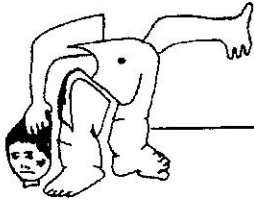


EN TORNO A LA REPRESENTACION



ROBERTO AVILA A.

PROFESOR ESCUELA DE FILOSOFÍA
UPTC

Sobre la pertinencia del discurso estético

Son muchos los ángulos desde los cuales pueden ser estudiados los problemas estéticos: existen en concreto una variedad de aproximaciones que vienen desde la psicología, la sociología, la historia, la semiótica, etc. Pero hay que reflexionar acerca de cuál es el espacio más adecuado para discutir los problemas del arte. Un caso, que ejemplifica el asunto, lo encontramos en las reseñas críticas sobre obras de diferentes géneros artísticos, en las que puede apreciarse la variedad de posiciones que intentan teorizar sobre el fenómeno, que van desde las interpretaciones basadas en simbolismos simplistas hasta los intentos de elaborar arte a partir del arte. Dentro de toda esta gama de opciones lo único que queda claro es la pobreza de la información que hay en torno al arte y la pretensión de pontificar desde extraños puntos de vista que amalgaman esquemas cognoscitivos con posturas vivenciales e ideológicas. La ciencia misma es consciente de que no agota al arte como totalidad pues no logra capturarlo

dentro de los estructuras que aplica a otros fenómenos de la naturaleza y del hombre.

Lo que puede deducirse de lo anterior es la licitud de pensar en el discurso filosófico como campo adecuado para la discusión de los problemas del arte. Esto no invalida que puedan elaborarse discursos científicos y de otros tipos sobre un fenómeno que presenta muchas facetas, pero lo esencial debe ser un tipo de conceptualización que apunte a realizar una reflexión unitaria sobre el asunto, que cumpla la función de delimitar las discusiones atinentes al arte como manifestación de las relaciones del hombre consigo mismo y con el mundo.

En otras palabras el discurso filosófico, la filosofía del arte, es el espacio adecuado para hablar de lo esencial de los fenómenos artísticos. Los problemas que tienen que ver con la percepción, el papel social, las determinantes económicas y algunas históricas, son problemas subsidiarios, que, aunque no escapan completamente a la filosofía

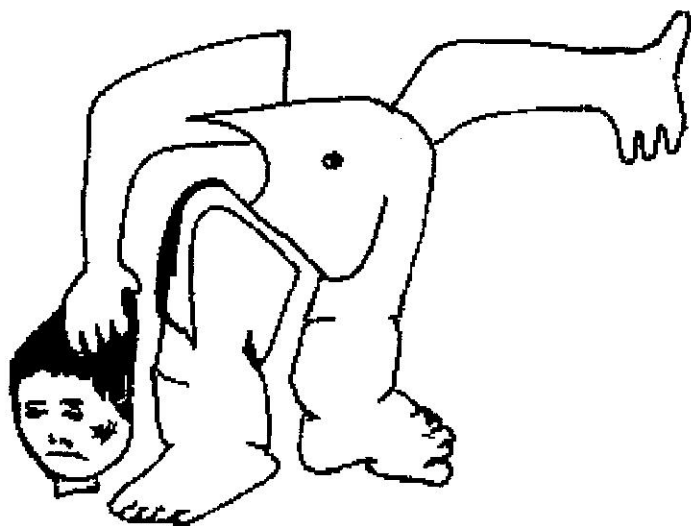
del arte, tienen las características que los hacen abordables por la ciencia. Desafortunadamente las reflexiones estéticas, sin constituir un campo nuevo, revelan un desarrollo muy incipiente que aún carece de definiciones y cuyas aplicaciones son todavía muy pobres con respecto a la magnitud de las que nos ofrece tanto la historia como el arte actual.

Hay diversidad de modos de relación del hombre con la realidad, entre las cuales están los enmarcados por la estética, la ética y la ciencia -o, en general, el conocimiento-. Estos espacios ofrecen una amplia problemática debido a las dificultades en su delimitación: con frecuencia se ven las indefiniciones para separar lo ético de lo estético, y éste con respecto al conocimiento, pero sus problemas esenciales son diferentes.

