

ARTÍCULO

Entre estética y ética: concepciones histórico- sociales para lo artístico

Between aesthetics and ethics: historical
and social conceptions of the artistic

SANTIAGO ROJAS MESA



EDICIÓN NÚMERO 6 / JULIO - DICIEMBRE 2017
ISSN 2389 - 9794



ENTRE ESTÉTICA Y ÉTICA: CONCEPCIONES HISTÓRICO-SOCIALES PARA LO ARTÍSTICO

BETWEEN AESTHETICS AND
ETHICS: HISTORICAL AND SOCIAL
CONCEPTIONS OF THE ARTISTIC.

SANTIAGO ROJAS MESA

Resumen

Este artículo intenta mostrar diferentes configuraciones y usos para lo artístico que se dan desde las relaciones entre lo estético y lo ético, realizando un análisis histórico-hermenéutico del problema de dichas formas, buscando esclarecer bajo qué condiciones surgieron y cómo se dieron estos usos. Para este desarrollo se generó una lectura de este fenómeno creando una categoría conceptual, la *supeditación*, que es la preeminencia de la una a la otra (de la estética a la



ética o viceversa), dirigida a agrupar las múltiples y sutiles relaciones que se dan entre esta dupla para comprender las tradiciones que han surgido y sus consecuencias para nuestro presente. Para esto, se hace un recorrido por lo que se denomina como una estética cerrada, que se limita al universo de lo artístico y que usada culturalmente crea la posibilidad de construir esquemas vitales y formas de estar y habitar en el mundo que enmarcan las ideas tradicionales de para qué sirve el arte. Así, la tesis de este texto es: todo uso de lo artístico es un reflejo directo de los sistemas de valores discursivos y prácticos de las diferentes culturas y su comprensión es una manera de entender el devenir histórico y social de las prácticas artísticas y estéticas humanas.

Palabras clave: Relación ético-estética, Estética, Ética, Prácticas artísticas, Estética cerrada, Supeditación,

Abstract

This paper tries to present different configurations of the artistic in the relationship between Aesthetics and Ethics. We perform a historical and hermeneutical analysis of this relationship, and try to clarify under what kind of conditions these configurations emerged. We propose a new way to understand this phenomenon by creating a conceptual category, that of supeditation, which is the predominance of one over the other (of ethics over aesthetics or vice versa). This category intends to group the multiple and subtle relationships that occur within this pair, in order to comprehend the different traditions that emerged from this dynamics and the consequences they have presently. We undertook a conceptual journey through what is known as “closed aesthetics”, a concept limited to the artistic universe and whose cultural use creates the possibility of constructing ways of living and inhabiting the world that mimic the traditional ideas of the utility of arts. The thesis of this text is: every use of the artistic is a direct reflection of discursive and practical value systems from different cultures, and a comprehension of this phenomenon is a way to understand the historic and social progression of artistic and aesthetic practices.

Palabras clave: Ethics-Aesthetics relationship, Aesthetics, Ethics, Art practices, Closed Aesthetics, Supeditation.



Introducción: ¿Cómo se relacionan? Estrategia de supeditación o mirada de interacción. Aclaraciones iniciales y advertencias metodológicas

Hablar del arte y de su finalidad práctica, de su *thelos* histórico y cultural, es posible al revelar qué condiciones fueron necesarias para que se configurara la manera de entenderlo y vivirlo de determinada forma; el arte, como toda práctica humana, es hijo de la transformación, es reflejo de las culturas y es una práctica que depende de la adaptación cultural de nosotros los hombres a los acontecimientos. De ahí que una de sus condiciones elementales sea la de dar cuenta de la condición humana. Condición demarcada y posibilitada siempre en contextos materiales, históricos y vitales determinados. Así pues, lo que entendernos por arte lo podemos ubicar en contextos determinados por el universo cultural que le da forma y función a nuestras maneras de relacionarnos con el mundo de los objetos.

Pero, ¿cómo se ha entendido el arte dentro del objeto puntual de nuestra búsqueda analítica: las relaciones estéticas y éticas? ¿Cambia dicha narración de lo que decimos ser arte según la noción general de ser humano que se tenga en un momento histórico? ¿Cuáles modos de comprender dichas relaciones nos sirven para profundizar en este entramado de relaciones? Es para nosotros una evidencia que hay dos paradigmas con los que se puede leer dicha relación y que ayudan a configurar modelos históricos, los cuales se proponen como dos categorías conceptuales que permiten el análisis: La *supeditación* y la *interacción-apertura*.

Así, en primer lugar hablemos del esquema de supeditación¹, que es, grosso modo, una forma de asignarle utilidad social, educativa, religiosa o económica a las prácticas artísticas: es decir, es el esquema que indica que el arte tiene una utilidad más allá de lo meramente estético (entendido

1. En este momento daremos una primera mirada, breve para mostrar las características iniciales, pero nos dedicaremos más adelante a su descripción y caracterización puntual.



como contemplación), en tanto prepara y forma al espíritu en general. Así, la supeditación puede ser comprendida, en parte, como formación del carácter humano a través del arte. Se caracteriza por atribuir valores espirituales, como la capacidad de ver la belleza, de comprender la bondad, de mediar entre la verdad oculta y el mundo material. Y portando estas características, esta noción tradicional realiza un uso social del arte, que no necesariamente coincide con la idea de lo no-útil, de lo que no tiene uso directo en términos de negocio (es decir, de algo que sea productivo para satisfacer las necesidades básicas del ser humano, tales como alimento, hogar, ropa, etc.), sino que contiene una utilidad más allá de lo cotidiano, una capacidad cívica y civilizadora. Este esquema, como se desarrollará más adelante, aparece en ciertas formas del pensamiento antiguo y medieval, pero es característico, en mayor tendencia, del mundo moderno, en tanto fundamenta parte de la institucionalización del Arte.

Por otra parte, se encuentra la configuración de *Interacción-apertura*², que es característica, en mayor medida y tendencia, del mundo contemporáneo, pues surge de un cambio de visión antropológico-social, que está posibilitado en el siglo XX, no solo por la aparición de nuevos modos de visibilizar la realidad (la tecnología de telecomunicaciones, el cine, la radio, la fotografía, etc.), sino por un paulatino cambio en las escalas de valores (el paso de una moral del deber a una del consumo³; la aparición del consumismo estético de masa, entendido como entretenimiento, por encima de una idea aristocrática de contemplación y espiritualidad; el desarrollo de formas de identificarse con las experiencias estéticas más allá del límite de lo artístico) que habían formado la noción central del arte en la modernidad.

Así, una vez enunciada esta diferencia, aclaramos que este texto se centrará en la primera de las relaciones, no solo por ser la más tradicional, sino porque es la que sirve de marco de comprensión de la segunda, en tanto ésta amplía

2. Si bien la enunciamos en esta introducción, el objetivo de este texto es centrarse en mostrar la concepción tradicional de supeditación como resumen tradicional de una de las formas de comprender lo estético, limitado a la esfera del arte y la espiritualidad cultural.

3. Como lo planteará Lipovetsky en *El crepúsculo del deber* (1994).



y rebasa los límites tradicionalmente marcados de la supeditación. Entonces el objetivo es exponer dichas configuraciones y sus matices, evidenciando este cambio de visión del mundo, lo que permite entender cómo lo estético y lo ético se han asociado en diferentes formas de acuerdo a sus contextos. Partiremos del esquema de supeditación, para llegar brevemente a enunciar la interacción como vía alternativa de comprensión de lo estético.

Para esto es necesario explicitar un principio metodológico que se da desde un paradigma abierto, es decir: para leer dicha relación, consideramos que es necesario abordarla desde una mirada ampliada a lo cultural y estructural, donde no se pretenda imponer o exigir un esquema de valores sobre otros (esa tentación constante que susurra en cada párrafo escrito), donde no haya una idea dominante de deber ser que le imponga a la historia cosas que ella no dio, cosas que deberían haber sido. Esto porque, si no se explicita dicha mirada no moral, no imperativa, de lo estético y lo ético, corremos el riesgo de banalizar el fenómeno para engrandecer las cosas con las que nosotros estamos de acuerdo. Es el terrible susurro al acostarse y el grito necio al despertar: “mi mirada, entre millones, es la más correcta”. Aspiramos entonces a un principio rector de la filosofía: la tarea de comprender las cosas, no de juzgarlas. Con esto recordamos a Nietzsche (2008), quien nos advierte que cada vez que se dice la palabra verdad, se está persiguiendo una intención moral: cosa que se aplica a nuestro tema en tanto muchas de las formas de la supeditación intentaron mostrarse como las formas verdaderas o reales, que no es otra cosa que decir que mostraron sus criterios de comprensión. Insistimos entonces, como principio metodológico, que no intentamos mostrar cuáles deberían ser los usos correctos del canon artístico o de los valores morales imperantes, sino mostrar lo que fueron, cuándo fueron y cómo fueron⁴. Pero recordemos siempre que más allá de estos panoramas que podemos ver existen paisajes conceptuales distintos que nos eluden momentáneamente. Toda comprensión tiene sus límites, evidentemente.

4. Reconociendo evidentemente el límite de espacio y tiempo, por lo que solo se podrán mostrar pequeñas perspectivas de este panorama entero que es la visión de supeditación entre lo estético y lo ético.



Entonces, el esquema de lectura que usamos parte de una mirada en mayor parte posmoderna⁵, es decir, de una concepción atética, sin finalidad⁶, donde no estamos dándole un sentido teleológico al asunto de lo humano, puesto que no queremos entender las relaciones que encontremos solamente por su finalidad, por las consecuencias últimas que podemos adjudicar o por una preconcepción ontológica o de deber ser. Caer en esto último es, a nuestra manera de comprender, simplificar lo estético, lo artístico, lo cultural, a su uso práctico y su valor histórico de formación social, que como enunciamos anteriormente, caracterizan la lógica de la *supeditación*. Es por esto que pretendemos hablar de múltiples grados de intensidad en cómo se dan las cosas, pues si algo sucede en mayor o menor intensidad que otra cosa, esto no implica que una de las dos sea inválida, simplemente que una tiene mayor fuerza: como los días de invierno en los polos que duran menos que la noche, pero que son luminosos en su propia forma: el esquema solar del polo difiere como fenómeno del tropical y compararlos como esenciales es no comprender sus particularidades contextuales. La mayor intensidad, visibilidad o tendencia de un fenómeno histórico sobre otro jamás querrá decir que sea más “importante”, que supere en una jerarquía de las cosas humanas a todo lo demás. Lo ético y lo estético, la moral y el arte, las costumbres y lo artístico se han representado en formas diferentes, algunas veces como dichas noches y días, cambiando de intensidad según la estación, el paralelo y meridiano en el cuál se encuentren.

Esta concepción no preferencial nos lleva a uno de los primeros elementos históricos que veremos en dicha relación entre lo estético y lo ético: una lectura de la estética limitada al mundo de lo artístico y con ésta, tan-

5. En tanto se intentan mostrar las multiplicidades de los esquemas de valor, dándole énfasis a los criterios con los cuales se configuran antes que a la elección de un sistema único de valores. Además, se intenta leer desde una concepción azarosa, no lineal y no progresista. Para mayor referencia están Lyotard y Vattimo.

6. Recordando que la modernidad, tanto para Vattimo como para Lyotard, está marcada por la preeminencia de la idea del progreso, que constaba de superar el pasado: una historia lineal. Así, la finalidad de la historia es la superación del pasado y la llegada a la civilización, a la ciencia y a la riqueza. Estos valores históricos se consideran la idea de lo uno, que se rompen con la lectura posmoderna que se instaura en lo único y lo dinámico no lineal.



to a su quehacer, como a su creación se les atribuye la capacidad de ser formadores en valores sociales. Es el universo de una estética tradicional y restringida como filosofía del arte. Reconocer esto es necesario en una lectura histórica, puesto que la institución del arte, esa que se consolidó en la modernidad con unos valores claros, continúa en el imaginario colectivo actual (entendida como una serie valores intrínsecos del quehacer del arte como algo sagrado, de la obra como objeto único e inspirado, sustentado en una superioridad técnica, pero también valores extrínsecos como la experiencia estética como algo extático, el gusto como un motor de la cultura apropiada, el museo como templo de la inspiración humana y redentor de los pecados de una ignorancia sensible⁷), generando un modo de percibir el quehacer artístico y sobretodo, funcionando como criterio de validación sobre el arte. En la actualidad solo unos pocos entienden el arte contemporáneo; es una reclama popularizada que se funda en la educación estética moderna y en el alejamiento de los valores que ella propendía. Por eso, nuestro horizonte de comprensión de lo estético se pretende expandido, más allá de la institución arte, pero intentando dar una lectura cultural del fenómeno artístico como forma de dar y crear esquemas de mundo. Dicho de frente, no se pretende una universalidad absoluta.

Intentaremos proceder con nuestra lectura con el cuidado de mostrar cómo se configuraron formas de comprensión históricas que aún hoy en día hacen parte de nuestro imaginario colectivo, sin que esto nos lleve a justificar acciones irresponsables, como la segregación o el clasismo. Comprender jamás puede significar justificar. Así, pretendemos sacar las consecuencias de las diferentes formas de configurar lo estético y lo ético para la construcción social. Así pues, hagamos una declaración tanto metodológica como de sentido: consideramos que no hay objetos banales en la realidad, sino miradas que banalizan, y la nuestra intentará dar cuenta, sin justificar ni decidir un tipo de relación por encima de otra, sino mostrando cómo funcionan y qué les dio posibilidad de existencia. Cada una

7. Más adelante nos detendremos en mostrar estas condiciones, que surgen de relacionar posturas que leen lo artístico como horizonte de formación social. Estas se pueden encontrar en *Estética como ideología* de Eagleton (2006); en *La invención del arte* de Shiner (2010); en *Adiós a la estética* de Schaeffer (2005) y en *De la estética a la filosofía de la cultura* de Morawski (2006).



de las formas que exploraremos ha conformado una tradición vital, una forma de configurar las vidas de sujetos específicos, y con esto, podemos asegurar que es nuestra tarea encontrar las condiciones de posibilidad de éstas para esclarecer los prejuicios que dominan nuestro presente. Nuestro papel no es hacer apología a ninguna situación, ni tampoco imponer nuestros esquemas de valores, sino entender el mecanismo histórico detrás de estos sucesos para esclarecer las comprensiones y los prejuicios del presente, que es la tarea de toda hermenéutica: ayudar a mostrar las condiciones del pasado como potencia de las del presente que vivimos.

Procedamos entonces con este extenso recorrido por las formas de supereditar entre lo estético y lo ético.

Prácticas artísticas, Arte y manifestaciones estéticas

Antes de poder mostrar la idea tradicional del arte como objeto sagrado que sustenta un tipo específico de relaciones entre lo estético y lo ético, es necesario hacer una declaración a manera de precisión conceptual para mostrar el enfoque de lectura que intentamos hacer, al separar categóricamente las prácticas artísticas de las manifestaciones estéticas, así como de la institución Arte. Es muy claro que el objetivo de este texto no es hacer una historia del arte, sino buscar las consecuencias históricas del uso de lo ético y lo estético y cómo esto configuró una forma modelo basada en la construcción de la idea de Arte. ¿Cuál es la necesidad entonces de este énfasis, de este detenimiento cuando aún no comienza la travesía? Es la certeza de que los términos tienden a usarse indistintamente en ciertas ocasiones y es nuestro trabajo intentar ser claros con el lector sobre eso que estamos entendiendo: esta idea se tiende a usar indistintamente puesto que se tiende a aplicar una idea moderna a las prácticas de la antigüedad o se intentan encerrar las manifestaciones actuales según la mentalidad de dicha modernidad.



Así, el Arte (con esa mayúscula del nombre propio, conferido por la centralidad cultural) es un eje de la historia moderna⁸ y se caracteriza por medio de la creación, distribución, visibilización y contemplación de *obras*; pero también tiene una forma específica de vivirse culturalmente, en tanto hace parte de una institución social nacida en el siglo XVII y consolidada en el Siglo XVIII. El Arte configura la mirada moderna, funciona como esquema de clasificación social (los que lo consumen y lo aprecian, versus aquellos que lo ignoran y no lo comprenden), pues su rol en la sociedad Europea moderna es central, y se evidencia en la aparición de gabinetes de curiosidades, de museos, de teatros y óperas, que le dan cabida a un mundo aristocrático, cortesano y burgués⁹ para desarrollar sus rituales de socialización.

Pero también se hace visible en la creación y consolidación de una industria objetual que producirá en gran medida bienes de consumo social, no solo de obras de arte plástico (pintura y escultura), sino de un arte decorativo (muebles, platería, vestimenta) y musical (el desarrollo de la música “clásica”¹⁰ se liga a las cortes y los espacios de socialización aristocráticos). Esta institucionalización (desarrollo de un papel estructural en la cultura) del Arte posibilitará la idea de *Gran Arte*, que comenzará a tambalear gracias a su interacción rígida con los cambios telúricos de la cultura a final del siglo XIX (la industrialización, el crecimiento del público que consume arte, nuevas clases sociales que emergen como el obrero o el burócrata), especialmente con la llegada de las vanguardias artísticas. El concepto mismo de *Arte*¹¹ corresponde a una institucionalización de los valores de una época que moldean lo social, lo espiritual, pero de manera más potente, nuestra realidad con el mundo material. Antes de eso po-

8. Que podemos ver en la progresión Hegeliana como manifestación del espíritu: del arte a la religión y de ésta a la filosofía.

9. Norbert Elías lo explicitará con mayor detenimiento en *La sociedad cortesana* (1996).

10. Recordando que las clasificaciones musicales pasan primero por lo renacentista, lo barroco, lo clásico y lo romántico, en el periodo de la modernidad.

