

# Disposición estética y competencia artística



Si la obra de arte es un bien, como observa Erwin Panofsky, y reclama ser estéticamente experimentada (*demandas to be experienced esthetically*), y si por otra parte todo objeto, ya sea natural o artificial, puede ser percibido de acuerdo con esta intención, ¿cómo escapar a la conclusión de que es la intención estética la que “hace” la obra de arte? Para salir del círculo, Panofsky debe conferir a la obra de arte una “intención” en el sentido escolástico del término: una percepción puramente “práctica” contradice esta intención objetiva, del mismo modo que, a la inversa, una percepción estética sería una negación práctica de la intención objetiva de una señal, un semáforo en rojo, por ejemplo, que requiere una respuesta práctica, pisar el freno. De esta forma, en el seno de la categoría de los objetos fabricados por el hombre, que a su vez se definen por oposición a los objetos naturales, la categoría de los objetos de arte se definiría por el hecho de que reclama ser experimentada según una intención propiamente estética, es decir en su *forma* en vez de en su *función*. Pero, el propio Panofsky observa que es prácticamente imposible determinar científicamente en qué momento un objeto fabricado por el hombre se convierte en una obra de arte, es decir en qué momento la forma se impone a la función: “Si yo escribo a un amigo mío para invitarlo a comer, la carta que le dirija será

ante todo una comunicación. Ahora bien, cuanto más insista yo en la forma de la escritura, tanto más vendrá a convertirse en una obra de caligrafía, y cuanto más insista yo en la forma de mi lenguaje, tanto más tenderá a transformarse en una obra de literatura o de poesía". ¿Equivale esto a afirmar que la línea que separa el mundo de los objetos técnicos y el mundo de los objetos estéticos depende de la "intención" del *productor* de dichos objetos? En realidad, esta "intención" es a su vez producto de normas y de convenciones sociales que intevienen en la definición de la frontera, históricamente cambiante y siempre incierta, entre los simples objetos técnicos y los objetos de arte: "El gusto clásico, observa Panofsky, reclama que las cartas particulares, los discursos forenses y los escudos de los héroes fueran *artísticos* (...) en tanto que el gusto moderno reclama que la arquitectura y los ceniceros sean *funcionales*"<sup>iii</sup> Sin embargo, la percepción y la apreciación de la obra dependen también de la intención del *espectador*, que a su vez está en función de normas convencionales que rigen la relación con la obra de arte en una determinada situación histórica y social, así como de la aptitud del espectador para conformarse a esas normas, y por lo tanto de su competencia artística.

**La disposición estética como institución.** La distinción entre las obras de arte y el resto de los objetos fabricados por el hombre y la definición, indisociable ésta, de la forma propiamente estética de abordar los objetos socialmente designados como obras de arte, es decir como objetos que exigen y merecen a la vez ser percibidos según una intención propiamente estética, capaz de reconocerlos y de constituirlos en obras de arte, se imponen con la necesidad arbitraria, y no reconocida como tal, y por lo tanto aceptada como legítima, que define *la institución*.

El *principium divisionis* que establece la admiración adecuada de los objetos que merecen y exigen ser admirados sólo puede considerarse como una categoría *a priori* de percepción y de admiración y en la medida en que las condiciones históricas y sociales de la producción y de la reproducción de la disposición propiamente estética, ese producto de la historia que debe reproducirse a través de la educación, impliquen el olvido de dichas condiciones históricas y sociales. La historia individual y colectiva del gusto desmiente la ilusión de que objetos tan complejos como las obras de arte, producidas de acuerdo con leyes de

construcción que se han elaborado a lo largo de una historia relativamente autónoma, puedan suscitar preferencias naturales únicamente por sus propiedades formales. Sólo una autoridad pedagógica puede romper continuamente el círculo de la "necesidad cultural", condición de la educación que presupone la educación, al constituir la acción propiamente pedagógica como capaz de crear la necesidad de su propio producto y la forma adecuada de satisfacerlo: al consagrar a determinados objetos como dignos de ser admirados y disfrutados, determinadas instancias que, como la familia o la escuela, están investidas del poder de imponer una arbitrariedad cultural, es decir, en este caso particular, la arbitrariedad de las admiraciones, pueden imponer un aprendizaje al término del cual dichas obras aparecerán como intrínsecamente o, mejor aún, naturalmente dignas de ser admiradas o disfrutadas.<sup>iii</sup>

