



LA MUÑECA DE GOMA EVA. DESCONEXIÓN ENTRE ARTE Y SOCIEDAD *The doll EVA foam. The gap between the spectator and Art*

Autores: Jesús Díaz Bucero, M^a Dolores Sánchez Pérez
Universidad de Granada

Contacto: jdbucero@ugr.es; doloressanchezperez@hotmail.es

Enviado: 13/11/2013

Aceptado: 20/12/2013

Resumen: En La muñeca de Goma EVA se lanza una mirada hacia una pequeña anécdota ocurrida a una de los autores de este trabajo. A través de ella se van desvelando los problemas clave entorno a la desconexión entre arte y sociedad. Se analizan los motivos del rechazo del espectador medio hacia el arte contemporáneo, buscando la raíz del problema e intentando comprender en qué punto exacto se rompe la comunicación. A partir nuestra historia se extraen tres puntos clave para acercarnos a la ruptura del arte con el espectador: La confusión emocional y conceptual del espectador, donde el trabajo se centra en cómo el espectador busca una emoción conocida en la obra de arte, realizando la lectura de él hacia la obra y no al revés; El espectador con los ojos vendados, donde analizamos la figura de un espectador que se coloca ante una obra de arte, pero que no busca pensar sobre ella, no busca el conocimiento que la obra le pueda aportar; El juicio absoluto, donde se plantea el por qué este espectador que le niega al arte su capacidad de generar pensamiento emite un juicio rotundo.

Palabras clave: Espectador, creatividad, experiencia estética, emoción, concepto, verdad, juicio.

Abstract: The starting point of *The EVA foam doll* is an anecdote lived by one the authors of this paper. The work reveals clue issues about the gap between art and society analysing the reasons why the normal viewer rejects contemporary art, searching for the roots of the problem and trying to localize the exact breaking point. Three core issues are found to understand the gap between the spectator and Art: The spectator emotional and conceptual confusion: the paper analyses how the viewer searches for a known emotion when confronting art, reading the piece

from itself rather than from what is being read; The blind spectator: as a figure that chooses not to think about what he or she is looking at; a figure that decides to avoid the knowledge displayed before him or her; The absolute judgement: the paper explores the reasons why a blind spectator should feel confident enough to issue a judgement about something he is avoiding to think of.

Key words: Spectator, creativity, aesthetic experience, emotion, concept, truth, judgement.

OBERTURA. UNA HISTORIA DE SALÓN.

En nuestros trabajos de investigación abogamos por utilizar la experiencia propia como punto de partida. Una experiencia desde el ámbito de Bellas artes y la creatividad. Combinamos la metodología científica con los procesos creativos y con la difusión de la obra artística, dando como resultado que tanto la obra como las exposiciones de la misma, forman parte de la investigación. Esto produce que tengamos un contacto directo con la realidad del arte y su experimentación. Este artículo nace a raíz de una anécdota ocurrida a una de los autores y que posiblemente suceda en las casas de casi todos los artistas contemporáneos, imaginamos que en mayor grado a los emergentes. Nuestra anécdota es relevante (a pesar de la paradoja) porque muestra uno de los principales problemas del arte contemporáneo: la distancia entre el arte y la mayoría social.

Para comprender la historia es necesario explicar las circunstancias de M^a Dolores. Tiene 34 años, leyó la tesis en octubre del 2012 y lleva diez años introduciéndose poco a poco en el mundo del arte. Posee un currículum acorde a lo anterior, ha conseguido exponer internacionalmente, en España ha expuesto en muchas colectivas a través de diversos proyectos o concursos, tiene unas diez exposiciones individuales y trabaja de forma continuada con tres galerías diferentes que la representan. Además fundó y codirigió durante 8 años un espacio expositivo para arte emergente en un entorno rural. Es por consiguiente el modelo de treintañera de la crisis y de todo artista emergente: con formación, ganas de hacer cosas y un futuro incierto. No creemos que sea necesario mostrar las complicaciones sociales o económicas que pueden surgir en esos diez años pues todo el que se acerque al mundo arte las conoce. Tampoco es necesario explicar en

que consisten los logros, todo el que se acerque al arte contemporáneo sabe el esfuerzo que puede llegar a suponer conseguirlos.