11. Larry Shiner (2010), en su texto *La invención del Arte*, intenta mostrar cómo, a pesar del puntual nacimiento del arte en la modernidad, se le ha dado un uso indiscriminado al concepto de arte, donde se intenta comprender y contener a las artes o las manifestaciones artísticas de las diferentes épocas y culturas bajo el epíteto de Arte y específicamente bajo la concepción de obra.



demos determinar que hay prácticas artísticas, es decir, formas de hacer técnicas que generan objetos no utilitarios dados para la experiencia de contemplación, sea ritual o de ocio. Pero en la modernidad, el concepto de Arte se fundamenta como totalidad, incluyendo las prácticas artísticas en una concepción de tendencia universal.

¿Por qué la tendencia a universalizar una práctica puntal e históricamente definible como moderna? John Carey explica este punto cuando, en referencia a la obra de arte, muestra la condición histórica y contextual del Arte y de lo artístico pues:

(...) la pregunta “Qué es una obra de arte” no podría haber sido formulada antes de finales del siglo XVIII, porque hasta entonces no existían las obras de arte. No quiero decir con esto que los objetos que hoy consideramos obras de arte no existiesen antes de esa fecha. Por supuesto que existía, pero no eran considerados obras de arte en el sentido actual. La mayoría de las sociedades preindustriales ni siquiera tenían una palabra para designar el arte como un concepto independiente, y el término ‘obra de arte’ tal como lo usamos hoy hubiera desconcertado a todas las culturas anteriores, incluidas las civilizaciones griega y romana y la europea occidental de la Edad media. Estas culturas no encontrarían en sus experiencias nada comparable a los valores y expectativas especiales que hemos atribuido al arte y que lo convierten en un sustituto de la religión, ni al surgimiento de la aristocracia espiritual de los genios, ni tampoco al campo propicio para la manifestación y el desarrollo de un logro refinado y discriminatorio llamado gusto. Por el contrario parece que en la mayoría de las sociedades que nos han precedido el arte no era algo producido por una casta especial equivalente a nuestro ‘artistas’, sino que estaba disperso por toda la comunidad. (2007, p. 21)

Así, en la modernidad (como en toda otra cultura, pero con menor medida e intensidad) el arte ayuda a construir un proyecto social y humano, un ideal de persona que se mejora y *progres*a por medio del refinamiento, sea intelectual, sensorial o conductual, logrando una adecuación a la idea de civilidad. Este ideal social, como modelo histórico no es algo superficial,



puesto que funcionalmente es un modo de clasificar no solo a los sujetos, sino a las culturas: permite la construcción de criterios extra estéticos para el Arte, que lo convierten en un modelo social, en una práctica elevada a nivel central de la cultura. Arte es modelo, medio y fin. Para los aristócratas, es lo que les asegura su lugar en la sociedad, para la clase media naciente, es lo que le permite el ascenso social, para los desafortunados, es lo idealizado como refinamiento, el signo de su exclusión. No decimos otra cosa sino que el Arte en la modernidad, con su institucionalización, se aseguró de asir lo artístico (los objetos hechos con intención técnica y ritual) y lo estético (los objetos cotidianos que se convierten en bienes de consumo), dentro de un fundamento ideológico que funciona como aparato social. Así: “Lo estético ofrece a la clase media un modelo enormemente versátil de sus aspiraciones políticas, y ejemplifica nuevas formas de autonomía y autodeterminación, transforma las relaciones entre- ley y deseo, moralidad y conocimiento, rehace otra vez los lazos entre lo individual y la totalidad, y revisa las relaciones sociales basándose en la costumbre, el afecto y la simpatía.” (Eagleton, 2006, p. 83). Una nueva clase burguesa y comerciante impulsará un modo diferente de visibilizar el mundo, de mirar el cuerpo, de entender las pasiones humanas y lo artístico, convertido en institución Arte, que será la plataforma de este cambio.

Una última cosa nos permite entender este cambio de lo artístico al Arte: el ascenso social genera nuevas formas de visibilizar los objetos producidos para la satisfacción estética. De ahí que gabinetes de curiosidades y museos generen con el paso del tiempo¹² un nuevo público para lo artístico, ya no reservado a unos cuantos, que se pretende mostrar cada vez más públicamente. Esto, porque un público naciente e infante necesita de una formación, de una concepción educativa que le permita la correcta contemplación de las obras de arte. No obstante, en la práctica social esto generó una “política espiritual, una aristocracia del espíritu, que funcionó como eje de separación de los estatus sociales, una división entre opiniones pues estaban divididos, en realidad, en cuanto a quién debía ser con-

12. Entre el siglo XVI y el XIX el crecimiento de museos y de escuelas de bellas artes marcan la industria cultural artística.



siderado como formando parte de él. En efecto, el término ‘público’ podía a veces significar a todo el pueblo, pero más a menudo se refería a la parte valiosa de la sociedad a *diferencia de* ‘el pueblo’.” (Shiner, 2010, p. 141). La tensión por quiénes conforman dicho público transcurrirá a lo largo de la modernidad, preparando una ruptura del ritual a finales del siglo XIX y comienzos del XX con las vanguardias y una función diferente del arte en el orden social. Pero aún nos falta mucho para llegar a esto.

Es así como podemos entender la diferencia entre los conceptos de prácticas artísticas (que son las que generan objetos y manifestaciones dentro de un sistema de ritual, objetual y cultural, que, con el concepto de arte, reflejan las condiciones de espiritualidad de un contexto histórico humano restringido a ciertos valores sociales privilegiados), entre las cuales el concepto de Arte tomará la preeminencia, y las prácticas estéticas (que generan en un campo más abierto y extenso de dichas manifestaciones, no limitándolas al campo de lo artístico, sino incluyendo la amplitud de los objetos, los quehaceres, las construcciones de la cotidianidad humana, mostrando una serie de sistemas de valores no necesariamente lineales que expresan las formas de vida humana: nos dice tanto del ser humano y sus formas de vida la canción popular como la mazurca, el cuadro como la pintura de una casa, la obra trágica como la telenovela, etc.), que nos ayudan a comprender dos enfoques diferentes de lo estético y lo ético, pues por un lado lo artístico se configura como una forma de reforzar la supeditación, mientras que lo estético posee mayor tendencia a la relación e interacción. Pero insistamos en algo, estas diferenciaciones no son absolutas ni mucho menos inamovibles, y si hay excepciones a la regla, es porque no pretenden ni universalidad ni mucho menos imponerse como un esquema de deber ser, sino que sirven a la inteligencia para separar analíticamente y comprender históricamente las condiciones bajo las cuales podemos comprender el pasado que ilumina nuestro presente.

Por eso, y haciendo énfasis en lo que dijimos al principio, uno de los múltiples objetivos de esta reflexión no está en hacer una historia del arte, sino disponer al entendimiento modalidades para las relaciones entre lo estético y lo ético en relación al arte como herramienta de socialización, donde lo artístico ha dominado el horizonte de la relación, y esto lleva a que en el imaginario



colectivo actual aún resuenen ideas sobre la bondad del arte, sobre el papel de socialización del mismo, de su capacidad de desarrollo de las cualidades empáticas y civilizatorias -por medio del aquietamiento de las pasiones negativas y el potenciamiento de las positivas-, y por lo tanto, que quien participe del mismo está en un estado de mejora. Lo artístico potencia lo ético, el arte mejora al ser humano... ¿de qué manera? Eso está por mostrarse.

De esto podemos adelantar una intuición que se dirige a mostrar cómo dicha preferencia por la supeditación de lo estético (restringido a lo artístico) a lo ético, ayuda a configurar criterios sociales de preferencia por ciertas prácticas. Asistimos no al nacimiento de la sociedad, sino de su educación, no a la germinación de la tierra fértil, sino a la poda sistemática en el jardín de la historia y de las culturas. La supeditación es uno de los aparatos que determinan las distinciones de clases sociales, de culturas, de estamentos de una sociedad, ya que sirve de punto de comparación, de inclusión y exclusión social: el arte es un ritual al que no todos estamos invitados, pero que tiene la pretensión de incluirnos a todos. Supeditar es reafirmar la socialización en valores determinados que se expresan por medio del arte (ya sea las divinidades en el mundo antiguo o medieval, o las formas del poder en la modernidad, por dar un ejemplo rápido). Pero esta función arraiga la clasificación misma de ¿qué es arte?

Si estamos intentando comprender históricamente, entonces la relativa formación de los discursos tiene que acudir como horizonte de lo múltiple, puesto que lo artístico, que se pretende como algo universal en toda cultura humana, como manifestación de su pensar, sentir y vivir la realidad, no es incluido libremente en las categorizaciones que tenemos de las cosas en un contexto específico, ya sea por prejuicios históricos sobre los objetos (¿un objeto cotidiano es artístico?), sobre los procesos con los que se los crea (¿materiales perecederos engendran arte?), o sobre los creadores mismos (¿pueden los “salvajes” crear o apreciar el arte?¹³). Intente-

13. El arte como manifestación de la cultura moderna europea funcionó como criterio para establecer las cualidades de los pueblos en relación a qué tan cercanos estaban de la civilización, a qué tanto habían progresado... Ver Eagleton (2006) y Vattimo (2007).



mos salvar el escollo con un salto, al reconocer que la disputa por cómo se nombra algo depende de los esquemas de comprensión diferentes que surgen directamente de los horizontes con los cuales se comprende lo artístico, y que como ese algo sea referido está posibilitado por múltiples variables históricas, materiales, culturales, económicas, espirituales, etc., en tanto, como dice Todorov (2009):

Los discursos son acontecimientos, motores de la historia, y no solamente sus representaciones. Al respecto es preciso evitar la alternativa de todo o nada. No son solo las ideas las que hacen la historia; también actúan las fuerzas sociales y económicas; pero tampoco las ideas son un puro efecto pasivo. Para empezar, con ellas las que hacen posibles los actos; y luego, permiten que se los acepte: son, después de todo, actos decisivos (p. 15).

Así pues, entendemos que estamos en medio de la variabilidad, mar extenso con costas lejanas: algunos autores hablarán del Arte, otros de las artes (como el mundo griego que dividía según las artes como técnicas, como technés), otros, entre ellos nosotros, de prácticas artísticas, para intentar comprender el fenómeno general de lo artístico en la historia. Entonces definamos una diferencia a manera de conclusión parcial y en construcción: el Arte es una de las formas de institución de la modernidad y se limita al ella, conformando la mayoría de los valores de uso que pueden asignársele comúnmente (como su capacidad civilizatoria, la libertad del artista genio o la educación en la experiencia estética por la comprensión correcta de la obra, etc.). Y en otro lugar lo artístico hace parte de toda cultura humana, abarcando una extensión abierta y común como quehacer humano. La práctica es común, el cómo específico es diferenciado y configurado en contexto. Irónico juego ese de lo humano, en el cual lo humilde siempre ha sido más extenso pero menos reconocido. No obstante, nuestra pretensión es mostrar cómo estas prácticas han estado en una relación directa y han ayudado a configurar proyectos políticos y sociales.

Supeditación de lo estético a lo ético: la función histórica de lo artístico.



SANTIAGO ROJAS MESA
ENTRE ESTÉTICA Y ÉTICA: CONCEPCIONES HISTÓRICO-SOCIALES PARA LO ARTÍSTICO

Entonces la pregunta importante no es qué es el arte, porque podemos afirmar que es una práctica humana común a toda cultura (si es que aceptamos el principio de que es una práctica artística), de ahí que el arte sirve para algo... La pregunta para nosotros más importante es: ¿para qué sirve lo artístico? O, ¿qué usos se le han atribuido a lo artístico a lo largo del tiempo? La respuesta que marca la vía de la supeditación rápidamente auxilia con trombos y trompetas cuando éste es visto desde su uso en la sociedad para educar a las personas en los valores cívicos apropiados, para la *katharsis*, para ayudar a que la gente se entienda a sí misma, para suavizar y quitarle intensidad a las pasiones del alma (esto cuando la función es social y directa); pero cuando se piensa que no tiene utilidad práctica, sino que es espiritual, entonces el arte sirve para contemplar, para llevarnos a la belleza, para educar nuestra sensibilidad y hacernos mejores seres humanos; sirve para llevarnos a lo divino, para mediar entre lo sagrado y lo mundano (cuando la función es indirecta y necesita del sujeto autónomo y civilizado), generando criterios sociales para una mejoría del todo colectivo por medio del desarrollo del sujeto individual, consciente de sí mismo y de su condición sensible y racional, etc. De ahí que afirmemos que hay prejuicios históricamente asociados al papel del arte, a sus consecuencias.

Tal vez lo artístico sea el criterio con uso social que clasifica políticamente a los seres humanos por su cercanía o lejanía del mismo. O como bien mostrará Shiner (2010), dicho prejuicio separa en términos de clase, atribuyendo una clasificación a las personas, no solo en términos de su lugar social, sino de sus capacidades para observar, gozar y aprender del arte. Así:

“El pueblo” en este sentido restringido, tenía distintos nombres, desde el meramente peyorativo (‘multitud’, populacho) al abiertamente hostil (‘Turba’, ‘chusma’, *canaille*, *Pöbel*), de quienes se decía que eran fácilmente dominados por la emoción, los prejuicios y los intereses mezquinos. El verdadero ‘Público’ por contraste con éste, era aquel cuya propiedad y educación habitaban para juzgar en materias políticas y culturales de forma imparcial (2010, págs. 141-142).



Nótese que en esta idea de Shiner se resume en gran medida lo que es la concepción de supeditación, es decir, ésta es la aplicación útil de una práctica humana, como es lo artístico, de un esquema de valores sociales a un orden específico. Por eso, en la modernidad, acudimos a una cristalización de valores políticos por medio de la estética artística, que se conformarán en su momento como “Alta cultura”. Así, este uso, esta cultura que se toma como modelo histórico, está asociado a unos rituales morales, culturales, artísticos, sociales característicos de la sociedad cortesana que se desarrolló en la Europa moderna¹⁴, connota directamente un carácter aristocrático y, por lo tanto, un uso del poder que clasifica para incluir o excluir a los sujetos, generando las escalas sociales. La modernidad cortesana, con la creación de la alta cultura reducirá y apartará a los gustos y a las manifestaciones populares como algo “infantil”, “ramplón”, “pasional”, “inculto”, “inmaduro”, entre otros apelativos que constituyen la base de una necesidad de las clases bajas de educarse en las formas de entender la realidad estética y artística desde la única cultura apropiada, que es esa Alta cultura que se eleva para acariciar al infinito de la espiritualidad humana y no “mancillarse” con la mugre cotidiana que se multiplica con las necesidades materiales. Enunciemos el prejuicio: el pueblo, la chusma, no sabe sentir, y por lo tanto necesita de una educación que lo saque de su barbarie, que lo refine, que le permita acercarse a la civilización.

La educación artística como proyecto

Por lo tanto, la supeditación que podemos comenzar a enunciar está dividida en varias formas, siendo la primera la idea de una educación. Pero hay dos tipos de tal educación: una, más específica, que se centra directamente en el arte, y otra, más general, que se centra en los sujetos y su sensibilidad.

La primera limita lo estético a lo artístico, lo entiende como la manifestación de un quehacer en obras que pueden ser observadas, contempladas,

14. Norbert Elías (1996) en *La sociedad cortesana*, mostrará el proceso de configuración político, cultural y práctico de dicha sociedad y cómo a partir de unas determinadas prácticas y rituales se conforma el horizonte histórico de la modernidad preindustrial.



gustadas y admiradas. Por lo tanto, la educación en lo artístico implica comprender un sistema social que se centró en producir obras y consumirlas en ritualidades, que es lo que es llamado Arte. Nótese que estamos haciendo hincapié en la concepción que dominó la modernidad y que ayuda a configurar parte del horizonte actual, en tanto es con estas ideas con las que se compara y critica al arte contemporáneo. Larry Shiner explicará bien ese cambio de la concepción de arte a su versión moderna de bellas artes de manera histórica, diciendo que: “Por contraste con las concepciones esencialistas que tratan la idea moderna del arte como un universal o un destino histórico, el concepto de diferenciación no consigue apreciar el moderno sistema de las bellas artes como un despliegue de una esencia, sino como una respuesta contingente a las fuerzas seculares de la modernización y la secularización” (Shiner, 2010, p. 120). Como si el Arte fuera una necesidad humana y todos los pueblos se dirigieran hacia el mismo; como si el desarrollo del arte permitiera leer qué tan civilizado es un pueblo; como si un sujeto que conozca de historia del arte, que sepa apreciar las obras, su contexto de producción y su “narrativa”, fuera mejor que otro que no lo hace: la educación en arte pretendió el prejuicio de que el arte mejora al ser humano... ¿Cómo? Muchas veces lo dio por sentado.

La segunda forma de educación se centra no en el producto, sino en las personas y sus capacidades, por lo tanto, intenta potenciar las cualidades perceptivas de las personas, lo que le permite mirar, no solo la experiencia artística, sino las experiencias vitales en general, con sus objetos, con sus devenires, con sus quehaceres. De ahí que no se limite lo estético al arte solamente, sino que se profundice en la etimología de la palabra, *aisthesis*, como percepción, es decir, como experiencia de los sentidos en todo momento y forma. La idea de esta educación es la de mejorar al ser humano para que sea más consciente de sí mismo en relación al mundo y por lo tanto, que pueda “mejorarse” en tanto pueda vivir más complejamente las experiencias que la vida le entrega en su cotidianidad.

Pero cabe recordar que no hay una educación mejor que la otra, y que toda elección en este caso solo hablaría de nuestras preferencias. Por eso sabemos que las dos se han desarrollado en paralelo, lo que ha poten-



ciado la idea de que es el arte la forma por excelencia en la cual se debe educar. Así es que comprendemos que:

El propósito del arte había sido, en un sentido general, moral, trascendente, si se quiere. En el mundo antiguo de un modo superlativo, prioritario. Para Jaeger: “Sófocles pertenece a la historia de la educación humana”. Platón, por una vía más complicada y nunca tibia, también creía en la posibilidad de modificar los comportamientos y, por eso mismo, recomendaba excluir de la educación de los jóvenes aquellas obras que reflejasen comportamientos inmorales. (Ovejero, 2010, p. 68).