Por otra parte, el ideal de la percepción "pura" de la obra de arte como obra de arte es producto de un largo trabajo de "depuración" que se inicia a partir del momento en que la obra de arte se despoja de sus funciones mágicas o religiosas, y que es correlativo a la constitución de una categoría socialmente diferenciada de profesionales de la producción artística, cada vez más propensos a no conocer otras reglas que las de la tradición que han heredado de sus antecesores y cada vez más liberados de toda servidumbre social. Debido a que la constitución de un campo artístico relativamente autónomo es paralela al hecho de hacer explícitos y de sistematizar los principios de una legitimidad propiamente estética, capaz de imponerse tanto en el ámbito de la producción como en el ámbito de la recepción de la obra de arte, y debido a que la dinámica del campo artístico hace que el artista lleve hasta sus últimas consecuencias la afirmación de la primacía de la forma sobre la función, del modo de representación sobre el objeto de la representación, la génesis de un nuevo modo de producción artística se acompaña de la producción de un modo de percepción de la obra de arte que tiende a imponerse como modo de percepción legítima.

De esta forma, la invención del modo de percepción propiamente estética acompaña la transformación del modo de producción artística que está ligada a la autonomización del campo de producción: a la ambición demiúrgico del artista, capaz de aplicar la intención pura de una búsqueda artística a un objeto *cualquiera*, como Marcel Duchamp al enviar un urinario al Salón de los Independientes de Nueva York, responde la infinita disponibilidad del esteta capaz de percibir de acuerdo con una intención propiamente estética cualquier objeto

independientemente de que haya sido producido de acuerdo con esa intención. Sin duda alguna, no es casualidad que las máscaras de Oceanía y los fetiches dogones hayan salido de los muros de etnografía para entrar en las exposiciones de arte en el momento en el que, con el arte abstracto, la obra de arte afirmaba, sin concesiones ni excepciones, su pretensión de imponer a la percepción de la obra las normas puras de su producción. El corte que el museo, como espacio cerrado y separado, opera entre el mundo sagrado del arte y el mundo profano de los objetos cualquiera, objetivamente definidos por el único hecho de su exclusión al no ser dignos de ser conservados y expuestos a la admiración, no debe hacer ignorar el *eclectismo* de las elecciones operadas en el seno del universo globalmente designado como sagrado: por oposición a la "galería" privada de los siglos XVI y XVII, que sólo ofrecía obras acordes con los principios estéticos de una época o de un grupo tal y como podían actualizarse en el gusto de un aficionado, el museo hace un llamamiento a la universalidad práctica de la mirada estética, capaz de aplicarse a toda cosa designada como digna de ser percibida estéticamente, es decir incluso a objetos que no han sido producidos para suscitar tal percepción.

**Las condiciones del desciframiento.** La obra de arte considerada como bien simbólico (y no como bien económico, aunque siempre lo sea) sólo existe como tal para aquel que está en posesión de los medios de apropiarse de ella mediante el desciframiento, es decir para el que posee el código históricamente constituido, que se reconoce socialmente como la condición de la apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en un momento determinado en el tiempo. La percepción propiamente estética se distingue de la percepción ingenua, no por la lógica de su funcionamiento sino por el tipo de rasgos que retiene como pertinentes, en función de un principio de selección que no es más que la disposición propiamente estética: la percepción ingenua, al fundamentarse en el dominio previo de la división en categorías complementarias del universo de los significantes y del universo de los significados, trata los elementos de la representación, hojas o nubes, como índices o señales investidas de una función de pura denotación ("es un álamo", "es una tormenta"); por el contrario, la percepción propiamente estética se remite únicamente a las características estéticamente pertinentes, es decir a las que caracterizan, en relación con el

