherente a ellas.

La modernidad del pensamiento sobre lo artístico asume el riesgo de pensar en la negación de la comprensión automática, en la que se basan los discursos no estéticos. La valoración específicamente moderna de lo estético frente a lo no estético tiene como función subrayar la irreductible tensión entre ambos dominios, valorar lo estético en el sentido moderno del término significa atribuirle una función, no superior a las otras dimensiones de la razón, sino incompatible con ellas.

Valorar lo estético con argumentos basados en su configuración moderna, significa impugnar que la experiencia estética en su autonomía relativa pueda ser directamente interpretada en el mundo de la vida, en un juego de interacción que se traduzca en las otras dimensiones diferenciadas de la razón.

De este modo, buscar el reconocimiento de lo artístico para constituir otros modos diferenciados de experiencia y representación debe contemplar y aceptar la amputación de su autonomía, ya que sólo puede revelarse en el despliegue final de la soberanía artística. Reconocer lo estético, poniéndolo al mismo tiempo en relación e interacción con otras dimensiones diferenciadas de la razón, significa justamente sacarle un rasgo básico, que sólo puede desplegarse como negación procesual y total, esto es una persistente comprensión incompleta que cree llegar a cumplir con el sentido del objeto pero que se pierde en el acto mismo de haberlo alcanzado. Por ello, se habla de la frustración en el conocimiento de lo artístico y se prefiere definir como saber y no como conocer el modo de entendimiento del mismo, ya que saber refiere a un encuentro más amplio con los objetos artísticos y, a su vez, permite contemplar el acto del placer en dicho encuentro. Esta expresión es desarrollada por Mario Presas,

No se trata, empero, de negar el valor de la ciencia para exaltar al arte, o viceversa, sino más bien de restituir a cada dimensión cultural los derechos que le son propios (...) En un caso, mostramos cómo Hegel, a pesar de afirmar que en nuestra “época de prosa” el arte “ha llegado a ser para nosotros (y sigue siéndolo) cosa del pasado”, rescata sin embargo dos funciones permanentes e insustituibles de la experiencia estética: por una parte la función que yo llamo “fenomenológica”, en cuanto mostración desinteresada de lo que es, y, por la otra, su poder de crítica de los momentos reificados de la vida social e histórica. (Mario Presas: 1997, pp. 8-9).

Uno de los modos de evitar la reducción de la producción artística es devolviendo a la producción artística su soberanía. Defender el concepto de soberanía parecería que implica distanciarlo de la práctica social que incluye el problema de la autonomía relativa. Sin embargo, la ubicación posible que consigue lo artístico en lo social es activando la soberanía de lo artístico en la autonomía relativa de la estética entendida siempre como negatividad, como proceso que permite potenciar las capacidades interpretativas.

Si las prácticas artísticas se consideran una interrupción y, por decirlo de algún modo, se piensan incompatibles con otras prácticas diferenciadas de la razón, y si el arte no se lo considera una dimensión interactiva aparece el reconocimiento de que lo artístico se sitúa de mejor modo en el campo de la razón moderna.

Ahora bien, como vimos, el problema que nuestra formación académica nos induce a tratar es el de los productos artísticos y el por qué o el cómo de su constitución en determinado momento histórico, o aportando en la determinación explicativa de un hecho social, o de la descripción y/o transformación morfológica de los productos.

Si toda reintegración en el mundo de la vida priva a la producción artística de su contenido negativo, entonces se rompe la conexión prometida entre autonomía y reconocimiento. La idea de una reintegración y reconocimiento de la experiencia estética (momento de apreciación y discusión de un conjunto o de una obra de arte) se paga, sin embargo, a un alto precio. Sencillamente, porque nos vemos obligados a practicar una reducción heterónoma frente a lo que se constituyó históricamente como autónomo de la obra y a soslayar el problema de su soberanía.

