

## *Arte y Ciencias Sociales*

Ana M. ULLÁN DE LA FUENTE y Manuel HERNÁNDEZ BELVER

Para comenzar este trabajo podemos hacerlo planteando una pregunta; una pregunta muy general pero que encuadra, en buena medida, su interés y su enfoque. La pregunta podríamos formularla de la siguiente forma: ¿qué es lo que hace que unas personas disfruten, valoren y estimen el arte moderno mientras que, por el contrario, otras lo rechazan drásticamente?, ¿por qué algunos individuos se emocionan ante determinado objeto que otros critican e, incluso, desprecian?

Esta cuestión relativa a la conducta del espectador, a la apreciación estética, seguramente sólo podría recibir una respuesta muy parcial si la desconectamos de las cuestiones relativas a la conducta del artista y a la creación artística. ¿Qué hace que en un determinado contexto las formas de representación plástica evolucionan, e incluso lleguen a cambiar radicalmente?, ¿qué significados tienen estos cambios?

Como muy bien afirman los teóricos del arte, el arte moderno es desconcertante. Pero este desconcierto para algunas personas supone una experiencia positiva, placentera y enriquecedora de sus vidas, mientras que para otras no ocurre lo mismo. ¿Qué factores o qué mecanismos subyacen a la apreciación estética y justifican respuestas tan diferentes?

Si deseamos estudiar y comprender las relaciones de las personas ante determinadas manifestaciones plásticas modernas, posiblemente fuera justo detenernos un momento para analizar este tipo de configuraciones plásticas modernas que encuadramos bajo la rúbrica de arte moderno.

Unas palabras de Kandinsky nos permiten delimitar más precisamente el problema. En «Rückblicken», Kandinsky describe las impresiones artísticas más decisivas de su evolución: «En aquel mismo tiempo tuve dos experiencias que marcaron toda mi vida y me conmocionaron hasta el fondo. La primera fue la exposición francesa en Moscú —en primer lugar el “Montón de heno”, de Claude Monet— y una representación de Wagner en el Teatro Imperial de Lohengrin. Yo sólo conocía el arte realista, casi exclusivamente el ruso; a menudo me quedaba largo rato contemplando la mano de Franz Listz en el retrato de Lepin y cosas por el estilo. De pronto vi por primera vez un cuadro. El catálogo me aclaró que se trataba de un montón de heno. Me molestó no haberlo reconocido. Además me pareció que el pintor no tenía ningún derecho a pintar de una manera tan imprecisa. Sentía oscuramente que el cuadro no tenía objeto y notaba asombrado y confuso que no sólo me cautivaba, sino que se marcaba indeleblemente en mi memoria y que flotaba, siempre inesperadamente, hasta el último detalle ante mis ojos. Y todo esto no estaba muy claro y yo era incapaz de sacar las consecuencias simples de esta experiencia. Sin embargo, comprendí con toda claridad la fuerza insospechada, hasta ahora escondida, de los colores, que iba más allá de todos mis sueños. De pronto la pintura era una fuerza maravillosa y magnífica. Al mismo tiempo —e inevitablemente— se desacreditó por completo el objeto como elemento necesario del cuadro».

Si un imaginario espectador contemplase en dos salas contiguas de un museo una selección de obras pictóricas representativas del siglo XIX (p. ej. David, Goya, Ingres, Delacroix,...) y una selección de obras pictóricas representativas del siglo XX (p. ej., Picasso, Klee, Mondrian, Malevitch, Miró, Duchamp...), respectivamente, es probable que esta experiencia le suscitase interrogantes acerca de lo ocurrido en el mundo del arte. Kandinsky, que de alguna forma en la cita anterior nos relata una experiencia análoga, ofrece también sus respuestas. Nos habla de la fuerza insospechada de los colores y (probablemente esto resulte más esencial para el problema que tratamos de bosquejar) de la pérdida del objeto como elemento necesario del cuadro.

Sería ingenuo plantear qué es lo ocurrido en el mundo del arte sin analizar qué es lo ocurrido en el ámbito de la ciencia, en el mundo de las ideas, en el mundo de la cultura en general. De todas formas lo que ahora pretendemos es situarnos frente a los interrogantes de nuestro imaginario espectador y tratar de ampliar —y en cierto sentido justificar— la respuesta que a los mismos puede ofrecer el párrafo de Kandinsky citado. ¿Qué ha ocurrido, pues, en el contexto de las Artes Plásticas que ha hecho que un episodio bélico pase de representarse según las convenciones románticas, por ejemplo, a representarse como el «Guernica»? Es más ¿qué ha ocurrido para que una obra como «El

Botellero», de Duchamp, o los cuadros de las pinturas chorreantes de Pollock sean acogidos en las instituciones de arte, valorados y estimados como tal?

