

O arte estético o cultura artística. Disyunción y paradoja de la recepción estética.

LUIS PUELLES ROMERO

Universidad de Málaga

PODRÍA DECIRSE QUE LOS ESTUDIOS INTERCULTURALES o estudios de “comparación” entre tradiciones culturales diferentes hacen suya la sospecha, que suele presentarse en la forma de un lamento o mediante la constatación de un agravio que espera ser reparado, de que el conocimiento que se tiene en Occidente –en fin, nuestra recepción– de aquellas *otras culturas*, normalmente elegidas entre las menos coincidentes con las occidentales, adolece de un *reduccionismo cognoscitivo* que las rebaja a dóciles representaciones, a imaginarios exotistas, a idealizaciones estereotipadas; en definitiva, a falsificaciones que contribuyen a la perpetuación de un modelo de conocimiento dispuesto hacia la domesticación y clausura de las diferencias.

Dentro de estos estudios, el ámbito específico de lo que viene llamándose “Estética comparada” parece revelarse como un dominio particularmente propicio para corregir algunos de los múltiples reduccionismos que parecen obstruir nuestra mirada al *otro*: se postula así la existencia en las tradiciones no-occidentales de objetos que deben ser calificados como artísticos y, más exactamente, como *obras de arte*. De este modo, se estima oportuno y apenas cuestionable el uso de fórmulas como “arte oriental” o “arte negro”. Este reconocimiento, sostenido en la convicción de que se dignifica con él la producción de determinados objetos no sin más “artesanos” o “decorativos”, sino rigurosamente “artísticos”, camina en paralelo a la creación, a partir de colecciones procedentes de las prácticas colonialistas de expolio y mercantilización, de museos occidentales de artes asiáticas y africanas que actúan como medios de legitimación del estatuto artístico y no sólo documental

de los objetos en ellos *exhibidos*¹; este reconocimiento, digo, valorado como un factor capaz de contribuir a la valoración no-reductora de otras culturas a través de su producción objetual, cumple, sin embargo, el efecto contrario al que se propone. Y esto es lo que intentaré mostrar en estas páginas.

Por una parte, nos encontramos con que los estudios de estética comparada se dan entre sus cometidos el de evidenciar las afinidades y diferencias entre tradiciones que desde la misma disciplina son comprendidas como *artísticas*. Esta vía de investigación no siempre formula con claridad a qué se está llamando "arte" (exigencia que obliga a adentrarse en la historia occidental de este concepto: porque somos *nosotros* los sujetos de uso de la noción), quedando esta aclaración frecuentemente soterrada bajo la pragmática de aplicación e instauración performativa de la definición de arte. Desde este punto de vista, parece innecesario entrar, como un paso previo, en el proceso de demostración del *hecho* –que es una *valoración*– de que es favorable al conocimiento que obtengamos de esas otras culturas reconocerles entre sus prácticas y producciones la existencia de un ámbito análogo al que en Occidente hemos dado en llamar "artístico". Dicho de otro modo, parece apropiado para la comprensión de aquellas tradiciones atribuirles la capacidad de crear objetos artísticos. Tal reconocimiento contribuirá entonces a una más justa representación². Por otra parte, y en correlación con esto, se reclama de los dispositivos occidentales de *recepción estética* (e "institucional") que juzguen y den trato de "obras de arte" a aquellos objetos elaborados con diversas finalidades entre las que no siempre parece claro que se encuentre, con preferencia constatable, la finalidad "estética".

Lo que me propongo es reparar en una paradoja inherente –y por tanto indisoluble– a la recepción de otras culturas a través del juicio ontológico que

1 La distinción benjaminiana, ya clásica, entre función cultural y función exhibitiva de la obra de arte estará presente, si bien no siempre en formulación explícita, a lo largo de estas páginas. Esta dualidad permite su definición –o expansión– en la forma, respectiva, de apreciación de la obra en el contexto que le es original y para el que fue creada o producida (su entorno cultural "natural", y con él las exigencias que la obra, o determinado objeto, debe cumplir), y desde el punto de vista, condicionado a determinados procedimientos de descontextualización y "desnaturalización", de su valoración como objeto susceptible de valoración preferentemente estética. El estatuto exhibitivo del objeto supone su comprensión como "objeto estético".

2 Las implicaciones cognoscitivas de lo que podríamos llamar una "ética del reconocimiento" hacen que ésta no pueda practicarse si no es mediante la lógica de la representación. No hay reconocimiento fuera de la representación. La intención ética dirigida a "reconocer" al otro está sujeta a las condiciones ontológicas y cognoscitivas de la representación. Reconocer es identificar mediante los dispositivos –estéticos, entre otros– proporcionados por la representación, la cual es siempre acción de representar-se (al otro). En definitiva: reconocer al otro es representárselo. Por lo mismo, no hay representación sin reconocimiento. (Son bien elocuentes de esto los primeros capítulos de X. Rubert de Ventós, *Crítica de la modernidad*. Barcelona: Anagrama, 1998).

identifica como “artístico” ciertos objetos cuya razón de ser, eminentemente funcional, es de índole simbólico religiosa, decorativa, o de uso cotidiano. La fórmula de la paradoja sería ésta: puesto que la *recepción* es practicada *desde Occidentes para Occidente*, las condiciones que la posibilitan están determinadas por la tradición artística-estética occidental; y, siendo así, aquellos objetos producidos con intenciones extraestéticas deben quedar *necesariamente* reducidos a su valor estético si se les quiere identificar como artísticos. Llamarles artísticos (y somos *nosotros* quienes lo hacemos) es intrínsecamente reductor, en la medida en que precisamente el momento histórico en el que empieza a practicarse la *recepción* (e identificación de aquellos objetos como obras de arte) es el momento en el que Occidente comienza a formarse un concepto de arte en el que predomina –y esto es lo fundamental– su función meramente estética. Las aportaciones de Lessing y Kant acerca de la autonomía de la obra artística, la cual debe entenderse como absolutización de los valores estéticos (consignados bajo el concepto de belleza formal), implican que, si nos damos la pertinencia de llamar arte a una máscara africana o a un templo asiático (y, por tanto, de juzgar tales objetos como juzgamos obras artísticas: como *se juzgan* en la historia moderna de Occidente las obras de arte), lo haremos como “espectadores”, como “sujetos estéticos”. Sólo así. Sólo incurriendo en la reducción que desprovee a estos objetos de cualquier otra dimensión cultural-cultural. Para ser obras de arte (desde el juicio occidental), estos objetos deben ser reducidos a su recepción estrictamente estética.

