



otros logos

REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad, Universidad Nacional del Comahue

La redefinición de la estética

Samuel Arriarán*

Elizabeth Hernández Alvírez*

Resumen.

En este artículo, los autores reflexionan acerca de la complejidad para conservar las definiciones de la Estética en los nuevos entornos de las manifestaciones artísticas. Los conceptos de lo bello varían históricamente de acuerdo con las dimensiones espacio-temporales en que se los concibe. Por esta razón, no podemos seguir caracterizando la Estética como la teoría de lo artístico reducida a lo bello. Ésta aparece estrechamente ligada a una diversidad de prácticas relacionadas con nuevos entornos sociales y tecnológicos. Esta nueva emergencia conduce a preguntarnos ¿cómo redefinir hoy la estética? Por ejemplo, hay que replantear el significado de las artesanías, el diseño industrial, considerando la producción en los medios audiovisuales y la que surge mediante la tecnología como arte digital y computarizado. Los sonidos, imágenes y textos escritos que componen el hipertexto (como nuevo paradigma del arte globalizado) provocan una mezcla estética, donde la tecnología y lo artístico dan la apariencia de estar en armonía, definitivamente reconciliados. La conclusión de los autores es que más que estar ante un contexto de interacción armónica, que desemboca en una

estética posmoderna, libre de un arte de compromiso social, se acentúa la ideología de los artistas y teóricos integrados acordes con el libre mercado.

Palabras claves. Estética, arte, posmodernidad, tecnología, medios audiovisuales.

*Samuel Arriarán y Elizabeth Hernández son profesores de la Universidad Pedagógica Nacional de México, en el Área de Diversidad e Interculturalidad. Su línea de investigación es la hermenéutica y educación multicultural. Han publicado juntos los siguientes libros: *Ensayos sobre hermenéutica analógica barroca*; *Hermenéutica analógica barroca y educación*, además de varios artículos especializados como “El paradigma multicultural frente a la crisis de la educación intercultural”; “Multiculturalismo y educación”. Actualmente trabajan en el proyecto de investigación “La representación de la diversidad cultural en la literatura mexicana contemporánea”.

Abstract. In this paper, authors argue the complexity to maintain the old definitions of Aesthetics in new contexts of art manifestations. Concepts of beauty change historically accord with space and time dimensions in which is conceived. For this reason, we can't continue conceiving Aesthetics like theory of art reduced to beauty. Aesthetics has a strong links with many practices related with the new social and technological contexts. This new emergence directs attention to the question of the redefinition of Aesthetics in contemporary context. For instance, it is necessary rethink the meaning of handicraft, industrial design, considering production by audiovisual media and also digital and computer art. Sounds, images and write texts that compose hypertext (as a new paradigm of globalized art) make an aesthetic mixture, where technology and art apparently are in harmony, definitively reconciled. Authors conclude that more than have a harmonic interaction context that conduct to postmodern aesthetics, and art without social commitment, the accent is in the ideology of those integrated in the economy of free market.

Key words. Aesthetics, art, postmodernity, technology, audiovisual media

¿Cómo entender hoy la estética? A pesar de que disponemos de una gran cantidad de definiciones, todavía no tenemos conceptos precisos. Esto se debe, tal vez, a que nos encontramos con muchas paradojas y contrastes, debido a la enorme complejidad de su naturaleza. Por ejemplo, admitimos que la estética

parece haber existido siempre y que, por tanto, se trata de un fenómeno universal, pero al mismo tiempo nos encontramos con demostraciones de que a pesar de tener una esencia común, las definiciones de lo bello son cambiantes en cada época y en cada sociedad. Así, los griegos se amparaban en la metafísica y la teología para definir la belleza en función de una entidad trascendente (como “esplendor del rostro divino y de lo verdadero”), los modernos en cambio remitían el criterio evaluativo a la subjetividad buscando en el sujeto lo que los antiguos hallaban en la trascendencia del objeto. A pesar de estos cambios en la historia, lo que permanece es la idea de la estética como “teoría de lo bello”.¹ Hay que tener en cuenta, además, que el proceso configurador de la estética no es estrictamente teórico, sino que se produce en diálogo indisoluble con la práctica artística no menos que con la evolución de las ideas políticas y sociales.²

Muchas veces se considera la belleza como el objeto específico de la estética. Todas sus variantes (lo sublime, lo grotesco, lo trágico, lo cómico, etcétera) se definen siempre con relación a ésta. Lo sublime, por ejemplo, nos produce no el tipo de agrado de lo bello, sino otra forma de experiencia estética relacionada con el asombro ante la naturaleza. No estamos aquí ante una obra sino frente a algo que ya está y nos produce placer ante lo grandioso. Lo bello es lo que produce un sentimiento extremo de soledad ante el Dios ausente, la paradoja del mundo, la disolución de la comunidad. Lo sublime es entonces algo relacionado con el horror y la tragedia.³