Nuestra formación académica utiliza un concepto fuerte para permitir el vínculo de la producción artística con la producción de otros discursos de carácter cognoscitivo (lo que llamamos la producción heterónoma), el de la *interpretación*, que de modo amplio se utiliza como “hablar sobre algo” pretendiendo enunciar lo que verdaderamente son las propiedades de un objeto. La interpretación se la entiende de este modo bajo dos aspectos, el que se identifica con el lenguaje estético, perdiendo su relación con el objeto y el que se identifica con el discurso enunciativo, perdiendo la posibilidad de expresar la experiencia estética. Apuesta, en este sentido, a una suerte de continuidad entre el sentido de los enunciados interpretativos y su conexión con lo que se enuncia sin darle mérito a la cuestión del desfase de acción que se sucede en el acto de conocer.

Realmente todo análisis profundo descubre ficciones en la unidad estética, ya sea que las partes encajen de mala gana, de manera que la unidad se les imponga, ya sea que los elementos recortados antes de la unidad, no sean verdaderamente elementos.”(Adorno en Christoph Menke, p.138)

Nos resulta habitual resolver el asunto de nuestra relación con lo artístico sin considerar que la interpretación, tal como la entendemos, no problematiza o no tiene en cuenta el asunto del pasaje de una vivencia a un asunto de conocimiento. La reflexión ya produce un distanciamiento, y el problema justamente es preguntarse por la constitución de ese distanciamiento. Nuestro campo teórico no toma como herramienta, o no se apropia de discusiones provenientes del campo de la hermenéutica o la teoría crítica, por ejemplo, que pretenden entender cuál es el estatuto de lo artístico. La antinomia de la autonomía relativa y de soberanía estética es una manera de reflexionar sobre ello.

En el momento de instaurar una interpretación (es la operación reflexiva por excelencia que nosotros utilizamos) buscamos unir enunciados que provienen de diversos campos del conocimiento y que pretenden aclarar el uso de determinados significantes. La interpretación alcanzada (por supuesto, que se llega a conclusiones) se asienta sobre, o selecciona significantes en un objeto artístico que, por principio, exceden su interpretación. Las explicaciones que realizamos de modo casi natural recortan “instrumentalmente” al objeto sin percibir que entre la explicación y la descripción, la vivencia provoca desajustes. Podemos tener en cuenta, también, enunciados que provienen del objeto de reflexión mismo que exploran causas internas y no externas a la obra. Se buscan enunciaciones que enmarquen los aspectos dispares de la obra y se ejercita la significación sobre la base de las formas que constituyen sentidos. El objeto se revela entonces en sus propias estrategias como un objeto que, gracias a la composición de sus elementos y materiales, suscita interpretaciones que no acaban de resolver la significación de la propia interpretación.

La reflexión que intenta buscar explicaciones cerradas se enfrenta a las estrategias del objeto estético que, mal que nos pese, no agota sus posibilidades de lectura.

En el recorrido de estas interpretaciones podríamos notar que al procurar una explicación determinante no observamos que el modo de reflexión que propone la experiencia estética suscite problemas diferentes a los otros órdenes del conocimiento. Entendiendo que, en cuanto nuestros enunciados interpretativos se suscitan en el acto de la contemplación no se configuran por su completud significativa, sino por la indeterminación de sus elementos.

Las posibilidades de configuración de las interpretaciones son parciales entre las tantas ofrecidas por el texto. Decimos parciales y no infinitas porque lo incompleto es lo que deviene inevitable en la sensación de que se produce la ceguera en el momento de ejercer el acto de la interpretación ya que, una interpretación necesita negar las posibles estructuraciones alternativas de un texto dado porque le resultan contradictorias en el desarrollo de su discurso.