En las páginas siguientes trataré de recorrer la génesis de este proceso de “estetización” de la obra de arte; y este proceso coincide históricamente con el de recepción *estética* de objetos asiáticos y africanos que, en virtud de esta posibilidad de recepción, pueden ser considerados obras de arte. A cambio, eso sí, de sólo ser obras de arte en tanto que recibidas por sujetos estéticos occidentales, y no objetos religiosos o, sin más, objetos pertenecientes a la praxis cotidiana de esas otras culturas. Si son “recibidos” estéticamente, esta misma acción –acción de apropiación y representación– los define como obras artísticas: como sólo obras artísticas de sólo valor estético; con exclusión de cualquier otro significado cultural. Por lo mismo, si esta recepción es “antropológica”, queda en ella contenida la exclusión de la recepción estética. Esta es la paradoja constitutiva: O nos damos las condiciones, relativas al saber antropológico, para conocer una cultura, o nos damos las condiciones para acceder estéticamente a esas otras culturas a través de objetos que –en virtud de las cualidades necesarias a la recepción estética– llamamos “arte”. O damos un uso *documental* a estos objetos, o les damos un uso “monumental”.

El arte moderno occidental es un arte *para* espectadores (“arte *estético*”, según la acertada expresión kantiana) y éstos lo son de “representaciones” juzgadas estéticamente. Del mismo modo que una talla mariana románica reclama

devoción y no, sobre todo, admiración por sus valores plásticos, los objetos de otras culturas creados en el contexto (*cultural*) de función sagrada, doméstica, ritual... no han sido tampoco creados como obras para su recepción estética. Si determinadas estrategias occidentales hacen de estos objetos (de culto...) objetos *artísticos*, obras de arte, es a condición de relegar sus componentes sagrados, simbólicos, culturales y tomarlos en atención a sus valores formales-*estéticos*. Acaso estas afirmaciones sean susceptibles de objeción: podría decirse que una máscara africana o un templo asiático sí tienen una función artística análoga a la que cumple (¿cumplió?) el Partenón o la Catedral de Burgos. Es cierto. Pero estas grandes construcciones son apreciadas por el sujeto estético precisamente restando de ellas su aspecto religioso; y sólo así pueden ser modernamente incorporadas a la relación de obras artísticas occidentales. El factor decisivo para que las entendamos como obras artísticas es el que las limita a su estatuto como objetos de recepción estética³.

Estos comentarios no tienen por objeto la dilucidación de cuál sea el estatuto ontológico de determinados objetos no occidentales a los que, por extensión, llamados "objetos artísticos", sino, más bien, atenderé a una cuestión previa a ésta: en qué medida el modo en que estos objetos son recibidos por Occidente determinan su concepción como obras de arte. Se trata por tanto de preguntarnos por la naturaleza del *sujeto estético* como instancia de recepción y factor decisivo en el otorgamiento a tales objetos de la cualidad de ser artísticos. Desde este punto de vista, cualquier otro aspecto que convenga destacar acerca de los diversos procedimientos (culturales, sociológicos, "institucionales") de recepción que Occidente se ha dado para acoger lo que el arte propone; procedimientos tales como el Museo (en el que el espectador ejerce y se ejerce como sujeto estético modélico), la Academia (en la que el aprendizaje de la práctica artística se dispone a través de la recepción e influencia de los grandes creadores de la historia artística), o la Crítica (la cual, a su vez, adopta una determinada actitud "receptora" y es capaz de incidir en cómo lo haga el espectador), estará mediado por la definición que ha obtenido en los últimos tres siglos la figura del *sujeto estético*. Este predominio del sujeto de experiencia y de juicio

3 Por lo mismo, un traje *creado* por un gran modisto obtiene estatuto artístico cuando se incorpora a las salas del museo: cuando alcanza valor exhibitivo y no práctico-utilitario. El caso de la publicidad es bien significativo. La consideración de un *spot* como obra de arte supone desprenderlo de su función comercial. El criterio de instauración artística es, respecto a estos ámbitos culturales, el de la actitud estética *desinteresada*, tanto en lo relativo a la "existencia empírica" del objeto como en lo que afecta a toda voluntad de apropiación material del objeto. En tales circunstancias, el objeto es su *representación* (por eso debe ser "expuesto" y recibido a través de la distancia estética). Y es reconocido —como obra merecedora de ser calificada como "artística"— por su representación.

estéticos implica, en primera instancia, que la identidad del “arte moderno” sea dependiente de la determinación de su recepción, la cual, modernamente, es prioritariamente *estética*: “si tiene como propósito inmediato el sentimiento de placer se denomina entonces arte *estético*”⁴. Pronto volveremos a esto, pero dejemos antes constancia de que es justamente en este periodo, entre los siglos XVII y XVIII, cuando, además de producirse la adecuación entre “arte” y “recepción estética”, la Europa colonialista comienza a mostrar un interés creciente por objetos procedentes de lugares lejanos susceptibles de ser admirados por sus propiedades estéticas (y, desde luego, que estos lugares *estén lejos*, o sea, a gran *distancia*, no es irrelevante, para su apreciación estética). Y este interés creciente tiene entre sus causas principales la de la configuración occidental de un sujeto de apreciación de cualidades formales que sabrá estimar los valores estéticos de los objetos traídos de otras culturas; si bien esta estimación responde a condiciones que hacen de tal recepción esté regida por la exigencia de la *distancia* y, con ella, de que su objeto (real) deba quedar reconocido bajo la forma de su (mera) representación.