universo de posibilidades estilísticas, *una forma determinada de tratar* las hojas o las nubes, es decir *un estilo* como forma de representación en la que se expresa la forma de percepción y de pensamiento propia de una época, de una clase, de una fracción de clase o de un agrupamiento artístico. Se ve que (como la observación lo establece por otra parte) la capacidad para percibir y descifrar las características propiamente estilísticas está en función de la competencia propiamente artística, dominio práctico, adquirida mediante la frecuentación de obras o mediante un aprendizaje explícito de los esquemas clasificatorios que permiten situar cada elemento de un universo de representaciones artísticas en una categoría propiamente artística.

De esta forma, la percepción de las características estilísticas que definen *la originalidad* estilística de las obras de una época en relación con las de otra época o, en el seno de esa categoría, las obras de una escuela en relación con la de otra escuela, o el conjunto de las obras de un autor en relación con las obras de su escuela o de su época, o incluso de una obra en particular de un autor en relación con el conjunto de su obra, es indisociable de la percepción de *redundancias* estilísticas, es decir de tratamientos típicos de la forma pictórica o lingüística que definen un estilo. La atribución se apoya siempre de forma implícita en la referencia a "obras-testimonio", consciente o inconscientemente seleccionadas porque presentan un grado especialmente elevado de cualidades reconocidas, de forma más o menos explícita, como pertinentes en un sistema de clasificación determinado. Todo parece indicar que, incluso en el caso de los especialistas, los criterios de pertinencia que definen las propiedades estilísticas de las obras-testimonio permanecen, en la mayoría de los casos, en el estado implícito y que las taxonomías estéticas, más bien ejercitadas que concebidas como tales, nunca tienen el rigor lógico que correrían el riesgo de adquirir, únicamente en virtud de la explicitación y de la formalización, a partir de un análisis componencial de los principios implícitamente puestos en práctica para distinguir, clasificar y ordenar un conjunto de obras de arte. Se trata sin duda de la lógica como acto de percepción estética lo que A. Berne-Joffroy describe cuando, refiriéndose a los historiadores del arte que han visto en Caravaggio un precursor de Rembrandt (Saccà) o de Velásquez (Cantalamessa o Lionello Venturi), observa: "los conceptos claros y diferenciados que para ellos representan Rembrandt y Velásquez, valores plenamente conocidos y reconocidos en historia del arte, les ayudan a *situar* las

cualidades de Caravaggio, cualidades cuya existencia *sienten* pero que *sólo saben definir por acercamiento o diferenciación de cualidades vecinas bien definidas.*"<sup>iv</sup>

Como productos de la historia reproducidos por la educación difusa o metódica, los sistemas de clasificación disponibles para una época y una clase social determinadas constituyen el principio de diferenciaciones pertinentes que los agentes pueden operar en el universo de las representaciones artísticas: cada época organiza el conjunto de las representaciones artísticas en función de un sistema dominante de clasificación que le es propio, acercando obras que otras épocas diferenciaban, separando obras que otras épocas acercaban, de forma que a los individuos les cuesta concebir otras diferencias que las que el sistema de clasificación disponible les permite concebir. "Supongamos, escribe Longhi, que los naturalistas y los impresionistas franceses, entre 1860 y 1880, no hubieran firmado sus obras y que no hubieran tenido a su lado, como paladines, a críticos y periodistas de la inteligencia de un Geffroy o de un Duret. Imaginémosles olvidados, debido a un vuelco del gusto y a una larga decadencia de la búsqueda erudita, olvidados durante cien o ciento cincuenta años. ¿Qué ocurriría, para empezar, si se les volviera a prestar atención? Es fácil prever que, en una primera fase, el análisis empezaría por diferenciar en esos materiales mudos varias entidades más simbólicas que históricas. La primera llevaría el nombre símbolo de Manet, que absorbería una parte de la producción juvenil de Renoir e incluso, me temo, algunos Gervex, por no mencionar todo Gonzalès, todo Morisot y la totalidad del joven Monet; en cuanto al Monet más tardío, convertido también en símbolo, engulliría a casi todo Sisley, a una buena parte de Renoir y, lo que es peor, algunas docenas de Boudin, varios Lebour y varios Lépine. No queda excluido en absoluto que algunos Pizarro e incluso, recompensa poco alagadora, más de un Guillaumin se vieran en tal caso atribuidos a Cézanne"<sup>v</sup> Estudiando las sucesivas representaciones de la obra de Caravaggio, A. Berne-Joffroy muestra que la imagen privada que los individuos de una época determinada se hacen de una obra está en función de la *imagen pública* de dicha obra y que es producto de instrumentos de percepción, constituidos a lo largo de la historia, y por lo tanto variables a lo largo de la historia, que les son proporcionados por el universo social del que forman parte: "Sé muy bien lo que se dice de las disputas de atribución: que no tienen nada que ver con el arte, que son mezquinos y que el arte es grande (...). La idea que nos hacemos de un artista depende de las obras que se le