Con base en esto es que nos sentimos capacitados para enunciar que la forma más clara de supeditación está en la idea de que lo estético está limitado al Arte, y por lo tanto, que un buen ser humano debe mejorarse a sí mismo por medio de una educación en lo artístico. Las consecuencias evidentes están en que se prefiere un sistema de valores sociales sobre otros, además de que se termina clasificando el quehacer del Arte desde un criterio exterior, el de su uso e impacto en el corpus social, y no el de su práctica interna o en las ideas que mueven su quehacer, sino las que deberían moverlo para el bien común. Acá reconocemos también dos cosas importantes: que la moral ha servido como factor extraestético para valorar el arte, y todo porque el valor simbólico determina gran parte de las prácticas sociales, y que “el lugar preeminente del arte en el universo estético se explica asimismo porque es en él donde, hoy por hoy, predomina la función estética” (Sánchez Vázquez, 2003, p. 98). Entendemos esta función estética como la capacidad de percibir adecuadamente desde una correcta educación de los sentidos y por lo tanto, en ella está la capacidad de manifestar la esencia de las cosas o su verdad, de revelar la espiritualidad humana, de servir de vehículo a lo misterioso, entre otras funciones atribuidas a esta función.

Es por esto que la lectura que estamos haciendo de la supeditación de lo estético a lo ético, del arte a la moral educativa y social aristócrata, no se dirige a la tradicional pregunta de qué es bello o no, de qué es el arte y qué no, puesto que esos son criterios centrados en la estética clásica, sino que nos preguntamos cómo se construyen las pretensiones que usan lo



bello y lo artístico como mecanismos sociales. Queremos mostrar que el prejuicio histórico que nos llega con la idea de una cultura mejor que otra en la medida en que se entiende y vive el arte, hace parte de un horizonte histórico y qué afirmar que algo es bello o artístico hace parte del modo en el que construimos nuestras sociedades y desarrollamos nuestras prácticas y rituales de modo histórico, nunca de modo universal.

¿Qué logra esto en efectos prácticos? ¿Qué tipo de funciones ayuda a configurar esta concepción? Implica que lo estético se valida (para quien comparta la noción tradicional de supeditación) por su utilidad a una función ética, donde se convierte en un medio para lograr mejorar y educar al ser humano en determinado sistema de valores. Lo que implica que las experiencias estéticas (en las que surgen conceptos categóricos como los de la belleza, la fealdad, lo agradable y lo desagradable, lo trágico, lo ominoso, lo cómico, etc.) y los objetos con los que experimentamos (que sirven de sustento material a dichas ideas) se limitan a confirmar las valoraciones culturales que se han denominado apropiadas: la percepción de una obra apropiada, de un buen arte, implica la resonancia en el alma del espectador, en tanto al experimentar dichas sensaciones, logra reflexionar sobre la existencia propia. El arte entonces es un vehículo para la racionalización, y ahí, en esa alquimia de las experiencias, está la capacidad de depurar nuestras almas, de irnos volviendo seres más conscientes de nuestra existencia, y por tanto más coherentes. Si el ciudadano se encuentra con una tragedia como la de Áyax, sabrá en su fuero interno que la soberbia lleva a la muerte, no por un proceso de razón, sino por intuición y asociación. Por lo tanto, un buen arte (que en ese caso es uno bien hecho y guiado por buenas ideas) posibilita el crecimiento espiritual de quien lo mira. Hombres soberbios que con su muerte educan a otros en la prudencia. La idea es que toda experiencia carga su enseñanza.

Seamos claros, este ejemplo tomado de la idea de catarsis griega no limita el rango de la supeditación, pues funciona como un mecanismo de construcción del horizonte político, de nuestros imaginarios colectivos y de nuestras ficciones sociales. De ahí podemos comprender esa tendencia actual de censura a los programas, videojuegos, películas, etc., que incitan a la violencia, puesto que hemos asociado lo artístico, lo sensorial y sus manifestaciones estéticas al proyecto político de una comunidad. La idea



es clara, quien sabe sentir sabe ser libre, como bien enunciarían los románticos¹⁵, esperando que una revolución social estuviera guiada por una revolución estética. El arte es al mismo tiempo conservador y libertario... ¿O son los hombres que lo contemplan? Como todo en el mundo, en esta concepción es nuestro deber educarnos para poder juzgar, cruel principio epistémico que nos une a la verdad, pero en el transfondo hay un espectador furtivo, pues quién educa y en qué, nos une al poder. Por eso toda supeditación está dirigida a la larga a una educación estética.

¿Por qué y cómo educar? La respuesta puede ir en dos vías distanciadas, la individual y la colectiva. Es, o la mejoría de un sujeto que ayuda al florecimiento de la sociedad con la consciencia de su deber político y humano con otros, o la mejoría de una sociedad que permita construir buenos sujetos por oposición. Ya sea en la visión platónica, retomando las ideas pitagóricas del arte apropiado para la polis (que podemos ver como un prejuicio social, como un antecedente a la idea de “alta cultura”, en tanto hay algo que siempre es mejor que algo; una cultura popular que siempre es infantil y una cultura civilizada que es adulta y debe encargarse de guiar al niño al buen comportamiento), o en la idea de Schiller de una educación estética que permita la emancipación social, la educación en lo artístico sirve, tradicionalmente, al propósito de acercarnos a la conmiseración, a la compasión, a la empatía. De ahí su uso social y la tan repetida idea del arte como mecanismo de perfeccionamiento moral. Este es el prejuicio que surge de la visión educativa en lo artístico: quien comprende el dolor de otro, quien contempla el sufrimiento o la alegría ajena, puede dirigir sus actos a lo más apropiado para sí mismo y los demás, como la solidaridad o la disminución de la crueldad. Es por esto que se ha pensado que la consciencia puede mediar entre lo bello y lo bueno, diferenciándolos en tanto les da una finalidad, y así juzga los valores y les da prioridad en la medida en que afianzan nuestra cosmovisión. ¿No es esto al mismo tiem-

15. Vale la pena recordar el proyecto moral que hay detrás de la propuesta de Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (2005), donde se plantea un mejoramiento de la condición humana por medio de la belleza y del desarrollo de la capacidad del individuo de contemplarla. Lo que explicita lo que hemos anunciado, la belleza es un medio para lo moral, pero al mismo tiempo es el fin más alto del hombre, en tanto le lleva a la virtud.



po una ventaja y un peligro? Ventaja, en tanto ayuda a la socialización, pero desventaja en tanto es una socialización entre iguales que excluye a todos los que tengan una preferencia diferente. Educar es construir horizontes de moralización y de política social.

Insistimos, aquí aparece un fin extra estético para el arte, que es con el cual se gobierna lo estético desde lo ético: toda manifestación estética, sea artística o cultural debe validarse según los criterios culturales de lo apropiado, es decir, la moral ayuda a validar si algo es verdaderamente arte o verdaderamente cultura. Si el edificio rompe con la estética de la ciudad debe reformarse, si la canción incita al pecado debe callarse, y si las formas de la pintura rompen la lógica y el buen gusto, entonces el pintor debe aprender a pintar (porque ese aprender no es el de la técnica, sino el de los valores sociales) para satisfacer las expectativas comunitarias. El arte validado por el público es uno valorado extra estéticamente.

De la educación estética a la relación ética y estética

¿Es la ciudad, el pueblo, el colectivo, el gobierno, la cultura, el poder, entonces los que le dan sentido a la existencia artística? Para responder esta pregunta recordemos que hay concepciones más tradicionales que otras (por esto es que estamos intentando leer hermenéuticamente) en tanto son las que sirven sistemáticamente. Para la muestra un botón: la idea de lo aparente como falso y de lo esencial como verdadero sirve de puente para la supeditación, pues es la que actualiza la tradicional idea de que las cosas de los sentidos y del cuerpo nos engañan y nos hacen inferiores, mientras que las del espíritu y de la mente nos mejoran. Un arte materialista es una farsa, mientras que un arte moral y depurado es la forma correcta. Menke (2011), en su texto *Estética y negatividad* se tomará el tiempo para describir la idea anterior como parte de una tradición donde se equipara lo exterior a lo estético, como superficie y lo moral como lo interior y esencial, como quintaesencia. Así: “En esta concepción tradicional, la relación entre lo bueno y lo bello está más que nada determinada por la figura de esencia (o



sustancia) y fenómeno. Según esto, el juicio sobre lo bueno se refiere a la calidad moral o ética de una acción, de un carácter de vida. Por el contrario, el juicio sobre lo bello se refiere a la calidad estética de un fenómeno o presentación.” (p. 165). La supeditación no se puede dar si no aceptamos el principio de lo esencial y lo inmóvil como lo bueno, de paso condenando a lo azaroso y desconocido, pues es en la tierra firme donde al hombre le gusta habitar: como bien ya saben los marineros siempre habrá alguien que le insistirá en parar de navegar y buscar algo más estable.

Así, si los calificativos ético y *moral* son iguales a *bueno*, y *estético* es igual a *falso*, el arte es un artilugio y no una forma de vida; lo estético puede ser cosechado y clasificado con selección artificial y siempre las culturas estarán condenadas a elegir una sola forma de lo apropiado, excluyendo así la diferencia. ¿Había alguna posibilidad de elegir lo “falso” cuando el criterio es claro y es el de buscar lo apropiado, lo adecuado, lo esencial para vivir bien? Supeditación es así igual a jerarquía.

¿Significa esto que lo ético y lo estético pueden unirse? ¿Qué lo segundo se subsume en lo primero? Hay una idea de la tradición que intenta dicha tarea¹⁶, en tanto: “La afirmación según esta concepción tradicional, de que se da una unión estructural de nuestros juicios normativos sobre lo bueno y lo bello sostiene, en consecuencia, que algo que juzgamos como éticamente bueno también se nos aparece como bello, y que un fenómeno o presentación que juzgamos como bella también contiene una sustancia que juzgamos como éticamente buena” (Menke, 2011, p. 165). De ahí la idea del arte como benefactor espiritual de la humanidad que nace de la unificación de dos campos diferentes. ¿Por qué y cómo lo son? Por una parte, lo ético es entendido como teleológico, pues busca una proyección de las acciones en los valores que las justifican, en los medios que se utilizan para realizarlas y en las consecuencias con las que se puede dar cuenta de lo “bueno” o “apropiado” del acto. Pero lo estético, desde nuestra comprensión actual (alejándonos de la visión tradicional de supeditación que

16. Kant por ejemplo se opondrá a esta idea, reconociendo la autonomía que tiene lo estético, pero su poder de mediar entre lo verdadero y lo bueno... es decir, se puede relacionar, pero no es dependiente, pues para él estas dos formas tienen funciones análogas, pero sus resultados y sus consecuencias difieren, por lo tanto son autónomos el uno del otro



intentamos mostrar) no sigue una teleología exterior, sino que es autoteleológico¹⁷, es decir, en sí mismo está su finalidad, que es la de la percepción del mundo: lo estético en sí mismo y, con ello, el arte se justifica en su quehacer, pues manifiesta la comprensión humana del mundo y las discursividades con las cuales la materializa, como es el caso de lo artístico o de lo cultural.

Entonces, el prejuicio de la supeditación lleva a la negación de esa capacidad autoteleológica, otorgándole al arte una finalidad en la medida en que en él se manifiestan los valores imperantes de una época que privilegia ciertas formas de sentir, de existir y de comprender, dirigidas a la manera de actuar que beneficia la estructura social, como lo será la burguesía o la aristocracia moderna. Acto que se manifestará en una faceta negativa para nuestra comprensión actual: se ocultan las manifestaciones estéticas cotidianas, consideradas como no importantes, tras un velo impuesto por una educación que está dirigida a la ritualización. Recordemos que el museo se pretendió como el espacio adecuado para mejorar a las personas, como símil del templo. Pero también en la cultura medieval se cumplía la tarea de educar en los valores sagrados con un arte pedagógico de la tragedia divina de la resurrección: la imagen reforzaba el sermón y constituía un horizonte claro para juzgar y constituir las acciones humanas.

Recordemos que esta concepción de lo artístico está leída desde la estética clausurada, es decir, desde la que limita lo estético a lo artístico, que permite, como concepción general del arte, darle una finalidad que sirve como justificación a su existencia. ¿Qué es el arte? Puede responderse con un criterio exterior, ex-

17. Esta idea de la experiencia autoteleológica será explorada ampliamente por Schaeffer (2005) en *Adiós a la estética*. Allí dirá, para separar las funciones de lo estético y de lo moral que: “Lo valores estéticos no conllevan ninguna dimensión prescriptiva (pragmática), mientras que los valores morales se proponen siempre constreñir nuestras acciones; los juicios estéticos tratan acerca de constelaciones atencionales, mientras que los juicios morales tratan acerca de las personas y sus acciones; los valores estéticos se las arreglan perfectamente sin ningún tipo de sanción social directa y aplicación “universal”, mientras que los valores morales sólo tienen sentido en la medida en que se traducen en sanciones sociales directas que son aplicables a todos y cada uno de nosotros” (96). Así, la función de la experiencia estética es la de simplemente experimentar, su finalidad es ella misma, por lo tanto es autoteleológica.



traestético, que implica no entender la práctica del arte como sistema cultural, sino su resultado, la obra de arte, como dispositivo o tecnología social, lo que implica determinar un conjunto de valores axiológicos: sean políticos (como la belleza de un acto justo o de un horizonte moral específico en la obra), económicos (como el valor atribuido a una obra), epistémicos (como el conocimiento técnico que reside en y alrededor de la obra), sociales (como la capacidad de nombrarse parte o no del círculo del arte), gnoseológicos (como el contenido o el tema que se revela o se narra en la obra) o culturales (como la definición de un horizonte cultural comparable y diferenciable), entre otros.

En la modernidad, el sustento fuerte para esta concepción se desarrolló con la idea de historia lineal que permite unificar a las diferentes culturas en una misma, en tanto todas las culturas están dirigidas a lo mismo, que es la llegada a la civilización. Este valor permitía decir que hay grados de progreso de los pueblos (o etapas del espíritu y sus manifestaciones, como lo hará Hegel al plantear el estado pretérito del arte) en los cuales estos avanzan (si la metáfora es maquínica), evolucionan (si la metáfora es biológica) o se perfeccionan (si la metáfora es ontológica y moral), a medida que el tiempo pasa. La humanidad es una consciencia en la historia, y su obligación es llegar a esa meta: la civilización, la ciencia, la riqueza, la libertad y la belleza. Es la idea del mejoramiento continuo y dirigido (como la palabra entelequia, según Aristóteles, tan bien lo describe: lo que llega a ser en su forma esencial se cumple como entelequia¹⁸). Si la historia es lineal, una para todos, entonces la moral puede llegar a ser perfecta y en sus herramientas está el arte, como aparato político. No solo se perfecciona al ser humano, al espectador, por medio del arte, sino que se mejora al artista, que a su vez mejorará al arte, en un bucle dirigido al todo social.

Pero hagamos una salvedad, si bien parece que generalizáramos afirmando que supeditar es esclavizar o domeñar a lo estético, lo que estamos afirmando es que, históricamente, se privilegió a lo ético en ciertas formas de pensar (como en el platonismo o en las lecturas ilustradas sobre el arte) pero que esto

18. Cabe alejarse de la acepción popular, como meras ideas en el aire, o de la otra idea filosófica, como hipóstasis.



revela la prioridad de una época. Esto es lo que buscamos, entender cómo o bajo qué condiciones se le dio sentido a este uso y no a otro. Lo ético para nosotros no es más importante, ni tampoco lo estético, sino que, para unas tradiciones históricas y sistemáticas, hay mayor tendencia a privilegiar uno sobre el otro. Entender la manera en que esto se ha hecho nos posibilita comprender las formas en que el ser humano se ha constituido, se ha representado a sí mismo un lugar en el mundo y ha ordenado la realidad que construye, desarrolla y hereda. Estamos intentando dar cuenta del horizonte histórico, de los contextos de pensamiento, de la forma en que estamos posibilitados por las variables sociales, materiales, lingüísticas e históricas en que hacemos las cosas: estamos condicionados por un horizonte temporal, pero no determinados linealmente, porque el ser humano es siempre mutable, en tanto en él está siempre la semilla del sentido y de la libertad. Buscamos las diferencias en las formas de comprender que se engendran con el azar que subsiste entre el hombre y sus relaciones con la existencia, que es la encargada de hacer aparecer la diferencia constante, aún presente, en un mismo contexto¹⁹.

Si hablamos de supeditación es para entender que hay una relación constante que se institucionalizó como prácticas concretas para el arte y la política: educar, humanizar, cultivar, distinguir, categorizar. Institucionalizar es hacer un horizonte político²⁰ común, es decir, crear conjunto social por medio del uso, que se encarga de darle sentido a los imaginarios y los discursos al hacerlo hábito, lugar común, espacio de vivencia. Si lo estético, entendido como arte, ha sido usado, es por su potencial real y concreto de servir como medio para el bien colectivo, además de su capacidad de metaforizar lo ético: lo bueno es bello, por eso la virtud comprende la belleza y la fealdad representa el vicio; o por otra parte, el arte funciona como un espacio de narración para ejemplificar y formar lo ético. Quien haya escuchado una fábula entenderá que todo gira alrededor de formar la moraleja.

19. Específicamente nos gustaría nombrar el caso de Sócrates y Gorgias, quienes cohabitan y dan distintas respuestas al fenómeno del arte. (Tatarkiewicz W. , 1991)

20. Recordemos la idea de Rancière (*El reparto de lo sensible*, 2009) de la política como lo que construye un espacio común. No es la concepción limitada al uso y la gestión del poder, sino la que piensa en relación a cómo creamos un campo de convivencia por medio de narrativas comunes, de costumbres similares y de acciones mancomunadas.



