

## LA BELLEZA Y EL ARTE: MIRADAS DE UNA MISMA REALIDAD

MTRA. GUILLERMINA ALONSO DACAL.  
UNIVERSIDAD LA SALLE. MÉXICO.

“¿Cómo podemos estar seguros de que las obras que contemplamos son realmente obras de arte si no sabemos previamente qué es el arte?”  
Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*.

Entre las interrogantes que despierta el arte de nuestros días, el más inmediato y comprometido acaso sea el de si realmente cualquier cosa puede ser una obra de arte, si basta con proponer algo como obra artística para que en verdad lo sea. La pregunta viene alentada por una aparente identificación del arte actual de tal forma que no sólo se desdibuja su concepto sino también se debilita la capacidad de reconocer las obras de arte. Parece que no quedan patrones de lo artístico, criterios que permitan trazar siquiera una frontera provisional entre el arte y el no-arte, es decir, lo que no es arte. La ausencia de tales criterios, de cualquier línea que eventualmente fije los confines de lo artístico, se traduce en la sospecha de que cualquier objeto puede ser una obra de arte, o al menos hacerse pasar por ella.

Se puede comprender que la relación provocada por ciertas manifestaciones artísticas oscile, a veces, entre el desconcierto y la perplejidad. No se trata del *asombro* que siempre ha despertado la gran obra del arte, pues ella tiene la capacidad de arrastrarnos a espacios imprevistos, de descubrirnos “mundos”

insólitos que, por lo mismo, resultan sorprendentes. Provoca así la *admiración*, una extrañeza que envuelve a toda una innovación; una extrañeza que motiva a adentrarse en la obra, a descubrirla. La admiración y el asombro se transforman en un interés.

El desconcierto y la perplejidad ante algunos “productos” supuestamente artísticos son de índole muy distinta. La incertidumbre que inicialmente proyectan se convierte en un desinterés. No nos atrevemos a rechazarlos, pero tampoco nos afectan ni procuran satisfacción alguna. No acabamos de admirarlos y, de ese modo, es difícil apreciarlos.

Desde el punto de vista de los espectadores, la indefinición del arte puede mostrarse al menos en tres planos:

1. No se distingue con claridad lo que es arte y lo que no. Este es el plano del *reconocimiento*.
2. Cuando se supone que algo es una obra de arte, no se sabe muy bien *por qué lo es*, qué razones o motivos hacen que lo sea. Este es el de la *explicación*.
3. Con frecuencia no se entiende el significado de los objetos que se presentan como artísticos. El de la *interpretación*.

La obra de arte es, antes que la experiencia estética, un *orbe hermético y hermenéutico*. Si bien es cierto que se pueden tener experiencias estéticas con objetos o fenómenos no artísticos, por ejemplo, al contemplar la belleza natural en cualquiera de sus manifestaciones. Es prioridad señalar también la existencia de pautas estéticas —como la unidad, coherencia, equilibrio,

armonía, etc.— compartidas en mayor o menor grado por tradiciones culturales muy lejanas en el tiempo y en el espacio, con lo que se apunta a una universalidad de la experiencia estética.

Siempre es necesaria una disposición o actitud previa, una forma de ver, un tipo de atención, que en su momento Kant caracterizó como contemplación desinteresada para que tenga lugar la experiencia estética. El sujeto que lleva a cabo la experiencia ha de poner algo de su parte para que la misma se inicie, es decir, ha de adoptar una actitud de contemplación ante el objeto, un modo de representárselo que responda a modalidades de una visión propiamente estética. Ahora bien, una cosa es tener en cuenta los requerimientos subjetivos de la experiencia estética, en definitiva, la actitud previa que la posibilita, y otra muy distinta radicalizar el punto de vista de la actitud estética y sus condiciones subjetivas.

Se reconoce la existencia de condiciones subjetivas de la experiencia estética, así como características internas específicas de lo estético. No obstante, la idea de arte determina la idea de experiencia estética. Esto se debe a que la actitud estética, con todos sus condicionamientos subjetivos, no es el factor decisivo de la experiencia. Cuando la obra artística hace acto de presencia, la experiencia queda subordinada a la obra, es decir, se convierte en experiencia *de* la obra.