atribuyen, y, lo queramos o no, esa idea global que nos hacemos de él tiñe nuestra mirada sobre cada una de sus obras<sup>vi</sup>". De esta forma, la historia de los instrumentos de percepción de la obra es el complemento indispensable de la historia de los instrumentos de producción; en efecto, toda obra se hace, de alguna forma, dos veces, por el productor y por el consumidor, o mejor aún, por el grupo al que pertenece el consumidor. Y habrá que examinar especialmente la relación que se establece entre la transformación de los instrumentos de percepción y la transformación de las nuevas obras que, mediante los procesos de familiarización, consiguen imponer las normas de su propia percepción y también de la percepción de las obras anteriores. Como observa Lionello Venturi, Vasari descubre a Giotto a partir de Miguel Ángel, Bellori vuelve a interpretar a Rafael a partir de los Carracci y de Poussin; de la misma forma se rescucita a Caravaggio a partir de Courbet y posteriormente de Manet. La legibilidad de una obra de arte está en función de la distancia entre el código que exige la obra y la competencia individual, definida por el grado en que el código socialmente imperante, a su vez más o menos adecuado, se domina<sup>vii</sup>.

Por una parte, como las obras de arte constituyen el capital artístico objetivado, exigen códigos desigualmente complejos y refinados, y por lo tanto susceptibles de ser adquiridos de una forma más o menos rápida mediante un aprendizaje institucionalizado o no; por otra parte, cada individuo posee una capacidad definida y limitada de percepción de la información propuesta por la obra, capacidad que está en función del conocimiento que tiene del código genérico del tipo de mensaje considerado, ya sea la pintura en su conjunto, ya sea la pintura de determinada época, de determinada escuela o de determinado autor. Cuando el mensaje supera sus posibilidades de percepción, al espectador, incapaz de recibir información, sólo le queda la elección de desinteresarse de lo que percibe como un abigarramiento sin ton ni son, como un juego de formas o de colores desprovisto de toda necesidad, o de aplicar los códigos de los que dispone, sin cuestionarse si son adecuados o pertinentes.

Al no disponer de los instrumentos indispensables para discernir los rasgos estéticamente pertinentes que una obra comparte con la categoría de obras del mismo estilo y sólo con éstas, los espectadores menos cultivados se ven en la imposibilidad de considerar la obra de arte como tal. Por ejemplo, en lugar de captar el color de un rostro como un elemento de un sistema de relaciones de oposición y complementariedad entre valores y colores (en