Estética y ética como construcción de lo social

La moral busca el perfeccionamiento del ser humano, en tanto le da un sentido a sus acciones dentro de un cuerpo social, pero la estética también puede ser perfeccionada dentro de dicho sentido social, especialmente si no limitamos esta segunda a una técnica, sino que le damos opciones sociales, es decir, una función específica de construir la ciudadanía que queremos. Esta idea plantea un constante estado de desarrollo, lo que implica una “concepción en virtud de la cual el destino histórico de las artes consiste en una progresiva puesta al día de su propia esencia interna. En otras palabras, la evolución de las artes debe obedecer a una autoteología histórica que las lleva poco a poco, en una marcha reflexiva, a considerar que su función histórica es descubrir su propia naturaleza interna” (Schaeffer, 2012, p. 42). De tal manera, encontramos un fundamento doble: por una parte, el arte, lo sensible, lo estético, entendido como contemplación, donde la categoría de lo bello es supervalorada (al nivel de convertirse en el concepto estético por antonomasia de la versión restringida al arte) y genera una influencia directa sobre las virtudes humanas en tanto nos intenta hacer dueños de las pasiones (como pretendía la función de los museos como formadores de opinión y sensibilidad pública); y por otra parte, el arte, lo sensible, lo estético, como anteriormente lo mencionamos, refleja una realidad moral, espiritual, simbólica que configura la matriz para lo ético y, así, se convierte en un medio entre lo moral y el sujeto que contempla; como un símbolo expresivo, más que como un discurso manifiesto: si bien esto no se dice, sus consecuencias se sienten en la realidad social.

Así es que, si leemos esta idea desde una propuesta teórica como la de Eugenio Trías (2001), entenderemos esta segunda actitud, la de educar en lo estético como medio moral. En su propuesta entendida como *Filosofía del límite*, Trías construye posibles vínculos entre lo ético y lo estético²¹,

21. En el cual retoma a Wittgenstein en el aforismo 6.421 del *Tractatus logicus philosophicus* que dice “ética y estética son lo mismo”. Dicho aforismo ha sido altamente citado, sacándose de contexto en la medida en que no se lo lee dentro de la concepción lógica de los enunciados, es decir, los enunciados que se hacen de lo ético y lo estético, si bien hablan del acaecer, no nos permiten llegar a un dar cuenta de ellos desde la condición netamente proposicional.



en la medida en que lo segundo sirve de símbolo para expresar lo que lo ético no es capaz de expresar en discursividad, es decir, muestra lo ético en acción y no solo en palabra. Así:

Y ese ente, objeto de arte, resultado de un hacer o producir, constituye, cuando es verdaderamente arte, una *configuración simbólica* que provoca un modo, indirecto y analógico, de dar cauce expresivo a ese silencio de lo ético. Ese silencio queda implícito en toda verdadera obra de arte, que lo muestra de manera siempre indirecta, nunca inmediata. Ésta expresa siempre, de un modo extremadamente complejo, ese silencio de lo ético, tomando como materia la configuración del mundo de la vida del habitante de la frontera, o su composición monumental e icónica, o su disposición de complejos dispositivos significantes. Toda verdadera obra de arte, sea arquitectónica o musical, o sea escultórica, pictórica o literaria, mantiene esa relación compleja y mediata con lo ético. Da cauce expresivo simbólico a eso ético. (2001, p. 170)

Si bien esta idea es poderosa, debemos ser cuidadosos, porque hay que reconocer un principio de realidad, en el cual no hay nada impoluto, ideal, puro; nada se mantiene dentro de la esfera de lo que debería ser, sino que las cosas son, así nuestras preferencias no gusten de esto. Las cosas se dan como mezcla, interacciones, prácticas, usos. Por eso, más que de un deber ser del arte, estamos hablando de una función social, como técnica de adaptación humana. Detrás de una idea de bien, lo que aparece es una práctica social específica: detrás de los valores morales, está configurándose una forma de catalogar y darle sentido al arte, es decir, qué prácticas son apropiadas o no, en la medida en que la valoración es social. Aquí la ética comienza a ser criterio para la estética, para demarcar su posibilidad, sus formas de hacer y por lo tanto, prefiere unos modos de hacer arte sobre otros²², pero también unas manifestaciones culturales sobre otras.

Así es como, si se mira a la supeditación como un conjunto de quehaceres determinados por una función de lo político o de lo público, entendemos

22. Recordemos que la crítica de arte condenó las primeras vanguardias no solo por su técnica que rompía con el ideal mimético, sino por sus influencias negativas en la sociedad.



que hay una necesidad de valorar, ya no desde lo estético, sino desde lo ético: como Platón, que valora negativamente la poesía por engañar a los habitantes de su República, pero valorando positivamente a los músicos porque mostraban la realidad de las ideas. Así pues, el problema está en que supeditar quiere decir catalogar según nuestras convicciones sociales, por lo tanto ciertas prácticas son “peligrosas”, en tanto “Algunos filósofos (Castro S., 2004) (los llamados platonistas, por seguir en esto, al menos en parte, las tesis platónicas) consideran que las artes son siempre inmorales, porque producen, *sua sponte*, efectos ética y políticamente peligrosos.” (Castro Rodríguez, 2012, p. 65), que no es otra cosa que afirmar *que el valor del arte, de la obra y del artista está directamente atado a los efectos en la vida social*. Esta es otra manera de enunciar el prejuicio: lo moral impera sobre lo estético. Si dichos efectos influyen positivamente, entonces entendemos por qué constantemente se ha insistido en la función social del arte, la cual más o menos dirá que: el arte mejora porque ayuda, al educar al ciudadano, a comprender los valores apropiados y a reflexionar sobre su comportamiento. Esta es una constante de la visión restringida de lo estético, la valoración es extra estética, en tanto lo necesario es que ayude a socializar. Así, lo estético, si bien es lo que se muestra, no es quien escribe el guión del papel social que tiene que representar.

Dicha idea es altamente colectivista²³, pues limita la expresión del artista como fuerza individualizante (recordemos la pelea entre imitar y expresar que se ha dado en el arte, donde la segunda constituye parte fundamental de la idea o condición de genialidad), y le da sentido al arte únicamente en función de cómo le sirve al conjunto social para lograr el bien común. Así, la supeditación queda clara, sirviendo de lo moral. Lo estético, entendido restringidamente como arte, puede castigarse con la censura: quien se salga del canon o norma, bien sea por su técnica o por su contenido,

23. Aquí lo social prima sobre lo individual como forma de valorar, lo que genera un efecto homogeneizante, en el cual se pierde la posibilidad de manifestaciones que difieran de lo social y su consolidación como espacio bueno para todos. Si no le sirve al colectivo, expresará esta lectura, mejor que no exista.



será juzgado en tanto atenta contra la moral²⁴. Tres preguntas surgen al respecto: ¿Qué sentido tiene la censura como forma socializadora? ¿Por qué es una de las tecnologías sociales que limitan el quehacer artístico? ¿Por qué se convierte en una condición negativa de la supeditación? A la primera pregunta responderemos con una obviedad: ayuda a mantener el orden establecido como una función de poder que, en su ejercicio, determina el orden adecuado de las cosas en relación a una condición social mayor (puede ser en defensa de los dioses, en respeto de las instituciones sociales básicas como la familia o el estado, o en defensa de la pureza del arte logrado contra un arte decadente, entre muchas otras opciones). Así, la segunda pregunta encuentra un modo de entrar en escena, pues, como tecnología social, limitar lo artístico implica construir una dicotomía entre dos formas de eticidades: por un lado entendemos un *ethos* inconsciente que se entiende como un modo de vida que se aprende y refleja nuestras costumbres, nuestros modos de actuar y de comprender, es decir, un modo de vida general (en el que se marca y comprende un horizonte moral); y por el otro, el arte implica un *ethos* consciente de un sujeto autónomo que, a través de las experiencias potenciadoras de la estética, busca construirse a sí mismo a través de una ética elegida que está construida como un modo de asumir la existencia al reflexionar sobre sí mismo, los otros y el mundo. Llegamos a tercera pregunta, aquella por la condición negativa, que tiene sentido porque al reconocer dos formas de este *ethos*, tendremos que decidir vitalmente si intentamos hacernos a nosotros mismos como artistas de nuestra vida o si dejamos que la censura moral imponga sus precomprensiones (imposición que se logra por falta de reflexión personal), limitando la posibilidad de que el arte sirva

24. Los juicios que se realizaron contra Baudelaire y Flaubert son casos específicos de esta actitud conservadora, puesto que se pone en tela de juicio el posible papel que tiene una obra en el contexto social en tanto que puede herir la buena moral o ayudar a esparcir ideas que son nocivas contra el mismo. La idea que sustenta esto es la de una moralización cerrada, en la que un solo orden moral implica una sola forma de hablar de las cosas. Es el poder de dejar decir y hacer callar, parafraseando el quinto capítulo de *La historia de la sexualidad I: la voluntad de saber* (1982) de Foucault. La historia de la censura ha venido siempre de la mano con un dispositivo social, una práctica de saber que justifica una de poder, en este caso, una idealización del arte y un uso del mismo como mecanismo de socialización.



para lo social solo a su función socializadora, castrando la autocreación que es fundamental en la elección de un mundo mejor. Podemos obedecer ciegamente o elegir obedecer lo que consideramos justo, como bien expresara Kant al conceptualizar la mayoría de edad y la autonomía.

Por lo tanto, esta dicotomía genera una teleología, una búsqueda de un fin específico a lo artístico, que es el potenciar lo ético, pero irónicamente constituye una condición de posibilidad para múltiples tendencias artísticas y discursos sobre el para qué del arte, como el decadentismo simbolista, el virtuosismo pietista, la utopía vanguardista, la crítica política social, la rebeldía contra los moralismos.

Crítica a la noción clausurada de lo artístico como formación de lo social

De esta manera, si el arte manifiesta la condición humana, no podemos ignorar que la multiplicidad de formas va a aparecer, porque si bien la función es la misma, la supeditación, los modos de hacerse son una miríada que se construye a la luz de los contextos humanos y artísticos. Así es como en el corazón mismo de la supeditación de lo estético a lo ético reconocemos que la resistencia de lo múltiple habita en los intentos conservadores de limitar lo humano: la condición agónica, conflictiva y trágica que mueve al arte engendra la resistencia a lo homogéneo y se evidencian las diferentes posturas, no solo del cómo hacer arte, sino del para qué hacerlo. Por eso, en la forma de hacerlo está también el discurso de lo apropiado. Contenido y forma se necesitan en tanto “la obra solo podrá cumplir su función moral si cumple con los requisitos estéticos. No hay, como tal, una idea del placer estético autónomo, desprendido de lo que procura y lo justifica. Si se han ejecutado las buenas reglas, la piedad y el miedo se desencadenan, y cumplirán su función, ayudar a entendernos a nosotros y a los otros” (Ovejero, 2010, p. 69). Asunto que resulta de suprema importancia en tanto genera de manera directa una valoración no artística, no estética, de la obra: valoraciones extraestéticas que se fundamentan en los efectos de la práctica en el mundo social, pero que se alejan de la



particularidad del mundo artístico. Esta idea se ata a la concepción clásica de la tragedia griega, en la cual la tarea era la educación del pueblo por medio de la catarsis, en la medida en que ésta ayudaba a la auto reflexión, es decir, a la búsqueda de un mejor ciudadano. Así es como llegamos a la noción pedagógica del arte, que es la educación social, pues:

La tarea de la tragedia consiste en contribuir a una comunidad de sentimientos, en arrastrar al espectador a un posible infortunio que no es el suyo pero que puede ser el de cualquiera. Quien experimenta compasión, quien entiende el dolor del otro en serio, asume su propia vulnerabilidad. El soberbio no se cree expuesto y no es capaz de entender el sufrimiento ajeno, no padece con los otros. El logro máximo de la obra consiste en conmover también al soberbio, hacerle ver su humanidad, su condición de uno entre tantos (Ovejero, 2010, p. 69)

Así, en la experiencia frente a una representación o práctica estética la autorreflexión surgiría como prueba del encuentro, y de ahí se establecería un diálogo entre uno y el todo, entre la parte y el todo, entre el individuo y el colectivo humano: se busca la humanidad, la experiencia común de ser humano por medio de la obra, y de ahí, el paso a la socialización está asegurado. Así, las experiencias límite del ser humano, así como las cotidianas, se dirigen a formar un modo de percibir la realidad: si miramos la felicidad, por ejemplo, veremos el límite de la misma, las complejas formas que le dan motivo, y así, sin que haya un modelo para lograrla, cada hombre debe buscar su propio modo y acompañarlo con el de los demás. Todos la buscamos, pero cada uno la obtiene o la intenta obtener de maneras diferenciadas.

Pero dejemos un punto claro... acá la idea social ayuda a valorar y decidir qué es arte, es decir, que la categoría viene acompañada de una forma de ser, de una racionalidad que la define. No todo es arte, porque prima el criterio social para poder definirlo. Así pues, “el carácter evaluativo se manifiesta en los procedimientos de exclusión, ya que la definición del arte por su pretendido contenido ontoteológico implica la exclusión de todas las obras y de todas las prácticas artísticas en general que no cumplan este ideal” (Schaeffer, 2012, p. 39). Acá prima el carácter funcional y utilitario (el mayor beneficio posible para la mayoría) que termina deter-



minando el *para qué* del arte y de la estética en general. Lo útil social ha sido la cadena de la cual lo artístico ha intentado zafarse para buscar su autonomía. Esta función social intenta construir conceptos e ideas de lo que es la humanidad, la cultura apropiada, es decir, un sistema de valores que sirva para actuar y convivir con otros. Cabe recordar que esto no se hace necesariamente consciente de su significado, sino apropiándose de los mismos, interpretando y comprendiéndolos en el mundo.

Notar la relación de supeditación permite comprender de manera histórica uno de los fundamentos teóricos y prácticos en la relación entre lo ético y lo estético: la razón es que dependiendo de quién supedite a quién, podremos determinar corrientes de pensamiento y formas de usos específicos. Así, no se puede dar una respuesta esencialista, diciendo, por ejemplo, que la ética impera, y que lo artístico o estético debe ayudar a construir moral, o por el contrario, que la estética es libre, autónoma, y que el arte debe romper toda moral y no dejarse atar por convenciones. Una u otra postura (por enunciar dos posibilidades) son resultado de modos de pensar históricos y relativos a sus variables (tanto culturales, como técnicas, económicas, políticas, espirituales, etc.). Así, intentar decir que lo ético es la fuerza dominante es incurrir en una preferencia, pero es ignorar el desarrollo que ha tenido esta discusión: posturas como la del *arte por el arte*²⁵, que reconocemos no solo en Poe, Wilde o Baudelaire, insisten en una autonomía del campo estético, intentando poner en cuestión la moral como faro de la creación artística. Rechazar la moral preestablecida implica la aparición de un discurso que se aleja de la supeditación clásica de lo artístico a lo moral o a lo político, dando posibilidades individuales al artista, quien ya no se define en totalidad y en su quehacer por el conjunto mayor.

¿Ya se notó la ironía del asunto? Rechazar la moral es una decisión moral... una búsqueda ética. Es por esto que el acto de revalorar (o transvalorar como lo llamará Nietzsche) está dirigido a reconfigurar creativamente los esquemas que se tenían, pero no implica la eliminación de los mismos o un nihilismo reactivo

25. Ya no entendida en su acepción plenamente Kantiana, de autonomía del arte, sino en su forma romántica, donde no solo se habla de una ruptura con la moral imperante, sino de un alejamiento de las nociones miméticas para darle cabida a una mayor expresividad del artista.



como pérdida total de la necesidad de valoración: se valora lo propio, se deja a un lado el camino de la conformidad a reglas sociales por otros esquemas y conceptos, como lo serán la belleza, la vida intensa y al máximo, el sufrimiento del artista como un modo de llegar a la autenticidad, liberándose de los límites de su percepción del mundo, es decir, viendo la verdadera realidad de las cosas. ¿Es evidente que ambas formas de supeditación van dirigidas a un esquema casi religioso del arte? ¿Ya sea porque el arte es subsidiario de la buena conducta o sea porque ayuda a revelar y educar en la verdad del mundo?

Jean Marie Schaeffer le dará una clara mirada a este aspecto “religioso” del arte, puesto que lo llamará *la teoría especulativa del arte*: el arte, para la cultura se torna algo sagrado, y así, el artista se convierte en un nuevo sacerdote, uno que trae una nueva moral, una nueva cultura, uno que media en la espiritualidad del hombre. ¿Pero cómo se da esto? Desde la preconcepción de que el Arte revela la verdad de las cosas. Esta idea es lo que servirá de pilar para un cambio en la perspectiva de quien determina el modo de vida apropiado, puesto que por medio de ésta el artista, elevado a sacerdote de la cultura, se convierte en profeta de una vida mejor y más profunda. El artista guía y el público abre los ojos a lo real. Así, como el niño que se ríe del emperador desnudo, el artista, en su acto de franqueza, una que reta las convenciones sociales, es el encargado de hacer que el arte sea ontológico, es decir, que muestre la verdadera forma de las cosas, y con esto, abre espacio para la virtud en la vida (una que no se limita a la decadencia o a la virtud moral, sino que habla de la autenticidad de la existencia).²⁶

Remplazar la religión con el arte ¿es realmente un cambio total o simplemente una transposición de actividades y de modos? Es importante hablar de este asunto porque los seres humanos no actuamos *ex nihilo*, de la nada, sino que somos unos transformadores, unos traductores del conocimiento que ya tenemos, y así, el arte hará algo similar a lo que la religiosidad hacía, como el derecho a ordenar la moral y los actos humanos, revelar la

26. Cabe decir que este término de autenticidad será retomado altamente por Heidegger, quien lo determina como un modo más cercano al ser. Cuidar es la forma más auténtica de vida, y con esto, la forma de vida guiada por la cercanía al ser.



verdad de la existencia, clasificar a los seres humanos entre apropiados e inapropiados, así como educar y pasar el sistema de valores a la siguiente generación (construyendo, así, criterios para las materialidades, los actos, las personas). Si la religiosidad occidental ha tenido una característica más fuerte que esta, es la idea de teleología, por su visión de que todo tiene un fin específico, que todo tiene un papel que cumplir: esto es lo que condicionaba a las sociedades y sus prácticas... el arte retoma esa idea, con la noción de finalidad espiritual para el ser humano, a la vez que da un esquema de comportamiento práctico: vivir artísticamente, sea como bohemio o anacoreta artístico, implica entregar la vida a una espiritualidad alejada de la practicidad del negocio, y con esto, implica también una autenticidad lejana a los afanes del trabajo material. Esa es la faceta espiritual del arte por el arte.