La génesis histórica de esta “recepción” está determinada por la codependencia de dos prácticas de dominio convergentes: la práctica en la que se define la empresa colonial a través del “sujeto etnógrafo” y la práctica en la que se define la empresa de experiencia y juicio de gusto del “sujeto estético”; ambos *sujetos* lo son de “dominio” y de uso de sus objetos; ambos se configuran cultural y cognoscitivamente desde el presupuesto de la *representación*. Que el “sujeto etnógrafo” (una creación colonial) dirija sus indagaciones a la obtención de un determinado nivel de dominio cognoscitivo —y no sólo; sería demasiado ingenuo hacer del etnógrafo un sujeto movido exclusivamente por un afán teórico y puramente cognoscitivo—, parece fuera de duda, pero quizá convenga aclarar en qué sentido decimos que el “sujeto estético” es un sujeto de dominio. Comencemos observando un rasgo que le es propio y del que también participa el etnógrafo (el científico colonial): ambos se constituyen mediante la *distancia* respecto a su objeto de atención. Ambos sujetos lo son de representación porque son capaces de la distancia. La distancia es una exigencia necesaria para que la representación pueda serlo. Y no a la inversa. Porque existe la distancia, existe la representación. Lo que no hay es representación

4 I. Kant, *Crítica del discernimiento*, ed. y trad. de R. R. Aramayo y S. Mas. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003; §44 (p. 271). Kant diferencia dos tipos de arte *estético*: “Este es o bien arte *agradable* o bien *bello*. El primero, cuando su fin es que el placer acompañe a las representaciones como meras *sensaciones*; el segundo, cuando las acompaña como *tipos de conocimiento*” (*id.*). Ambas acepciones están presentes en los modos occidentales de recepción estética de otras culturas (además de estarlo, como es claro, en los criterios y prácticas dispuestos por Occidente para “recibirse” estéticamente).

sin distancia. O dicho de otro modo: ambos son *extraños* a la naturaleza de sus objetos de saber. Ambos acuden a sus dominios –al objeto de análisis etnográfico; al objeto artístico-estético– bajo el presupuesto de poder retornar de aquellos territorios alejados, de *allí* donde ejercen su actividad. A distancia; extraños (o visitantes); seguros de retornar... y estos caracteres son, además de serlo de estas dos figuras modernas –el etnógrafo y el espectador–, condiciones inherentes a la ontología de la *representación*. De la representación y, así, de los *usos* que, desde estos dos paradigmas de “dominio del mundo” (por ser paradigmas de dominio de “mundos”), se llevan a cabo en la relación con sus objetos. Elaborar la representación es la exigencia previa para apropiarse simbólicamente de lo en ella representado; en el caso que nos ocupa, *para* dar uso receptivo (estético) a lo que sólo puede *recibirse* a través de los dispositivos cognoscitivos, institucionales y performativos que transforman aquellas culturas en *representaciones* (en este sentido, y, bajo esta condición, los objetos recibidos en la forma de obras de arte pueden ser “representativos” de aquellas culturas sometidas a representación). No sólo el etnógrafo usa lo que conoce para, al menos (y no sólo), subordinarlo a los paradigmas requeridos por el *uso científico*, también el sujeto espectador, sujeto de dominio por ser sujeto ajeno a –distanciado de– las representaciones por él mismo construidas en virtud de la distancia, se ejerce mediante el dominio que le confiere practicar sobre su objeto (representación) un *uso estético*. Ambas son figuras dedicadas a la “extracción”: a la extracción del sentido (etnógrafo) o a la extracción de lo estético en su valor exhibitivo.

La cuestión que estamos tratando puede completarse valorando otra fractura inherente al ámbito de la estética occidental: otra fractura que se demuestra como una especie de esquizofrenia relativa a dos términos nucleares, los de *experiencia* y *juicio*, cuyo tratamiento desde el siglo XVIII los lleva a su confrontación. Si con anterioridad a Kant, con Du Bos, Burke o Diderot lo específico de la recepción estética es alcanzar algún tipo de experiencia (una experiencia originada en el sujeto de representación), a partir de Hume y Kant (pasando por Baumgarten) la recepción se orienta prioritariamente a la obtención de un juicio. Un juicio de gusto. Esta distinción, que rompe en dos el trayecto seguido por la teoría estética occidental, me parece muy pertinente para entrar en el análisis de cómo recibimos los objetos susceptibles de estimación estética procedentes de otras culturas. Tales objetos, extraídos de su contexto original (de su ámbito *cultural-cultural*), quedan desplazados de su capacidad de suscitación de *experiencia*: porque, además, ésta sólo podrá ser experiencia estética si nos la proponemos como un elemento significativo de carácter *antropológico*. La “experiencia estética” es de índole antropológica⁵. En paralelo a esta consideración antropológica

5 Esta caracterización “antropológica” de la experiencia estética merece alguna aclaración. Digo que es antropológica en atención a cómo el siglo XVIII se afanará en definir los

lógica de la estética como experiencia constitutiva del sujeto moderno (capaz de experimentar en vínculo con representaciones), existe otra vía: la que hace del juicio su centro; aquí, el sujeto se afirma como tal manteniendo la distancia con el objeto: distancia que hace que el objeto sea juzgado en términos de representación. Esta segunda es la queda bien definida por Kant a través de la exigencia del *desinterés*. Pues bien, estoy persuadido de que la “recepción de otra culturas” por parte de Occidente se ha regido –y lo ha hecho así de forma necesaria desde sus propios presupuestos de praxis estética– por el *juicio* y, como es claro, no desde la *experiencia*.