Ahora sí, comienza nuestra historia:

Una mañana de verano, los sobrinos de M^a Dolores no tienen colegio y se quedan con su tía. Cristina de 8 años trae goma EVA y, muy contenta porque con su tía siempre hace manualidades chulas, le dice:

_Tía quiero hacer una muñeca que he visto con mama en internet.

_Cris, yo creo que podemos inventárnosla

_No tía que es muy bonita, enciende el ordenador y te la enseño

Después de unas cuantas discusiones con su sobrina acerca de la importancia de la imaginación de cada uno, de que es más divertido hacer nuestra propia muñeca y cualquier ocurrencia que todo artista con niños cerca ha tenido alguna vez que inventar, M^a Dolores consiguió cambiar el peinado y la postura para ponerla algo menos estática y que Cristina diseñara el vestido y los rasgos de su propia muñeca. El resultado: una muñeca de goma EVA, igual que todas las demás, como todas las que están a la última moda de las manualidades. Quizás con algo más de gracia porque en algo se tiene que notar que M^a Dolores se dedica al arte.

Hasta aquí la primera parte de la historia, que ya entraña problemas de base del arte contemporáneo y deben ser, cuanto menos, puestos a discusión a pesar de no ser el eje de este trabajo. El primero y muy gordo es la enseñanza del arte que reciben los niños, donde al final para la tía es casi imposible hacer que una niña de 8 años ceda ante los prejuicios estéticos que le introducen desde el colegio, desde la televisión o desde casa. El segundo problema que se deriva de este comienzo de la historia es cómo herramientas a disposición de los niños, con un potencial extraordinario para conseguir información, facilitar la comunicación y disparar la imaginación como es internet, pueden llegar a limitar la creación en vez de fomentarla. El tercer problema que se deduce es el porqué de repente una manualidad, con unas características plásticas muy definidas y enfocadas en una sola dirección, se pone de moda.

Son tres cuestiones que consideramos de gravedad en el arte contemporáneo, podemos preguntarnos por qué, como artistas, le damos tanta importancia, si solo es una manualidad infantil. El problema es que esa niña se hará adulta y se convertirá en potencial espectador. Si sus manualidades no le otorgan libertad en cuanto al pensamiento estético, sino que la dirigen en una sola dirección, su comprensión del arte irá en el mismo sentido. Sus manualidades deben expandir su creatividad y no encorsetarla. Si Cristina se acostumbra a utilizar internet para acceder a una información rápida, cómoda y que no se cuestiona, extrapolará este uso a todos los ámbitos del conocimiento. De hecho el problema de internet en la educación se da en todas las materias, donde los alumnos acuden a la red y extraen datos como veraces sin siquiera leerlos. Negar a los niños el acceso a la red es un disparate, pero quizás debemos plantearnos si les estamos enseñando a usar esas herramientas correctamente. El último matiz que hemos extraído del comienzo de nuestra historia, que se pongan de moda las muñecas de goma eva, tiene repercusión en cuanto que son los adultos los que las ensalzan. Al hacerlo determinan una mirada estética que les marca a ellos y posteriormente a los niños.

Así llegamos a la segunda parte de nuestra historia. Llega el hermano de M^a Dolores a recoger a los niños y a comer, y claro, ve la muñeca.

-Pero que cosa tan bonita habéis hecho, que preciosidad de muñeca.

-A que es preciosa papi

-Si Cris es una pasada.

(Hasta aquí normal, pero a continuación el padre de Cristina se dirige a su hermana)

-Es una pasada, habéis hecho una preciosidad

-Sí, nos lo hemos pasado muy bien

-No pero es que estoy impresionado de verdad, es lo mejor que habéis hecho en los últimos años (en plural porque M^a Dolores tiene una hermana que también se dedica al arte, con un currículo parecido y mismas circunstancias.)