Sin embargo, por otra parte está la idea de que el arte es un suplemento o un remplazo de los valores religiosos, pues permite llevar al ser humano a un contacto directo con la espiritualidad. Pero “convertir el arte en religión a menudo conlleva la idea de que el arte es depositario de una moral más elevada, diferente a la moral convencional. ‘El gusto —afirmó John Ruskin— no solo es indicio de moral: es la ÚNICA moral’” (Carey, 2007, p. 145). Esta idea reforzará los valores rectores de la “alta cultura”, al exigir comportamientos adecuados y al establecer como únicos los criterios de lo artístico para todo aquel que desea mostrarse como apropiadamente cultivado en la sociedad; o, por otra parte, será como el horizonte cruel que hay que vencer si queremos llegar a una auténtica forma de ser. La cultura es aquí una posesión, no un modo de existir.

No nos sorprenda que estemos desde hace rato rondando a la pregunta de ¿para qué sirve el arte?²⁷ O más puntualmente, ¿para qué se ha creído sirve el arte? Y no nos sorprenda que nuestras tentativas de responder no sean concluyentes. Éstas dependen totalmente del modo de supeditación: si es la forma tradicional, lo artístico al servicio de lo moral, entonces sirve como educación, como faro, como forma de mantener a la sociedad y como forma de enseñar los modos de socialización, como se verá en el Arte como institución moderna

27. John Carey intenta responder esta pregunta, pero pronto se da cuenta que toda respuesta única es falaz, en tanto cada época y práctica determina configuraciones diversas a la respuesta.



y como ejemplo de rituales sociales, como la etiqueta del museo; pero si es lo ético atado a lo que dicte lo artístico, entonces sirve para abrir formas de comprensión, para alejar al hombre de las convenciones falsas, para darle propósito a su existencia, como será la vida abierta del bohemio y del decadentista, quien revierte los papeles y busca modos diversos de relacionarse con la sociedad. Ambas son formas de moralización, de ahí que la *supeditación*, sea de un lado u otro, tenga el efecto de construir horizontes específicos de validación de lo que se entiende como ser humano. Esta es la finalidad política del arte, darle sentido a la existencia social humana y ayudar a decidir qué actos artísticos (sean creadores, comerciales o contempladores) son apropiados y cómo. Intuyamos con esto una apresurada conclusión parcial, que se desarrollará más adelante, es decir, que nuestra tendencia a valorar al arte con una utilidad humana viene de esta noción, de ahí que se constituya como un prejuicio histórico y social: el Arte y lo estético tienen que servir de algo.

El etos artístico²⁸

Es de esta manera que reconocemos que se han asociado eticidades²⁹ a estas prácticas: “en la tradición europea la concepción del etos del arte se ha expuesto e interpretado, entre otras, en una versión estetizante, es decir, suponiendo que el más elevado de los bienes posibles es el valor estético y que la prioridad de este debe ser extendida del dominio especial

28. Mantenemos la palabra etos tal cual aparece en el texto de Morawski para mantener la fidelidad de la citación. Aquí, enunciar Ethos o etos, sería como variar de un idioma a otro. Etos es entendido como un modelo de acción o un modo de vida: uno adquiere una forma de vivir porque se compromete fuertemente a vivir acorde a unas reglas o costumbres decididas. Así, ética acá no es tanto el decidir sobre uno mismo, como se entenderá con la idea de autonomía, sino que refiere a una acción de vivir: se privilegia la acción concreta a las razones intelectuales que la generan.

29. Cabe recordar que la eticidad puede comprenderse en dos formas: la primera, entendida como la aceptación de unos códigos establecidos por un conjunto social (como las escuelas helenísticas) en las cuales un ser humano devine en un modo de vida específico, actuando acorde a estas formas de pensar. Y por otra, como un conjunto de acciones que se esperan de una profesión o de una acción humana (más cercana a la deontología), pero que igualmente pasan por la reflexión individual y la deliberación.



(de las obras de arte) al modo de vida general” (Morawski, 2006, págs. 289-290). Es lo que podemos reconocer, en uno de sus mayores grados de intensidad en las ideas del arte por el arte, por ejemplo, donde lo artístico es al mismo tiempo medio y fin de la existencia humana. Así, lo que comprendemos por medio de esto es la relación directa entre un esquema de pensamiento y su momento histórico, el cual funciona como condición para su aparición. El arte, como práctica del ser humano, es un constructo cargado de valoraciones históricas contextuales, nunca universales. Lo que sí reconocemos es que este etos del arte

Implica el concepto de trascendencia en un doble significado, más amplio y más estrecho (*sensu stricto*). Más amplio en el sentido de que en la estructura artística relativamente segregada aparecen, y ello como valores-meta, valores de otro tipo que los estéticos (pero si son precisamente estéticos, entonces se les da una importancia axiológica más general y se los traslada como modelos a todo estilo de vida). (Morawski, 2006, p. 302),

Cosa que anteriormente nombramos con la idea de una educación estética (en el arte y su contemplación, y de perfeccionamiento de los sentidos para un correcto actuar), así como en la idea de que la estética, reducida a lo artístico, está sometida al imperio de la belleza. Lo que vemos en medio de esta concepción será otro modo de comprensión, en la medida en que es “Más estrecho en el sentido de que entre esos valores-meta, supraestéticos, aparecen –en calidad de distinguidos- los religiosos.” (Morawski, 2006, p. 302), que sirven como baremos para catalogar las acciones sociales humanas, así como para reconocer y comparar, como directrices, los comportamientos virtuosos, pero también los decadentes, y en la medida de esto, establecer las vías de salvación: no hay acto que no se sublime, no hay dolor que no obtenga catarsis, no hay pasión que no se transforme por la virtud del arte. Pero también, una vida mecanizada, una vida inauténtica, una existencia común y mediocre puede elevarse por medio de una fuerza profunda que emana del seno del artista y su obra para otorgar un sentido profundo a la existencia, en contravía a la superficialidad práctica con la que los hombres malgastan su vida. Con esto hemos enunciado los prejuicios que dominan tradicionalmente la eticidad del arte.



Seamos claros, históricamente hemos pretendido esto, pero lo que manifiesta una moralidad es una estructura socio-histórica, no una obra o un artista. El arte está atado a su época, por tanto lo que acontezca dentro de éste es reflejo de un macrocosmos, no solo de quien crea la obra, sino de quien la lee, de quien se interpela con ella: ésta canaliza una moralidad porque hay, como dice Ovejero, una “(...) intención trascendente, una intención que en un sentido general podemos reconocer como moral: transmitir ciertos valores, educar a los ciudadanos, dar forma material a ideales religiosos” (2010, p. 70). Lo que tradicionalmente se construyó fue la idea del buen gusto, de una correcta apreciación del arte asociada a la configuración de la sociedad cortesana moderna y que sería continuada con la llegada de la burguesía y sus valores estéticos, políticos, espirituales y materiales (que tiende a imponer una base humanista desde de la Ilustración³⁰). Preguntamos entonces, ¿qué tan evidente es que esa correcta forma de mirar, resumida en el concepto de experiencia estética, se asocia con una conducta humana apropiada, buena? ¿No es esta una época hablando, en vez de una universalidad espiritual, una verdad trans-histórica? Esta no es sino la lectura de una realidad histórica, de un modo efectivo y coherente de darle sentido a los fenómenos de una época. ¿Cómo la podríamos llamar? Un *alma sustitutoria*, es decir, la espiritualidad religiosa reemplazada por la artística: en el arte se deposita lo que consideramos bueno; en él, en sus prácticas y en sus actores podemos ver una exigencia de lo que debería ser, es decir, un modelo de ser humano. El arte ha formado, desde hace mucho, ideas de cómo comprender la condición humana, y esto refleja los valores de una

30. Así, tendremos que leer el humanismo ilustrado como un proyecto de civilización, en tanto normaliza y regula aquello que puede ser racionalizado, es decir perfeccionado. La razón se convierte en un elemento central de todo este proyecto, así pues, deviene en principio rector, monológico, estabilizador, depurador de nuestros comportamientos, en contra de unos actos motivados superfluamente por las pasiones, vistas negativamente como siempre caóticas y variables. Así, lo que surge es una racionalización junto a la idea de progreso, entendido este como superación de un pasado decadente y peligroso, que poco a poco se decanta; además, con las ideas políticas de la igualdad y la libertad, hijas de la autonomía causada por un reconocimiento racional e individual de nuestro deber en el mundo, comprenderemos como el ideal del humanismo implica una jerarquía estricta de la realidad humana como un modelo definido de valores (razón, deber y ciencia). Este horizonte posibilita la ascensión de lo considerado racionalmente superior como esquema regulador, en este caso, lo artístico como modelo.



época y sus modos de comprensión. Esta es la idea que Schaeffer enuncia con el *modelo especulativo del arte* (a la que más adelante le daremos una mayor mirada) y su visión religiosa, es decir normativa, de lo social.

¿Acaso no es este el sustento de una idea que actualmente resuena del uso de lo artístico para el bien común? Esta idea genera una tendencia a usar el arte como forma de luchar contra los problemas sociales que nace de una idea sustancial del arte, en la que se reducen las problemáticas sociales a un imaginario de educación: así, sistemas sociales, cultura material, herencias histórico-culturales, situación económica de comunidades enteras son reducidas a una homogenización que dice que el arte (¿cuál? Muchas veces no se dice) es un medio para mejorar. Es la hipostasiación del arte en forma de magia. De ahí la relación directa con la moral, pues “es el eticismo, que defiende que el valor artístico de una obra de arte está determinado por su carácter moral (puesto que cualquier fallo moral afecta sin más a la bondad estética o artística de la obra de arte), tesis defendida ya por Hume” (Castro Rodríguez, 2012, p. 65). Seamos críticos, esta idea sigue vigente, no solo en la idea de que el arte calma a las bestias o genera la catarsis, sino en la insistencia educativa en la educación artística, por mínima que sea, para un ciudadano íntegro, así se haga ignorando las particularidades de los contextos específicos. La moralización de lo artístico es diferente a la eticidad de la misma, pero es su consecuencia hegemónica, en tanto se convierte en algo sagrado que influye y mejora al ser humano, que no es otra cosa que la fetichización de lo artístico y la simplificación del mundo social.

Así pues, esto construye uno de los pilares de nuestro imaginario colectivo: el arte sirve directamente para algo: mejorar al ser humano en su dimensión colectiva e individual. Esto, por medio de hacer del arte un objeto en sí, ahistórico, intemporal, moralizado y moralizante, es decir, universal: el fetiche de adoración, el objeto sagrado, la magia que se reverencia, la imagen sagrada y extática. ¿Podemos seguir defendiendo un uso simplificante como éste, en el que recibir o crear experiencias artísticas nos hace mejores? ¿No sería mejor leer cómo, a través de la interacción de diferentes fenómenos sociales (como la interacción con discursividades de sentido, la creación de vías alternativas de economía, la tendencia a construir tejido social) se posibilitan vías alternativas para que los sujetos formen modos de



vida propios y no determinados por la violencia? Pregunta retórica: ¿no es momento de ver al arte como una mera posibilidad histórica determinando sus usos y sus prácticas concretas en un contexto? Si esto se hace, comprenderemos que los prejuicios anteriormente mencionados coinciden con una visión moderna, aristocrática y jerárquica de la realidad social. Por lo tanto, no se trata de un momento culmen, como se esperaba de la experiencia estética, lo que transforma al ser humano, sino un proceso dinámico de todos los días. La música que se escucha cotidianamente no está por debajo de las sinfonías. Así, no deberíamos enfocarnos en la pregunta: ¿nos hace mejores el arte?, sino en aquella que insiste en: ¿cómo lo logra? ¿De qué a qué nos lleva en su poder transformador? Muchas respuestas han surgido, algunas hablando de la espiritualidad del arte, como Kandinsky, Hegel o Coleridge, pero en ellas hay una condición común, se replica el prejuicio de lo espiritual como superior y de lo popular como superficial, por no decir ramplón, caótico, infantil y no intelectual. La supeditación de la estética a la ética, cuando intenta construir una eticidad para ordenar al arte, no ha sabido resistir la tentación esencialista que devino en prejuicio moralizante. ¿No sería esto precisamente la elección justificada de un tipo de humanidad sobre otra? ¿Qué opciones habría entonces para los artistas y los usos del arte? Exploremos dos opciones de esto, las cuales podremos determinar como posturas ascéticas o sacras y posturas hedonistas.

Dos opciones éticas para lo artístico: lo dinámico-hedonista y el sacralismo

Nosotros los hombres necesitamos clasificar, no para crear un mundo, sino para ordenar una manera de comprenderlo. Morawski, en un intento de dar cuenta de dos imágenes cosmovisivas (porque le dan un sentido y dirección a lo artístico), acoplará diversas nociones del mundo (que anteriormente enunciamos, pero que queremos retomar para hacer énfasis) como la idea de dignidad humana, de religiosidad y su papel práctico, pero también ideas políticas como las de cómo socializar o cómo lograr un cambio o revolución social sin olvidar una mirada trágica del ser humano. No obstante, entre todos estos, dos tipos específicos se verán realizados.



En un primer lugar, la idea de autonomía del arte, fuertemente dominante en el siglo XIX, generará un etos artístico que se denominará *dinámico-hedonista*, el cual se puede comprender al recordar las imágenes populares del dandi, del bohemio, del callejero, del flaneur o del viajero. Se trata de un etos asociado directamente a la experiencia real del mundo, en contra de una intelección racional del mismo: la existencia se percibe con la acción directa de los sentidos, de la vida, de la experiencia directa, de la intuición que puede captar la totalidad del mundo. Este énfasis en la parte sensual del ser humano los llevaría a dudar de la razón metódica, de la ciencia, así como también de la moralidad tradicional, de ahí ese deseo de penetrar en la naturaleza de las cosas, ya no con unos sentidos científicos, sino con unos dirigidos al placer, a la esencia mutable de las cosas: toda moralidad sería una simpleza, una limitación ramplona de la existencia y, por lo tanto, el disfrute y el goce de la vida debe estar por encima de ella.

¿Quién no ha escuchado la idea de que el artista debe romper límites? ¿Está limitado por una comprensión única, sea ésta intelectual o moral? Visión que “se ha denominado autonomismo, que sostiene que el carácter moral de una obra es irrelevante para su evaluación en tanto que obra de arte, como defiende, por ejemplo Oscar Wilde” (Castro Rodríguez, 2012, p. 65). Este etos dinámico-hedonista hará énfasis en la transformación y ruptura de los horizontes de comprensión de una época... por eso el arte es ejemplar (retomando esa idea de supeditación) y muestra cómo entrar en directa pugna con las convenciones del mundo. Walt Whitman será un ejemplo de esto: no solo canta a la totalidad de la existencia, sino que implica o hace un llamado a aceptar las cosas como son, sin preferencias, sin límites establecidos. Todo lo bueno y lo malo habita en el alma humana, como lo veremos en el poema *A ti*, más allá de las preferencias sociales que limitan al humano:

No hay don en hombre o mujer que no se aplique a ti;
no hay virtud ni belleza en hombre o mujer que no poseas tú en igual medida;
no hay arrojo ni resistencia en los demás que no poseas tú en igual medida;
no hay placer que espere a otros y que no te espere igualmente a ti.

En cuanto a mí, nada doy a nadie a menos de darte cuidadosamente lo mismo a ti.

¡Yo canto las canciones de la gloria de nadie, no de Dios, antes de que cante las canciones de tu gloria! (Whitman, 1978, p. 37)



El artista juega a transformar la moral, la institución, el mundo de las costumbres, intentando que las convenciones sean vistas como paradojas, es decir, develando su contingencia: “has ignorado lo que eres; has dormido sobre ti mismo durante tu vida entera; / tus párpados han estado como cerrados la mayor parte del tiempo; / lo que has hecho retorna ya para ridicularizarte (¿para qué vuelven sino para ridiculizarte, tu empeño, saber, plegarias?); / La ridiculez no eres tú” (Whitman, 1978, p. 37). Esto lo puede hacer en la medida en que profundiza en el etos *dinámico-hedonista* caracterizado por “una deformación del etos —esto es, en el sentido de que el código ético consiente todo lo que facilita el goce de la vida y transforma toda experiencia en material artístico, y viceversa: desecha como tabú superfluo y anacrónico la actitud según la cual se deben reconocer los calores extraestéticos como valores confiables” (Morawski, 2006, p. 291). Pero no creamos que esto es un efecto plenamente positivo o negativo, puesto que, si bien le permite al hombre liberarse de ciertas costumbres que con el pasar del tiempo empiezan a carecer de sentido práctico en su realidad simbólica, hay una consecuencia difícil, en tanto una actitud estetizante de la existencia, cuando se acompaña de una plena abstracción de los valores, lleva a que se pierda un punto en común entre éstos, con lo que se posibilita la irresponsabilidad ética del hombre. Si estamos entretenidos observando un espectáculo estético, es muy posible que el placer por lo macabro aparezca como una opción clara. La insensibilización ética es un riesgo que más adelante observaremos.