La mayoría de veces en que se habla de la relación entre ética y estética se hace en un plano completamente literario que no va más allá de una armonía fonética. La estética se puede definir como la reflexión sobre los fenómenos sensoriales, lo que nos conduce a un tipo de valoración: cuando se pone en consideración la relación entre belleza y bondad, y se afirma que ésta en su perfección debe incluir la belleza, esto no implica lo contrario, que lo bello sea de por sí bueno; tenemos que asumir la claridad de esta divergencia valorativa en todas sus consecuencias: Así, en un plano axiológico, es perfectamente distinguible que lo bello y lo bueno moral son dos valores que se encuentran en niveles diferentes de la escala; evidentemente, la bondad, la belleza y la verdad, son valores a los

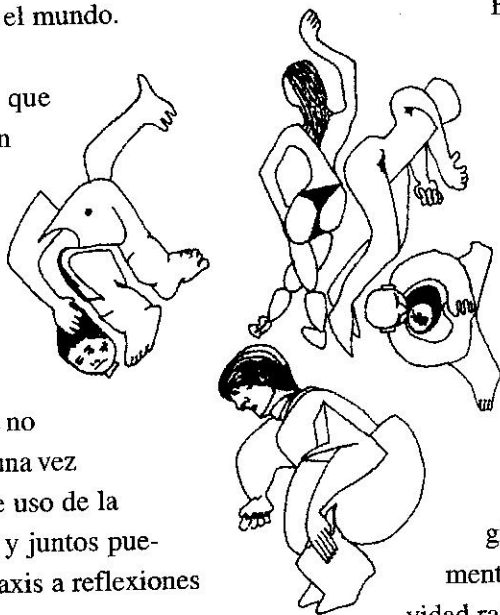
que aspiran aspectos diferenciables de los actos humanos.

El conocimiento tiene un punto de notoria relación con lo estético en el campo de la representación: el conocimiento aspira a la realización de una imagen del mundo que responda a las estructuras conceptuales que aplica para su comprensión. El arte, a su vez, parte de las percepciones del mundo para plasmar una forma de relación con la realidad exterior e interior. Hay, pues, un inicio que si no es común por su diferente intencionalidad, sí es cercano al menos en su forma: un intento de realizar una imagen del mundo más próxima a nuestro entendimiento, más comprensible, más ordenada en algún sentido que la caótica sucesión de percepciones. En su intención difieren en que el conocimiento aspira a realizar una imagen del mundo con amplias pretensiones de validez: se busca un cuerpo coherente de conceptos que sea capaz de responder a preguntas y problemas, que logre satisfacer el ansia del hombre por el saber, que le permita a la mente humana creer que conoce el mundo que la rodea y percibir su posible orden oculto. En el sentido



de la intención inicial el arte puede ser menos pretencioso; aspira también a realizar una imagen medianamente coherente del mundo pero su alcance es más individual, la plasmación de un tipo de relación perceptual, sensorial y anímica, que logre un tipo de coherencia que no es otra que el estilo; no se pretende la universalidad sino simplemente ponerse de acuerdo con una forma de sentir el mundo.

Sin embargo la forma que asume esta distinción en la actualidad no es tan simple: el conocimiento, la ética y el arte aspiran a un rango de validez que establece relaciones cuyos límites no son tan claros como alguna vez se supuso. El arte hace uso de la ciencia y ésta del arte, y juntos pueden ver sometida su praxis a reflexiones de procedencia ética.



La pertinencia del discurso filosófico en el arte tiene que ver también con las posibilidades de verificación que busca la ciencia: la experimentación, que es uno de sus elementos indispensables, no tiene cabida en lo filosófico ni en lo estético, pues las intenciones de universalidad que éste procura, su búsqueda de una visión unitaria del mundo son incompatibles con la competencia de los enunciados científicos. Esto no implica que tal discurso sea carente de sentido e inútil pues nos es necesario como medio de delimitación de problemas y de orientación metodológica. En adición, el carácter de actividad humana del arte, que le da una naturaleza variable que tiende a escapar

de cualquier normatividad que intenta aplicársele, nos lleva de nuevo a la utilidad de la especulación filosófica como medio para su comprensión, pues su lenguaje y estructura se adecúan mejor que los de la ciencia a los problemas del arte.