determinado retrato, los valores y los colores del sombrero, de la chaqueta, de la espalda situada en el trasfondo) pasan de alguna forma a través de la calidad sensible sin pararse en ella y, "situándose inmediatamente según su propio entender", para hablar como Husserl, captan directamente en ella un significado fisiológico o psicológico, interpretando por ejemplo, como lo hace la percepción cotidiana, una emoción en el rubor de una tez<sup>viii</sup>. De esta forma, al no estar en posesión de los instrumentos de apropiación simbólica que permiten percibir las obras de arte en lo que configura su especificidad, estos espectadores aplican a las obras, en forma inconsciente, el código que es válido para descifrar los objetos del mundo familiar, es decir los esquemas de percepción que orientan su práctica: la interpretación asimiladora que lleva a aplicar a un universo extraño todos los esquemas de interpretación disponibles se impone en este caso como único medio para restaurar la unidad de una percepción integrada<sup>ix</sup>. Como observa Panowsky, esta percepción ingenua se basa en la "experiencia existencial", es decir en las propiedades sensibles de la obra (por ejemplo cuando se percibe un melocotón como aterciopelado o un encaje como vaporoso) o en la experiencia emocional que tales propiedades suscitan (cuando se habla de colores sobrios o alegres). Pero siempre tiende a superar el nivel de las sensaciones y de los afectos, es decir "la comprensión" de las cualidades expresivas y, por decirlo de algún modo, "fisionómicas" de la obra: en efecto, los que carecen de los medios para acceder a una percepción "pura" incorporan a su percepción de la obra de arte las predisposiciones que sustentan su práctica cotidiana, consagrándose de esa forma a una "estética" funcionalista que no es más que una dimensión de su *ethos* de clase. De esta forma, por ejemplo, el respeto incondicional de la cultura y del arte consagrados, expresión sistemática de una disposición ascética que se manifiesta también en otras dimensiones de la existencia, lleva a los pequeños burgueses a una buena voluntad cultural perfectamente pura, pero vacía, que se alimenta de la contemplación del trabajo bien hecho, ya que el culto al trabajo por el trabajo proporciona el sustituto ético de la estética del arte por el arte.

En cuanto a los más desprovistos culturalmente, condenados por las urgencias de la vida a una disposición pragmática que no predispone en absoluto a considerar y a comprender como tales los productos a-teleológicos de la actividad propiamente artística, al carecer casi totalmente de este arsenal de palabras que, en el primer nivel de la iniciación artística,

permiten al menos nombrar las diferencias y constituir las como tales al darles nombre, nombres propios de pintores célebres que funcionan como categorías genéricas o nombres de escuelas o de épocas como "los Impresionistas", "los Holandeses" o "el Renacimiento", se ven abocados a percibir como indistintas todas las obras que no proporcionan inmediatamente un sentido cuando se les aplica el código que permite dar sentido al mundo cotidiano.

**La amnesia de la génesis.** La cuestión de las condiciones que hacen posible la experiencia de la obra de arte como inmediatamente dotada de sentido queda radicalmente excluida en este caso: debido a que la tarea de familiarización, es decir el conjunto de los aprendizajes insensibles que acompañan la frecuentación prolongada de las obras de arte, produce no solamente la interiorización inconsciente de las reglas de producción de las obras sino también el sentimiento de familiaridad que nace del olvido del trabajo de familiarización, los hombres cultivados, indígenas de la cultura erudita, tienden a considerar como natural, es decir como evidente y como fundada en la naturaleza, una forma de percibir que sólo es una entre otras muchas y, a la vez, tienden a ignorar que la "comprensión" inmediata de las representaciones del mundo que parecen conformes a su visión del mundo de la experiencia práctica supone un acuerdo más (al menos parcial) entre el artista y el espectador sobre las reglas que definen la figuración de lo "real" que una formación social, una clase o una fracción de clase considera "realista", precisamente porque obedece a dichas reglas.

La competencia del "conocedor", dominio práctico de los instrumentos que es producto de una lenta familiarización y que funde la familiaridad con las obras, es un "arte" que, como el arte de pensar o el arte de vivir no puede transmitirse exclusivamente mediante preceptos o recetas y cuyo aprendizaje equivale al contacto prolongado entre el discípulo y el maestro en una enseñanza tradicional, es decir, el contacto repetido con las obras. Y, de la misma forma que el aprendiz o el discípulo puede adquirir *inconscientemente* las reglas del arte, incluidas las que el propio maestro no conoce explícitamente, a cambio de una auténtica entrega personal que excluye el análisis y la selección de los elementos de la conducta ejemplar, así el aficionado al arte puede, abandonándose de alguna forma a la obra, interiorizar los esquemas de construcción de la misma sin que éstos lleguen a alcanzar su conciencia o sean formulados o formulados como tales, lo que explica la diferencia entre la teoría del arte y la experiencia