En visiones como éstas, en las cuales hay posibilidad de poner en perspectiva las estructuras de valores imperantes en una época, es decir, de apertura moral, se pueden proponer ideas límite de la condición humana, lecturas que llevan al límite la comprensión que tenemos de lo natural. Este es el caso de De Quincey, quien, en un acto de exploración literaria, propone el asesinato como una de las bellas artes, emparejando la actitud de contemplación y el goce con la imperiosa necesidad de una técnica depurada y clara. La muerte es un espectáculo estético. Frente a situaciones



como la del ejemplo anterior, dice Ovejero, refiriéndose al decadentismo de los poetas malditos, que:

La creatividad, la originalidad, exigen, para decirlo con el léxico de la época, el trato con lo demoníaco. No es la literatura la que sirve a la vida, a la buena vida, a forjar el carácter, sino que será la vida, la mala vida, la que justifique a la literatura. Se experimentará para poder contarla. La Vida antes que ética será estética, mejor dicho, para ser estética tendrá que dejar de ser ética. La encarnación más consumada de ese “ideal” será el dandy, el héroe demoníaco (Ovejero, 2010, p. 70)

Exploremos una idea tradicional, a modo de ejemplo, para comprender una de las variables de esta supeditación que, sustentada desde la katharsis, nos hace buscarle uso ético a lo artístico: el soportar por medio del arte, es decir, la belleza cruel que nos hace transformarnos. Es una visión tradicional, el sufrimiento nos acerca a la beldad real del mundo, es la antesala para quebrar de la estantería las viejas formas tradicionales, las estatuillas que se han guardado y desempolvado durante largo tiempo: la moral convencional, cuidada y pulida, allá en su alto lugar social. La crueldad de la vida nos entrega nuevas miradas, una experiencia fuera del cuarto de estanterías y, por lo tanto, una experiencia real del mundo se necesita. En nombre de esta belleza se tolerarán ciertas actitudes que atentan contra la socialización, como la decadencia del vicio o la exageración de las pasiones en una sociedad dominada por lo racional.

Pero veamos las derivas del asunto. ¿No será esto una rebaba a la idea de que el arte es una vía para la empatía humana? Comprender los sentimientos ajenos nunca asegurará que seamos empáticos con el otro; a veces, esto mismo puede llevarnos a trivializarlo o a disfrutarlo. ¿No sería Sade un artista del infligir dolor por el placer y la belleza del mismo? Así, no es que la crueldad de un personaje literario, por ejemplo, inmediatamente nos haga reflexionar sobre la crueldad de la vida, logrando una sensibilización moral. A veces, las posibilidades caen en la cara impar del dado y es el placer, en lugar del sufrimiento, lo que aparece. La historia está llena de caos, de adaptaciones al mismo, y por eso, la idea de ese rol artístico como humanización, sin entender que es una pretensión histórica, nos puede llevar también a



moralizar al otro: el otro es bueno en tanto comparta mis gustos estéticos, llegando no a la empatía, sino a la segregación por medio del arte. Es que una cosa son las convicciones que mueven nuestras conductas y otras las consecuencias. Una cosa es el hecho de poner estatuillas en los anaqueles de nuestra moral, y la otra es no reconocer que el otro no necesita imágenes para adorar, sino que son los oídos y los sonidos del mundo los que lo hacen realmente humano. En toda acción humana, en todo comportamiento estético, el ser humano se humaniza, más allá de nuestra comprensión del mismo y de nuestra obsesiva necesidad de implantarle la hegemónica mirada del nosotros y de lo común. Un concierto callejero, un happening, un banquete o una comida callejera construyen humanidad, en tanto posibilitan interacciones estético-éticas para la posible construcción del sentido vital que integra lo que uno está siendo con lo que los otros también están siendo. Así, entendemos que la obra no es un ser en sí, no es una magia humanizante, sino que depende de la interacción. El mundo se construye también en las mezclas que realizamos, no sólo en los puros e inmaculados anaqueles de la tradición y sus preferencias.³¹

Para nosotros es necesario dar la propia visión en este asunto, por eso declaramos que partimos de una postura funcional (el cómo sirve) y no representativa (qué valor ha tenido) de lo estético, y así es claro que cualquier manifestación cultural es una práctica estética, y que éstas no están limitadas al espectro de lo artístico. De ahí que las funciones específicas de dichas manifestaciones son las de organizar las formas de vida y comprensión de quienes las viven. Así, es necesario recordar que la utilidad vital que le demos a nuestras acciones sociales no está limitada ni validada por las condiciones epistemológicas con las que entendernos la verdad científica. Estamos hablando de una verdad en términos de praxis, una pragmática de las acciones sociales. Así, lo bello y lo feo son formas usadas en la cultura, validadas en la acción de referirse a estas categorías, rompiendo la jerarquía de la preferencia al comprender su uso. El proble-

31. Es la idea de la alteridad como reconocimiento del otro como otro, no como un yo en potencia. El otro es siempre misterioso y, por lo tanto, humanizarlo a él y a mí mismo depende de un proceso de reconocimiento, es decir, de diálogo. Las cosas a las que les damos nuestra atención para posibilitarnos son las que construyen interacción y sentido humanizado.



ma de las categorías no está en el objeto o la práctica, sea esta fea, ramplona, bella, refinada, exclusiva o popular, sino en el sujeto en interacción con su contexto y la manera de ordenar.

Así, no hay significado intrínseco en el arte, quien observa un símbolo moral lo hace como acto de interpretación, como una precomprensión del mismo, posibilitada ésta en el entramado histórico de significados que ha tenido que vivir. Así, el etos artístico no está dirigido a valorar una cosa sobre otra, sino a comprender cómo las comunidades y los conjuntos sociales nombran su relación en el mundo. No olvidemos algo fundamental y es que

hay tantas opciones cosmovisivas como decisiones generales concernientes a cómo vivir, qué valores supremos escoger, de qué modos es decir, con qué *praxis* entendida de la manera más amplia- cuestionar las falsas jerarquías axiológicas en nosotros y en torno a nosotros, luchar obstinadamente por la libertad y la justicia, perseverar en la defensa heroica de los valores empujados al margen o a la clandestinidad, emprender un esfuerzo para transformar el mundo en un mundo mejor, y así sucesivamente. (Morawski, 2006, p. 289)

Volviendo a la imagen hedonista, comprendemos que el artista y su quehacer, no solo material, sino simbólico y cultural, lo que él hace y representa en la cultura, no está limitado a la técnica, como tradicionalmente se pretendía, sino que su función está en hacer ambiente artístico. Esto quiere decir que su influencia cultural ha modificado la manera en que se lo juzga, pues la imagen del artista sacerdotal implicaría que a éste no se le aplicarían los mismos criterios morales que a los demás mortales. Así, la moral común debía transformarse en su rango de influencia, generando así una hipertrofia en la buena fe y la humanidad de este rol social. Así pues, estamos hablando de la idolatría del artista como el salvador de la humanidad por medio de la ruptura de la convención social:

Los utopistas (con Adorno, Marcuse, Bloch, etc. a la cabeza), por su parte, consideran que la obra de arte, y el artista, por consiguiente, son siempre vehículos de salvación, con lo que, de nuevo, volvemos a la consideración del artista como un individuo al que se le aplica



una suerte de estado de excepción moral y al que (y a cuyas obras) no se le puede juzgar según los criterios “ordinarios” de moralidad (Carroll, N. 2001, 270-293), dado que, en cierto modo, instaura una nueva moralidad, por así decir (Castro Rodríguez, 2012, p. 65).

Esta forma de entender replica el eco de la supeditación, el arte sirve para la salvación, y en tanto se mantenga su poder, el del artista como quien ve la real realidad del mundo, como medio y canal para la humanidad, este sujeto estará llamado a ser quien revela lo que hay más allá de los misterios ocultos por la mediocridad moral del ser humano. La estrategia es la siguiente: quien tiene el poder de mostrar la verdad (ontológica) del mundo, tiene la capacidad de mostrar el camino moral y lo realiza por medio de lo estético como arte. De ahí que los universales de lo bello y de lo bueno estén emparentados como virtudes, como modos de construcción de un *ethos* artístico. Pero es necesario mantener una crítica a esta idea tradicional y no olvidar sus consecuencias prácticas, la elección jerárquica de un ser humano y sus costumbres sobre otro. Es decir, un aparato moral oculto de verdad y de belleza suprema.

La segunda forma del *etos* será lo opuesto a este hedonismo, y está ubicada en la función clásica de la educación para lo social, sea en lo político o lo religioso, es decir, es la propuesta moralizadora. Es lo que se denominaría como *Sacralismo*, debido a que Morawski describe el concepto, pero no le da un nombre puntual. Así, esta otra forma tiene como objetivo hacer evidente, es decir notable, lo esencial por medio de la obra de arte y de la acción del artista en la sociedad: esto es una moralización ontológica del arte, puesto que éste ya no sería un medio para la bondad, sino su manifestación misma. Lo bueno se encarna en la obra. Si esto sucede así, entonces el artista, coincidiendo con la imagen especulativa expuesta por Schaeffer, es un pastor de hombres: en su quehacer, en su obrar, en su materializar; de la misma manera que se cuida a un rebaño, el artista se vuelca proteger a la humanidad al guiarla a lo “bueno” social y al alejarla de lo “decadente”. ¿No es ésta entonces una forma de proyecto moral? ¿Una forma de implantar un modelo de eticidad religioso, donde es más importante el factor social del público que el expresivo del artista? ¿No es ésta una inversión del arte por el arte? Claro que sí, por eso afirmamos



que entre esta configuración ética de la estética, en esta supeditación y la sociedad, se establece un criterio claramente extraestético, plenamente moral, para juzgar y comprender lo artístico. El artista es quien muestra lo verdadero, y cualquier alejamiento de esto será visto como una estafa, como una decadencia. El arte es una mediación con el ser verdadero, o así se pretenderá; y con esto, la capacidad del arte es la de fundamentar una vida noble, auténtica, real, digna. Pero lo que vemos ahí es un mecanismo para seleccionar prácticas artísticas que resuenen con la moral imperante.

¿Puede haber en estas dos miradas lugares comunes? ¿En qué se encuentran a pesar de sus diferencias discursivas? La función las une. Es decir, las dos tienen, desde vías disímiles, desde modos en apariencia contrarios de entender la realidad, una función humanizadora de la vida: las dos proponen modos óptimos de lo que se considera la verdadera humanidad. Dos arcillas diferentes, en manos de diferentes alfareros, sirven de igual modo para moldear figuras de lo que el ser humano debería ser... Por una vía u otra estos modelos buscan una *máxima humanización de la vida*. ¿Suena esto familiar o resuena con algo que ya habíamos dicho? ¿Acaso no es una clara ejemplificación de lo que ya Rancière había explicitado al decir que se eligen los tipos apropiados de humanidad, es decir, una práctica sobre otra como modo de vida apropiado? Para ambos modelos el arte es mediación, así se alejen del tipo de ser humano que plantean: lo claro es que el arte es sagrado, y su función, sea hedonista o ascética, explicita el papel primordial y simbólico de las prácticas artísticas en la cultura. Es por esto que entendemos que este modelo de supeditación se logra a través de construir un *ethos* en el arte y otro del arte: uno al interior (como búsqueda de la autonomía y de la individualización) y otro alrededor (en los valores de la comunidad y el deseo de integración social). ¿Sería un nuevo retorno de la danza entre Apolo y Dionisos?

Culmen de la supeditación: la sacralización y el modelo especulativo del arte



SANTIAGO ROJAS MESA
ENTRE ESTÉTICA Y ÉTICA: CONCEPCIONES HISTÓRICO-SOCIALES PARA LO ARTÍSTICO

Si bien anteriormente pasamos rápidamente por la idea de sacralización y su coincidencia con lo que Schaeffer llamará *el modelo especulativo del arte*, es necesario detenernos un poco más en éste, pues nos ayuda a comprender parte de la tensión que hay entre el público general y el arte contemporáneo. Si hubo un cambio a una nueva concepción de arte con las vanguardias al inicio del siglo XX, éste se dará en contravía de este modelo especulativo. Así pues, dentro de esta idea no solo vemos un uso de la supeditación de lo estético a la ética, sino que, al mismo tiempo, entendemos cómo se confirmó el valor artístico a través de la lectura moral. Si hacemos esto es para comprender cómo se dio el cambio una vez esta visión sacralizada encontró sus límites socio históricos. Así, nombrar esto es hacer una crítica directa a su estructura, pues consideramos que el mostrar sus fundamentos permite comprender vías alternativas a esta supeditación, así como lo es entender el paso que se dará desde lo estético limitado a lo artístico hacia lo estético como parte del mundo cultural, social e histórico: es recorrer la ruta que permite el paso de las prácticas artísticas a las prácticas estéticas, a los comportamientos estéticos humanos.

¿Para qué sirve hacer énfasis en esta idea del arte como algo extático y sagrado? el modelo de Schaeffer es una forma de evidenciar la estructura teleológica que ha tenido lo artístico, para evidentemente hacer crítica y mostrar sus límites y formas. El modelo especulativo es sinónimo de sacralización. Ésta no se origina en el siglo XIX, pero podemos ver que es en este momento donde mayor fuerza tiene, pues no se limitará a una sola visión del arte (como la que lo usa para lo social), sino que se extiende como fondo común. Dentro de esto, el romanticismo alemán será un gran impulsor (con la idea del genio y de la ironía)³², que le servirá de sustento al simbolismo del mismo siglo. Pero más allá de las corrientes artísticas, su influencia se deja ver claramente en el imaginario colectivo popular de nuestra época. Si una persona lee el arte, lo hará en mayor tendencia

32. Las nociones alrededor del romanticismo pueden revisarse en Safranski (2009)



con una concepción heredada en esta idea especulativa: lo artístico es algo muy importante en la cultura y el museo es el templo de este culto al espíritu humano. Consiste en la idea de que, así como los dioses son incomprensibles para las mentes mortales, el arte solo podrá ser asequible a algunos iniciados, aunque sabemos que la salvación está en la popularización del culto y en la comprensión general del mismo. ¿Para qué sirve el arte? Será la pregunta por excelencia de esta imagen (y por algo la hemos nombrado en varias ocasiones y con varias formas) y, como hemos intentado mostrar a lo largo de este texto, servirá para educar al humano en lo humano, para intentar mejorarlo, para clasificarlo en lo civilizado, para alejarlo de la bestialidad de sus pasiones desbordadas.

De ahí que el arte no sea un acto de consumo, de necesidad, de atragantarse, sino algo que se contempla con calma y con espíritu sosegado: para esto se necesita una educación sobre nuestros sentidos, pues no están dados para lo inmediato del cuerpo, sino para, a través de la experiencia de la obra, encontrar algo más allá de lo común. Se realiza así un ejercicio “extático”, es decir, de contemplación para el regocijo espiritual: el éxtasis, trabajo que exalta la vida más allá de la vil necesidad. Es por esta razón que lo político será importante y que palabras “ritual”, “templo”, “sagrado”, tienen un sentido fundamental, ya que configuran un modo de relacionarse con los objetos no útiles y no cotidianos que se suponen son las obras: es en el intento de decodificar estos objetos donde se revela una condición mística, un modo de conectarse con una verdad humana escondida entre la composición de las cosas. Verdad... la palabra difícil, la palabra potente y titánica que una vez pronunciada desata las fuerzas más profundas de la humanidad. Es por medio de ella que lo sagrado intenta hacerse evidente, pues lo artístico ya no tiene una condición de vil apariencia, sino de medio, de portal para una esencia espiritual humana; una nueva ontología artística se manifiesta, y es el artista quien ayudará a canalizar los valores morales que mejoran al hombre porque él, como vidente y profeta, descubre el velo de la realidad social. ¿Dónde está el truco? En que por medio de esta imagen se realiza una inversión de la supeditación: ya no es la ética la que usa la estética... es que es la estética la que baja de la montaña para enseñar una nueva forma de comportamiento. La ética se ha supeditado a la estética. Así, entendemos que “el arte es un saber extático, es decir, que revela



verdades trascendentes, inaccesibles a las actividades cognitivas profanas.” (Schaeffer, 2012, p. 22). Las viejas categorías están incompletas (tanto las de los hombres como las de los seres y las cosas). Levantando un cuchillo diferente de vieja piedra ritual, el nuevo arte intentará categorizar una novedosa autenticidad para lo humano, consolidando también su inverso: quien sabe que es lo inauténtico de lo cotidiano y de lo popular es quien dormita con la autenticidad de lo artístico.

¿Por qué volver a usar esta imagen de espejo del mundo donde una verdad se contrapone a una apariencia de las cosas? Es que la conformación de la teoría especulativa necesita de esta división, pues se sustenta en la idea de dos realidades contrapuestas: una que se encuentra por medio de la razón positiva y de los sentidos, pero que es aparente, pues no canaliza la esencia de la humanidad; y otra, profunda y contundente, revelada por la mística forma del arte: “Esto significa que la sacralización del arte es solidaria de una filosofía dualista, que se inscribe más o menos directamente dentro de la filiación Platónica” (Schaeffer, 2012, p. 23). Pero, ¿qué consecuencias tiene esta idea? ¿Cómo afecta el horizonte humano del día a día? Simple (pero por no por ello fácil de solucionar): quien se para en la verdad obtiene el poder de definir los criterios con los que algo se valida. Así, las prácticas artísticas se ven pasadas por un tamiz de lo que se considera verdadero, ontológicamente verdadero, que terminará dándoles una condición filosófica e intelectualista. Un arte sin reflexión filosófica es uno que está incompleto y que es por esto inauténtica formalidad. ¿No es este un nuevo intento de supeditación, esta vez limitada al universal de lo racional, de lo científicamente racional?