Lo que entra en juego es la posibilidad de que las obras artísticas acaben siendo sólo la ocasión para que el espectador ejercite su juicio estético, dictaminando si le gusta o no la obra, y confundiendo lo artístico con la proyección del “gusto individual”.

Frente a esa propensión manipuladora hay que afirmar que la obra de arte tiene un ser, un orbe, y al espectador sólo le queda olvidarse de sí mismo y entregarse a ella, en actitud abierta y receptiva. Pero cuanto más receptiva sea la actitud ante las “supuestas” obras de arte, mayor puede ser el desconcierto y por consecuencia el desinterés que provocan, así como el rechazo que suscitan. Un rechazo que no está motivado por exigencias subjetivas *apriori* del gusto, sino por las propias insuficiencias de algunas manifestaciones artísticas.

Es evidente que la reflexión teórica nunca podrá sustituir la experiencia estética personal de afrontar una obra de arte desde esa actitud de apertura y de disposición a dejarse llevar por la obra. Es igualmente cierto que una obra de arte se siente y se disfruta, antes de ser pensada. La reflexión estética germina en el campo abonado por el sentimiento y la imaginación. Pero todo esto que se siente y se disfruta frente a una obra se enriquece con la reflexión, cuando se le entiende, cuando nos hacemos cargo de su significado y sus claves simbólicas, esto es, la obra de arte se abre llena de sentido. Y ello exige tanto un aprendizaje que nos lleva a interpretar sus complejos mecanismos como la aptitud de cada espectador para pensar por sí mismo la obra.

La incertidumbre ante el arte del presente tiene mucho que ver con la ausencia de principios estilísticos que regulen las distintas manifestaciones artísticas y las vinculen entre sí. Se ha impuesto un pluralismo tan abierto que, en contraste con otras épocas, hay más diferencias que semejanzas en los rasgos constructivos de las obras. De ahí se sigue una extensa variedad y permanente fluctuación de las propuestas artísticas. Ninguna tendencia artística puede hoy pretender erigirse como la única acorde con las exigencias del presente. Ninguna es más legítima o pertinente que las demás. En

principio, todas las opciones son apreciables. Pero dentro de una opción dada, no todo vale por igual: ni todo lo que se mira tiene que ser una genuina obra de arte, ni todas las que lo sean resultarán igualmente valiosas. Mientras tenga sentido hablar de valores artísticos, habrá que pensar que las obras más valiosas son las que mejor llevan a la práctica las condiciones de realización de lo artístico.

El resultado es una trivial sacralización del arte que recubre hasta el más insignificante de sus productos, situándolo por encima de cualquier juicio estético. La noción de arte pierde así todo poder explicativo, incapaz de dar razón de los objetos que abarca, convirtiéndose en mera etiqueta que puede aplicarse sin sentido. El artista, los críticos y, por encima los medios de comunicación, cualquiera de ellos puede postular “un objeto” como obra, pues gozan de una libertad indiscriminada para adjudicar la etiqueta a lo que les venga en gana.

Se intenta únicamente de comprender lo que el arte ha llegado a ser en su propio devenir, la naturaleza que les propia, constitutiva de sí mismo. A partir de esto se podrá distinguir lo que de hecho es artístico y, por tanto, lo que no lo es.

¿Qué idealiza más el arte, el preguntarse por las condiciones internas que lo hacen posible o el rodearlo de una aureola de vaguedad que lo aleja de toda decisión crítica? o ¿La renuncia a la búsqueda de las condiciones internas del arte no va de la mano con el misterio que lo convierte en algo intangible, indescifrable y que, a pesar de ser contradictorio se puede plasmar en cualquier cosa, sea como sea?

Con la idea intuitiva de que respecto al arte todo es posible, menos definirlo, o bien lo opuesto de que el arte, por su propia condición, está en lo definible y determinable. Definirlo será siempre indagar en su más íntima verdad, Pues el arte se resiste a ser de algún modo determinado, cerrado, clausurado, se rebela frente a lo que ya ha sido, busca deshacerse de cualquier forma dada y se reinventa sin cesar. Siendo de por sí apertura, innovación y ruptura, el arte no acepta precepto ni condición alguna.