Sin embargo, quisiera matizar esta exclusión de la experiencia estética en lo relativo a la aproximación occidental a otras culturas (exclusión que permitiría al fin afirmar la ausencia de una *experiencia estética* en esta recepción: una experiencia que no puede existir por las mismas razones por las que sí existe una estética del *juicio*). Vayamos por partes. Son dos aspectos los que conviene tratar a este respecto: el primero tiene que ver con la cuestión de si el etnógrafo (quien en mayor o menor medida participa del entorno que es propio a tales objetos) reúne las condiciones requeridas por la experiencia estética; en segundo lugar, me pregunto si la práctica extendida en Occidente caracterizada por la construcción de imaginarios *exotistas*, a través, por ejemplo de la literatura de viajes, o mediante la representación idealizante de países lejanos repletos de harenes y pipas de opio, o, en otro orden, mediante el uso decorativo de objetos dispuestos para la creación de un “ambiente orientalizante”, puede calificarse como *experiencia radical* (o sea, como experiencia que afecta a la raíz y que lo es de la raíz) y no más bien como experiencia-simulacro, representacional: *estética*.

rasgos de lo que podríamos llamar el “sujeto de gusto estético”, y, más precisamente, el “sujeto de experiencia estética”. En tiempos anteriores, era desde luego posible advertir la belleza de un objeto (su valor estético), pero ésta estaba condicionada a otros factores prioritarios: la función ritual-simbólico-religiosa, la función narrativa, la función “ideológica”. Lo específico entonces de la aportación que nos trae el siglo XVIII de la mano de los filósofos británicos y también, como veremos, de Lessing y Kant, es la posibilidad de experimentar las cualidades de objetos primando y dando soberanía a los aspectos estrictamente estéticos. Tener experiencia de estos aspectos, consiguiendo que ésta sólo lo sea de ellos, es una novedad del siglo XVIII; una novedad que se identifica como “experiencia estética”. Que un monje del siglo XI sea capaz de juzgar la belleza de un icono o una talla mariana no significa que pueda hacerlo con independencia de su valor sacralizante. La experiencia estética, definida por lo que llamo la “antropología del sujeto de gusto” o “sujeto estético”, no es reconocida como tal antes del siglo ilustrado, en el que se asiste a los primeros balbuceos de la autonomía de la belleza (y, más genéricamente, de los valores estéticos). Experiencia estética y autonomía de la obra de arte recorren así un camino en paralelo: la Estética (como disciplina autónoma) es una antropología del gusto y una ontología de la obra artística estéticamente autónoma.

Veamos ahora algunos momentos y aportaciones de la teoría estética según se ha desarrollado en Europa a partir de las primeras décadas del siglo XVIII. Intentaré evidenciar cómo el proceso creciente de asimilación de “otras culturas” coincide con el proceso creciente de “estetización” de las modernas obras de arte (porque, además, sólo hay “obras de arte” en la modernidad; *para* la modernidad). Otro momento clave de este proceso nos sitúa hacia el final del siglo XIX, periodo en el que se impone por parte de la historiografía artística y entre numerosos artistas el *paradigma formalista*. Acudiendo a este doble entramado histórico, el siglo XVIII y los últimos años del siglo XIX, puede comprenderse que la apropiación de “otras culturas” es el resultado de un proceso de estetización nacido con Lessing/Kant, que deriva hacia las metodologías formalistas de la historiografía artística representadas por Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, Wilhelm Worringer..., para alcanzar en los trabajos de Carl Einstein sobre “arte africano” el umbral modélico de cómo las Vanguardias de la primera mitad del siglo XX han podido *integrar* en sus poéticas diversos elementos originales de “otras artes”.

Para llegar al siglo XVIII, empecemos leyendo unas palabras de Marius de Zayas, quien, con motivo de la primera exposición dedicada en Nueva York al arte africano, en la Galería “291”, escribió en 1914:

“En sus investigaciones plásticas el arte moderno descubrió el Arte Negro. Picasso era su descubridor. Mediante su propia obra, él introdujo en el arte europeo los principios plásticos del arte negro –el punto de partida de nuestra representación abstracta.

El arte negro ha tenido, así, una influencia directa en nuestra comprensión de la forma, enseñándonos a ver y a sentir el lado puramente expresivo y abriendo nuestros ojos a un mundo nuevo de sensaciones plásticas.

El arte negro ha despertado de nuevo en nosotros una sensibilidad que fue eliminada por una educación que nos hace conectar lo que vemos con lo que sabemos, nuestra visualización con nuestro conocimiento, y, en relación con la forma, utilizar nuestro intelecto más que nuestros sentidos”⁶.

6 Citado en *Esculturas de las Islas Cícladas. La Colección N. P. Goulandris en el MN-CARS*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999; p. 57. En este mismo sentido, vale la pena recordar esta anécdota relatada por G. Genette (*La obra del arte. II. La relación estética*. Barcelona: Lumen, 2000; p. 13): “Cuentan que un día Courbet, mientras trabajaba en un paisaje, de pronto se dio cuenta de que estaba pintando un objeto lejano sin saber qué era. Mandó a alguien para que se acercara a identificar el objeto. El ayudante regresó diciendo: ‘Son gavillas’. De modo que Courbet había pintado un objeto ‘no identificado’, sin el menor inconveniente, puesto que, como pintor, no necesitaba conocer la identidad (‘¿Qué es?’), y mucho menos la función (‘¿Para qué sirve?’) del objeto, sino sólo su apariencia visual, su aspecto, contornos y colores: ‘¿Cómo es?’”.