En una tesis doctoral de principios de siglo, Worringer recoge el concepto de Riegl de «voluntad artística absoluta», entendiendo por tal una «exigencia interior latente que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear y que se manifiesta como voluntad de forma. Es el momento primario de toda voluntad artística; y toda obra de arte no es, en su más íntimo ser, sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta, existente a priori» (Worringer, 1953, p. 23). Desde esta perspectiva se considera la historia evolutiva del arte como una historia de la voluntad artística. Esta voluntad artística Worringer la vincula con un «impulso psíquico que reclama su satisfacción». Según él, el arte genuino ha satisfecho en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica. «Una aureola que rodea el concepto de arte, toda la amorosa devoción de que ha gozado a través de los tiempos, sólo puede motivarse psíquicamente pensando en un arte que brote de necesidades psíquicas y satisfaga necesidades psíquicas», (Worringer, 1953, p. 26-27).

¿De qué necesidad psíquica surgiría el arte abstracto y a qué necesidad psíquica satisfacería este tipo de manifestación plástica? En este trabajo, que, sorprendentemente, tuvo mucho más eco entre los artistas que entre psicólogos y estudiosos del comportamiento, Worringer desarrolla una interesante hipótesis al respecto. Según él, la calidad de las necesidades psíquicas tendría su expresión externa en la obra de arte, es decir, en el estilo de ésta, cuya peculiaridad sería, precisamente, la peculiaridad de las necesidades psíquicas. Cada estilo representaría para la humanidad que lo creó desde sus necesidades psíquicas, un máximo de felicidad. Lo que desde otros puntos de vista puede parecer como la peor deformación, debe haber sido, para el autor de la obra, la suprema belleza y la realización de su peculiar voluntad de arte.

Por tanto, y esta es la idea esencial que Worringer defiende, los supuestos psíquicos del afán de abstracción habrían de buscarse en el sentimiento vital de los pueblos, en su comportamiento anímico frente al cosmos. El afán de proyección sentimental, que desemboca en el arte naturalista, está condicionado por «una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante». Este afán de proyección sentimental, origen, como decimos, del arte naturalista, y el afán de abstracción serían los dos polos de la sensibilidad artística del hombre, en cuanto ésta es accesible a la valoración estética. Cada pueblo tendería hacia uno o hacia otro lado según su idiosincrasia. El afán de proyección sentimental surgiría donde «a raíz de la predisposición, del desarrollo de favorables condiciones climáticas y otros supuestos propicios, se haya producido cierta relación de confianza del hombre y el mundo circundante. En estas condiciones, la seguridad sensual, la ciega con-

fianza frente al mundo ambiente, la eliminación de todo problematismo, el sentirse bien en este mundo, conducen, en el terreno religioso, a un panteísmo ingenuamente antropomórfico; en el terreno artístico, a un venturoso naturalismo, a una alegre devoción a lo mundano» (ibídem, p. 57). Frente a esto, el afán de abstracción sería consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante el medio exterior. Worringer plantea que cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual, con los fenómenos del mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso será el ímpetu con que aspire a la suprema belleza abstracta: «Atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, se hallaban dominados por una intensa necesidad de quietud. La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adelantarse en las cosas del mundo exterior (...), sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior de su condición arbitraria y aparente causalidad; en eternizarlo acercándolo a las formas abstractas y en encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos. Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de sunexo natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir, arbitrariedad, volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor absoluto» (p. 31).

Resumiendo, la idea de Worringer es que la voluntad artística origen de la obra de arte se fundamenta en unas necesidades psíquicas derivadas de la relación de la persona (o del pueblo o comunidad) con su entorno, con su medio ambiente, de su actitud hacia los fenómenos externos. A actividades diferentes habrían de corresponderles diferentes voluntades de crear y, por tanto, diferentes conceptos de belleza. Necesidades psíquicas, o más bien psicosociales que se sitúan como elemento importante si deseamos conocer y comprender aquellos comportamientos de las personas en relación a las obras de arte, comportamientos de apreciación estética o de producción o creación artística que conforman parte de la historia del hombre y de la cultura.

Con estos planteamientos podríamos volver a nuestro imaginario espectador, que en su visita al imaginario museo constata el sorprendente cambio que experimentan las Artes Visuales a partir de finales del siglo XIX y principios del XX. Desde luego el arte cambia de una manera sorprendente, pero, evidentemente, los cambios no son exclusivos de los ámbitos artísticos. Stangos (1986) lo expresa con suma claridad: «En torno a principios de siglo la progresión aparentemente regular y apacible de las artes pareció trastocarse de manera súbita. Esto, qué duda cabe, era el reflejo de un cambio similar en la visión que el hombre tenía del mundo como un todo. A la par que se sucedían cambios sociales, políticos y económicos se produjeron innovaciones filosóficas

y científicas, y sobrevino el colapso gradual de los tradicionales sistemas y valores autoritarios, no necesariamente en términos de pérdida de su poder, sino de confianza en sí mismos y de su supervivencia a largo plazo».