La *posibilidad* de definir el arte se complementa a veces con la resistencia de la *necesidad* de una definición. ¿En verdad, necesitamos para algo una definición? ¿No está perfectamente satisfecha, sin necesidad de ella, nuestra disposición y aptitud para una recepción fructífera de las obras de arte? Una respuesta afirmativa supone tanto una confianza en nuestra capacidad espontánea de discernimiento estético como una desconfianza en las ventajas de la reflexión teórica sobre el arte.

Desde la experiencia lo que es el arte y como lo prueba el hecho de que continuamente nos referimos a él en nuestras conversaciones y actitudes prácticas y, por lo mismo, podemos distinguir los objetos artísticos de los que no lo son. Nadie se engaña cuando asiste a una exposición de pintura, aun si fuera abstracta, confundiéndola con un muestrario de colores para la decoración de viviendas. Estamos casi seguros de poder diferenciar una escultura de un trozo de madera, ¿salvo si la madera estuviera tal cual expuesta en un museo?

Cabe sospechar que las teorías sobre el arte, en algunas ocasiones, han limitado nuestra capacidad de *contemplación*, pues se han introducido

dificultades donde no las hay, se ha perturbado nuestra percepción espontánea del arte. Y esto es por dos motivos:

- Primero porque se supone que las teorías del arte tienden a abismarse en un esencialismo abstracto: pierden de vista la diversidad viva, la particularidad irrepetible de los fenómenos artísticos, y los someten a un principio uniformador, impuesto por la propia teoría.
- Segundo porque se supone que es preferible aventurarse libremente al encuentro con las obras de arte, sin prejuicios ni prevenciones teóricas, arriesgándose al desconcierto y, en todo caso, tanteando una respuesta.

Lo que está en cuestión es si la curiosidad ingenua basta de por sí para discernir lo artístico, haciendo innecesaria toda definición del arte.

La idea de que no es necesario definir el arte cobró fuerza teórica<sup>1</sup>, alrededor de los años 60's y el error inicial era el de que la definición implicaba la apelación necesaria a una naturaleza predeterminada y unívoca, común a todas las prácticas artísticas, que se reflejaba en una serie de condiciones necesarias y suficientes del arte; en pocas palabras, implicaba el temido esencialismo abstracto.

Y sin duda hoy distinguiría los cuadros expuestos en el Museo Nacional de Arte (MUNAL), de los utensilios de limpieza u otros objetos por azar allí

---

<sup>1</sup> Un célebre artículo de William Kennick, de 1958. Manifestaba allí que la errónea pretensión de definirlo está en el origen de los desvaríos subsecuentes de la estética tradicional en su conjunto. Esta opinión encontró eco durante bastante tiempo.

abandonados. Pero, ¿ocurriría lo mismo en todas las exposiciones de arte contemporáneo que se suceden actualmente?

Esto se puede entender, dentro de una línea institucional del arte, en el sentido de que los criterios de diferenciación de lo artístico han pasado del individuo común a los directores de museos, ferias de arte y exposiciones, junto con los medios de comunicación que los alientan. La decisión sobre lo que es arte y el reconocimiento del mismo se ha desplazado desde quienes lo contemplan a las instituciones que lo administran.

Pero hay supuestas obras de arte que, si no del todo, al menos en gran parte pueden confundirse por su aspecto sensible con objetos no artísticos. En otras palabras, obras cuya identificación no es tan evidente, obras que desconciertan al espectador y lo dejan indeciso. Lo que importa no es facilitar el reconocimiento fáctico de lo artístico sino aportar una explicación del arte, o sea, responder a qué es lo que hace que algo sea una obra artística.

Para desarrollar esta idea hay que hacer explícita la distinción entre el *reconocimiento* y la *explicación* del arte. En cambio, dejamos a un lado las cuestiones relativas a la *interpretación*, o sea, el proceso por el que los espectadores descifran y se apropian el significado de las obras y éstas reviven en ellos.