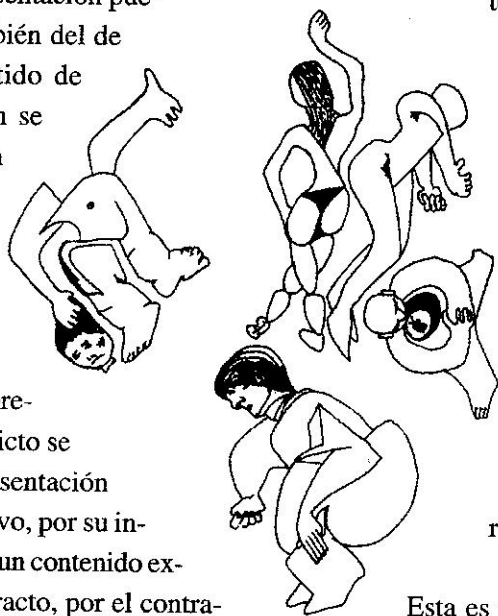
La Representación

El caso de la representación puede enmarcarse en medio de la disertación anterior, aclarando que hablamos de representación en un sentido más restringido a la estética que a la teoría del conocimiento. El arte, desde su origen, ha cumplido la función de realizar un tipo de mediación entre el mundo imaginario y la realidad, o, más generalmente, entre ciertos espacios de la actividad racional y sensorial y el mundo, para lo cual ha buscado representar tanto cosas como ideas en un plano estético. La representación tiene que ver con los conceptos de significado y de *mímesis*, pero aludimos específicamente a la capacidad del arte para constituirse en vehículo de transmisión de pensamientos y sensaciones. Al respecto, dice Adorno:

«La conducta imitativa tiene su refugio en el arte. El sujeto (...) se enfrenta por medio de la imitación con lo que es distinto de él, aunque no esté separado de ello plenamente. La renuncia de la conducta mimética a las prácticas mágicas, sus predecesoras, implica su participación en la racionalidad. (...) La *mímesis*, como afinidad no

conceptualizable entre lo salido del sujeto y lo que le es lejano, es un rasgo del arte en cuanto es conocimiento, en cuanto *rational*, ya que la conducta imitativa tiende hacia lo que es el objetivo del conocimiento, aunque éste bloquee su camino hacia ello en virtud de sus propias categorías. El arte completa el conocimiento en torno a lo que le es inasequible, pero por ello mismo compromete su propio carácter cognoscitivo, su univocidad. (...) La forma en que éste {el arte} puede resolver la antinomia entre magia y racionalidad es la que decide de su posibilidad y de su rango.»¹ Este asunto no se limita a constituir la separación entre arte figurativo y arte abstracto sino que se relaciona con un plano más amplio en el que se cumple la mediación entre los procesos de la mente (sensoriales y racionales) y la realidad.

El concepto de representación puede diferenciarse también del de expresión en el sentido de que la representación se relaciona más con la intencionalidad del artista que con eficacia en la transmisión comunicativa que es necesaria para la expresión.² En sentido estricto se podría hablar de representación sólo en el arte figurativo, por su intención declarativa de un contenido explícito; todo arte abstracto, por el contrario, rechaza esta función en virtud de su intención formalista. Pero, en todo caso, hay, en un sentido más amplio, un tipo de representación de ideas abstractas, de sensaciones, de una visión



sobre el mundo; el contenido de una obra es diferenciable de su forma, pero no por eso puede ignorarse que ésta involucra relaciones abstractas de composición, de equilibrio, de dinamismo.