Volvemos de nuevo a la idea de la relación entre la obra de arte y el contexto en que ésta aparece, idea que certeramente se recoge en los planteamientos de la sociología del arte. «Los artistas no crean en el vacío, su actividad no es ni gratuita ni independiente de su tiempo. Para que haya una creación verdadera, un nuevo lenguaje plástico, hace falta un progreso simultáneo del pensamiento y de la técnica» (Francastel, 1984, p. 161).

De alguna manera, la lectura de estos textos nos plantea el desafío de articular, por un lado, las necesidades psíquicas de las que el arte surge y a las que la obra de arte habrá de dar respuesta. Deberíamos considerar, asimismo, y en conjunción con lo externo, del contexto, o mejor dicho, de la relación del hombre con este contexto, con este entorno, que configura una manera determinada de entenderlo y de desenvolverse en él. Finalmente habríamos de apuntar el objeto artístico en sí mismo, que si bien refleja los factores anteriores, también, como lenguaje que es, puede incidir en la creación y construcción de la propia realidad. Read (1984) lo sintetiza cuando afirma que toda la historia del arte «es una historia de modos de percepción visual: de las diversas maneras en que el hombre ha *visto* el mundo. La persona ingenua tal vez objete que sólo hay una manera de ver el mundo, es decir, la manera presentada por su propia percepción inmediata. Pero esto no es cierto; vemos lo que aprendemos a ver y la visión se convierte en un hábito, una convención, una selección parcial de cuanto se ofrece a la vista y un deformado sumario de lo demás. Vemos lo que queremos ver, y lo que queremos ver está determinado, no por las inmutables leyes de la óptica o siquiera (como podría ser en el caso de los animales salvajes) por un instinto de supervivencia, sino por el deseo de descubrir o construir un mundo creíble. Lo que vemos debe ser hecho real. El arte se convierte de este modo en construcción de la realidad» (p. 12-13). Es más, el arte es, en sí mismo, como afirma Fischer (1985), una realidad social.

Nuestro sorprendido espectador constata, pues, un cambio en las Artes Plásticas que los teóricos relacionan tanto con las necesidades psicológicas de los individuos como con las drásticas variaciones que se producen en el contexto sociohistórico en que artista y espectador están inmersos, factores ambos necesariamente interdependientes. ¿Cómo podríamos resumir este cambio? ¿Cuál es la diferencia esencial entre la «Virgen del jilguero», de Rafael, y la «Mujer y pájaro al amanecer», de Miró? El análisis de Eco en relación a la poética de la obra abierta resulta sumamente pertinaz para responder a estas cuestiones.

Eco (1985) mantiene que una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, resulta asimismo *abierto*

cuando puede ser interpretada de modos diversos sin que se altere por ello su singularidad irreproducible. Todo goce se pantea entonces como una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original. La obra de arte se convierte así en un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo *significante*. *En buena parte del arte contemporáneo esta ambigüedad se convertirá en una de sus finalidades explícitas.*

La noción de obra abierta no se propone como una categoría crítica, sino, según el autor, como un modelo útil para indicar, mediante una fórmula manejable, una dirección del arte contemporáneo. Evidentemente, el mismo Eco lo señala, estos planteamientos de apertura y ambigüedad delimitan un nuevo tipo de relaciones entre el artista y el público, una nueva mecánica de la percepción estética, y desafían, no sólo a los historiadores del arte, sino a los científicos sociales en general que deseen comprender cuestiones básicas relativas al comportamiento humano y a la cultura.

También Eco menciona la íntima conexión existente entre estas formas novedosas de plantear y entender las obras de arte, entre las poéticas de la obra abierta, y las visiones del mundo físico y las relaciones contemporáneas. Las obras abiertas, indeterminadas, ambigüas y múltiples en su significado aparecerían como «metáforas epistemológicas, resoluciones estructurales de una difusa conciencia teórica (...): representan la repercusión, en la actividad formativa, de determinadas adquisiciones de las metodologías científicas contemporáneas, la confirmación, en el arte, de las categorías de indeterminación, de distribución estadística, que regulan la interpretación de los hechos naturales» (ibídem, p. 198). Lejos de señalar que las estructuras del arte moderno reflejen las presuntas estructuras del universo real, lo que se apunta es la vinculación cultural de determinadas nociones de modo que el arte «quiere y debe ser como la reacción imaginativa, la metaforización estructural de cierta visión de las cosas» (ibídem, p. 199).