El *reconocimiento* es la capacidad de identificar una obra de arte, distinguiéndola de los objetos no artísticos. Reconocemos una obra cuando los sentimientos y la imaginación ejecutan un libre juego frente a la obra de arte; se despierta el deleite hasta llegar al placer. El reconocimiento afecta, pues, a la delimitación o, si se prefiere decirlo así, a la clasificación del arte.



La *explicación* busca responder a la pregunta de qué es lo que hace que algo sea una obra de arte. No se contenta con diferenciar el objeto artístico, sino que a partir de ahí quiere saber por qué lo es. Eso le lleva a indagar lo constitutivo del arte, en el entendido de que *definir* sólo significa aquí revelar las condiciones de posibilidad.

La distinción entre ambas competencias es afín, aunque sin coincidir del todo, con la diferenciación del plano ontológico y el epistémico. Mientras el plano epistémico tiene que ver con el estado de conocimientos y los motivos por los que resultan aceptables los procedimientos seguidos para justificar las ideas sobre el arte —entre las que están aquellas que identifican los objetos artísticos—. El plano ontológico se centra en la cosa misma, se interroga por sus determinaciones internas, es decir, las condiciones materiales y formales que la hacen ser obra de arte. La perspectiva ontológica y la epistemológica son en efecto distintas, y conviene tener presente su especificidad y su correlación y, por tanto, no son separables.

Se ha aludido al desconcierto y la perplejidad en que actualmente nos dejan algunos productos artísticos. Eso conlleva, en primer lugar, que se debilita, casi se anula en ocasiones nuestra capacidad de reconocer las auténticas obras de arte. A este propósito, Eugenio Trías ha hablado de la necesidad de mantener un *criterio estético* para distinguir la genuina obra de arte de los “falsos pretendientes” a la condición artística, o más precisamente, para distinguir la obra artística de aquello que pasa por tal o parece serlo. Y advierte que: “la verdadera obra de arte no suele presentarse como tal, no tiende a expresar en su presentación esa pretensión, sino que suele hacer su aparición como obra del común; en cambio su falsificada rival, la obra que parece ser artística sin

serlo, tiende siempre a exhibir, en sus maneras, en sus formas de aparecer, en los procesos creadores plasmados en ella y en su resultado final, esa pretensión de ser justamente aquello que bajo ningún concepto es, pero que puede parecerlo”<sup>2</sup>.

El criterio estético que postula Trías va más allá de lo que se entiende por reconocimiento afecta también a lo que llamamos explicación. Limitándonos por ahora a lo primero, es fácilmente constatable que el desarrollo de las artes, con esa tendencia a hacer aparecer como artístico lo que no lo es, exacerbada por la actual indefinición del arte, ha propiciado que los criterios de reconocimiento se hayan tornado problemáticos e inciertos.

No obstante, siempre debemos de mantener algunos criterios, como partir siempre de una precomprensión del arte, —intuición de lo bello— arraigada en la conciencia histórica, que incluye ciertos elementos para distinguir los objetos artísticos. También están los criterios propios de la cultura en que nos hemos socializado. Criterios a los que desafían algunas obras del presente, pero criterios que de modo más o menos explícito forman parte de nuestras creencias. Ahora bien, eso no quiere decir que tengamos que aferrarnos a ellos como algo inamovible. La vigente indefinición del arte no tiene porque sumirnos en una parálisis crítica, que nos convierta en dóciles seguidores de cualquier propuesta que se nos haga. Tal es la responsabilidad de todo aquel que contempla, lee o escucha una obra de arte y también la tarea y el reto de la reflexión estética.

---

<sup>2</sup> Eugenio Trías, *Vértigo y pasión*, Taurus, Madrid, 1998. p. 207.

Pero la teoría estética no puede ir por delante del consenso social y de la experiencia de cada espectador sobre lo que es arte y lo que no es. Su cometido es dar forma de manera fundamentada y reflexiva, articular teóricamente el *reconocimiento*, la *explicación* y la *interpretación*. Al reflexionar sobre la naturaleza y propiedades de los objetos ya identificados como artísticos, se verá abocado a la exposición de lo que es el arte y, acaso de esa exposición se desprendan algunos nuevos criterios.