El hecho de que la posible comunicación sea plurisignificante no conlleva a su inexistencia: el arte puede suscitar procesos sensoriales y racionales en el espectador que pueden ser lejanos a los objetivos del autor, pero no obstante sigue cumpliendo un papel de mediación entre la actividad racional, la imaginación y la realidad. Hay que observar que por realidad no entendemos exclusivamente el mundo exterior; si le otorgamos un rango de realidad a objetos ideales como los matemáticos no tendríamos por qué objetar la realidad del interior de la mente humana.

La conclusión de lo anterior es que no existen definiciones tajantes entre figuración y abstracción: ni siquiera el hiperrealismo ni la fotografía realista dejan de tener un espacio capaz de mostrar la plasmación de una idea abstracta sobre el mundo; aún en el arte más directamente figurativo, el artista tiene la consciencia y el propósito de constituirse en un medio transparente entre la realidad y la obra.

Esta es una de las características más notorias del arte actual (aunque no de su totalidad): Desde el momento en que empieza a reflexionar sobre sus procesos y a introducir en la obra lo que antes eran reflexiones previas, lo plástico -la par-

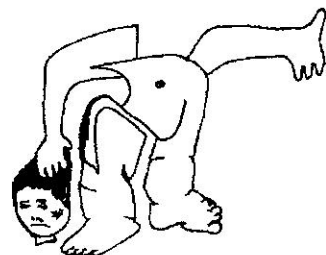
te material y artesanal- empieza a pasar a un segundo plano. La pura intención, prácticamente sin realización material o con muy poca, ha pasado a colonizar el espacio del arte; los objetos encontrados que se exponen, la música hecha a partir de sonidos naturales, la fotografía espontánea, las improvisaciones teatrales, las instalaciones, etc. son las diversas manifestaciones que ha asumido esta tendencia conceptual poniendo en aprietos los intentos definitorios de la estética.

Los criterios de validez son complejos aún en el campo de los asertos científicos. Es evidente que, tratándose de arte, lo sean mucho más. La percepción de la obra de arte requiere tanto de aspectos sensoriales como racionales que no agotan por separado la obra. El criterio de representación puede valerse de ambos aspectos pero tampoco se constituye de por sí en un criterio universal definitorio del arte. Para lo que puede ser útil es para definir un criterio negativo de validez: si consideramos de nuevo al arte como un mediador entre la mente y el mundo, la ausencia de algún tipo de representación entendida en el sentido más general invalidaría un objeto o acción como no artístico: sin esta mediación no hay arte.

Esto nos permitiría excluir lo utilitario en cuanto tal del campo del arte pues no constituye el fin de una intención comunicativa; es el caso de la arquitectura, que en cuanto se limita a suplir las necesidades habitacionales no puede ser considerada como arte. Y también los tipos de comunica-

ción *transparente* en las que su autor es apenas un medio mecánico entre el objeto y el espectador, como la fotografía de reportaje, los documentales, etc., que acceden a los campos del arte solamente cuando plasman intencionalmente un punto de vista personal con respecto al objeto del que tratan, cuando pasa a ser más importante ese punto de vista que el asunto del que se ocupan.

Ahora hay que aclarar que el problema más grave y que permitiría anular todo lo dicho es la complejidad de los fenómenos del arte actual: La tendencia a la indefinición y a la mezcla de géneros artísticos trae por consecuencia que puedan aceptarse estéticamente muchos tipos de mediación representativa. Por una parte pueden estar los intentos de hacer un arte directo que conjuga aspectos plásticos y narrativos en los que es más evidente la obra como prolongación de la realidad que como interpretación, tal como se da en el caso de la fiebre de instalaciones y videos que sacude el quehacer plástico local. Y por otra parte los trabajos racionalizados que no pueden ser fácilmente distinguibles del discurso científico, como en el caso de algunos tipos de literatura. Ante estos extremos hay dos opciones: confiar en la necesidad de la representación como elemento indispensable del arte, con lo que dichas manifestaciones quedan excluidas (una por no representar nada y la otra por la tipología sistemática de su discurso) o desechar el concepto como supérfluo en cuanto patrón definitorio.



¹ ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Orbis, Barcelona, 1983. P. 76-77

² SCRUTON, Roger. *La Experiencia Estética*. Fondo de Cultura Económica. México, 1987. P. 144