Ante esta frase, M^a Dolores pone cara de indignación pero no dice nada más. La abuela de Cristina, que estaba presente, nota la metedura de pata del padre de la niña y le dice a M^a Dolores:

-Mujer, se refiere a que, de las manualidades que has hecho con Cristina, es la que más le gusta

El hermano de M^a Dolores, que no nota el capote que le echa su madre o simplemente no quiere verlo, contesta:

-No, no, me refiero a todo lo que hacen de cuadros y demás...

Hasta aquí nuestra pequeña historia de salón, nuestra pequeña mirada a una casa y al día a día de los artistas. Cómo M^a Dolores y su hermana intentaron hacerle ver a su hermano, infructuosamente, que había dicho una barbaridad hacia su trabajo carece ya de importancia para nuestra investigación. Quizás un último dato para llegar a comprender más profundamente la historia: Las dos hermanas realizan pintura abstracta.

Cómo es una historia real y que todo artista ha vivido, todos sabemos cómo acaba. Bueno en verdad esta acaba con este escrito en el que nos proponemos extraer de ella sus problemas y consecuencias para el arte.

Lo primero que salta a la vista es la no distinción entre arte y manualidad (lo que a la larga lleva a aumentar el discurso a la eterna cuestión ¿Qué es arte?) Este problema nos lleva a la confusión estética y conceptual que nacen de unos límites que el espectador parece no tener claros. Lo hemos bautizado como *confusión conceptual y emocional* y está íntimamente relacionado con el siguiente de los problemas extraídos de nuestra historia.

La segunda cuestión relevante que se detecta es la desconexión entre arte y sociedad, cómo la pintura abstracta (nos ceñimos a ella por ser nuestro ámbito expresivo, pero puede expandirse a la generalidad del arte contemporáneo) parece estar de espaldas al espectador o quizás al revés, como el espectador le da la espalda a la pintura abstracta. Esto nos lleva a la capacidad comunicativa de la obra de arte, pero también a la formación del espectador. Llamamos a esta situación el espectador con los ojos vendados.

El tercero de los problemas es la capacidad del espectador de emitir juicios estéticos rotundos a pesar de ser patente esa desconexión o falta de formación en arte. Jugamos al juego del arte pero sin conocer sus reglas. Los espectadores de arte somos atrevidos y otorgamos juicios emitidos como verdades objetivas, cuando cualquier verdad en arte es relativa a la obra en sí misma. A este problema lo hemos llamado *El juicio absoluto*.

CONFUSIÓN EMOCIONAL Y CONCEPTUAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

¿Por qué se iguala una manualidad, con una obra artística? Esta pregunta es el dilema de base del arte contemporáneo, donde los límites no están marcados. Creemos que ya se ha debatido y hablado acerca de qué es arte hasta la saciedad, nuestro escrito no va en esa dirección, sino a analizar donde encontramos el enfrentamiento constante con el espectador.

El problema es que en nuestra historia, que cogemos como ejemplo universalizado, el hermano de M^a Dolores es ajeno a esos debates y su opinión está lanzada desde la visión del trabajo artístico de su hermana y su mirada hacia la manualidad realizada con su hija de 8 años. Esta claro que existe un rechazo hacia la pintura abstracta y que no lo hay hacia una muñeca de goma eva, la explicación más lógica es que esta última la reconoce como objeto en si mismo mientras que al cuadro no.

Nuestro punto de vista del problema se acentúa porque no hay, en la mirada del padre de Cristina, una equivalencia entre la muñeca y la obra de arte, nos explicamos: si M^a Dolores y su hermana decidiesen convertir la muñeca de goma eva en un objeto artístico y descontextualizarla, exponiéndola como obra de arte (cosa en la que Luisa insiste a diario), estamos seguros de que sería rechazada por el hermano. Sería entendida como una tomadura de pelo y los comentarios serían del tipo: pero si esto es una manualidad que hace mi hija y que se explica en internet paso por paso, esto no es una obra de arte. El espectador habría dejado de comprender el objeto porque dejaría de entender su relación con el contexto y con el concepto, además menospreciaría su propia emoción, que le llevó a reaccionar ante la muñeca como manualidad. Es evidente que en

el espectador medio existe una confusión emocional y conceptual a la hora de interactuar con la obra de arte.