Así, pues, constatamos que a la pregunta de nuestro espectador de qué es lo ocurrido en el ámbito de las Artes Plásticas la respuesta, necesariamente, habrá de hacer referencia a un modo diferente de plantear la obra de arte, más ambiguo, más indeterminado, más polisémico, donde, en palabras ya citadas de Kandinsky, el objeto se desacredita como elemento necesario de cuadro. Para que se produzcan estos cambios en las concepciones que artista y espectador tienen del mundo, en las relaciones que mantienen con el entorno y en el contexto sociohistórico que interdetermina concepciones y relaciones mencionadas. Observamos, pues, el arte situado en un complicado cruce de caminos. Toda pregunta y toda respuesta relativa al mismo necesariamente habrá de recoger aportaciones diferentes de distintas disciplinas. Quien durante casi

cuatro décadas fuera responsable del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Alfred H. Barr, afirmaba que «una obra de arte constituye un foco infinitamente complejo de experiencia humana. El misterio de su creación y de su historia, la ascensión y caída de sus valores estéticos, documentales, sentimentales y comerciales, la infinita variedad de sus relaciones con otras obras de arte, sus características físicas, el significado de su objeto material, la técnica de su producción y el propósito que perseguía el hombre que la creó constituyen todos ellos factores que descansan tras la obra de arte y convergen sobre ella, desafiando nuestra capacidad de análisis» (Barr, 1989, p. 235).

Efectivamente, una obra de arte como objeto de creación, como objeto de apreciación, como lenguaje, como «punto de encuentro de los espíritus» que dice Francastel (1984), desafía a las Ciencias Sociales a comprender el porqué surge y el comportamiento de las personas y de los grupos sociales en relación a ella. Plantea, pues, interrogantes cuyas respuestas deberían buscarse e integrarse en el corpus de conocimientos de dichas Ciencias Sociales.

Si nuestro espectador se pregunta por lo ocurrido en el mundo del arte constatando un cambio, en algunos sentidos radical, en la forma de plantear las representaciones plásticas, nosotros nos preguntamos qué ocurre en la mente del espectador ante este cambio. Qué procesos cognitivos y emocionales determinan la respuesta de apreciación estética, qué mecanismos psicosociales están implicados en ella, qué incidencia tiene el contexto sociocultural en la valoración que pueda hacer de determinadas imágenes a las que nos referimos como «arte moderno», son todas ellas preguntas a contestar desde la perspectiva de las Ciencias Sociales.

A estas alturas, quizá fuese oportuno precisar con mayor detenimiento algunas cuestiones esenciales. Una de ellas, y que necesariamente debemos tratar con brevedad, es la referida al término «arte».

Hasta aquí hemos venido utilizando los términos arte, artista, obra de arte, arte moderno, arte contemporáneo..., en el mismo sentido y con la misma escasa precisión con que se utilizan en el lenguaje común. ¿Es posible una definición más precisa del concepto de arte? ¿Resulta necesaria de cara al planteamiento de este trabajo?

Seguramente sea ingenuo pensar que podemos responder a estas preguntas con algún categórico «sí» o «no». Especialmente la primera, la definición del concepto de arte ha sido y es hoy día objeto de una ardua polémica. ¿Qué entendemos por arte?, ¿qué significa el que a algo le atribuyamos la etiqueta de obra de arte?, ¿a qué clase de objetos, hechos o acciones nos estamos refiriendo con esta expresión?

Dufrenne (1982) plantea la ambigüedad de la noción de arte con una serie de preguntas que carecen de respuesta sencilla: «(...) el campo semántico del

arte es, efectivamente, muy incierto: ¿cómo circunscribir sus fronteras? De una parte sucede que el arte no ha tenido siempre, ni en todos los lugares, el mismo estatuto, ni el mismo contenido, ni la misma función (...): la diversidad de los contextos políticos, sociales e ideológicos acarrea de una sociedad a otra diferencias muy sensibles en la situación y en la significación del arte (...). Por otro lado, independientemente de todo supuesto sociocultural, ocurre hoy día que la palabra arte es tomada con gran recelo, y que la extensión del concepto es muy vaga: de la obra maestra al boceto, del dibujo del maestro al dibujo del niño, del canto al grito, del sonido al ruido, de la danza a la gesticulación, del objeto al hecho, del arte al no-arte ¿dónde trazar una frontera?, ¿acaso es necesario hacerla? Porque no son solamente las "teorías" del arte las que dudan en atribuirle una esencia, es también la práctica de los artistas la que no cesa de desmentir todas las definiciones» (p. 11-12).

Desde luego hay algo claro. Si estas preguntas las hiciésemos en momentos distintos de la historia, como plantea Dufrenne, y en contextos diferentes, las respuestas no coincidirían. Tatarkiewicz (1976) resume esta cuestión planteando de qué forma la historia del concepto de arte en Europa ha durado casi veinticinco siglos, que podemos dividir grosso modo en dos períodos, afirmando, cada uno de ellos, un concepto de arte diferente. En el primer período, que abarcaría desde el siglo V a. d. C. al XVI d. C., el arte se construyó como una producción sujeta a reglas. En este contexto «arte» significaba destreza, a saber, la destreza «que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el armazón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además la destreza que se requería para mandar también un ejército, para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes: el arte del arquitecto, del escultor, del alfarero, del sastre, del estratega, del geómetra, del retórico. Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, sin preceptos (...). De este modo, el concepto de regla se incorporó al concepto de arte, a su definición. Hacer algo que no se atuviera a unas reglas, algo que fuera sencillamente producto de la inspiración o de la fantasía no se trataba de arte para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte» (p. 39).