Mientras que la estética de lo bello se caracteriza por ciertos valores como la armonía, la proporción, el equilibrio, etcétera, la estética de lo grotesco invierte dichos valores. Se trata de una estética de lo deforme y de lo desproporcionado, algo que ya se insinúa en la estética de lo cómico (por el hecho de que la risa

¹ Es importante hacer notar que aunque a esta teoría en el siglo XVIII A. Baumgarten le dio el nombre de estética entendiendo por ella la doctrina del conocimiento sensible, no tuvo en la antigüedad un territorio teórico propio. Sin embargo, esta carencia de autonomía no nos legitima para ignorar las aportaciones que hizo el pensamiento greco-romano a la historia de la estética occidental. Cfr. Giovanni Lombardo (2008), *La estética antigua*, Madrid, La Balsa de la Medusa.

² Cfr. Valeriano Bozal (1997), *Historia de las ideas estéticas*, dos volúmenes, Madrid, Historia 16.

³ Entre los estudios más importantes hay que mencionar a Longino (1980), *Lo sublime*, Buenos Aires, Aguilar; Edmund Burke (1995), *De lo sublime a la bello*, Barcelona, Altaya; Gianni Carchia (1990), *Retórica de lo sublime*, Madrid, Tecnos; Baldine Saint Girons (2008), *Lo sublime*, Madrid, La Balsa de la Medusa.

surge espontáneamente ante el exceso o el tropiezo del otro). Lo grotesco y lo cómico se cruzan a través de los tiempos, con mayor énfasis a partir del Renacimiento y en el Barroco. Y en la época moderna alcanza grandes expresiones ¿qué son si no los cuadros de Goya y la literatura de Kafka? ¡Qué mayor imagen grotesca que Saturno devorando a sus hijos! O el personaje de *La metamorfosis* de Franz Kafka que un día cualquiera despierta convertido en un insecto.

En el caso de la pregunta ¿qué es el arte?, tampoco hay una sola respuesta sino varias. Tal vez lo que habría que hacer entonces es preguntarnos ¿qué entendemos hoy por arte? Al igual que con la estética, también en el terreno del arte, no hay acuerdo entre los especialistas. El estado actual de la investigación se caracteriza por reexaminar la diversidad artística y las razones por las que se dio una explosión histórica de lo estético y lo artístico. Esto significa entender hoy que la estética no se reduce a lo bello ni tampoco a lo occidental. En este sentido, podemos incluir dentro del arte a las obras producidas en otras culturas no occidentales. Esto significa que, como dice Adolfo Sánchez Vázquez, es igualmente artístico un jarrón chino, un retablo virreinal, una artesanía de Michoacán o una pirámide maya.⁴ O para decirlo con palabras de Nicolás Bourriaud “La actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable” (Borriaud, 2008: 4).

1. Arte y tecnología. La revolución del hipertexto

La crisis del arte tiene que ver a su vez con la no reducción de lo bello a lo artístico. Puede haber arte también en la vida cotidiana, en los medios de comunicación (en las historietas o mangas, los dibujos animados, en la tecnología, en el diseño industrial, en las artesanías, etcétera). Según la explicación de Jesús Martín Barbero, la creciente importancia de los medios audiovisuales es lo que

⁴ Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez (2000), *Invitación a la estética*, México, Grijalbo.

permite explicar la transformación de la sensibilidad. Es el caso de la estética audiovisual que posibilita una nueva experiencia estética en la vida cotidiana:

Lo público se solapa en lo privado. Su otra cara es el crecimiento de la cultura a domicilio multiplicándose desde la televisión hertziana a la de cable y las antenas parabólicas, la videogradora y, últimamente el computador personal, los multimedia e internet. (Jesús Martín Barbero, en Xirau y Sobrevilla (Eds.), 2003: 313)

Ciertamente estos nuevos desarrollos de la tecnología que producen una nueva sensibilidad, escapan a la racionalidad con la que estamos acostumbrados a pensar la técnica. Se trata de un movimiento simultáneo de exclusión e integración, que mezcla temporalidades y culturas diversas como las que se entrelazan en el hipertexto, la oralidad y la escritura. Al operar con sonidos, imágenes y textos escritos, el hipertexto provoca una inédita mezcla simbólica. La tecnología y la estética dan la apariencia de estar en armonía, definitivamente reconciliadas ¿estamos ante una nueva ensoñación y neo-romanticismo? ⁵

Sobre este punto hay interpretaciones opuestas. Por un lado se sitúan aquellos autores que ven con entusiasmo las enormes posibilidades que se abren para un nuevo uso estético de la tecnología. Particularmente, se trata del surgimiento y desarrollo de un nuevo tipo de arte: el arte digital. El cambio más importante estaría dado por un pensamiento de imágenes. Esto tiene que ver con una especie de retorno a la cultura oral frente al decaimiento de la escritura. Paradójicamente, los nuevos medios de comunicación como la televisión y la Internet nos llevan a un regreso al pensamiento por imágenes (que implica un soporte material no ya en el logos sino en el cuerpo). Sin duda alguna Eric Havelock ocupa un lugar destacado entre los precursores de esta interpretación, al haber situado su investigación en la conexión entre la oralidad y las nuevas tecnologías.⁶ Según la argumentación de Havelock, antes de Platón los seres humanos, de acuerdo con su tradición oral, pensaban no con conceptos sino con imágenes. La oralidad se sostenía no en la mente sino en el cuerpo. Los

⁵ Cfr. José Luis Molinuevo (2002), *La experiencia estética moderna*, Madrid, Editorial Síntesis.