Doy a leer estas líneas de Marius de Zayas persuadido de que en su último párrafo se contiene el rasgo más decisivo de cómo hemos recibido estas muestras plásticas que tanto interesaron –pese a ellas mismas– a los artistas de las vanguardias europeas. Lo que nos dice Zayas en 1914 concentra el carácter diferenciador de la valoración estética como una conquista definida bajo el primado de lo plástico, de lo formal, y capaz de ser indiferente –y liberarse– de los extremos teoréticos, intelectuales, cognoscitivos... que, como un lastre (al menos así se ha creído), han venido condicionando la experiencia y el juicio de la obra artística. Zayas se congratula de que el acceso a estos objetos nos devuelva una “sensibilidad” que, por fin, deberá definirse como estrictamente kantiana, y en la que se cumple en su máxima expresión lo que el autor alemán propuso bajo la noción de *belleza libre*. A la vez, este logro de raigambre kantiana tiene su paralelo en la expansión de las metodologías *formalistas* hacia finales del siglo XIX. Junto a estos dos aspectos, el de una sensibilidad pulcramente *estética* y el de la escuela de la “pura visualidad”, estamos también en el momento en el que, desde Cézanne, vamos aproximándonos a la Abstracción, a través del cubismo y el constructivismo⁷.

Las palabras de Zayas nos ilustran sobre cómo la recepción de los objetos traídos de lugares lejanos no circunscritos a Occidente responde a la oportunidad de una *convergencia*: más que ser influidos por ellos, el artista europeo de este tiempo se reconoce en ellos. Eso sí: a cambio de restarles todo aquello que no sea “estético”. El artista moderno se apropia de estos objetos a condición de limitar su apreciación –desde luego favorable– a mera valoración estética.

Tracemos la genealogía de cómo se llega a donde Zayas dice que se ha llegado. Para ello, situémonos en el contexto rococó del siglo XVIII. Nos encontramos con unas prácticas de civilización caracterizadas por su carácter dialéctico: como se sabe, el rococó es un interiorismo dirigido a la creación de un *exteriorismo*; decorativismo y exotismo son las dos caras de un mismo fenómeno: el descubrimiento de la sensualidad. El Oriente soñado es un Oriente idealizado desde el interior burgués; y buena parte de los relatos de viajes se dedican a complacer este imaginario ilusionista que cumple dos efectos: soñar lo lejano y, ahora de forma práctica, incorporar al recinto burgués elementos traídos de aquellos países, elementos que contribuyen a acentuar los placeres de

7 Ya en 1908 W. Worringer percibe, en su obra clásica *Abstracción y naturaleza* (trad. de M. Frenk. Madrid: FCE, 1997, p. 64), esta cuestión fundamental: “El japonismo (*sic*) en Europa marca una de las más importantes etapas en el proceso de rehabilitación que va restableciendo la interpretación del arte como creación puramente formal, es decir, como una creación que apela a nuestros sentimientos estéticos elementales”. Y continúa Worringer con una declaración de gran acierto: “Por otra parte, el japonismo nos salvó del peligro de ver las posibilidades de la forma pura únicamente dentro del canon del arte clásico” (*id.*).

los que el rococó será experto. En definitiva, el exotismo pintoresquista es un invento de la sociedad “interiorista” de aquel siglo; una recreación homotópica. No hay exposición a otras culturas, sino recreación ideal de ellas en la doble dimensión sensualista a la que me estoy refiriendo: mediante el decorativismo y mediante la ensoñación placentera de lugares lejanos recreados a la medida del burgués europeo⁸.

Me gustaría proponer, para la más precisa comprensión del modo en que el rococó dieciochesco recrea lo lejano en tanto que lejano, la categoría –tan rococó– de *lo sugerente*. El imaginario de Oriente que se dibuja en este tiempo es, claro está, una *representación* (por eso es condición necesaria la distancia, la lejanía) y ésta, a su vez, está definida por la *ilusión de habitabilidad*; desde esta literatura de viajes se genera la ilusión de cercanía, de posibilidad de apropiación: la riqueza en las descripciones de estos relatos conforman la categoría del pintoresquismo haciendo creer al lector –figura “interior” y capaz del placer de la imaginación– que está allí-lejos. Este procedimiento, traído por la literatura y la pintura, es la manera más sofisticada de colonialismo: un colonialismo producido por y para la imaginación y alimentado por las artes de aquel tiempo⁹.

8 La historia que venimos relatando de este proceso colonial de expolio y *recepción*, en el que se encuentran el sujeto etnógrafo y el sujeto estético (el segundo recibe al primero), que oscila entre una representación *exotista* en la que prima el factor “curiosidad” y, con él, la categoría de *lo pintoresco*, y un paradigma de representación en el que se destaca el valor estilístico y ornamental, se aprecia con claridad en el uso que hicieron de estos objetos los surrealistas, los cuales, precisamente porque pretenden librarse de las estéticas formalistas (o sea, de las estéticas de estirpe kantiana), se decantan por el aura de misterio o “extrañeza” que estos objetos les deparan. Es significativo que sean los surrealistas quienes jueguen a ser alterados por la *irracionalidad* de estas muestras culturales; precisamente es el grupo liderado por Breton el que se opone con más fuerza a las derivas esteticistas-formalistas de otras tantas vanguardias y el que se dote de la capacidad de valorar el “arte” de los locos o de los niños, o el arte *naif*. El “primitivismo” de los surrealistas, o el *arte bruto* de Dubuffet, están en sintonía con su predilección por estos objetos mágicos, sin autores reconocidos, cargados de misterio y *surrealidad*. En este sentido, los surrealistas encarnan un momento (que no será el último), altamente sofisticado, del pintoresquismo dieciochesco.