Este sistema de conceptos —el arte entendido como destreza, como hacer algo que se atuviese a unas reglas— persistió hasta los tiempos modernos, aplicándose hasta una época tan tardía como el Renacimiento. Pero en esta época tuvo lugar una transformación. Los años 1500-1700 fueron años de transición: «el concepto antiguo, aunque había perdido su puesto anterior, se conservaba todavía, mientras ya se estaba gestando el nuevo. Finalmente, alrededor de 1750, el concepto antiguo cedió su lugar al moderno. Ahora arte significaba producir belleza» (Tatarkiewicz, 1976, p. 51). Las artes, pues, hasta entonces



íntimamente vinculadas con los oficios y las artesanías, se separaron de las mismas configurándose un nuevo concepto de arte, de Bellas Artes, en el que la idea de Belleza se constituye en elemento nuclear del mismo. Gimpel (1979) habla de mutación del obrero en artista. Hasta entonces, según él, ser pintor o escultor era una profesión, no una vocación, y la palabra «artista» no aparece, en el sentido que hoy le damos, en oposición al obrero y al artesano, sino a mediados del siglo XVIII. Investigaciones como las de Antal (1979) apuntan de qué forma esta transformación, este cambio del artista-artesano al artista burgués, erudito, esta metamorfosis (Gimpel, 1979) de los pintores y escultores de simples mortales, en artistas, en seres dotados de poderes divinos, en absoluto resulta ajena al contexto social, político y económico de la época. Tarkiewicz (1976) reafirma esta idea insistiendo en que la separación de las bellas artes de los oficios la facilitó la situación social. El deseo de los artistas de mejorar su estatus jugó un papel importante en este proceso; «la belleza, en el Renacimiento, comenzó a valorarse más y a jugar un rol en la vida que no había tenido desde los tiempos antiguos: sus productores —pintores, escultores, arquitectos— se valoraron más: de cualquier modo pensaban que eran superiores a los artesanos y querían que se les dejase de identificar con las artesanías. La mala situación económica estuvo, inesperadamente, de su parte: el comercio y la industria, que habían prosperado a finales de la Edad Media, había decaído ahora y, dudándose de todas las formas antiguas de inversión del capital, se comenzó a pensar que las obras de arte eran unas formas de inversión nada peores, e incluso mejores, que otras. Esto mejoró el estado financiero y la situación social de los artistas, y a su vez aumentó sus ambiciones; querían distinguirse, separarse de los artesanos, que se les considerara como representantes de las artes liberales» (p. 43-44).

La idea de Belleza de alguna manera dio carta de identidad a los artistas como grupo social diferenciado. Mayoritariamente aceptado este nuevo concepto de arte por artistas, teóricos del arte y público, durante siglo y medio permaneció estable, sin modificaciones sustanciales. Pero la misma evolución de las artes, en conjunción con la evolución de las ciencias y del pensamiento y, obviamente, con la evolución del sistema cultural y social del que forman parte, hace que se planteen nuevas cuestiones y se introduzcan profundas fisuras y polémicas respecto a aquel concepto de arte surgido del Renacimiento.

Si tratar de responder a la cuestión del concepto de arte desde una perspectiva histórica nos remite necesariamente a una relatividad sociocultural, en el sentido de que resulta inviable separar el concepto de arte del contexto histórico y cultural en el que dicho concepto se elabora y se practica, tratar de dar una respuesta a la pregunta de qué se entiende hoy día a día por arte, supone enfrentarse a una serie de concepciones dispares y diversas, que confor-

man una perspectiva compleja de nuestra realidad cultural. En revistas, monografías, catálogos, exposiciones... y demás documentos y lugares relativos a esta parcela de la cultura podemos encontrar desde «cuadros» en el más tradicional sentido del término (representaciones plásticas bidimensionales), a personas humanas con el rostro dorado de pie sobre un plinto haciendo como que cantan (Gilbert y George, *Escultura cantarina*, 1970). Sólo en el ámbito de las artes plásticas la diversidad es tan representativa, que dar un referente contemporáneo al concepto de arte en absoluto se plantea como una tarea sencilla. En un interesante trabajo, sobre el que más tarde volveremos a insistir, Child (1968) efectúa una selección de unas cuantas definiciones de arte, interesantes o sugerentes porque se expresan en términos psicológicos o porque sugieren hipótesis o modos de aproximación psicológicos. Así señala cómo Kluber (1962), buscando diferenciar entre los objetos hechos por el hombre aquellos que podrían ser considerados obras de arte de aquellos que no, propone la inutilidad como criterio básico para determinar una obra de arte. Apunta Child, asimismo, la propuesta de un filólogo, Jacobson (1960), que intentando encontrar entre las varias funciones del mensaje lingüístico una que pudiera apropiadamente ser etiquetada como función poética, la localiza en las llamadas de atención al mensaje mismo más que a sus referentes. Un mensaje sería poético (literario o artístico) cuando está construido de tal forma que llama la atención sobre sus sonidos particulares, sus palabras y su orden.