Estamos convencidos de que en arte, para poder investigarlo, crearlo contemplarlo, experimentarlo o vivirlo en cualquiera de sus facetas es necesario utilizar un tipo de conocimiento combinado, donde emoción y razón discursiva se alternen, donde lo sensible sea el primer paso hacia el conocimiento. Donde el conocimiento sea el resultado de la comprensión de la emoción y la expansión de la misma hacia la razón. En nuestras investigaciones abogamos por la utilización de la razón estética, expuesta por Chantall Maillard y heredera de la razón poética de María Zambrano para cualquier acercamiento al arte. Una razón que nace del mundo de los posibles y que permite lanzar nuevos mundos que experimentar.

En arte nos movemos con un tipo de conocimiento que comprende cómo un objeto estético es capaz de abrir la mente a nuevas formas de comprensión. El objeto estético abre la posibilidad de una nueva forma de ver. Es aquí donde creemos que el arte contemporáneo posee su fuerza. Tal como nos dice Jauss (2012, p.41)

“La perogrullada de que sobre gustos no se puede discutir es desmentida por la obra autónoma. Su recepción muestra que justo allí es donde se puede discutir tanto sobre lo estético como sobre lo moral. La exigencia de que la obra autónoma pueda entenderse por sí misma no excluye, sino que incluye, la posibilidad de abrir la experiencia estética a ver el mundo real de una manera diferente y, con ello, comprenderse uno mismo en el otro de una manera nueva. También el arte autónomo <<nos muestra lo que conocemos de un modo que no lo conocíamos”.

Creemos que es en este punto donde se inserta la confusión emocional y conceptual. La muñeca de goma eva acude a lo ya conocido, no abre formas nuevas de ver, lo haría alterando la realidad en la que se inserta, pero esa ya es otra historia. La muñeca acude a la emoción de lo ya asimilado, no necesita un pensamiento posterior sobre ella, una racionalización de la emoción que permita abrir la mirada hacia nuevos posibles. En palabras del padre de Cristina, y que mostramos como exponente de lo que ocurre a la mayoría social ante el arte, en ningún caso acude a una obra de arte para pensar, solo busca que le guste. Pero el gusto, que estamos convencidos que es confundido por la emoción que despierta la obra, solo puede avanzar por ese pensamiento que niegan realizar. Hay por tanto una confusión en el origen del

sentimiento ante la obra de arte, que produce una lectura errónea de la misma desde el primer momento y que conduce al rechazo hacia el arte contemporáneo.

Queremos recurrir al artículo de Chantal Maillard *Emociones estéticas* (2000) para explicar en qué consiste la confusión emocional en el espectador y cómo este acude a lo ya conocido para emitir sus juicios. Ella comienza así su trabajo:

“Distinguir entre el placer que la recepción de una obra de arte procura y el placer o la satisfacción que su contenido (es decir, aquello que la obra <<trata>>) logre procurarnos podría resolver más de un problema. (...) Si no sabemos discriminar entre el placer obtenido a través de las emociones estetizadas y el placer que se experimenta por efecto de la apreciación de la obra misma, atribuiremos a la verdad lo que es del arte y daremos nuestro asentimiento al contenido en vez de dárselo al orden constructivo”. (M. 2000, p. 49)

Chantal Maillard nos plantea cómo las emociones cotidianas y conocidas de los espectadores, contenidos que aceptan y les procuran placer o seguridad en sus preceptos, son llevadas a lo estético y cómo es ahí donde permanecen. El espectador que posee esta confusión no busca una emoción que parte de la obra de arte, busca un sentimiento que ya conoce y que es manipulado en la expresión para llegar a él con facilidad. Rompe la cadena de comunicación de la obra de arte, pues no reacciona desde aquello que la obra propone, sino que establece el sentido del diálogo al revés, desde él mismo hacia la obra. Eco en *Signo* nos dice que el signo “*se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también. Ello se inserta en un proceso de comunicación de este tipo: Fuente-emisor-canal-mensaje-destinatario.*” (1994, p. 21) Ahora bien, ¿dónde queda la función comunicativa del arte y su comprensión como un lenguaje expresivo si el destinatario del mensaje solo accede a él ante una emoción ya conocida?