⁶ Cfr. Eric Havelock (1994), *Prefacio a Platón* (1996), Madrid, Visor; *La musa aprende a escribir*, Barcelona, Paidós.

seguidores de esta interpretación, como Derrick Kerckhove, señalan que con el advenimiento de la Internet disponemos del primer medio que es al mismo tiempo oral y escrito, mental y corporal, público y privado.⁷ O sea que según esto, estaríamos retornando a una cultura oral o mejor dicho a una cultura oral electrónica que ha desarrollado su propia estética.

Los autores que sostienen una interpretación opuesta argumentan que si bien es innegable que estamos ante una nueva realidad, sin embargo no debemos olvidar que la tecnología no es un agente moral autónomo y que todo uso de ella depende de quién o quiénes la controlan. Como dice José Jiménez:

Hay que tener muy presente la cuestión moral y política de quién y cómo detenta el control de su uso y su orientación, aspectos todos ellos en los que la responsabilidad de los artistas y de todas las personas que intervienen profesionalmente en el mundo del arte me parece central. No se trata de suscitar la idea de que todo es positivo, ni caer en la mera ensoñación abstracta de un futuro feliz. Las dimensiones repetitivas y niveladoras de la técnica que de modo tan intenso se han hecho sentir también en el despliegue moderno del arte en el plano institucional, nos permiten entrever un mañana en el que, por desgracia, la burocratización del arte puede crecer más intensamente que nunca. (Jiménez, en Molinuevo (Ed.), 2000: 45)

Frente a este debate, nuestra posición consiste en una interpretación similar a la de Adolfo Sánchez Vázquez al señalar que, desde una mirada de la evolución de la estética y del arte, lo que debemos entender es el cambio o transformación basada en la interactividad y la participación. Esto significa que tecnológicamente ya estamos más allá de las teorías estéticas idealistas y románticas basadas en la pura recepción. No se puede negar el impacto tecnológico que produce placer en el cuerpo. El problema es más bien de que así se debilita el pensamiento por ideas. Las imágenes por sí mismas sólo producen sensaciones pero no ayudan a la reflexión. Hay que esperar que un cambio en la organización política y social ayude a fortalecer la conciencia sin desligarla del cuerpo. No por nada la argumentación de Sánchez Vázquez en su libro *De la estética de la recepción a una estética de la participación* concluye reafirmando la necesidad (en el contexto

⁷ Cfr. Derrick Kerckhove (1999), *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa.

de la realidad electrónica) de una nueva estética audiovisual con base en las nuevas formas de interacción del arte.⁸ Esto es así porque cuando hoy hablamos de participación del público incidimos necesariamente en otro aspecto básico: la nueva estructura de la obra de arte. Para una integración efectiva del público, la obra de arte necesariamente tiene que poseer una estructura abierta que posibilite dicha integración. Esto quiere decir que hay que distanciarse del modelo de estructura tradicional cerrada o de formas fijas. Se trata entonces de instaurar una forma de intercambio entre la obra, el espectador y el entorno.

Según Nicolás Bourriaud, es posible incluso plantear un *ethos* nuevo del arte que sustituye a las formas fijas por eventos-instalaciones. Se trataría de un arte fundamentalmente relacional en la medida en que intenta conectar la experiencia estética con la trama urbana, en parques de diversión o en medios electrónicos. Lo relacional consiste en modos de intervenir en las interacciones humanas y su contexto social. Estamos entonces más allá de la idea del arte como espacio simbólico privado.⁹ Si bien han desaparecido las condiciones históricas que permitían la autonomía artística, sin embargo sobrevive “el espíritu que lo animaba”, es decir, el intento de escapar de las leyes de la economía generando nuevas formas de participación en la vida cotidiana. Aunque se han criticado estos planteamientos de Bourriaud¹⁰ como una postura que no resuelve la conexión entre lo estético y lo político, sin embargo hay que señalar en su descargo que al hacer énfasis en la integración no se trata de evadir el conflicto o las tensiones subyacentes. Subrayar la participación del público como un momento indispensable de integración es algo ineludible en la nueva estructura de la obra de arte. Si no hay esta integración ¿cómo podría sostenerse la tesis de la necesidad de la obra abierta y por tanto la extensión del arte fuera del museo?.

⁸ Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez (2005), *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, UNAM.

⁹ Cfr. Nicolás Bourriaud, ob. cit., p.13.