Una reflexión sobre esta breve selección de definiciones y sobre otras que podamos encontrar, nos hacen cuanto menos señalar que la naturaleza del término arte plantea serias dificultades para ser definido con exactitud. Tatarkiewicz (1976) observa ya que el término arte pertenece a esa categoría de términos cuya denotación tiende hacia un área extensa según sea el contexto en que se utilicen, y que los variados objetos que se suponen que «denotan» no poseen en común más que, utilizando la expresión de Wittgenstein, un «parecido de familia».

Y es que, en realidad, es frecuente que las respuestas a la pregunta de qué es o qué se entiende por arte nos informen más acerca del contexto cultural en que estas respuestas se producen, o del punto de este contexto en que se sitúa el teórico, el investigador, el artista o el público que las pronuncia, que acerca del arte mismo.

Por lo tanto, no es extraño que desde la perspectiva de las Ciencias Sociales la definición del concepto de arte se haga en términos de la conducta del artista o de los apreciadores del arte. El arte generalmente se incluye en la categoría genérica de actividad humana consciente. La cuestión central es averiguar, como apuntan distintos teóricos, qué es lo que diferencia al arte de otros tipos de actividades humanas conscientes. Algunas definiciones pretenden si-

tuar esta diferencia en ciertos rasgos de las obras de arte, otras en la intención de los artistas y otras, a su vez, en la reacción que las obras de arte producen en los receptores.

Dickie (1974) se expresa en la misma línea sugiriendo que el arte puede definirse en términos de la conducta de los artistas y apreciadores de arte: «una obra arte en el sentido clasificatoria es (1) un artefacto, (2) un conjunto de aspectos del cual le ha sido conferido un estatus de candidato para la apreciación, por alguna persona o personas que actúan en nombre de una determinada institución social (el mundo del arte)». Así, pues, parece claro que las obras de arte (Crozier y Chapman, 1981) son definidas como tales por aquellas personas y organizaciones que componen el mundo del arte, y este mundo es quien decide si se adscribe valor artístico a determinada obra. Gablick (1987) es aún más tajante cuando afirma que «no hay ninguna propiedad o función específica que haga de un objeto una obra de arte, salvo nuestra actitud hacia él y nuestra voluntad de aceptarlo como arte» (p. 37).

Parece claro, pues, que si tuviésemos que señalar alguna propiedad específica que diferenciase una obra de arte de otra clase de objetos, tendríamos que apuntar más hacia el contexto social que produce o que valora la obra en cuestión que hacia la obra misma. En contextos distintos, grupos sociales diferentes poseen concepciones diferentes de lo que es o no es arte, y, evidentemente, la forma de entender, valorar, producir y utilizar el arte nos proporciona una importante información acerca de las características de los grupos en que dichas acciones se producen. Desde esta perspectiva el arte se sitúa, pues, como ya hemos dicho, en un cruce de caminos de las Ciencias Sociales, constituyéndose tanto en objeto de estudio de las mismas como en forma de abordar el conocimiento de los grupos sociales.

Y es que la idea que mantenemos del arte refleja probablemente, como hemos insistido, no tanto lo que el arte sea, como lo que seamos nosotros. En cierto sentido nuestra relación con el arte nos define como grupo social, situándonos en un contexto cultural específico. Un mismo objeto, una misma acción, pueden poseer significados diferentes y cumplir distintas funciones.

El arte, lo que nosotros en nuestro contexto cultural actual denominamos arte, ha servido para fines diferentes; ha cumplido, como decíamos, funciones distintas, un análisis breve de las cuales puede sernos útil delimitar este fenómeno cultural.

Hauser (1982) es muy explícito al respecto cuando afirma que «la historia de la actividad artística puede representarse, en líneas generales, como la historia de las tareas que han ido correspondiendo a los artistas» (p. 157). ¿Cuáles han sido estas tareas, cuáles han sido y son las funciones del arte?

Igual que con respecto al concepto mismo de arte, tampoco en relación a

sus funciones podemos separar éstas del entorno social en que el arte se produce o se valora. Como correctamente apunta Gablick (1987) «el arte no es el mismo, época tras época, cambiando sólo de estilo; su función varía mucho de una sociedad a otra. El arte siempre ha estado relacionado con el entorno social; nunca ha sido neutro. Puede reflejar, reforzar, transformar, o repudiar algo, pero siempre mantiene una relación de necesidad con la estructura social. Siempre se da una correlación entre los valores, la dirección y los motivos de una sociedad y el arte que ésta produce» (p. 49).