del conocedor, que la mayoría de las veces es incapaz de hacer explícitos los principios de sus juicios. En este ámbito como en otros (el aprendizaje de la gramática de la lengua materna por ejemplo), la educación escolar tiende a favorecer la recuperación consciente de los esquemas que ya se dominan inconscientemente, formulando de forma explícita los principios generadores, por ejemplo, las leyes de la armonía y el contrapeso, y proporcionando el material verbal y conceptual indispensable para nombrar diferencias que inicialmente sólo se sienten. El peligro del academicismo está encerrado, según se puede observar, en toda la pedagogía racionalista que tiende a acuñar en un cuerpo doctrinal de preceptos, de recetas y de fórmulas, más a menudo negativas que positivas, lo que una enseñanza tradicional transmite bajo la forma de un estilo global que, aprehendido directamente *uno intuitu* en las prácticas que engendra, se resiste a dejarse descomponer por el análisis.

Objetar que la observación demuestra que, a medida que aumenta la competencia, se tiende menos a exigir la similitud y el realismo de la representación, equivaldría a confundir los progresos en el *dominio práctico del código de los códigos* con el acceso a la conciencia e las condiciones de posibilidad de esta especie de encuentro milagroso que constituye la comprensión inmediata (con el caso particular que representa la ilusión de lo "real"), ofrecida únicamente al virtuoso. Se puede en efecto admitir que en la medida que se conoce mejor un mayor número de estilos o las diferentes variantes de un mismo estilo, se está menos obligado o tentado de aplicar a la fuerza los códigos disponibles y se tiende más a suponer o a admitir que las obras pueden "hablar" de acuerdo a códigos que se ignoran. Pero eso no significa que cuanto más alto sea el nivel de competencia como dominio práctico de los códigos y del código de los códigos se alcance de forma automática el más alto nivel de conciencia teórica de la verdad objetiva de la competencia: la teoría científica de la percepción artística supone una *ruptura* con la experiencia primera de la obra de arte –que se caracteriza precisamente por la ignorancia de la cuestión de sus propias condiciones de posibilidad– y con la teoría espontánea, muy apreciada por los virtuosos del juicio del gusto que, al basarse en la experiencia de la familiaridad, caso particular del que ignora la particularidad, describe la percepción artística como comunión sentimental o como armonía afectiva, reforzando de esta forma la representación carismática del acceso a la obra de arte<sup>x</sup>.

El conservadurismo estético que lleva a las fracciones de la clase dominante más alejadas del polo artístico a rechazar todas las formas de arte liberadas de los cánones estéticos del pasado se basa por lo tanto, como el gusto de las clases populares por el "realismo", en el rechazo (o en la imposibilidad) de romper con los códigos sentidos, ya sean artísticos o no, para abandonarse a las exigencias internas de la obra. El gusto "académico" por representaciones conocidas y reconocidas coincide con el gusto "popular" por exigir una representación acorde con los cánones de un estilo ya dominado y por rechazar el arte moderno que, al afirmar sin concesiones la autonomía absoluta del *modo de representación* (es decir el estilo), tiende a vedar la interpretación asimiladora que autorizaba la multifuncionalidad de la pintura tradicional y a exigir ser contemplado únicamente en sus propiedades formales. Una obra aparece como "semejante" o "realista" cuando las reglas que rigen su producción coinciden con la definición vigente de la representación objetiva del mundo o, de forma más precisa, con el sistema de normas sociales de percepción insensiblemente inculcadas por la frecuentación prolongada de representaciones producidas de acuerdo con esas mismas normas. De esta forma, al conferir a la fotografía un certificado de realismo, el "ojo del siglo veinte" se limita a confirmarse a sí mismo en la certeza tautológica de que una imagen conforme a su representación de la objetividad es verdaderamente objetiva. Para verse reforzado en esta *certitudo sui*, basta con olvidar que las representaciones fotográficas sólo deben el hecho de resultar "semejantes" y "objetivas" a su conformidad con las leyes de la representación que habían sido producidas y puestas en práctica (se conoce el uso que los pintores hacían de la *camera obscura*) mucho antes de que existieran los medios para efectuarlas de forma mecánica<sup>xi</sup>. Si es verdad, como se ha afirmado, que "la naturaleza imita al arte", se comprende que la fotografía, imitación mecánica del arte más "natural" a *nuestros ojos*, aparezca como a imitación más fiel de la "naturaleza".