Chantal Maillard continúa mostrándonos cómo cualquier emoción puede ser estetizada mediante la representación y cómo todas, una vez estetizadas, son recibidas mediante el velo del placer estético. Es fácil confundir aquello que nos causa la emoción: si lo representado o la representación, y más fácil aún trasladar la estetización emocional a la realidad sentimental, explicándose así cómo en ocasiones reaccionamos de manera fría, o simplemente no reaccionamos, ante imágenes de barbarie que bombardean los

telediarios. A través de explicarnos dónde se haya la raíz de la confusión emocional estetizada nos introduce en el porqué del rechazo del arte contemporáneo: El arte contemporáneo, “en su mayor parte, ya no trata de emociones, sino de conceptos”. (Maillard, 2000, p. 50)

Pensamos que la emoción y el arte van de la mano, que son inseparables, pero ante estas palabras de Chantal Maillard cabe preguntarse ¿Cómo emociona el concepto? creemos que desde su exposición, desde su asimilación y racionalización, desde su capacidad de abrir puertas y derrumbar barreras. Si el espectador rechaza la expresión artística porque no encuentra la representación de la emoción que busca en ella no alcanzará a encontrar el concepto que la obra lleva en sí, no podrá llegar a experimentar la obra de arte. Chantal Maillard nos dice que no “hay obra para tales espectadores, lo cual equivale a decir que tampoco hay espectadores” (2000, p. 41). Nosotros no llegamos tan lejos, pensamos que sí, que pueden considerarse espectadores, puesto que se sitúan delante de las obras, lo que ocurre es que son espectadores con los ojos vendados.

EL ESPECTADOR CON LOS OJOS VENDADOS

A lo largo de nuestro trabajo hemos defendido la capacidad formativa de la experiencia estética. Pensamos que al arte solamente podemos acercarnos a través de él mismo, viviéndolo, sintiéndolo y apasionándonos con él. A “ver” una obra de arte se aprende viendo muchas y racionalizando las emociones que despierta en nosotros, a pintar sólo se aprende insertándose en la experiencia creativa y entendiendo esta como una fase más de la experiencia estética (tal como nos dice Jauss, 1992). Entendemos que una experiencia estética tiene la capacidad de transformar al espectador. Qué, como nos dice Berenson, el que ha experimentado una obra artística y retorna de ese momento, ya no es el mismo, ha sido iniciado en los misterios del arte. (Berenson, 2005)

Lo que ocurre es que nuestra anécdota, el hilo conductor de nuestro artículo, desmiente esta teoría, quizás un poco utópica, en cuanto a la educación artística se refiere. El hermano de M^a Dolores ha ido viendo el avance progresivo del trabajo de sus hermanas, desde sus primeros pasos hasta sus exposiciones individuales más recientes.

Pero también ha acudido en varias ocasiones a diversas exposiciones colectivas, donde ha podido establecer contacto con las más variadas formas expresivas. Si nuestra creencia en las capacidades formativas de la experiencia estética fuese cierta, nuestro espectador protagonista debería haber entrado ya en contacto con la emoción del concepto, más allá de buscar la expansión de su propia emoción. ¿Qué ocurre entonces? ¿Por qué la experiencia estética no utiliza sus capacidades formativas? la respuesta es fácil de suponer: en ningún momento se ha producido una experiencia estética o artística en el más amplio sentido del término, a pesar de colocarse en situación del espectador.

Para que se produzca una experiencia estética es necesario que el espectador sea activo, participe de la obra de arte y actúe con ella para volver a crearla, volver a vivirla. Si el espectador no colabora en la re-creación de la obra de arte, la cadena comunicativa está rota. Un espectador con los ojos vendados se sitúa ante la obra y se niega a mirar-sentir-pensar en el sentido que le indica aquello que ve, solo busca una dirección de lectura. La obra no significa nada para el espectador.