Enunciemos algo importante: la modernidad en su faceta ilustrada está compuesta de una crisis espiritual que se enmarca en la desconfianza a los criterios religiosos que dominaron tradicionalmente. Las transformaciones sociales, económicas, políticas, culturales que se generaron en el siglo XVIII abrirán una transformación en el modo de hacer conocimiento: el conocimiento debe buscarse científicamente, el giro copernicano promulgado por Kant resonará como un modo de comprensión de su momento histórico. Pero éste será el piso para la reflexión romántica en su deseo de encontrar un sentido profundo de la existencia, intentando encontrar armonía, unidad y totalidad orgánica con lo que se rompió en la ilustración



(el corazón escindido de la razón). Pero hay que tener en cuenta que “si bien la crisis filosófica y teológica constituye la motivación más explícita de la revolución romántica, no podemos pensar que ella resulta sin duda de la conjunción de múltiples factores sociales, políticos e intelectuales, entre ellos especialmente la emancipación social de los artistas en el marco de una economía de mercado” (Schaeffer, 2012, p. 24).

Esta es la condición de posibilidad del prejuicio del arte sagrado: un romanticismo que busca lo total, actualizando la idea de que se puede revelar la forma concreta de la realidad, y que el medio para esto es un contacto que solo lo artístico puede hacer. Un viejo eco de la voz platónica que desterró a los poetas de la polis, pero que les dio buen lugar a los músicos. ¿Qué tipo de totalidad sería ésta entonces? La de una teleología determinista: la libertad social, cultural, política se encuentra en el conocimiento profundo de la verdadera naturaleza, más allá de las apariencias y los afanes del dinero, la técnica y la ciencia positivamente utilitaria. De ahí que la odisea de esta visión sacralizada se fundamente en el “cómo salvar el acceso al Ser absoluto y a un fundamento último de la realidad, cuando el criticismo kantiano acaba de bloquear la ontología y de limitar el campo de conocimiento humano a formas y categorías subjetivas tanto como a objetos fenoménicos, no teniendo ya la cuestión del ser y de Dios más que el estatuto de una idea de la razón, inaccesible a toda especulación teórica” (Schaeffer, 2012, p. 25). Frente al paulatino ocaso de la filosofía como modo de responder a la totalidad de la realidad, el arte, sobre todo la poesía, tendrá la capacidad intrínseca de mostrar lo absoluto de la naturaleza. Así, éste se convierte en mediación, pues “la forma cumplida de las ciencias debe ser la poética” (Schaeffer, 2012, p. 26) como bien sabrá decir Novalis. Pero esta es la forma final del conocimiento humano, antecedido por la ciencia y la religiosidad.

Así, si la práctica artística se conforma de esta manera ¿qué pasará con el sujeto que oficia esta mediación, este diálogo sagrado con lo absoluto? La idea del genio creador, que será uno de los estandartes del movimiento romántico, entra en escena. El ser humano es libre en tanto crea modos de encuentro con la totalidad, es decir, cuando expresa por medio de la obra de arte. Así, el artista, elevado a la categoría de genio, es quien eleva a la humanidad un grado más arriba. ¿No será esta idea de ascensión un acto autorreferencial



por medio de la imagen del sacerdote artístico que justifica el papel que los románticos intentaron darse a sí mismos en el destino de la humanidad? Es que “arte, poesía, filosofía, crítica, experiencia estética, experiencia histórica: para el joven Schlegel, todo viene a ser prácticamente lo mismo. Incluso la religión es ‘poesía’, y el poeta, por supuesto, un ‘sacerdote’, un ‘mediador’ del absoluto.” (Bozal, 2000, p. 222). Esta idea, que expresa la concepción plenamente religiosa del arte, está dirigida a una concepción que Schaeffer llamará dual, entendida como mitad ontoteología (la idea de que hay una forma específica de la realidad que puede ser comprendida como el ser de las cosas) y mitad filosofía criticista (en tanto se pueden conocer de manera progresiva los lugares específicos del saber humano), anotando que “este doble impulso se sitúa en niveles diferentes: la ontoteología idealista funciona como una evidencia preteórica, cuya evidencia discursiva es al mismo tiempo desconocida; la metodología criticista, por su parte, define supuestamente la discursividad filosófica” (Schaeffer, 2012, p. 27). Así pues, estamos frente a los pilares de la sacralización del arte: éste está dotado del poder de decir aquello que se encuentra velado para el conocimiento filosófico, no como un complemento, sino como un develar la auténtica realidad y forma del mundo.

Esta es la razón por la que es posible comprender esa idea que explica que la poesía y las demás prácticas artísticas muestran el ser, pues es en, y a través de, la obra donde éste acontece. Esto nos permite comprender por qué “diciéndonos que el arte revela al ser, la teoría especulativa del arte debe siempre también, y como el mismo gesto, situar el arte en el ser que así releva: él es a la vez revelación ontológica y objeto de la ontología” (Schaeffer, 2012, págs. 27-28). Esta es la construcción de un arte esencialista: entendido no en su idea de los comportamientos morales, ni en su forma de hacerse, sino en su directa condición de mostrar y revelar la esencia del mundo. No se trata de una estética para la ética, sino de una teleología estética: lo artístico es el principio motor del comportamiento comprensivo humano y además su lugar de llegada, pues es lo que hace que la vida humana sea significativa. ¿Significativa en qué sentido? En que funciona como un criterio social para poder juzgar las obras y los comportamientos humanos en relación a éstas, pues lo no auténtico o significativo será por oposición inane, falso, superficial, insignificante, es decir, apariencias y fantasmagoría, pura técnica sin contenido real.



Entonces, demos una conclusión parcial: existen dos tradiciones que mirarán y comprenderán las diferentes materializaciones del arte en relación a esquemas de valores específicos, siendo una la que sospechará de lo artístico y lo intentará reducir en relación al pensamiento moral, a su función social, realizando así una sujeción filosófica del arte, y que reconoceremos como una tradición *ascética* (que recordemos, intenta atar lo artístico a lo filosófico y construye una visión anestésica³³ de la realidad, es decir, que trata de superar el velo sensible que cubre al mundo de apariencias). La segunda será la sacralización de lo artístico, que también realiza una sujeción filosófica de lo artístico, pero ésta a través de su poder de mostrar la verdadera cara de la realidad, es decir, lo plenamente esencial. Así, estas dos tradiciones significarán de tal manera que la verdad y lo moral se convierten en horizontes para configurar lo estético entendido como artístico. Las prácticas del arte serán valoradas extraestéticamente en su capacidad de revelar la verdad o no, de construir una moral apropiada o no. Esto constituye el epítome de lo que es *supeditación* como concepto: la libertad humana y la moralidad están directamente atadas a una condición de valorar las acciones humanas como verdaderas, profundas, y auténticas; o como falsas, superficiales y aparentes, lo que que no es otra cosa que usar lo artístico y el conocimiento como un modo de elegir lo que se nos muestra como moralmente más apropiado: “Vemos que lo que unifica todas estas figuras, más allá de sus diferencias innegables, es siempre del orden de la nostalgia de una vida supuestamente ‘auténtica’” (Schaeffer, 2012, págs. 30-31). Es la idea de valorar una práctica humana sobre otra, como insistirá Rancière, pero que ahora está dirigida oficialmente por el sacerdocio artístico que se denomina como mesías de una verdadera forma de vida. El arte al servicio del progreso moral de la humanidad.

33. Se puede revisar el Timeo de Platón, donde se explicita una desconfianza de los sentidos como medio de comprensión de la realidad, por lo tanto, una anestésica, en tanto la sensibilidad es negativa al no producir un conocimiento certero.

Supeditación de lo ético a lo estético (anestésica)

Pero no todo es ética sobre estética, no todo ha sido una al servicio de la otra ¿Hay de casualidad alguna forma de supeditación que invierta fuertemente los papeles y que haga que lo estético domine lo ético, es decir, no solo le dé realidad, sino que demarque específicamente sus valores? La respuesta está en algo que se conocerá como la anestésica, que puede ser entendida como la desensibilización moral del sujeto frente a determinada experiencia estética. Así, dejemos que la belleza se exprese en todas sus formas... no le entreguemos límites para que intente vestirse adecuadamente, pues ella, señora caprichosa hace sus propias reglas y etiquetas... que la belleza sea cruel, que el arte exprese la totalidad, y en ésta, la profunda evidencia de la moral rota... de la carne expuesta... del deseo desaforado.

La estética, en su forma artística, bajo esta forma se supeditación anestésica, no está limitada a la moral, es una ruptura de los límites de las convenciones humanas, y es por esto que los artistas son considerados profetas de su propia época, llevando la idea de la imagen especulativa a otra mirada de la supeditación, como insinuaría Nietzsche retomando la visión del genio romántico: es aquel que puede romper los valores tradicionales y crear un mundo para sí, uno auténtico y no pervertido por las normas sociales, es decir, un mundo hecho feo, “enfecido”. El artista rescata la belleza de la existencia, pero ésta, más auténtica, no es comprendida por las mentes comunes.

¿Pero qué consecuencias podría tener dicha tradición en las relaciones entre lo estético como prácticas artísticas y lo ético? Queremos mostrar desde el principio una que no se nos puede olvidar: la desensibilización moral. Si toda la tradición artística anterior insistió en que el arte nos hace mejores porque nos enseña una nueva sensibilidad más humana, no podemos olvidar que ésta es solo una de las tradiciones: en el nombre del arte se han excluido personas del ámbito social al considerarse inferiores por el hecho de no poder apreciar una obra, pero también se ha utilizado el valor del arte para cimentar un poder político de un grupo social sobre otro. Esto se logra cuando importa más el arte como objeto ritual que como manifestación humana, y así tenemos a “los comandantes de





campos de concentración que disfrutaban de los cuartetos de cuerda ejecutados por los prisioneros judíos antes de enviarlos a la cámara de gas” (Carey, 2007, p. 139). Que se haya pretendido la mejoría constante del ser humano no puede llevarnos a no reconocer que a veces esto es una pretensión. La supeditación, cuando lo artístico es tomado como un absoluto, puede llevar directamente a la paulatina disgregación del valor moral, incrementando el valor estético de las obras. No olvidemos la prosaica pregunta que resume esta actitud: ¿entre un guardia de seguridad o una obra de arte, a quién salvaría usted en un incendio de un museo? Nuestra respuesta a esa idea es: si se puede, a los dos. Si bien la obra es irrepetible, también lo es la persona. Decidir que el valor cultural está por encima de una vida es una sacralización fetichista de lo artístico por encima del valor de una vida humana. La sola dicotomía de la pregunta nos resulta falaz.

Retomando la exposición, veremos que uno de los mayores exponentes históricos de dicha supeditación se reconoce como decadentismo, movimiento que hace parte, mayormente, de las corrientes literarias y artísticas de los siglos XVIII y XIX³⁴, pero que se entiende como una actitud cultural que tiende hacia el hedonismo. Es decir, cada vez que la belleza empieza a caminar de la mano del placer corporal, una especie de espiritualidad mundana les hace corrillo. Dicha mundanidad se expresa como una exaltación de lo horroroso como forma de placer (la carroña, lo decadente, lo sucio, lo pútrido), como ruptura del canon cultural de belleza que se ha construido como una moralización de lo que, para su época, es permitido hacer, y como un disfrute del dolor o una satisfacción con lo macabro, como podremos observar tanto en la literatura de Sade como en la ironía de Quincey.

Pero nuestro interés no es mostrar y analizar una corriente, sino comprenderla como discursividad, como una forma de relación entre estética y ética. Así, dicha anestésica, ¿qué consecuencias tiene? En primer lugar, podríamos hablar de una banalización de la importancia simbólica del arte como

34. Autores como Sade y los poetas malditos, entre otros, ayudan a ver esta idea inversa, donde la ruptura con la moral imperante como forma de autoexpresión configura parte del horizonte del quehacer artístico.



búsqueda de lo “bueno”. Hay un cambio de moralidad en el siglo XIX, no solo por los cambios sociales (como la revolución industrial de las máquinas de vapor, la consolidación del estado moderno colonial, la centralización del poder social al modelo de ciudad, etc.) sino por los cambios en las tendencias artísticas (como se verá en el naturalismo y en el realismo como formas de nombrar los cambios culturales, previos a las vanguardias del siglo XX), los cuales claman por nuevos valores, pero que traen como consecuencia la ruptura de la hegemonía de un sistema de valores que dominaron una época. Así, lo que se empieza a ver es que lo sagrado del arte, donde el artista oficiaba como sacerdote, se mundaniza cada vez más. La experiencia estética, ritual del arte sacro, comienza a convertirse en valor utilitario.

Lo útil en este sentido es efímero, es decir, no busca la trascendencia metafísica, sino la inmanencia material, la satisfacción del deseo inmediato. Con los cambios en los modos de mirar la realidad que se darán a principios del siglo XX, como los medios masivos (el cine, la radio, los semanarios y las industrias culturales)³⁵ y con la transformación de las nociones clásicas del arte fundamentadas en el dominio técnico (que está posibilitada por técnicas mecánicas y electrónicas), tendremos el campo sembrado para la aparición de la supeditación más fuerte de lo ético a lo estético, es decir, la anestésica. Así, lo que veremos es un cambio en los modos de experimentar la realidad, en tanto las nuevas experiencias estéticas ya no serán individuales y rituales, sino colectivas y comerciales. Por eso su satisfacción inmediata. Lo estético ya no es un portaestandarte del arte, éste se amplía a la cultura popular y de masas. Con esto entendemos que “cuando el punto de vista estético brilla por su ausencia, la dimensión estética puede sorprender, incluso puede escandalizar, pero a nadie que no esté directamente afectado por los hechos le quitará el sueño de manera permanente, a lo sumo le llegará a encandilar” (Salabert P. , 1995, p. 56). Es la aparición, no de la experiencia ritual, sino de la espectacularidad. Así, el interés será el de mostrar con mayor fuerza nuevas experiencias estéticas, nuevas gestiones de las sensibilidades humanas que se cosechan por medio de pantallas, de

35. La teoría crítica se encargará profundamente de analizar este fenómeno estético social, especialmente Horkheimer y Adorno (1998) en *La dialéctica de la ilustración*.



bafles y de papeles, donde el cómo mostrar será tan o más importante que el qué. El suceso será escandaloso, y de ahí su posibilidad de ser un show mediático: es la construcción de una dinámica simbólica.

Esta forma de supeditación, la anestésica, implica una estetización del mundo general. Es decir, lo estético se expande más allá de los confines de lo artístico y permea la cotidianidad, por eso se logra una banalización de sus valores trascendentales, anteriormente sustentados por la imagen especulativa del arte. El arte necesita escándalo, ruptura, construcción de nuevas sensibilidades, pero los medios y las industrias culturales están generando accesos más potentes a esto, pues tienen mayor visibilidad social. Así, estamos hablando de un acto de pirotecnia: lo moral está supeditado a la forma estética en que se presente en los medios, y de ahí que prontamente llegue el aburrimiento, en tanto un escándalo es reemplazado por otro, y las experiencias vitales pierden el sentido por convertirse en tendencias sociales, no en experiencias de sentido. Esta es la anestésica, la pérdida del sentido ético en medio del espectáculo: una bomba es reemplazada por un accidente, éste por una violación, ésta por un desfalco público y éste último por la victoria en una guerra, por un trofeo político, por un ex presidente acusado de lo que sea.

Entendemos, con lo anterior, que esta supeditación inversa implica un desplazamiento de la responsabilidad, en medio de un mundo dominado por la opinión pública. Es el imperio de la opinión, al cual llamaremos *doxología*. Éste no solo implica un modo de leer la realidad, sino de gestionar las pasiones con las cuales vivimos dicha realidad. ¿No es esto similar a lo que Walter Benjamin (1999) enunciara con su noción de pérdida de la experiencia? Para él, la experiencia, como algo significativo, es reemplazada por una forma de shock, de impacto, de espectáculo, como las que obtenemos en el cine: “Y en ello consiste el efecto de choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa. Por virtud de su estructura técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje por así decirlo moral en que lo retuvo el dadaísmo” (págs. 51-52). Es el espectáculo lo que hará la ruptura con lo moral, cosa que se observará, no solo en las industrias culturales, sino también en los modelos tradicionales con los que el arte se construyó hasta ese momento. Las vanguardias artísticas, que a comienzos del siglo



XX coincidieron y reflexionaron sobre el cambio de los valores dominantes, mostrarán un paso de una visión mimética de la realidad a una visión expresiva. Es decir, hay una transvaloración de lo que se considera lo significativo y ritual del arte. Baudrillard explicará esto, al implicar que es el paso hacia una visión de *ironía*, en tanto el arte implica una sorpresa y no solamente la contemplación pasiva, lográndose esta última solo con un cambio en el modo de percibir: de lo sutil y encubierto, donde la verdad del mundo se revela, a lo explícito de lo discursivo y lo expresivo, pues

¿qué puede significar todavía el arte en un mundo hiperrealista por anticipado, *cool*, transparente, publicitario? ¿Qué puede significar el porno en un mundo pornografiado de antemano? Como no sea lanzarnos un último guiño paradójico, el de la realidad riéndose de sí misma bajo su forma más hiperrealista, el del sexo riéndose de sí mismo bajo su forma más exhibicionista, el del arte riéndose de sí mismo y de su propia desaparición bajo su forma más artificial: la ironía (Baudrillard, 2007, p. 57)

Con esto entendemos que el paso de lo sagrado a lo mundano está terminado y coincide con la crisis moral moderna, que se acelerará industrialmente y se completará con el capitalismo cultural. El objeto de arte comienza a ser visible a través de los objetos plenamente cotidianos, como los globos llenos de aire o las latas llenas de mierda de Manzoni, o la fuente de agua ampliamente criticada de Duchamp. Esta condición llevará a que, en el siglo XX, la división de los objetos útiles e inútiles haga una revuelta en el arte, pues las obras no son cosas sino discursos: esta es una transformación en la visión del mundo, pues todo objeto cotidiano, fuera de su lugar habitual, es un discurso irónico que se carga de sentido y transforma la mirada cotidiana en experiencia de shock. Es un show, una pirotecnia que estalla de sentido las viejas forma y donde se borra la vieja frontera entre el valor de uso y el valor discursivo de los objetos. Así, el viejo criterio de la contemplación estética, que fundamentó la experiencia de sentido en la modernidad, es cambiado por una velocidad consumista de discurso, de ironía, es decir, de complacencia, contraria a la contemplación... y “(...) se podría decir que el principal movimiento de este deslizamiento progresivo tiende a reducir la vida identificándola con la actitud estética de complacencia en la pura forma” (Salabert P. , 1995, p. 57).