¹⁰ Claire Bishop (2005) “Antagonismo y estética relacional”, *Otra parte: revista de Letras y Artes* núm.5, Buenos Aires, pp.10.16.; Graciela Speranza (2007), “En construcción. Identidad y ficción en algunas novelas de hoy” en *Conflictos interculturales*, Centro Cultural de España, México. Hay que señalar que estas críticas resultan contradictorias. Mientras Bishop le reprocha desatender lo político (la conexión del arte con la democracia), Speranza por su parte le reprocha desatender lo estético. Una crítica más matizada es la de Hal Foster que sin negar los puntos problemáticos reconoce sus contribuciones (incluso ubica a Gabriel Orozco junto con Tiravanija entre los artistas paradigmáticos de Bourriaud). Cfr. Hal Foster, “Estética relacional” en *Otra parte*, núm.6, 2005.

Según Bourriaud la idea de que la obra abierta se justifica por el hecho de que estamos ante una sociedad concebida de modo abierto, es una razón suficiente por la que ya no podemos seguir concibiendo las experiencias artísticas solamente con relación a los museos o al simple repertorio de obras por superar. El hecho de vivir en un tiempo que descrea de la originalidad nos lleva a imaginar obras con una duración efímera, construcciones provisorias y siempre nómadas, instalaciones y *performances*. Desde la crítica devastadora de Néstor García Canclini “no todos los performanceros e instalacionistas conciben su inserción en las relaciones sociales con el experimentalismo angelical que Bourriaud adjudica a esta corriente al suponer que se trata simplemente de inventar modos de estar juntos.”¹¹

Entre los performanceros e instalacionistas angelicales estarían artistas como Tiravanija, mientras que por el lado de los que acentúan el disenso estarían otros como Santiago Sierra. ¿Es más importante provocar tensiones e inquietudes en el público? La debilidad de esta crítica a la estética relacional de Bourriaud residiría

¹¹ Néstor García Canclini (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz. p.134. Es importante comentar este nuevo libro porque pone en primer lugar la discusión sobre la redefinición de la estética en las condiciones de la globalización. La tesis central es que estamos frente a un proceso de “postautonomización del arte”. Las obras dejan de ser objetos insertándose en los medios de comunicación, en espacios públicos y en redes digitales. Ya no cabe hablar de campo artístico o de mundo del arte porque se diluye la diferencia estética: “el arte quedó desmarcado porque los intentos de ordenarlo bajo una normatividad estética o una teoría sobre la autonomía de los campos casi no funcionan”p.41. Surgen nuevos artistas que, antes que plantear la integración del público, provocan más bien el antagonismo. Esta tesis nos parece discutible ¿no inventa un nuevo canon arbitrario al centrarse en obras y autores del disenso? A los artistas que promueven el consenso les opone varios artistas del disenso como Santiago Sierra, Antoni Muntadas, Cildo Meireles, Alfredo Jaar, León Ferrari, Carlos Amorales, Teresa Margolles. Sin subestimar los aportes de estos artistas hay que preguntarnos si no estamos otra vez ante un falso dilema. Los argumentos de García Canclini no resultan muy convincentes en la medida en que él mismo se contradice ¿cómo puede sostener al mismo tiempo que la estética relacional es consensualista, *light*, neodadaísta y anarquizante? ¿por qué no aceptar como válidos tanto el disenso como el consenso? Es un falso dilema del posmodernismo oponer el disenso al consenso (hay que recordar que a Habermas se le descalificó etiquetándole como “consensualista”). Aunque García Canclini señala estar ahora lejos del paradigma posmoderno (marcando su distanciamiento con respecto a los consensualistas y los nomadistas) sin embargo sigue reafirmando su rechazo a los relatos de la modernidad. Por lo demás, García Canclini no parece estar abierto a las críticas. Reivindica su apego a la aplicación de conceptos de las ciencias naturales (como el concepto de la hibridez) a las ciencias sociales. No reconoce las innumerables críticas a su apología de la globalización que supuestamente produciría la mezcla cultural. Sin embargo, no todo en este libro es negativo. Varias tesis merecen ser discutidas como la crítica que le hace a Bourdieu, a la UNESCO o sobre la necesidad de acentuar más en lo peculiar del arte, lo que él llama “inminencia” lo que no puede ser reducido a lo sociológico o a la sobredeterminación tecnológica. No es “lo inefable” ni un estado místico de contemplación sino una disposición “dinámica y crítica”. Es “lo que puede ser”.