Es necesario participar con la obra de arte. Acudamos a la hermenéutica de Gadamer para comprender esto. Gadamer sitúa al arte como juego, como movimiento y vaivén continuado. Movimiento que se autorrepresenta y que alcanza su ser en esa autorrepresentación. Un juego que es un “hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego” (1991, p. 69). Gadamer sitúa un espectador que es participativo ya que todo juego implica un jugar-con. Observador que “en tanto que participa en el juego es parte de él” (Gadamer, 1991, p.69)

Ante esto lo que queda por decidir es si nuestro espectador con los ojos vendados es parte del juego. ¿Podemos considerarlo activo y participativo? Creemos que no en cuanto a la interacción y el diálogo que establece como individuo con la obra de arte, pero obviamente es participe en cuanto a que se coloca en posición de espectador. Además, el hecho de que este tipo de espectadores sean mayoría en cuanto a las obras emergentes o noveles se refiere acaba por estructurar la base de la pirámide, lo que configura la parte alta de la misma, y por consiguiente el espectador con los ojos vendados es parte del juego.

Como creadores nos tropezamos con espectadores con los ojos vendados constantemente, en cada inauguración, exposición o actividad que realicemos. Incluso habrá quien lea estas líneas y se sienta identificado con la figura del espectador que describimos. Lo más curioso de estos espectadores es que juegan a un juego del que no quieren, porque supone un esfuerzo, conocer y aprender las reglas. Se niegan a quitarse la venda de los ojos. Se ha discutido mucho acerca de que el arte debe acercar posturas con el espectador, acerca de cómo lograr involucrar al espectador dentro de la obra, o del problema de considerar al arte como un artículo de lujo y elitista.

Nuestra experiencia desde la creación es que no puede haber diálogo si una de las dos partes no quiere y por tanto es complejo establecer comunicación con esos espectadores. El creador puede explicar y desvelar con palabras sus imágenes. Sin olvidarnos de que existe un complejo equipo, que también forma parte del juego, formado por críticos, gestores, galeristas y comisarios que establecen esa función de mediador entre artistas y espectadores. Pero si el espectador no da el primer paso en la forma de mirar, en intentar romper su confusión conceptual y emocional, no hay nada que hacer. Seguiremos jugando a un juego en el que participan espectadores ciegos voluntariamente, con todos los problemas que ello conlleva, el primero de los cuales es el menosprecio generalizado de cualquier expresión posterior al impresionismo.

¿Cuál es entonces la solución? creemos que la mejor opción es evitar ese momento en el que como espectadores nos ponemos la venda. Es obvio que esto es recurrir a la educación del arte a los niños, que sean partícipes del arte contemporáneo y jueguen desde pequeños (De ahí la importancia de nuestra anécdota).

Ante el espectador con los ojos vendados adulto, solo cabe esperar que un día una obra de arte sea capaz de hacerle ver a través de la venda, que piense que ya no la necesita y se la quite, que por algún motivo una obra venza su confusión y alcance una experiencia artística real... esperemos que cuando esto ocurra la complejidad y diversidad del arte contemporáneo, la ausencia de una regla rígida y cerrada que seguir y que lo dota de libertad y movimiento, no lo deslumbre.

EL JUICIO ABSOLUTO

El último de los problemas que hemos extraído de la anécdota de la muñeca de goma EVA se deriva del anterior y claro, también del gusto del espectador por su propio juicio. Se deriva de su confusión que le hace mirar la obra de dentro afuera y no al revés. Y, se deriva, de su convencimiento de que debe llevar la venda alrededor de los ojos.

En todo caso no deja de ser curioso. El espectador de nuestra historia reconoce en sí mismo su falta de formación o interés en arte, no duda en afirmar que no acude al arte para pensar. Sin embargo no titubea a la hora de situarse delante de una obra y otorgar un juicio absoluto, una verdad irrevocable a pesar de no querer hacer ese esfuerzo. En nuestra historia el juicio es rotundo, y no solamente en referencia a una obra en concreto, sino a toda una carrera creativa en comparación a una manualidad: *es lo mejor que habéis hecho en los últimos años...* No hay duda en la afirmación.