En este marco, el problema del *contexto* es un concepto que soluciona los asuntos de las indeterminaciones del discurso de la práctica artística bajo la mirada estética y deviene funcional en el momento de analizar nuestro campo de estudio. El contexto resulta un instrumento útil para romper con el vacío que provoca la relación con la obra de arte que, apoyada en su autonomía relativa (apariciencia) y en su soberanía (verdad de la obra) marca los límites con los diversos campos de conocimiento extraartísticos. Es inevitable la ruptura de ese

vacío, de ese campo de indeterminación que provoca lo artístico, sencillamente, porque somos sujetos históricos, porque el arte está hecho por sujetos históricos, porque no hay arte fuera de la historia. El contexto nos tranquiliza ante las indeterminaciones. Sabemos describir los sucesos y factores históricos, sociales, políticos, o buscamos hacerlo de mejor manera, para acercarnos a nuestros objetos, pero incluso a ellos no los usamos para poder construir las teorías relevantes que construyen la teoría histórica de lo artístico. Sin embargo, encontramos dos enunciados, el artístico y el ajeno a lo artístico, que no logran encontrar la conexión fuerte y se contentan con hacer coincidir los sucesos o los pensamientos con las imágenes producidas. Muchas veces, lo que se vuelve importante en nuestra constitución de problemas de análisis es buscar conocimiento para explicar mejor procesos externos, lo artístico sirve en este caso para y no por sí mismo. No se lo piensa y no se constituyen análisis que nos permitan conocer acerca del hecho artístico mismo y no de la obra de arte como objeto de instrumento analítico.

La filosofía del arte es la que se permite considerar el asunto de la comprensión de lo artístico. Descifrar su configuración en la certeza del enigma es la tarea que pretende resolver este tipo de conocimiento. La conciencia de la mediación permite pensar el lugar del carácter enigmático de la obra. Adorno expresaba que quien quería tratar de llegar al arco iris lo hacía desaparecer, si pensamos en el dominio del arte, quien se mueve por la pura interpretación, lo convierte en algo evidente lo que, en definitiva, no es el arte. Las cuestiones de comprensión permiten abrir el campo de la interpretación.

¿Qué entendemos, entonces, por comprensión de lo artístico?

La comprensión, considerada en las corrientes de pensamiento europeo que ya hemos mencionamos, permite no disponer de reglas de identificación. No hay una acción que pretende terminar en una identificación de un significante y una significación. No se puede establecer lo que está significado en un objeto estético sin tener al mismo tiempo que establecer lo que en él es significante (o portador de significado). El acto de comprensión estética duda entre el sonido y el sentido, porque duda en su identificación como tales. Los pensamientos filosóficos acerca del lenguaje, negaron que la lengua fuera una simple nomenclatura y fue un presagio el pensamiento sistémico del lenguaje. Ya en Taine aparece significado y significante puesto en la diferencia de sentido y sonido. El arte no ofrece a sus receptores un significado determinado. En el mejor de los casos proporciona una estructura que asigna un significado, no al objeto de arte mismo, sino en función de alguna imagen del mundo, de la sociedad o de su historia.

Apelar a los conceptos de sonido y sentido permite referirse de manera particular a la dimensión material y discursiva de la representación, ya que posibilita demarcar de modo menos unilateral qué es significado y qué significante, esto no basta para definir un procedimiento de comprensión de lo artístico. Toda representación se define como la combinación de dos dimensiones diferentes, en este caso, la relación que garantiza la significación del enunciado no se efectúa porque la identificación selectiva de los significantes no tiene lugar. En el orden del arte, el significante oscila entre los dos polos del material y de la significación. Como el significante (por ello la ventaja de hablar de sonido) no puede ser identificado de manera definitiva, y se pierde en una vacilación sin fin, la experiencia estética rompe el puente echado entre las dos dimensiones de la representación semiótica que define el signo inteligible (por eso hablar de sentido).