El arte es lo que ha llegado a ser, a través de las vicisitudes de su imprevisible recorrido, de sus exploraciones y hallazgos, en suma, de su libre creatividad. El arte es *un ensanchamiento del mundo*.

Lo que sea el arte, como dice Heidegger, sólo se muestra en las obras de arte existentes. No es algo que se pueda deducir, de “conceptos más elevados”. No se deriva de principio apriorístico ni de categorías trascendentales provenientes de otros ámbitos de pensamiento. Si queremos conocer la naturaleza del arte, qué es lo que hace que un objeto sea artístico, tenemos que preguntárselo a las obras ya existentes, únicamente a ellas.

Y, a veces, parece que no queda otra opción que la de aceptar provisionalmente como arte aquello que se exhibe en los museos y galerías, que se muestra en las iglesias y otros edificios públicos, los monumentos reconocidos como tales, lo que se oye en los conciertos, etc. El punto de partida es el consenso cultural o de una comunidad histórica y aceptando los criterios de reconocimiento vigentes. Aunque hay que mantener cierta cautela que se sigue de la actual indefinición del arte, de la postura del “arte por el arte” y la problemática de los criterios.

Si la Estética o la Filosofía del Arte responde, de un lado, a la exigencia permanente de remover y ampliar nuestras ideas estéticas, por otro lado, las circunstancias del presente artístico la hacen especialmente oportuna. Porque constantemente tiene que volver a pensarlo, sin enquistarse en las ideas legadas por la tradición. Éstas son las que facilitan el reconocimiento y, por tanto, constituyen nuestro punto de partida, no el punto de llegada.

Y para pensar el arte no basta con recopilar los rasgos particulares de las obras ya existentes, no basta con su descripción y clasificación en corrientes o estilos. De ahí hay que saltar a la pregunta por la naturaleza del arte, la que justamente da entrada a la reflexión filosófica.

La representación es la construcción de un mundo propio, el de la obra de arte. Un mundo que envuelve al objeto y le otorga pleno sentido. Son muchos los aspectos implicados en la configuración de un mundo artístico. Lo que interesa es su posible veracidad, su aporte a la determinación de la verdad del arte.

El arte pretende transfigurar la realidad. El arte presenta propuestas innovadoras de sentido, dotándolas de un alcance y proyección que se sobrepone a la cotidianidad. La obra de arte instaure un mundo. De ahí que la verdad de la obra artística sea ante todo la verdad del mundo que ella misma erige.

La obra de arte busca abrir un nuevo horizonte de sentido, un ensanchamiento del mundo en el que se insertan e iluminan las cosas. Eso requiere que la obra instaure una temporalidad y espacio propios, que valgan por sí mismos, sin ser reductibles a un tiempo y lugares concretos.

Cualquier mundo creado por una obra de arte está elaborado con elementos sacados de la realidad, ligados a la experiencia propia del artista o a su capacidad. Reconstruye lo que se encuentra. Inventa, pero a partir de lo ya existente.

El arte, a diferencia de los juicios determinantes, no parte de un universal previamente establecido, para después subsumir en él lo particular, para presentado como un caso o ejemplo de ese universal. Al contrario, se asienta en lo particular, para discernir ahí una *universalidad posible*: pierden su particularidad empírica y adquieren significación ejemplar.

Lo hermético y lo hermenéutico de la obra de arte le da una autonomía que no significa en modo alguno aislamiento o segregación de la realidad. La autonomía presupone un antes y un después. Antes, el enraizamiento del mundo de la obra en el mundo dado. Después, la capacidad de resignificar la realidad misma del mundo existente.

Desde ese mundo autónomo la obra se vuelca hacia el mundo real, para decir algo sobre él, para iluminarlo. La autonomía cobra su auténtico alcance cuando sirve para contemplar con nuevos ojos la realidad que nos envuelve.

El mundo artístico no tiene que asemejarse ni amoldarse al mundo real: no tiene que medirse ni contrastarse con éste.