Los espectadores lanzan una verdad, su verdad, que por supuesto no buscan en la obra que tengan delante. Ya lo hemos mostrado más arriba, en palabras de Chantal Maillard, "le otorgan a la verdad lo que es del arte". Podemos entender la falta de interés, lo que nos resulta más chocante es que se molesten en emitir un juicio y la seguridad del mismo. Seguridad en su propia verdad que evita la posibilidad de sentir, de experimentar el arte. Es por esto que nos preguntamos ¿Por qué sucede de forma constante?

Como creadores, cuando nos encontramos en estas situaciones y experimentamos el enojo del rechazo, tendemos a pensar que el que no sabe acerca de un tema debe de estar bien calladito. Lo discutimos con compañeros y hacemos el comentario del tipo: Es que a mí no se me ocurre discutirle a un físico teórico la teoría de cuerdas... Quien no lo haya pensado alguna vez que tire la primera piedra. Pero esto es un error muy grave por nuestra parte por dos motivos:

1º porque se acentúa la distancia entre arte y sociedad convirtiéndonos a ojos del espectador medio en una especie de esnobs engreídos

2º porque pone de manifiesto que en ocasiones olvidamos la misión fundamental del arte: la comunicación mediante la experimentación estética.

Pone de manifiesto que olvidamos el funcionamiento comunicativo de nuestras propias obras

Tomar esta actitud es el equivalente a vendarnos los ojos. Nuestro espectador protagonista emite un juicio porque el juicio es inevitable en el juego del arte. Una obra de arte necesita y exige una respuesta. Una obra de arte existe para ser continuada, nunca fijada. Un espectador con los ojos vendados sentirá esta necesidad de continuación y de ahí su anhelo de establecer una verdad hacia ella. El problema es porqué esas respuestas se emiten en términos absolutos y cerrados que terminan con la fluidez de la obra. Juicios que, al final, chocan de manera frontal con la comprensión de la obra como transformación, como movimiento. Chocan con la forma de conocimiento necesaria para acercarse al arte: la razón estética. Porque la razón estética “consiste en lograr que nada coagule en conceptos, que siga siendo líquida la palabra, que no pierda su ritmo ni su resonancia: el don de la sugerencia. Ideas, si, pero nunca fijas; ideas que apenas despuntan atraen otras voces que las irán modificando. El cometido de la razón estética es vigilar que la red nunca deje de tejerse” (Maillard, 1998, p.150)

No debe preocuparnos que se emita un juicio, ni siquiera debe preocuparnos el sentido en el que el juicio se produce. Según Gadamer (1991) la obra de arte nos lanza un desafío exigiéndonos participación para su comprensión. Pero es el espectador el que debe unirse a la obra en lo que Gadamer denominó como <<no distinción estética>>. La distinción entre la obra de arte y la respuesta del espectador no existe. La obra de arte se completa cuando se da esa respuesta y es cuando alcanza su verdadero ser. El espectador no debe acudir a una obra de arte para encontrar su reflejo como si se tratase de un espejo, debe acudir para encontrarse en lo otro (Jauss, 1992), para alcanzar una transformación que le haga plantearse nuevas verdades, nuevas posibilidades. Lo que debe preocuparnos como artistas, críticos, teóricos, educadores o comisarios, es facilitar esa no distinción estética. Lo que debe preocuparnos es que el espectador con los ojos vendados no experimenta el arte.

Una obra de arte es poética, metafórica y mágica. No expresa en términos de verdad, no expresa de una forma objetiva o unidireccional. Una obra de arte está abierta a múltiples verdades encerradas en ella, está abierta a su propia verdad. Pero claro, un espectador con una confusión emocional y conceptual y que acude a la obra con los ojos vendados, otorga una respuesta consecuente con su mirada, alejada de la poesía la

metáfora y la magia. Un espectador libre se sitúa bajo una conducta estética, que según Jauss (1992, p. 76-77) posee tres fases:

La conducta estéticamente placentera (que es al mismo tiempo, liberación de y para algo) se logra de tres maneras: 1) por la conciencia productiva, que crea un mundo como su propia obra (poiesis) 2) por la conciencia receptiva, que aprovecha la oportunidad de renovar su percepción interna y externa de la realidad (aisthesis) y 3) finalmente –y con esto la experiencia subjetiva se abre a la intersubjetiva-, aceptando un juicio impuesto por la obra o identificándose con normas de conducta preescritas que, sin embargo siguen siendo determinantes.