¿Para qué sirve, pues, el arte? De nuevo Hauser (1982) nos ofrece una respuesta sobre la que merece la pena reflexionar. El plantea que «la afirmación más importante de la sociología del arte se basa en el hecho de que todo nuestro pensar, nuestras sensaciones y nuestra voluntad se ajustan a una y la misma realidad, a saber, que en el fondo nos encontramos siempre ante los mismos hechos, cuestiones y dificultades y que nos entregamos con todas nuestras fuerzas y nuestro talento a la solución de las tareas que nos plantea nuestra existencia unitaria e indisoluble. Cualquiera que sea nuestro empeño y la forma que tengamos de acometerlo, nuestro problema es siempre el de conocer mejor, juzgar más correctamente, y dominar con mayor eficacia una realidad que es caótica en sí y de por sí, misteriosa y, a menudo, amenazante. Todos nuestros esfuerzos giran en torno a ese fin y nuestra subsistencia depende, más que nada, de la corrección o incorrección de nuestro juicio sobre las condiciones de la existencia y de cómo apreciamos los problemas que ella plantea. Al igual que en la práctica habitual y en las distintas ciencias, también en el arte nos esforzamos por averiguar cómo está constituido el mundo en el que tenemos que vivir y cómo podemos conocer sus puntos débiles. Las obras de arte son sedimentos de experiencia y, como todas las realizaciones culturales, se rigen por fines prácticos» (p. 15-16). En otro momento del mismo tratado insiste: «la economía, el derecho, la ciencia y el arte no son más que momentos o aspectos distintos de un comportamiento esencialmente unitario frente a la realidad para el que, en definitiva, lo importante no es la verificación de verdades científicas, la creación de obras de arte, ni siquiera el descubrimiento y formulación de normas morales para la vida, sino simplemente la elaboración de una concepción del mundo eficaz, la obtención de directrices en las que se pueda confiar en la práctica (...) Dominar mediante la autoridad, la religión, la ética, el conocimiento y el arte, el caos que les amenaza por doquier es uno de los requisitos de su sentimiento de seguridad y, con ello, de su éxito en la lucha por la existencia» (p. 25).

El arte, pues, para garantizar la supervivencia; pero ¿cómo? Una primera respuesta que se propone alude a la magia, el arte como recurso mágico. «La función decisiva del arte era, evidentemente, ejercer poder —poder sobre la na-

turalidad, sobre un enemigo, sobre el compañero de la relación sexual, sobre la realidad, poder para fortalecer el colectivo humano—. En el alba de la humanidad el arte tenía muy poco que ver con la «belleza» y nada en absoluto con el deseo estético: era un instrumento mágico o un arma del colectivo en la lucha por la supervivencia» (Fischer, 1985, p. 41).

Obviamente, ya hemos insistido en ello, al cambiar las condiciones de vida y modificarse los contextos culturales, las funciones del arte cambian. Y si parece claro, a juzgar por las investigaciones antropológicas e históricas, que el arte en sus orígenes era, fundamentalmente, una magia, una ayuda mágica para dominar un mundo real pero inesperado (Fischer, 1985), a medida que los grupos sociales se diversifican y evolucionan, cambia tanto lo que dichos grupos entienden por arte, como las funciones que al mismo le adscriben.

En un intento por analizar la situación y el significado del arte hoy día, Dufrenne (1982) se refiere a la forma en que en las sociedades arcaicas el arte, consagrado al culto, celebraba un rito sagrado que daba sentido y unidad a toda la vida comunitaria. Este aspecto del arte, de un arte, señala Dufrenne, que no se reconoce como tal y sólo es reconocido por nosotros, «progresivamente pierde sus rasgos cuando la cultura se divide en instituciones diversas y la sociedad en clases más o menos enfrentadas; conquista su autonomía cuando se desintegra la totalidad, cuya alma era él sin saberlo. Entonces se inventan las palabras arte y artista, y el arte, a través del artista, se refleja y se siente como arte» (p. 29).

Además de la función mágica, y dentro de la idea general del arte como recurso, como proceso cultural que cumple determinadas funciones sociales, se han señalado otros aspectos interrelacionados que pasamos a comentar. De nuevo es Hauser (1982) quien da pie para iniciar la discusión. El afirma que a pesar de «todo lo caprichoso, despreocupado, fantástico y extravagante que pueda ser el arte, sirve para la elaboración de armas en la lucha por la existencia, no sólo de modo indirecto, por medio de la agudización del sentido de lo real, sino también directamente, como instrumento de la magia, del rito y de la propaganda» (p. 23). Así pues, a las funciones mágicas y rituales hay que añadir, en esa línea, las funciones de propaganda. De hecho, el análisis de las funciones de propaganda política e ideológica del arte ha dado pie a importantes estudios (véase p. e. Haskell, 1984; Antal, 1989; Strong, 1988). Y ello no sólo porque el arte reafirme o realce el estatus de sus patrocinadores, productores o consumidores, sino porque el estilo artístico, como plantea Kavolis (1970), puede cumplir funciones políticamente estabilizadoras aportando apoyo emocional a los sistemas políticos establecidos, satisfaciendo las disposiciones de la fantasía derivadas de las orientaciones valorativas internalizadas en la personalidad, y liberando —y, por tanto, neutralizando, en cierta medida— las tensio-