9 “La historia de la geografía del viaje de 1720 a 1860 pasa por aquel Este lejano llamado Oriente (...) El interés por este punto cardinal se inauguró gracias a los objetivos geográficos, comerciales y políticos sobre nuevos territorios; pero también gracias a los presupuestos de un pensamiento que defendía una experiencia estética y un subjetivismo, que encontró en la magia de lo lejano y lo excepcional su síntesis. El espacio oriental maravillaba, subyugaba y descubría la necesidad de un mundo diferente, desconocido, extraño, misterioso y alejado, que hasta entonces se había encontrado fuera de la experiencia” (P. Almarcegui, “La fascinación del viaje a Oriente. Lady Wortley Montagu”, en *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads*. Barcelona: CCCB, 2003; p. 15). Estas palabras nos permiten constatar en qué medida la *representación* que se tiene de Oriente está determinada por los rasgos que en aquel mismo momento conforman la identidad

Exotismo, pintoresquismo, sugerencia, categorías éstas a las que bien puede sumarse la de *curiosidad*, la cual es el resultado burgués de una sociedad que se alimenta de lo insólito, de lo raro, de lo excepcional, y que es capaz de relacionarse estéticamente –es más: *sólo* es posible la relación estética– con los objetos y los escenarios que le son extraños. El siglo XVIII en su versión rococó es el momento en el que la civilización occidental genera la capacidad de relacionarse *estéticamente* con lo que no es ella; o, mejor, con lo que le es extraño, ajeno, lejano... con lo nunca-visto como virtud constitutiva del objeto de placer estético. Dicho de otra manera: Oriente se convierte en *objeto estético*, y es tratado por Occidente “como si” fuera una obra de arte.

Salgamos del contexto rococó francés para concentrarnos en unas líneas fundamentales de Lessing, de su *Laocoonte* (1766):

“Sólo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquéllas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquéllas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención. Todas las demás obras en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo, sino como mero auxiliar de la religión, la cual, en las representaciones plásticas que le pedía al arte, atendía más a lo simbólico que a lo bello; con lo cual no quiero decir que, en muchas ocasiones, la religión no haya introducido lo simbólico en el terreno de lo bello o que, condescendiendo con el arte o el buen gusto de un siglo, haya llegado a ceder tanto a este buen gusto que haya podido parecer que es éste el que ha acabado teniendo la primacía”¹⁰.

Estas consideraciones de *Laocoonte*, referidas por Lessing a las obras de la antigüedad, podrían ser dirigidas a los objetos y escenarios en los que Occidente se representa la *alteridad orientalizante*. Lessing inaugura a través de estas consideraciones la posibilidad –la exigencia– de que el juicio de la obra de arte se limite a sus valores meramente estéticos, desatendiéndose así otros aspectos constitutivos de lo artístico, tales como lo simbólico; o, en otro orden, su suscitación de experiencia estética. ¿Podríamos efectivamente dirigir las

del *objeto estético*, objeto éste reconocible mediante su constitución como objeto “diferente, desconocido, extraño, misterioso y alejado”. Cuanto hay de alteridad fundacional en la ontología del objeto estético es cuanto hay de representación estética en la construcción del imaginario orientalista. Si el mundo oriental permitía su apreciación como *alteridad* de la identidad occidental en el contexto del viaje (*lo pintoresco*), la otra forma privilegiada de la alteridad es el objeto que nos sobrecoge y/o aterroriza (*lo sublime*).

10 G. E. Lessing, *Laocoonte*, trad. de E. Barjau. Madrid: Tecnos, 1990; p. 76.

palabras de Lessing al "arte" de esas otras culturas, el cual quedaría reducido a sus valores estéticos? Pero la gravedad de esta pregunta no se queda aquí, sino que se hace necesario que reparemos en lo que ella significa: el arte moderno sólo lo es en tanto en cuanto persigue estrictamente el efecto estético. Esto es: sólo hay arte si éste sólo es juzgado estéticamente. Esta es la gran aportación de la modernidad y es precisamente en virtud de ésta como se legitima la recepción de objetos no-occidentales identificables como artísticos a condición de poder ser reducidos a sus cualidades aspectuales, formales, estéticas. Creo que es con esta propuesta de Lessing, en la que se expresa la concepción de una obra "autónoma", como puede llegar a *gustarnos* una máscara africana o un templo asiático. Si hemos creado las condiciones por las que pueden llegar a gustarnos como obras de arte, deberán gustarnos sólo formalmente. Y ésta es la aporía que soporta nuestra recepción de aquellas culturas: es la posibilidad misma de su recepción estética (la misma que legitima que estos objetos entren en la categoría de obras de arte) la que impide que tales objetos sean comprendidos bajo los criterios de funcionalidad por los que fueron creados (¿creados o fabricados?) en el contexto cultural que les es propio.

Este impedimento, posibilidad a la vez de que puedan "gustarnos", además de estar en el centro de la recepción estética, da la clave de hasta qué punto la experiencia estética occidental lo es de la *representación*. Y no de una representación que actúe simbólicamente –una talla románica y un retablo barroco también son "representaciones"–, sino que no es más que "pura forma" dotada de cualidades apreciables por los órganos de la sensibilidad. El arte moderno conoce en Occidente un proceso de *inmanentización* en el que se integra la recepción de esos objetos traídos de lejos. Es por esto por lo que estos objetos pueden gustarnos sin saber –aún más: porque no lo sabemos– qué significan, qué poder sagrado poseen o cómo son utilizados en el transcurso de determinados ritos religiosos. Nos podrán gustar sin conocer su identidad *cultural*: nos gustan estéticamente (nos gustan con prioridad sobre cualquier otro modo de relación con ellos) porque no conocemos su naturaleza autóctona. En definitiva, nos gustan a condición de eludir toda referencia cognoscitiva¹¹. Sólo entonces

11 "Frente a quienes se contentan con el disfrute de las obras de arte, se hallan aquellos cuyo interés se dirige preferentemente al objeto, al contenido conceptual de la representación. Es evidente que este contenido no es artístico cuando se trata, por ejemplo, de representaciones simbólicas o alegóricas ingeniosas (...) El objeto de la representación, el contenido, la idea de la obra de arte, guardan por lo general una relación tan estrecha con la intención artística que resulta difícil mantener la consideración del puro resultado de la actividad artística libre del interés por el contenido conceptual. Y, sin embargo, es necesario, pues el interés por el arte empieza en el momento en que se apaga el interés por el contenido ideal de la obra, por paradójico que pueda parecer" (K. Fiedler, *Escritos sobre arte*, trad. V. Romano. Madrid: Visor, 1991; pp. 55-56).

podremos preguntarnos por su belleza. Y es así como nos encontramos inmersos en los principios de la estética kantiana.