Ante estas palabras de Jauss nos damos cuenta de que cuando hablamos de espectadores de arte nos centramos generalmente en las capacidades receptoras, y damos de lado el resto de fases de la experiencia estética. Es grave error en cuanto a que para el correcto diálogo espectador-obra de arte, son igual de importantes las capacidades creativas y las capacidades de respuesta.

El artista crea en libertad, al margen de prejuicios, valoraciones externas o cargas sociales... Libre de verdades ajenas. “En arte no existe un juicio sobre lo verdadero y lo falso, ni juicio moral; los artistas no aceptan las verdades de los otros.”(Xingjian, 2004, p. 87) El espectador con los ojos vendados no se acerca a la obra de arte desde una mirada creativa, no se acerca como parte de la obra, se sitúa desde la distancia con sus propios juicios preestablecidos.

A MODO DE CIERRE

Ante estos problemas de base del arte contemporáneo, que pueden extraerse de una sencilla anécdota, lo único que queda es preguntarse si el artista tiene en sus manos la posibilidad de buscar alternativas. Las soluciones que desde el mundo del arte se aportan son múltiples: desde plegarse a las exigencias del espectador y mostrarle su verdad reflejada, pasando por los intentos de hacer que el espectador interactúe activamente en la obra, hasta el rechazo del problema y el cierre en banda del tipo: yo hago mi obra y quien no lo entienda es que no está preparado.

Sin embargo lo más común es intentar un acercamiento, explicando y desvelando las obras o los procesos creativos, intentando reducir el esfuerzo que deben hacer ante ellas los espectadores. Estamos convencidos de que esto es un error, pues la experiencia estética nace de este esfuerzo, volviendo a las palabras de Chantal Maillard, el arte contemporáneo trata de conceptos, y estos exigen ese esfuerzo para sentir su emoción. Si lo eliminamos, para así hacer comprensible el arte, eliminamos sus posibilidades de sentirse, eliminamos su parte creativa y a su vez la parte más divertida y placentera de la experiencia estética. Lo volvemos aburrido y los espectadores se desesperan.

La solución más lógica es la de formar espectadores desde la infancia. El problema es que un diálogo no es solo escuchar, también es necesario poder responder. Es necesario formar desde la experiencia estética y sus fases y no empeñarnos en fomentar en exclusiva las capacidades receptivas. En vez de educar a los espectadores, debemos empezar a formar creativos. Creativos que se sitúen como espectadores de una obra de arte con capacidad de participación, que se cuestionen sus propias verdades y que sean capaces de introducirse en otras posibilidades, expandiendo las propiedades de la experiencia estética. Creativos que trasladen esta forma de mirar a cualquier tipo de conocimiento y a cualquier faceta de la vida. Quizás, sin quererlo, estemos tropezando en la misma piedra y volvamos a confiar de manera utópica en las capacidades de la experiencia estética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bamford, A. (2009). *El factor ¡wauu! El papel de las artes en la educación*. Barcelona: Octaedro
- Berenson, B. (2005) *Estética e historia en las artes visuales*. México, D.F. Fondo de cultura económica.
- Eco, H. (1994) *Signo*. Colombia. Grupo editor quinto centenario.
- Gadamer, H.G. (1991) *La actualidad de lo bello. el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona. Paidós

Maillard, Ch. (1998) *La razón estética*. Barcelona. Laertes.

Maillard, CH. (2000) *Emociones estéticas*. Ediciones Thémata, nº25. Universidad de Málaga. p. 49-53.

Jauss, H. R. (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid. Taurus.

Jauss, H. R. (2012) *Caminos de la comprensión*. Madrid. La balsa de medusa. 2012.

Xingjian, G. (2004) *Por otra estética. Seguido de reflexiones sobre la pintura*. Barcelona. El cobre.