En términos de Pere Salabert, esta supeditación, esta anestésica, será una estetización general de la realidad, es decir, una Panestesia (todo será leído desde su componente estético). Es posible la mundanización del universo artístico, que pasa de ser algo sagrado y lejano de la cotidianidad, a algo cercano (puesto que la industrialización y el diseño nos comienzan a acercar a los objetos bellos útiles), popular, algo que se puede consumir. Una reproducción de la Mona Lisa decorando mi baño sin que yo sea un rey francés. Los objetos están en todas partes, ya no son sagrados, sino consumidos y eso revela un cambio en nuestra eticidad, guiada por la estetización. Así, nos enfrentamos a “la ética de la metáfora, la política del ready-made” (Salabert P. , 1995, p. 57) . Y no solo eso, sino que cada vez se exacerban más en el arte las experiencias fuertes del shock, y nadie levantaría un grito de escándalo por Duchamp o Klein, ni siquiera por la excentricidad de Dalí, cuando Nebreda nos muestra el cuerpo en sus formas límites, Sterlac usa su piel como objeto del ready-made, u Orlan interviene quirúrgicamente su cuerpo para mostrarlo como obra y objeto de consumo. El shock se ha naturalizado y con eso el advenimiento de una cultura de la espectacularidad.

¿Dónde quedó la construcción de los valores sociales? En una gestión de lo cruel como forma de lo ético. Esta es una opción para enfrentar la actitud estetizante y la anestésica: en la medida en que se desacomoda al espectador, en que se lo impresiona con un shock profundo, se puede propiciar un estado reflexivo sobre la condición humana, es decir, la crueldad posibilita el mirar más allá de una espectacularidad. Posibilidad que hay que tomar como posibilidad, no como certeza. Creemos pertinente recordar que la postura que hemos intentado mostrar es la de desnaturalizar el arte, por eso éste no nos hace ni buenos ni malos, así como tampoco lo estético en lo cotidiano, sino que nos posibilita formaciones de sentido. Así, el momento ético intentaría, por medio de una experiencia límite de los sentidos, hacer reflexionar en contra de la pirotecnia estetizante, potenciando la empatía humana, buscando la cohesión en la idea de lo humano. Así, nuevamente, no hay una esencia única que se manifiesta en lo cruel, y siempre están las dos vías: o se disfruta de la crueldad (como una manifestación anestésica) o se logra la empatía con la crueldad (como un momento de interacción entre lo estético y lo ético)... pero no



olvidemos una advertencia: “creer, por haberlo leído en los libros, que sabemos qué se siente al morir de hambre, sufrir un dolor constante, ver morir a nuestros hijos, o en suma, subsistir en el tercer mundo, no es un refinamiento de la sensibilidad, sino una trivialización del sufrimiento ajeno” (Carey, 2007, p. 118). No se trata de una estetización insensible, sino de una búsqueda discursiva que nos haga cada vez más sensibles a lo que podría potenciar un encuentro en lo humano.

Conclusiones

Al hablar de los usos estético-éticos de lo artístico estamos hablando de las diferentes formas de comprensión históricas que se le han dado al arte y a los sujetos, prácticas y objetos que lo componen, por lo tanto no hemos intentado establecer un deber ser, ni mucho menos una teleología o una axiología de valores. La lectura que hemos desarrollado tiene como finalidad ubicar lógicas históricamente definidas de cómo se han vivido dichas relaciones a partir de la categoría de supeditación. Sea a través de la educación por medio del arte, de la implantación de un sistema de valores culturales, de la sacralización del arte como esquema de lo sagrado o de la belleza por la belleza sobreponiéndose a la bondad. Estas configuraciones son el resultado de las interacciones azarosas con las que los seres humanos construimos nuestras formas de entender el mundo y, por tanto, nuestras culturas y civilizaciones. Es por esto que la utilidad del arte, o de lo artístico, está atada a una configuración estructural, contextual, situacional que puede ser claramente definible al mostrar sus condiciones constituyentes.

Pero hablar de ello nos muestra las susceptibilidades de las culturas, pues evidencia qué cosas priman sobre otras, y por lo tanto, muestra cómo se construye una forma de entender y vivir el ser humano. La tragedia de Áyax, quien renuncia a la ayuda de Atenea por su fuerza y porte, sería en nuestra contemporaneidad una oda a la individualidad, pero queda lejos de la virtud del héroe que representó en su momento. Por esto es que intentamos hacer una lectura de dichos registros intentando mantenernos fieles a lo relativo de sus criterios de validación, que no son otros que criterios pragmáticos: si se usan, son significativos y por tanto dignos



de ser analizados. Por eso afirmamos que una lectura de dicha relación, si bien nos muestra esquemas de valores, debe mantenerse en el campo de la perspectiva, porque si no, caeríamos en el error de afirmar que una es mejor que otra, descuidando que sus configuraciones y criterios para elegir formas de valores son diferentes.

De ahí que haya que comprender un cambio elemental de las culturas y de las cosmovisiones que las sustentan, como será el paso³⁶ de una cultura antigua y medieval (marcada por valores aristocráticos) a una cultura moderna (marcada por los valores de la autonomía del sujeto y el imperio del progreso), para llegar a la posmodernidad (en donde en mayor tendencia vemos una actitud ética).

Por eso identificamos varios cambios, como lo serán: a) una transformación de la idea de lo artístico, que va de la práctica artesanal antigua y medieval, marcada por los usos religiosos y pedagógico-políticos del arte (como la katharsis o la evangelización ejemplar), a una institucionalización del Arte en la modernidad, en donde se destacan las concepciones de la experiencia estética como algo extático, la obra de arte como objeto único, la idea de la genialidad del artista, la noción de una educación estética que mejore a los sujetos en su civilidad. Esta institucionalización a su vez comenzará a relativizarse a finales del siglo XIX y comienzos del XX, gracias a la entrada de las vanguardias, pero también al crecimiento de la cultura de masas, que hace que lo artístico sea revalorado y que cambien sus ideas rectoras modernas (de ahí puede entenderse que se ubique la expresividad sobre la mímesis, la ironía y el discurso sobre la capacidad técnica, la participación del espectador sobre la experiencia contemplativa, entre otros rasgos). Metodológicamente intentamos hablar de una estética restringida, es decir, dedicada al arte, a partir de una concepción de estética expandida, es decir, centrada en la cultura, sus estructuras y las funciones históricas que se dan de las prácticas artísticas.

36. Cabe insistir en que estas lecturas intentan no centrarse en los fenómenos culturales como tales, sino en las lógicas con las que se leen dichos fenómenos. Se trata de mirar el discurso como configurador de una práctica (y la práctica como posibilitadora de un discurso) según lo plantea Foucault en *El orden del discurso*.



Pero esto es posible en tanto se da: b) una estetización de la cultura. Es decir, lo que se puede comprender es que las transformaciones sociales van generando un cambio en la manera de construir la realidad, que no es otra cosa que decir que la estética posibilita transformaciones en lo político. Recordemos que lo político no se entiende de manera restringida como el uso del poder, sino como un espacio abierto donde las morales, las costumbres, las formas de construir los espacios, de hacer los rituales, de vivir en general, se configuran y le generan a cada sujeto de una sociedad unas lógicas de cómo vivir. Es decir, la política es entendida como posibilidad de construcción de esquemas de valores, y éstos están potenciados por las formas en que disponemos estéticamente³⁷ del mundo.

A la larga, tenemos la certeza de que toda interacción entre lo estético y lo ético está dada como particularidad, así tengamos la pretensión universalizante, así consideremos que es lo que salvará al ser humano de un monstruo en el caos de la existencia o le evitará penurias. Cuando hablamos de la utilidad de lo ético y lo estético, estamos hablando directamente de lo que consideramos útil para nuestra propia existencia.

Bibliografía

Acosta López, M. d. (2008). ¿Una superación estética del deber? La crítica de Schiller a Kant. *Epistemics*, 1-24.

Agamben, G. (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Álvarez, L. X. (2006). *Estética de la Confianza*. Barcelona: Herder.

Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas*. México: FCE.

37. Para mayor profundidad en el tema se pueden abordar textos como *El reparto de lo Sensible* de Rancière.



Arenas, L. (2011). *Fantasmas de la vida moderna. Ampliaciones y quiebras de lo subjetivo en la ciudad contemporánea*. Madrid: Trotta.

Arenas, L. (2011). *Líneas de [Inter]sección. Materiales para un diálogo entre filosofía y arquitectura*. Madrid: Lampreave.

Badiou, A. (2008). *Teoría del sujeto*. Buenos Aires: Prometeo.

Baricco, A. (2008). *Los Bárbaros: Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairos.

Baudrillard, J. (1996 enero). Ilusión y desilusión estética. *Revista Foro* -- no. 28, p. 95-104.

Baudrillard, J. (2007). *El complot del Arte*. Buenos Aires: Amorrortu.

BAUMAN, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Madrid: Paidós.

Bauman, Z. (2009). *Ética posmoderna*. Madrid: Siglo XXI.

Bauman, Z. (2009). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.

Benjamin, W. (1999). *Discursos ininterrumpidos I*. Buenos Aires : Taurus.

Bozal, V. (1999). *Historia de las ideas estéticas y artísticas contemporáneas II*. Madrid: Balsa de Medusa.

Bozal, V. (2000). *História de las ideas estéticas y las ideas artísticas contemporáneas I*. Madrid: Balsa de Medusa.

Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de medusa*, 55-99.



Cabot, M. (2008). Nuestra época en clave estética: estetización generalizada y nuevas artes. *Contrastes. Revista internacional de Filosofía*, 29-40.

Calabrese, O. (2008). *La Era Neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Carey, J. (2007). *¿Para qué sirve el arte?* Barcelona: Mondadori.

Carona Restrepo, P., & Solorzano Ariza, A. (2011). *Recepción y apreciación del arte y la estética*. Medellín: UPB.

Castro Rodríguez, S. J. (2012). Ética y Estética: una relación ineludible. *Revista Latinoamericana de Bioética*, 62-69.

Ceron, W. (2011). La vida como obra de arte. En P. Cardona Restrepo, & A. Sloórzano, *Recepción y apreciación del arte y la estética* (págs. 279-304). Medellín: UPB.

De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano II Habitar, Cocinar*. Mexico : Universidad Iberoamericana.

De Certeau, M. (2001). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Mexico: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, G. (1994). *Lógica del Sentido*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (2006). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Eagleton, T. (2006). *La Estética como ideología*. Madrid: Trotta.

Echeverría, B. (1996). El ethos barroco y la estetización de la vida cotidiana. *Escritos*, 161-188.



Elias, N. (1994). *Conocimiento y poder*. Madrid: La Piqueta.

Elias, N. (1996). *La sociedad Cortesana*. Mexico: Fondo cultura económica.

Fajardo Fajardo, C. (13 de 11 de 2000). *Estetización de la cultura* . Obtenido de Espéculo Revista de Estudios Literarios: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero16/estetiz.html>

Fajardo Fajardo, C. (2001 marzo). Hacia una estética de la cibercultura. *Revista Javeriana -- Vol. 136, no. 672*, p. 239-253.

Fajardo Fajardo, C. (2003). El gusto estético en la sociedad posindustrial. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas -- no. 36*, p. 17-28.

Fajardo Fajardo, C. (2004 septiembre). La representación estética en la era global y el “ Nuevo Espectador “. *Logos: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras -- no. 7*, p. 83-100.

Fernández Uribe, C. A. (2015 de 5 de 2015). El sistema del Arte. *Vivir en el Poblado*.

Foucault, M. (1999). *Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (2006). *Hermenéutica del Sujeto*. México DF: Fondo cultura Económica.

Foucault, M. (2008). *El Orden del Discurso* (Primera 2004 ed.). (A. González, Trad.) Buenos Aires: Tusquets.

Gadamer, H. G. (1996). Estética y Hermenéutica. *Daimón*, 5-10.

Gadamer, H. G. (1996). *Verdad y Método I* . Salamanca: Sígueme.

Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo Bello*. Barcelona: Paidós.



Givone, S. (1999). *Historia de la Estética*. Madrid: Tecnos.

Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Balsa de Medusa.

Hadot, P. (1998). *¿Qué es la filosofía antigua?* México: FCE.

Hadot, P. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela.

Hall, S. (1994). Estudios Culturales: Dos paradigmas. "Causas y azares", 27-44.

Heinz Holz, H. (1979). *De la obra de arte a la mercancía*. (J. Valls i Royo, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.

Hobsbawm, E. (1995). *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Kant, I. (2004). *Lo bello y lo sublime/ Fundamentación de la metafísica de las Costumbres*. (L. Rutiaga, Trad.) México DF: Tomo.

Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.

La rubia de Prado, L. (1 de 12 de 2013). *Lo estético, lo mercantil y lo patológico (La estetización del mundo...)*. Obtenido de Universidad de Murcia: <http://www.um.es/vmca/download/docs/leopoldo-la-rubia.pdf>

Lanceros, P. (2005). *Verdades frágiles, mentiras útiles*. Medellín: Posgrado en estética - Universidad Nacional de Colombia.

Leroi - Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Lipovetsky, G. (1994). *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama.



Lipovetsky, G. (2008). *La sociedad de la decepción*. Barcelona: Anagrama.

Lisón Tolosana, C. (2010). *Antropología: Horizontes estéticos*. Barcelona: Anthropos.

Lyotard, J. (1984). *La condición posmoderna*. Madrid: Ediciones cátedra.

Maffesoli, M. (2005). *El nomadismo, Vagabundeos iniciáticos*. Mexico: Fondo cultura Económica.

Maffesoli, M. (2007). *En el crisol de las apariencias: Para una ética de la estética*. Madrid: Siglo XXI.

Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura : prosaica I*. México : Siglo XXI.

Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales : prosaica II* . México : Siglo XXI .

Mandoki, K. (2007). *La construcción estética del estado y de la identidad nacional*. Mexico : Siglo XXI.

Menke, C. (2011). *Estética y Negatividad*. Buenos Aires: FCE.

Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Mexico: FCE.

Morawski, S. (2006). *De la estética a la filosofía de la cultura*. La Habana: Criterios.

Nietzsche, F. (2008). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.

Niño Amieva, A. (2010). Estéticas contemporáneas: Aproximaciones y perspectivas. *AdVersus*, 64-80.

Ovejero, F. (2010). Cuando la estética es ética. *Claves de razón práctica*, 66-72.



Paredes, D. (2009). De la estetización de la política a la política de la estética. *Estudios Sociales. Universidad de los Andes*, 91-98.

Peñuela, V. (2011). *De la genealogía del poder a la estética de la existencia*. Medellín: UPB.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.

Rebok, M. G. (1 de 12 de 2007). *¿Muerte del arte o estetización de la cultura?* Obtenido de Tópicos n.15 : http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1666-485X2007000100003&script=sci_arttext

Restrepo Arango, L. A. (2007). *Lecciones de historia cultural*. Medellín: Fundacion LAR.

Restrepo, J. C. (2011). Teoría de la responsabilidad como imperativo ético. Hans Jonas y el principio axiológico para la tecnociencia. *Escritos*, 19(42), 79- 121.

Rojas, S. (27 de Mayo de 2004). *Sobre el concepto de "neobarroco"*. Obtenido de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.: <http://philosophia.cl/articulos/antiguoso405/Neobarroco.pdf>

Rorty, R. (1990). *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós.

Rosset, C. (1974). *La Antinaturalaleza*. Madrid: Taurus.

Rosset, C. (2004). *Lo real*. Valencia: Pre-textos.



Rosset, C. (2007). *El Objeto Singular*. (S. Espinoza, Trad.) México DF: Sexto Piso.

Rossi, M. J. (1 de 11 de 2007). *El ocaso del arte y la estetización general de la vida en Gianni Vattimo*. Obtenido de A parte Rei. Revista de Filosofía: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/rossi54.pdf>

Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: TusQuets.

Salabert, P. (1991). Lo moderno y sus postrimerías : figuras conceptuales de la estética moderna. *Ciencias Humanas -- no. 16*, 7-162.

Salabert, P. (1995). *Declives éticos, apogeo estético y un ensayo más*. Valle: Universidad del Valle.

Sánchez Medina, M. (29 de 11 de 2013). Pensar la estetización del mundo actual. *Complexus*, 75-82. Obtenido de COMPLEXUS Revista de Complejidad, Ciencia y Estética: <http://www.sintesys.cl/complexus/revista/pdf/Mayra%20Sanchez.pdf>

Sánchez Vázquez, A. (2003). *Cuestiones estéticas contemporáneas*. Mexico: Fondo cultura económica.

Schaeffer, J.-M. (2005). *Adiós a la estética*. Madrid: Machado libros.

Schaeffer, J.-M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo: Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.

Schiller, F. (2005). *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.

Shiner, L. (2010). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.

Soto Posada, G. (2009). La Filosofía como forma de vida. *Escritos*, 542-576.



Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética: I. La estética antigua*. Madrid: Akal.

Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis ideas*. Madrid: Tecnos.

Todorov, T. (1990). El cruce de las culturas. *Criterios*, 3-19.

Todorov, T. (1995). *La vida en común*. Madrid: Taurus.

Todorov, T. (2009). *Nosotros y los otros*. Mexico: Siglo XXI.

Trías, E. (2001). Ética y Estética. *Isegoría*, 147-175.

Vattimo, G. (2007). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Vattimo, G. (2010). *Adiós a la Verdad*. Madrid: Gedisa.

Vespucci, G. (2010). Despertar del sueño: Walter Benjamin y el problema del shock. *Tábula Rasa*, 253-272.

Yvars, J. F. (2006). *El momento estético*. Barcelona: Mondadori.



Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Campus El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 9000 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América