La estética kantiana marca el contrapunto a la estética de *lo agradable* característica del Rococó. Si en las décadas intermedias del siglo XVIII lo que se reclama del objeto es que sea capaz de suscitar la experiencia sensorial placentera, con Kant, primando el *juicio* sobre la experiencia, la existencia del objeto deja de ser una exigencia para pasar a ser entendida como una cuestión que nos debe ser indiferente: el olvido del objeto desde el punto de vista de su empiricidad, de su existencia material, es la condición por la que el sujeto estético se instituye a través de la distancia (no siendo afectado por tanto por los aspectos sensoriales y sus efectos fisiológicos en el sujeto de placer) y mediante el juicio referido a la representación¹². El objeto estético es la representación y corresponde a ésta provocar la satisfacción del sujeto de contemplación: "... cuando se pregunta si algo es bello no se desea saber si a nosotros o a cualquiera otro nos va o nos podría ir algo en la existencia de la cosa, sino que se pregunta cómo la enjuiciamos en la mera contemplación..."¹³.

Este aspecto clave de la estética kantiana nos revela que es la "recepción" subjetiva del objeto en su representación lo que importe a la disciplina estética. O dicho de otro modo, el origen kantiano de la estética pone en primer plano el problema de la recepción (estética) y no el de la creación (artística). Este postulado tiene una gran importancia para la legitimidad de la *recepción de (los fenómenos estéticos de) otras culturas*, las cuales quedarán cuidadosamente reducidas a mera representación de la contemplación y deberán ser "recibidas" desde un criterio ante todo estético¹⁴. Y hay algo más. Escribe Kant que, a través

12 En § 2 de su *Crítica del discernimiento* recuerda Kant la anécdota de un jefe indio iroqués que visitó el París de Luis XIV y, tras preguntársele por su experiencia de gusto, reconoció que lo que más le gustaba de la capital francesa eran sus tiendas de alimentación. Y no parece desde luego que se estuviera refiriendo a cómo las decoraban sus propietarios. El indio iroqués es visto por Kant en analogía con un sujeto rococó apegado a los placeres "interesados". Del mismo modo que con frecuencia nos acusamos de *reduccionistas* entre los europeos, igualmente este indio *redujo* la belleza del gran París de Luis XIV a la burda condición de su apetito culinario... ¿O acaso *nosotros*, a diferencia de aquel indio hambriento y bien necesitado de la "existencia empírica", sí estamos en condiciones de no incurrir en *reduccionismos*? ¿En condiciones de mayor desarrollo en términos de conciencia de la alteridad? ¿No oculta esto un cierto presupuesto de "superioridad" relativo a que el indio no puede apreciar un Fragonard, pero nosotros sí podemos comprender el *arte* iroqué?

13 I. Kant, *op. cit.*; § 2, p. 152.

14 Hay un presupuesto asumido en los estudios comparatistas —estudios en los que se compara quien compara— relativo a la virtud de *conocer al otro*. Este postulado, que además de ser un requerimiento obviamente cognoscitivo suele presentarse bajo intenciones más o menos explícitas de *eticidad* (en la forma de que es "bueno"-para-nosotros-occidentales conocer al

del juicio estético, “el sujeto se reconoce a sí mismo”¹⁵; ¿Qué significa esto en lo que se refiere al problema que venimos tratando? Pues ni más ni menos que lo relevante de la experiencia producida mediante la representación no está en cuanto a lo que nos da a conocer del *otro*, sino en cuanto a lo que alcanzo a conocer de mí mismo a través de la representación que me hago del otro. Puede verse en qué medida es inherente a la estética kantiana el obstáculo *reduccionista* y, bajo la forma de un subjetivismo que se apropia del mundo para conocimiento de sí, un cierto “*subjeto-centrismo*” en clara convergencia con el etnocentrismo del que es acusado el sujeto de conocimiento occidental en su contacto –necesariamente “representacional”– con otras culturas. Acusado, por cierto, por sí mismo.

Volviendo al asunto del objeto estético, creo que se advierte una continuidad clara entre la definición kantiana de *belleza libre* y el modo *ornamentalista* en el que se reciben los objetos procedentes de Oriente. En § 16, ilustra Kant el concepto de belleza libre: “los dibujos *à la grecque*, el follaje en las cenefas o sobre papeles pintados, no significan nada por sí: no representan nada, ningún objeto bajo un concepto determinado, y son bellezas libres (...) En el enjuiciamiento de una belleza libre (según la mera forma) el juicio de gusto es puro. No se presupone ningún concepto de algún fin para el cual deba servir lo múltiple del objeto dado y que éste deba representar, por medio de lo cual la libertad de la imaginación (que, por así decirlo, juega en la observación de la figura) sólo quedaría limitada”¹⁶. Palabras éstas fundamentales en las que la belleza se libera del significado para no ser más –ni menos– que pura fantasía formal. Aunque Kant no se está refiriendo a la obra de arte, me interesa retener de esto que nos dice Kant acerca de la belleza libre que a partir de ahora será posible limitar el juicio a la sola impresión sensorial, cuidando de que ésta no sea alterada por la referencia al concepto.