De ello resulta que la legibilidad de una obra contemporánea varía en primer lugar en función de la relación que los productores mantienen, en una época determinada, en una sociedad determinada, con el código exigido por las obras de la época anterior, relación que a su vez está en función de la relación que el artista mantiene con los consumidores, con sus gustos y sus demandas. La transformación de los instrumentos y de los productos de la actividad artística precede y condiciona forzosamente la transformación de los instrumentos de

percepción estética, transformación lenta y laboriosa puesto que se trata de desenraizar un tipo de competencia artística para sustituirlo por otro, por un nuevo proceso de interiorización, forzosamente largo y difícil<sup>xii</sup>. La inercia propia de las competencias artísticas (o, si se quiere, del *habitus* cultivado) hace que, en los períodos de ruptura, las obras producidas de acuerdo con un modo de producción nuevo se vean abocadas a ser percibidas, durante un cierto tiempo, mediante instrumentos de percepción antiguos, los mismos contra los que han sido constituidas. Los hombres cultivados, que pertenecen a la cultura al menos en la misma medida en que la cultura les pertenece a ellos, siempre tienden a aplicar a las obras de su época categorías de percepción heredadas y a ignorar al mismo tiempo la novedad irreductible de obras que, por oposición a las obras "académicas", simples actualizaciones de un *habitus* preexistente, aportan con ellas las normas de su propia percepción.

Pero si es cierto que, como afirma Franz Boas, "el pensamiento de lo que denominamos las clases cultivadas se rige principalmente por los ideales que han sido transmitidos por las generaciones pasadas<sup>xiii</sup>", no deja de ser verdad que el efecto de toda formación artística no es ni la condición necesaria ni la condición suficiente para la percepción adecuada de las condiciones innovadoras o, *a fortiori*, de la producción de tales obras. La ingenuidad de la mirada sólo sería en este caso la forma suprema del refinamiento del ojo. El hecho de estar desprovisto de las claves no predispone en modo alguno a comprender las obras que exigen únicamente que se rechacen todas las formas antiguas para esperar de la propia obra que proporcione las claves de su desciframiento. Se trata, según se puede observar, de la actitud que los más desprovistos ante el arte están menos dispuestos a adoptar: si las formas más innovadoras del arte no figurativo sólo se libran en primer lugar a algunos virtuosos (cuyas posturas de vanguardia deben siempre algo a la posición que ocupan en el ámbito intelectual y, de forma más general, en la estructura del espacio social), es porque exigen la capacidad de romper con todos los códigos establecidos; resumiendo, la capacidad de poner en suspenso todos los códigos disponibles para remitirse a la propia obra, en lo que tiene de más insólito a primera vista, supone el dominio práctico *del código de códigos* que regula la aplicación adecuada de los diferentes códigos sociales objetivamente exigidos por el conjunto de las obras que se ofrecen en un momento determinado y que, a pesar de su universalismo

aparente, debe su rareza y su valor al hecho de ser un producto muy particular de una situación histórica determinada y de condiciones sociales de excepción.

Artículo aparecido en Revista *Lápiz* . Año XIX, Nº 166. España. Octubre de 2000.

---

<sup>i</sup> E. Panowsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1995, p. 28.

<sup>ii</sup> E. Panowsky, *ibid.*, p. 28.