“El arte es el poner a la obra de la verdad. En esta frase se esconde una ambigüedad esencial, puesto que la verdad puede ser tanto el sujeto como el objeto de ese poner”<sup>3</sup>. En tanto sujeto, la verdad *se pone* en marcha, en acción. En tanto objeto, la verdad *es puesta* o instalada en una obra.

---

<sup>3</sup> Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte en Caminos de Bosque*. Alianza, Madrid, 1995. p. 66-67.

Dos de las determinaciones esenciales del arte. Por un lado, el arte hace que acontezca la verdad. Por otro lado, lo específico del arte, lo que lo diferencia de otros ámbitos en los que también acontece la verdad, es que su verdad queda plasmada o encarnada en un objeto construido, un producto del hacer humano, o sea, una obra artística.

Poner la verdad en una obra, en este segundo sentido, es lo propio de la actividad creadora. A ese propósito Heidegger reivindica el concepto griego *téchne*, frente a la moderna idea subjetivista de creación. Es por ello que el artista produce una obra portadora de verdad. No sólo abre un campo de verdad, sino que instala la verdad.

El primer sentido de “poner en obra la verdad” acentúa lo que la verdad tiene de acontecimiento novedoso, de comienzo u origen. La cualidad de no ser algo ya dado, que se acumula y de lo que se puede disponer, conviene a todas las manifestaciones de la verdad, la verdad como *alétheia*; desocultamiento. La verdad de una obra no puede trasladarse a contenido proposicional, no es contrastable con los hechos, ni traducible a otro lenguaje. No se articula o unifica con la verdad de otra obra, y ambas con una nueva, integrándose todas en un sistema superior de verdades, acumulativo y en constante vigencia. Por eso le es especialmente apropiado el carácter de acontecimiento.

El que la verdad acontezca quiere decir también que se da en un transcurso inacabable, que nunca se cumple o realiza del todo, ni por entero ni definitivamente. La verdad, en su carácter de abierto, su manifestación inagotable en el tiempo, derivan de la esencia misma de la verdad.

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger inicia distintas pesquisas sobre lo que sea el arte, partiendo de la consideración de su doble dimensión de símbolo y

de cosa, y se dirige hacia una obra artística, en las botas del famoso cuadro de Van Gogh, para que sea ella misma la que le muestre la naturaleza del arte. Es en la obra de arte existente donde mejor se descubre lo que sea el arte.

Y es que por encima de todo la obra de arte conlleva la apertura de un mundo. La obra inaugura un mundo, o si no lo inaugura, al menos amplía o rehace el mundo existente. ¿Qué es un mundo en sentido heideggeriano?

Está muy claro que el mundo no es la suma de todas las cosas existentes. Su condición primera es la anterioridad respecto a las cosas. Es lo que hace posible que las cosas se nos hagan presentes, estén disponibles en una orientación u otra y adquieran sentido.

La caracterización de la verdad como *alétheia*. Para Heidegger, esta verdad no se da sólo en el arte, pero en el arte se da de forma privilegiada. La auténtica obra de arte siempre abre o reabre un mundo.

El arte se sitúa en el espacio intermedio entre lo existente y lo posible, entre lo que ya hay y lo que está por venir, entre lo que fácticamente es y lo que podría ser. Y al situarse ahí, crea una dialéctica entre lo real y lo irreal, lo posible, un entrecruzamiento de ambos polos. Desde las posibilidades que entrevé, al mismo tiempo que pone al descubierto las limitaciones de lo real, saca a la luz potencialidades ocultas, que desbordan los márgenes de lo dado.

Por una parte, la mirada artística transforma lo que ve, le da una nueva presencia significativa. Por otra, la obra de arte está siempre a la busca de realidades alternativas: imagina de qué otro modo podrían ser las cosas, qué nueva atmósfera podría envolverlas, qué otros comportamientos podrían darse. Busca lo irreal que anida en la realidad como posibilidad no actualizada. Por ello el arte tiene siempre algo de salto hacia lo nuevo, un salto en el que

algo se inaugura o inicia. La verdad se cumple en la propia obra y: "La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento"<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte en Caminos de Bosque*. Alianza, Madrid, 1995. p. 47.