en que no valora suficientemente el carácter y la naturaleza de la obra abierta. Para que la obra de arte produzca una relación social necesariamente debe ser abierta. No es que la estética relacional se reduzca a una simple ramificación del arte de la instalación que a su vez buscaría únicamente una integración feliz con el público. Esta crítica no convence. Como estética que aspira a la participación del público es innegable que promueve el diálogo con el espectador. En este sentido creemos que habría más coincidencias de Bourriaud con la estética propuesta por Adolfo Sánchez Vázquez aunque habría que subrayar una diferencia. Para Sánchez Vázquez la estética relacional o participativa sólo tiene sentido si en el contexto de la nueva realidad electrónica (el nuevo entorno tecnológico) se transforma la organización política y social. Tal vez así sea posible postular una nueva estética basada en relaciones de interactividad verdaderamente democráticas. Para Bourriaud en cambio, las acciones artísticas no tienen una orientación específica. Su objetivo no es ampliar la creatividad ni cambiar la sociedad haciéndola más justa. Quizá por esta complejidad del problema no alcanza a plantear una relación adecuada entre el juicio estético y el juicio político. Sin embargo, no podemos subrayar solamente sus limitaciones negando en bloque todas sus contribuciones.

2. El entorno después del “fin del arte”

¿Cómo explicar el nuevo entorno? Por una parte se pueden encontrar antecedentes en el desarrollo mismo del arte occidental, especialmente en la crisis que se deriva de las vanguardias y el surgimiento del posmodernismo. Es el caso de los *Ready-mades* que anticipan la crisis o la muerte del autor. Al plantear que ya no hay autor desaparece la firma y la idea de genio. No es que se derive en una actitud anti-estética, sino más bien que se abre la posibilidad de un desbordamiento de la idea tradicional del arte como un sistema de normas y convenciones sobre lo bello. Lo que termina, entonces, no es el arte como tal sino cierta idea de él como equivalente a lo bello (concepción hegemónica hasta el siglo XX). También se puede mencionar como ejemplo, el *art- brut* (colección de objetos encontrados, creados o pintados por “primitivos”, niños y locos) que

además de borrar la diferencia entre lo sano y lo patológico tiene un carácter tan efímero (arte para no durar) que pone en crisis la idea del arte tradicional como algo que permanece.¹²

También las nuevas tecnologías han des-artistizado el proceso creador al poner en crisis la idea de la obra de arte como original o única. Es la pérdida del carácter aurático de la obra. A Walter Benjamin le debemos este importante descubrimiento: “El valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.” (Benjamin, 1973: 44). La reproducción técnica libera a la obra de esta tradición haciendo desaparecer su aura. El desencadenante teórico consiste en preguntarse cómo definir el arte después de Duchamp, Warhol y los artistas conceptuales. El arte se reduce en estos últimos a una especie de proposición o comentario (en muchos casos ni siquiera hay un soporte material). Sin embargo, también aquí nos encontramos con nuevas paradojas y contradicciones difíciles de explicar: ¿El criterio estético sólo depende del contexto?, ¿ya no hay fronteras entre las obras como cosas y las representaciones digitales o virtuales? Si el criterio estético depende sólo del contexto, ¿qué papel cumple la obra?

No se necesita ser erudito para afirmar que si bien es útil conocer el contexto sin embargo queda la pregunta por el valor de la obra en sí. En el caso de Frida Kahlo, por ejemplo, es absurdo reducirla a los accidentes y enfermedades que padeció, a sus amores o a su militancia. Este reduccionismo tiene su razón cuando surgen estéticas románticas recicladas que hacen énfasis en la personalidad del autor con fines de mercantilización. Tampoco podemos aceptar las nuevas estéticas posmodernas que plantean que cualquier cosa puede ser arte por el sólo hecho de que una gran parte de lo que sigue recibiendo ese nombre no se muestra más allá de lo designado como su campo propio. Un ejemplo de esto lo ofrecen los nuevos teóricos rusos como Victor Tupitsyn que señalan que el arte contemporáneo debe ser analizado como “un espectáculo global para turistas” debido a que los museos han sido desintimizados, y los artistas junto con los directores se han vuelto hombres de negocios internacionales que ofrecen

¹²Cfr. Gillo Dorfles (1965), *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor.

servicios para millones de japoneses, chinos y otros que visitan los museos sin creer en el arte, de modo semejante a como visitan iglesias sin creer en esas religiones.¹³

3. Las estéticas regionales

Todo se complica aún más cuando comprobamos que ya no se puede hablar del arte en abstracto, sino siempre como artes particulares. Así tenemos una estética de la música, de la arquitectura, de la pintura, de la fotografía, de la literatura o del cine. Es indispensable referirnos de manera breve a algunas de estas “estéticas regionales”. Después de estas referencias que consideramos indispensables para fundamentar mejor la redefinición de la estética por su carácter relacional y participativo volveremos a nuestra argumentación de inicio y finalmente intentar concluir con una posición un poco más contundente.