Cuál es en verdad su comprender sería la pregunta realizable para lo artístico. Y tomamos a Gadamer (*Verdad y método*:1977) para expresar que en la contestación de esta pregunta tenemos que poder desplegar la pregunta particular por la verdad del arte, ya que la experiencia de la obra de arte implica un comprender, es decir, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y no en el sentido de método científico. El comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia sólo podrá subrayarse partiendo del modo de constituirse de la obra de arte.

A modo de ejemplo, la obra de arte puede pensarse como un conjunto de determinaciones que designan aspectos del objeto estético bajo la forma de atributos, el todo, las partes, la forma, el material, la construcción, la mímesis. La reflexión sobre su estatuto y en especial sobre las condiciones de su función es una clave para encontrar su relación interna y su exteriorización. Si, por ejemplo, pensamos en el todo y las partes nos remitiríamos a analizar

dimensiones importantes de la comprensión del objeto mismo. Al tomar los conceptos de construcción y de mimesis, podríamos analizar la relación entre la comprensión y su relación como proceso de interpretación.

Muchas veces, las orientaciones encaradas bajo una sola observación permiten profundizar la mirada, pero muchas veces el prejuicio hacia miradas diferentes no facilita el acercamiento a lo artístico.

El pensamiento europeo se permite, obviamente por razones “históricamente teóricas”, desarrollar la especificidad de lo artístico para acercarlo a la especificidad de los distintos ámbitos extraartísticos. Decimos que las causas de este desarrollo teórico están en la historia misma de su constitución. Y es probable, altamente probable, que los aspectos y los problemas teóricos desarrollados en regiones europeas no puedan ser establecidos de modo directo sin previa discusión. Sin embargo, cabe pensar que muchas veces por la falta de formación y preocupación acerca de la especificidad artística nos contentamos con conceptos apropiados “instrumentalmente” que muchas veces no podemos soslayar y nos resuelven asuntos de difícil solución a partir de nuestras herramientas acostumbradas. La apropiación reflexiva de nuevos conceptos podría aportar a los enfoques históricos, sociales, morfológicos que se suscitan en nuestro ámbito académico. Muchas veces el concepto de autonomía se adopta de manera operativa sin cuestionar las particularidades que puede adquirir bajo una construcción histórica diferente, muchas veces el concepto de soberanía se elude por que refiere a las cuestiones de la verdad del arte. Y ella deviene como el monstruo de la sustancia que nada posee de histórico, cuando no es otra cosa que parte interesada en la constitución histórica de la producción artística.

Cabe pensar, por supuesto, que la comunidad de pensamiento reflexivo sobre arte en la Argentina sufrió procesos institucionales en su constitución diversos a los que se conformaron en Europa. Podríamos suponer que la necesidad de construir un corpus de conocimientos fuertes, a través de las evidencias, permitía conformar de modo más riguroso nuestro campo artístico, así como lo ha hecho el estudio tradicional europeo. La elección de las herramientas teóricas se instalaron en la decisión de la reconstrucción de la producción, de la distribución o de la recepción y olvidó cuestionar los mismos conceptos que permitían elaborar las significaciones generales del campo.

Por otra parte, en la preocupación por constituir una teoría que pensara lo artístico en unión con lo extraartístico y de este modo, entenderlo como parte de la razón moderna perdimos de vista el campo de lo específico. Ante la gran narrativa, descuidamos las pequeñas en el impulso de negarlas para fortalecer nuestras debilidades. Y ahora, ya fuertes en la constitución de la exteriorización de lo artístico olvidamos su individualidad. Aquello que es irreductible y que alguna vez negamos para poder participar de lo social, se nos vuelve en contra, ya que considerar la individualidad también se volvió una preocupación social. En la comparación con algunas teorías europeas el pensamiento de nuestra comunidad teórica indagó el conocimiento sobre los procesos de la obra y los acontecimientos externos y olvidó las explicaciones sobre lo artístico mismo. Sin embargo, la especificidad constructiva de lo artístico nos permitiría lograr especificaciones sociales que aún no han sido resueltas.