<sup>iii</sup> Los hijos de familias cultivadas que siguen a sus padres en sus visitas a museos o exposiciones toman prestados de ellos, de alguna forma, su disposición a la práctica, el tiempo de adquirir a su vez la disposición de practicar que nacerá de una práctica arbitraria e impuesta, en un principio, de forma arbitraria. Basta reemplazar museo por iglesia para ver que nos encontramos en este caso ante la ley de la transmisión tradicional de las disposiciones.

<sup>iv</sup> A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, París, Ed. E. Minuit, 1959.

<sup>v</sup> R. Longhi, citado por A. Berne-Joffroy, *op. cit.*, p. 100-101.

<sup>vi</sup> A. Berne-Joffroy, *op.cit.*, p. 9.

<sup>vii</sup> No existe un código, constituido de forma definitiva, que bastaría con aplicar para que la obra de arte desvelara su sentido pleno y terminado. En función del grado de riqueza y de complejidad del código aplicado, la misma obra de arte proporciona una información diferente.

<sup>viii</sup> Colin Thompson ha demostrado, mediante una serie de experimentos, que incluso cuando surge por una consigna expresa, la captación de los colores en su significado propiamente estético, es decir, *en sus relaciones internas*, es muy poco frecuente (incluso en el caso de los adolescentes que han finalizado sus estudios secundarios) ya que la atención de los espectadores se dirige más bien al significado anecdótico o narrativo de la imagen. (C. Thompson, *Resonse to colour*, Research Center in Art education, 1965)...

<sup>ix</sup> Esto explica que la exigencia de “realismo” en la representación sea mayor cuanto más débil sea la competencia artística.

<sup>x</sup> Sin duda se puede admitir que la experiencia interna como capacidad de respuesta emocional constituye una de las claves de la obra de arte, más o menos eficaz según las artes (pensemos en el efecto propio del ritmo en la música o, en menor grado sin duda, de la materia y del color en la pintura) y según el grado de elaboración y de refinamiento de la obra. Pero la sensación o el afecto que suscita la obra percibida en su simple expresividad no tiene el mismo “valor” cuando constituye la totalidad de la experiencia estética y cuando se integra en una experiencia erudita que supone, a título de condición necesaria, pero no suficiente, el desciframiento adecuado.

<sup>xi</sup> Utilizada desde principios del siglo XVI por los pintores y constantemente mejorada después, en particular con la incorporación de una lente convexa, la *camera obscura* se extiende muy ampliamente a medida de que se refuerza la ambición por producir imágenes “semejantes”. Se conoce además la moda, en la segunda mitad del siglo XVIII, de los retratos dominados “siluetas” (dibujos de perfil ejecutados a partir de la sombra proyectada por el rostro). En 1786, Chrétien pone a punto el fisionotrazo que permite trazar retratos de tres cuartos de los que, tras ser reducidos sobre cobre, pueden obtenerse varias copias. En 1807, Wollaston inventa la cámara clara, aparato hecho con un prisma que permite ver simultáneamente el objeto que se va a dibujar y el dibujo. En 1822 Daguerre presenta sus Dioramas, amplios cuadros transparentes sometidos a iluminación cambiante: buscando pigmentos para dar más fuerza dramática a sus cuadros, experimenta con productos químicos sensibles a la luz, persiguiendo el sueño de fijar químicamente la imagen que se forma en la *camera obscura*. Al conocer el invento de Niepce, lo mejora y a partir de éste consigue el daguerrotipo. Si la fotografía estaba predispuesta a convertirse en el patrón del “realismo” era sin duda porque proporcionaba el medio mecánico de plasmar la “visión del mundo” *inventada*, varios siglos antes, con la perspectiva.

<sup>xii</sup> Esto es válido para toda formación cultural, forma artística, teoría científica o teoría política, ya que los antiguos *habitus* pueden sobrevivir mucho tiempo a una revolución de los códigos sociales e incluso de las condiciones sociales de producción de dichos códigos.

<sup>xiii</sup> F. Boas, *Anthropology and Modern life*, Nueva York, W.W. Norton and Co., 1962, p. 196.