La estética literaria

¿Cuál es la naturaleza estética de la obra literaria? ¿Se puede hablar en los mismos términos de la estética literaria en la antigüedad, en la modernidad y en la posmodernidad? ¿Cómo diferenciar la estética de la novela de la del cuento? ¿Cuándo y cómo surgen y se desarrollan nuevos géneros? Desde los formalistas rusos sabemos que la obra literaria posee rasgos propios relacionados con las estructuras rítmicas, sintácticas y semánticas.¹⁴ Con la teoría de Bajtín hay un notable enriquecimiento de esta manera de comprender el texto literario en función de cronotopos. A él también le debemos el señalamiento de que no es lo mismo la estética literaria en la antigüedad que en la modernidad. En su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Bajtín analiza los diversos estilos literarios del mundo antiguo mostrando sus diferencias con la novela moderna.¹⁵ Aunque se podría hacer muchos matices, lo

¹³ Victor Tupitsyn (2004) “Arte postautónomo”, en *Third Text*, vol.18. p.273.

¹⁴Cfr. Tzvetan Todorov (1987), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.

¹⁵Cfr. Mijaíl M. Bajtín (1988), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza.

importante es ver que la estética literaria se ha modificado a raíz del surgimiento de la teoría de la recepción. Esta teoría surgida en Constanza, Alemania, tiene como protagonistas a Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss.¹⁶ ¿En qué reside la importancia del lector? La obra literaria, sea novela o cuento, para ser comprendida requiere forzosamente del trabajo de interpretación, que implica de manera obligada la participación activa del lector en la construcción del sentido de la obra. Ninguna obra se lee solamente según la intención del autor. Por eso el lector es de algún modo también un autor. Esta afirmación del papel participativo del lector también la sostiene Bajtín, quien abiertamente habla del lector como coautor. Ciertamente la estética posterior, con más énfasis en la participación e interactividad nos obliga a repensar la recepción como insuficiente. En el caso, por ejemplo, de los textos literarios cuyo soporte ya no es el libro sino la pantalla de televisión, los videojuegos o la Internet, el lector pone no sólo su aptitud para describir la escritura sino también otras aptitudes relacionadas con la escucha (porque los sonidos tienen mayor potencia). Sin embargo, esto no significa desestimar la teoría de la recepción como aspecto clave de la estética literaria. En la medida en que la interpretación exige actividad de las ideas, sigue siendo indispensable para el desarrollo de la creatividad del lector.¹⁷

Es un hecho innegable que estamos ante una nueva estética literaria (la narración se vuelve una realidad virtual). En la literatura también vemos que se plantea la interactividad en función de los medios electrónicos. Esto significa que estamos ante nuevas formas literarias como el hipertexto (la escritura se hace a través de *links*, sin autor y sin jerarquías). Esta interacción no siempre es negativa aunque es discutible porque se basa en la ideología de que el medio es el lenguaje. El libro tradicional parece dar paso al libro interactivo donde al no haber autor, el texto se concibe como cambiante según las necesidades del usuario. Pero esto no es más que una utopía porque no funciona ni puede funcionar en la vida real sino sólo en la ciencia ficción.¹⁸

¹⁶Cfr. Wolfgang Iser (1980), *El acto de leer*, Madrid, Taurus; Hans Robert Jauss (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.

¹⁷Cfr. Andrew Darley (2002), *Cultura visual digital. Espectáculos y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.

Junto con la teoría de la recepción hay que valorar en alto grado la teoría hermenéutica. Quien sin duda ha llevado esta teoría a su máximo nivel es el filósofo alemán Hans Georg Gadamer, quien, por cierto, ha aplicado fructíferamente la hermenéutica a la poesía.¹⁹ La poesía se define por el espacio en blanco que deja el verso en la página, como aislamiento donde surge la expresión del yo que puede dirigirse a un tú, en todo caso existentes ambos únicamente en la huella pronominal, independientemente de sus existencias empíricas. La palabra de uso ordinario se integra a la poesía de acuerdo con los criterios de belleza fónica, armonía del significante y especificidad del significado, para crear la musicalidad propia del lenguaje de la poesía. El blanco en la página hace que el poema cree un mundo en el que el yo poético se aísla; el mundo lo crean las propias palabras. Un mundo que, a diferencia del narrativo, no está dirigido a la comprensión de una fábula, sino al sentir creado por el peso específico de cada palabra, que puede cobrar sentido para el lector al cierre del poema, en el que se concreta la totalidad de la expresión del yo poético. La lectura del poema contemporáneo requiere como sustento sólo las palabras mismas del poema, que le piden sentir más que saber al lector. En la poesía actual, la soledad del lector ante el texto puede ser absoluta.

Para Gadamer, en una época en la que las palabras no crean ya comunicación inmediata, como lo hacían en el entorno de la oralidad, hay que preguntarse por el poder y las posibilidades de la poesía, el arte de la palabra. En esta confusión comunicativa, creada por la tecnología de la escritura, la pregunta se concreta enfatizando el poder de interpelación que puede tener en este tiempo la palabra poética. Se trata de la pregunta por la persistencia o la pérdida de la capacidad de escucha, para en todo caso recuperarla o enriquecerla, como principio de esperanza: “en una época de la potenciación eléctrica de la voz, sólo la palabra silenciosa encuentra lo común del Tú y del Yo en la palabra y conjura, así, lo humano.” (Gadamer, 1993: 117)

¹⁸Cfr. Marie-Laurie Ryan (2004), *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidós.