nes de origen social. Asimismo, como apunta el citado autor, el arte puede cumplir una función innovadora en la política brindando apoyo emocional a las presiones en pro de transformaciones del sistema político, sugiriendo nuevas actividades de la fantasía, y por tanto modificando potencialmente las pautas de orientación valorativa de la personalidad, e intensificando las tensiones sociales. Así pues, el arte puede ser «un medio de reforzar las condiciones sociales vigentes al reflejarlas —y por lo mismo confirmar su legitimidad— o (servir de) agente del cambio social, al poner al descubierto violencias y tensiones, o transmitir nuevas actitudes» (Kavolis, 1970, p. 13).

Pero el arte no se limita a reflejar la realidad social, sino que la interpreta y, por tanto, la «pre-crea». El arte, pues, va unido al conocimiento. Kubler (1975) lo expresa diciendo que las innovaciones artísticas alteran la sensibilidad de la humanidad, y, por tanto, aumentan el conocimiento humano directamente con nuevos medios de experimentar el universo. Es la agudización del sentido de lo real, a que se refiere Hauser. El arte, que «permite al hombre comprender la realidad y no sólo le ayuda a soportarla, sino que fortalece su decisión de hacerla más humana» (Fischer, 1985, p. 54). El mismo Fischer señala de qué forma la función mágica del arte va desapareciendo, de manera progresiva, sin que posiblemente se llegue a eliminar del todo, y van constituyéndose nuevas funciones del mismo relacionadas con la clarificación de las relaciones sociales, con el conocimiento y la transformación de la realidad social.

De alguna forma, intentar acotar la parcela de la realidad cultural que nosotros denominamos arte nos ha llevado a pensar por un lado, en la diversidad de sentidos que el término implica, en función de los contextos culturales e históricos diferentes en que se utiliza, y por otro, en las diversas funciones que los procesos artísticos pueden desempeñar en los grupos sociales. El arte, como resume Tatarkiewicz (1976) puede «representar cosas existentes, pero también puede construir cosas que no existen; trata de cosas que son externas al hombre, pero expresa también su vida interior, estimula la vida interior del artista, pero también la del receptor; al receptor le aporta satisfacción, pero también puede emocionarle, provocarle, impresionarle o producirle un choque; el arte puede imitar o representar; y también puede construir o expresar». El arte, en definitiva, conforma parte de una realidad cultural que nos define como grupo social. Comprenderlo, comprender los procesos y mecanismos implicados en la creación y producción artística, y aquellos otros que condicionan el uso que se hace de estas creaciones, implica comprender mejor al ser humano, su forma de comportarse y de relacionarse, objetivo básico de las Ciencias Sociales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARR, A. H. (1989): *La definición del arte moderno*. Madrid, Alianza.
- CROZIER, W. R. y CHAPMAN, A. (1981): Aesthetic Preferences: Prestige and Social Class, en D. O'Hare (ed) *Psychology and the Arts. N. J., Humanities Press*.
- CHILD, I. L. (1969): *Esthetics*, en G. Lindzey y E. Aronson (eds.) *The Handbook of Social Psychology*, Reading, Mass., Addison-Wesley.
- DICKIE, G. (1974): *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*, N. Y., Cornell University Press.
- ECO, U. (1985): *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.
- FISCHER, E. (1985): *La necesidad del arte*. Barcelona, Nexos.
- FRANCASTEL, P. (1984): *Pintura y Sociedad*. Madrid, Cátedra.
- FRANCASTEL, P. (1984): *Sociología del arte*. Madrid, Alianza.
- GABLICK, S. (1987): *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid, Blume.
- HASKELL, F. (1984): *Patronos y pintores*. Madrid, Cátedra.
- HAUSER, A. (1982): *Sociología del arte*. Barcelona, Labor.
- JACOBSON, R. (1960): Linguistics and poetics, en T. A. Sebeok (ed.) *Style in language*. N. Y., Wiley.
- GIMPEL, J. (1979): *Contra el arte y los artistas*. Madrid, Gedisa.
- KAVOLIS, V. (1970): *La expresión artística: un estudio sociológico*. Buenos Aires, Amorrortu.
- KUBLER, G. (1962): *The shape of time: remarks on the history of things*. New Haven, Yale University Press.
- READ, H. (1984): *Breve historia de la pintura moderna*. Barcelona, Ed. del Serbal.
- STANGOS, N. (1986): *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Alianza.
- STRONG, R. (1988): *Arte y poder*. Madrid, Alianza.
- TATARKIEWICZ, W. (1988): *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos.
- WORRINGER, W. (1953): *Abstracción y naturaleza*. México, FCE.