Haciendo de Kant una génesis, su influencia se prolonga hacia algunos de los más importantes postulados mantenidos por la escuela historiográfica *formalista* representada por Fiedler y los teóricos de la “pura visualidad”, para encontrarnos con un autor de evidente interés para lo que concierne a la recepción europea de los objetos africanos: Carl Einstein, el cual fue notablemente

otro, eludiéndose la cuestión de que éste quiera ser efectivamente conocido, observado o interpelado, por el extraño que lo analiza y le hace hablar), entraría en colisión con “la estética kantiana”. Esto es, si queremos conocer al otro –y “recibirlo” mediante nuestros dispositivos epistemológicos disciplinares– no podremos hacerlo *estéticamente*; o, en todo caso, tal intento quedaría, según Kant, frustrado desde el punto de vista del juicio estético.

15 I. Kant, *op. cit.*; § 3, p. 155.

16 *Ibid*; § 16, p. 182.

influido por Hildebrand y su libro sobre *El problema de la forma en la obra de arte*, aparecido en 1893, y al que hay ya que entender en el contexto general de las vanguardias europeas. Leamos primero a Fiedler. En “Sobre el juicio de las obras del arte plástico” (1876), escribe:

“¿Es un presupuesto correcto que el arte pertenece en toda su extensión al campo de investigación estética y que no tiene ninguna significación esencial distinta a la que ésta pueda asignarle, ningún objetivo distinto al que ésta pueda prescribirle? De hecho suele admitirse que este presupuesto suele admitirse sin demostración. Pero si aquí y allí nos vemos obligados a ver que desde una perspectiva estética sólo podemos apropiarnos de una parte del contenido total de las obras de arte, que la actividad artística ofrece aspectos que se resisten a ser contemplados desde puntos de vista estéticos, que la aplicación de principios estéticos conduce a juicios positivos sobre las obras de arte que carecen de fuerza persuasiva ante las mismas obras; si vemos que a consecuencia de todo esto, y para hacer justicia en toda su extensión, la estética suele hacerse violencia a sí misma o que se le imponen al arte límites arbitrarios, entonces podemos sentirnos inducidos a realizar un análisis crítico de la hipótesis de que estética y arte poseen en esencia una relación interna necesaria en todo (...) Y a ello se sumaría la cuestión de si la estética –que debe su existencia a una necesidad espiritual totalmente distinta– puede explicar las obras de arte desde un punto de vista estrictamente estético, y si debe dejarlas sin explicación artística; de si, además, las reglas que establece la estética pueden ser sólo de índole estética, o también artística; y de si, finalmente, la exigencia de que la producción artística se rija por las reglas de la estética no significa que el arte debe dejar de serlo y limitarse a proporcionar ejemplos ilustradores a la estética”¹⁷.

Por su parte, Carl Einstein, reivindicando en 1915 el estatuto artístico de determinados objetos africanos, designados por él como “esculturas”, sin embargo incurre –fuera de su voluntad–, en su concesión de valor “estético” a estas muestras culturales (creyendo que así las dignifica y facilita para ellas que sean tenidas por artísticas), en una reducción ontológica de tales objetos, al sustraerles la dimensión praxica, cultural, antropológica, por la que en primera instancia han sido producidos, y dejándolos a expensas de la idealización estetizante. “Pese a todo, habrá que partir de un hecho y no de un sucedáneo. A mi entender, más que todo posible conocimiento de orden etnográfico, u otros, vale lo que es el hecho: ¡las esculturas africanas! Se excluirá todo lo

17 K. Fiedler, *op. cit.*, p. 54-55.

que es utilitario, es decir, los objetos que tengan asociación con el entorno, y las figuras no utilitarias se analizarán como creaciones. Se intentará ver si, a partir de las características formales de las esculturas, es posible obtener una representación completa de una forma, que corresponde con la que se tiene de las formas artísticas”¹⁸.

Creo que en esta propuesta metodológica de Einstein se percibe con claridad lo que hasta aquí he tratado de mostrar y que, en definitiva, se resume en la equiparación entre lo estético y lo artístico. Si desde el punto de vista estético-formal tal objeto *parece* una obra de arte, será entonces *esencialmente* una obra de arte. Para que esto pueda ser así se impone como necesario –y con el efecto perverso de ser reductor– excluir toda consideración al contexto cultural en el que estos objetos alcanzan su completa identidad.

Termino con una mirada al presente. Nuestro tiempo está marcado por dos rasgos específicos: uno es el del “etnicismo” como un estilo cultivado por la burguesía urbana (una especie de estética “neocolonial”) para ostentar cosmopolitismo y sensibilidad hacia otras culturas. Junto a este rasgo, el de la “estetización” de nuestras sociedades es el otro lado de la misma moneda. Estetización que se significa en la suplantación de la realidad por múltiples procedimientos de estilización, embellecimiento, efecto espectacular... Etnicismo y estetización son el resultado enfático y descarnado de la paradoja que he intentado evidenciar.

18 C. Einstein, *La escultura negra y otros escritos*, trad. de L. Meffre. Barcelona: Gustavo Gili, 2002; pp. 32-33. Es un ejemplo de manual el modo en el que Einstein da categoría de “hecho” (que debe entenderse como “evidencia incuestionable”) a la existencia de “esculturas africanas”, como si el concepto de *escultura* pueda ser aplicado a todo aquello que *parece* una escultura según es ésta definida a lo largo de los objetos que la historia del arte occidental ha designado de tal modo. Lo que a Einstein le parece la constatación –sin más– de un hecho nos deja constatar hasta qué punto su interpretación es *formalista*: un objeto africano puede ser una “escultura” si formalmente parece una escultura y por tanto con independencia de su naturaleza práctica. (Lejos del asunto que aquí se ha tratado, sorprende advertir cómo estas palabras de Einstein, referidas a determinadas producciones africanas, respiran el mismo aire que llevo a Duchamp a proponer sus *ready-mades* como objetos artísticos en virtud de la generación de las condiciones de recontextualización que permiten su recepción estética).