¹⁹Cfr. H. G. Gadamer (1993), *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa.

No hay que minimizar estas aportaciones fundamentales de la hermenéutica que nos evitan suscribir acríticamente las tesis de la “muerte del relato”. El supuesto ideológico en que se sostienen tales tesis consiste en sobrevalorar el papel de las imágenes demeritando las palabras y la escritura. En un contexto donde predominan las imágenes, los ciudadanos tienen la sensación de que las palabras ya no sirven, o que caen por su propio peso. A nuestro modo de ver es imposible que las sociedades puedan prescindir de relatos. La tesis de “muerte del relato” es solo una ideología similar a la tesis de la “muerte de la historia” porque no pueden sustituirse los textos ni las obras de arte por las puras imágenes. Frente al vacío de sentido que generan los discursos visuales contemporáneos se puede oponer el espacio de conversación de los relatos que promueven la reflexión y la crítica.²⁰

Estética del cine

La aparición y desarrollo del cine inauguró un nuevo lenguaje más allá de la palabra (poesía y literatura). Como nuevo lenguaje plantea una forma distinta de comunicación. Se trata de ofrecer ideas y provocar emociones a través de un lenguaje de imágenes. Las imágenes nos producen otros efectos: se relacionan directamente con el placer, motivan una identificación que produce en el espectador nuevas experiencias estéticas intercalando tiempos y espacios mediante recursos propios como el *flash back*. Las imágenes no llenan sino ahuecan, el silencio y lo no dicho sugieren más que lo que muestran.²¹ En el cine clásico ya se encuentran las grandes innovaciones formales como el contra-campo, la metalepsis (la distancia entre la ficción y lo real o efecto diegético), la prolepsis (anticipación del futuro) la analepsis (regreso al pasado), la elipsis, etcétera.

²⁰ También la hermenéutica de Paul Ricoeur se refiere a la capacidad de las palabras como ficción narrativa indispensable, es decir, a la capacidad de un sistema referencial organizado para revelar aspectos de nuestro ser en el mundo que no pueden ser dichos de otra manera. Cfr. Hernández Alvidrez Elizabeth (2008), *La lectura hermenéutica de textos literarios*, Colegio de Estudios de Posgrado de la ciudad de México.

²¹Cfr. Rudolf Arnheim (1971), *El cine como arte*, Buenos Aires, Ediciones Infinito; Mario Pezzella (2004), *Estética del cine*, Madrid, La Balsa de la medusa.

En los últimos años vemos que por efecto del desarrollo tecnológico ha surgido una nueva estética del cine basada sobre todo en la espectacularidad y el artificio formal. A diferencia del cine clásico y moderno, esta nueva estética posmoderna ya no hace énfasis en el contenido, sino más bien en la superficie. No se busca la reflexión sino el efecto sensacionalista y la estimulación del placer. Es el caso de las películas taquilleras del “nuevo Hollywood” como *Avatar*. Estas demostraciones de espectacularidad consisten en gran medida en hacer que el público aprecie más la artificiosidad de lo que se ve (no se trata de ver qué dicen las imágenes sino cómo se han hecho, con qué tipo de computadora).

Por esta razón algunos teóricos de la talla de David Bordwell señalan que estamos ante una transformación de una estética cinematográfica basada en el *significado* (el contenido, la trama y la psicología de los personajes) a otra estética formalista basada en el *significante* (la pura acción y el impacto sensorial sin reflexión).²²

Paralelamente a esta evolución del cine (del significado al significante) estamos asistiendo al impresionante desarrollo de los videojuegos, la Internet, el iPhone, el iTouch y una enorme cantidad de nuevos dispositivos digitales basados principalmente en la difusión masiva de imágenes que no necesariamente buscan la reflexión sino la estimulación del placer.

Es innegable que estos nuevos dispositivos permiten nuevas interacciones porque nos permiten armar nuestros propios archivos y modos de ver. Lo discutible es que si estas transformaciones tecnológicas justifican postular un arte postautónomo, postmoderno, postnacional o postpolítico.

Conclusión

Lo estético no tuvo prioridad en la historia occidental. Este fenómeno no se debió a la gran cantidad de tratados o estudios sobre el tema, sino a que el desarrollo mismo de la sociedad estuvo en función de otro tipo de racionalidad más acorde con las necesidades económicas o industriales. Existieron así otros modelos de vida vinculados con el desarrollo de la ciencia y de la técnica. Se puede encontrar

²²Cfr. David Bordwell (1995), *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós.

otra explicación también en el hecho de que frente a la cultura de la oralidad, la escritura derivó en un saber tecnológico. Cualquiera sea la explicación al respecto, lo que debemos subrayar es que en la era cibernética hay una vuelta o retorno al pasado. Se trataría de volver a desarrollar un nuevo lenguaje (antiquísimo) como visión de la totalidad. Esto significa que la herramienta cibernética sirve al artista para adquirir destrezas, para crear cosas bellas, obras artísticas. Pero en este punto, cabe aclarar, como lo hace Javier Echeverría, que dichas cosas no son cosas sino representaciones:

Las 'cosas' no son objetos físicos, sino representaciones digitales y electrónicas, en algunos casos de objetos reales, en otros, de entidades imaginarias. En ambos casos esas 'cosas' son producto del diseño tecnológico. Algunas interfaces (videojuegos, realidad virtual, televisión) tienen particular potencia para producir *impresión de realidad* sobre los sujetos a partir de constructos imaginarios. Por ello cabe hablar de una *realidad expandida* en el espacio electrónico, mejor que de una realidad virtual (Echeverría, 2003: 21).

Entre las implicaciones que podemos derivar de este proceso, está la necesidad de reformular el concepto del arte que es algo más complejo y que no se reduce a la producción de la obra. Dicho de otra manera, la redefinición del arte y de la estética implica reformular el modo en que se produce, se distribuye y se consume. La atención en la recepción, la participación y lo relacional es un hecho reciente que no se produce después de la crisis de la modernidad. No podríamos afirmar que estamos ante un arte como ruptura total con el pasado. En la medida en que hay continuidad en el esfuerzo de romper las formas fijas petrificadas de los museos, es un hecho reciente el reconocimiento de la importancia de considerar las nuevas formas abiertas en que lo artístico se conecta con el público. Nuestra conclusión consiste en reafirmar que en esta conexión es más relevante la relación con la tecnología no supeditada a la lógica mercantil que subyace en el proceso de globalización. Como dicen varios autores a los que en este trabajo hemos intentado analizar y valorar críticamente (Sánchez Vázquez, Bourriaud, García Canclini y muchos otros), el arte y la estética en la época de la globalización tienen que incluir otras necesidades como las que postulan los

mismos artistas que exigen la reubicación del arte en el debate sobre la democracia participativa, lo que supone necesariamente una nueva relación de la identidad con la alteridad (entendida ésta como diferencia política y cultural). Se trataría entonces de redefinir el arte y la estética tomando en cuenta las transformaciones tecnológicas, pero sin caer en el determinismo técnico que postula la integración feliz del autor y del público en un ambiente de libre mercado. Por esta razón nuestra conclusión consiste en señalar que más que optar por el falso dilema entre “artistas del consenso o del disenso”, hay que optar por un nuevo modo de organización política y social que determina en última instancia si la relación autor-obra –público puede plantearse como antagonismo o armonía. Más que estar ante un contexto de interacción armónica, que desemboca en una estética postmoderna, libre de un arte de compromiso social, se acentúa la ideología de los artistas y teóricos integrados acordes con el libre mercado.

Referencias bibliográficas

- Arnheim, Rudolf (1971), *El cine como arte*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Arriarán Samuel (1997), *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*, México, UNAM.
- Bajtín, Mijaíl M. (1988), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Benjamin, Walter (1973), “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- Bordwell, David (1995), *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós.
- Bourriaud, Nicolás (2008), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bozal, Valeriano (1997), *Historia de las ideas estéticas*, dos volúmenes, Madrid, Historia 16.
- Burke, Edmund (1995), *De lo sublime a lo bello*, Barcelona, Altaya.
- Carchia, Gianni (1990), *Retórica de lo sublime*, Tecnos, Madrid.

- Darley, Andrew (2002), *Cultura visual digital. Espectáculos y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- Dorfles, Gillo (1965), *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor.
- , (1984), *El intervalo perdido*, Barcelona, Lumen.
- Gadamer, Hans Georg (1993), *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa.
- García Canclini Néstor (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz
- Havelok, Eric (1994), *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor.
- , (1996), *La musa aprende a escribir*, Barcelona, Paidós.
- Hernández Alvidrez Elizabeth (2008), *La lectura hermenéutica de textos literarios*, Colegio de Estudios de Posgrado de la ciudad de México.
- Hernández Sánchez, Domingo (Ed.) (2003), *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Iser, Wolfgang (1980), *El acto de leer*, Madrid, Taurus.
- Jauss, Hans Robert (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- Kerckhove, Derrik (1999), *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa.
- Lombardo, Giovanni (2008), *La estética antigua*, Madrid, La Balsa de la Medusa.
- Longino, (1980), *Lo sublime*, Buenos Aires, Aguilar.
- Molinuevo, José Luis (Ed.) (2000), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- , (2002), *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis.
- Pezzella, Mario (2004), *Estética del cine*, Madrid, La Balsa de la medusa.
- Ryan, Marie-Laurie (2004), *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidós.
- Saint Girons, Baldine (2008), *Lo sublime*, Madrid, La Balsa de la Medusa.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (2005), *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, UNAM.
- Todorov, Tzvetan (1987), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XX.

Xirau, Ramón y David Sobrevilla (Eds.) (2003), *Estética, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta.