

# Curso de Introducción a los Estudios Universitarios

Licenciatura en Artes y Gestión Cultural

Con mención en Artes Visuales - Artes Escénicas y Artes del Fuego

Agosto 2024

## 1. INTRODUCCIÓN A LA VIDA UNIVERSITARIA LA UNIVERSIDAD PROVINCIAL DE CÓRDOBA

La Universidad Provincial de Córdoba fue creada mediante Ley Provincial 9375 / 2007 sobre la base de ocho Institutos de Educación Superior de la Provincia de Córdoba, como persona jurídica pública, dotada de autonomía institucional y académica y autarquía económico-financiera. En su oferta académica, la Universidad mantiene el perfil disciplinar de los institutos fundantes, tanto en las carreras preexistentes como en la creación de nuevas carreras.

### Misión

La Universidad Provincial de Córdoba tiene como misión primaria establecer una formación académica integral de calidad, que contribuya al desarrollo económico, social y cultural de la provincia de Córdoba, sustentada en sólidos valores éticos y humanistas, conforme a criterios de inclusión, equidad, excelencia, responsabilidad social y ambiental, priorizando para ello la articulación y cooperación con los distintos niveles de los sistemas educativos provinciales y nacionales.

### Fines

1. Organizar e impartir Educación Superior Universitaria mediante una estructura de carreras de formación de pregrado, grado y posgrado, destinadas a satisfacer necesidades de la Provincia.
2. Formar y capacitar profesionales vinculados al campo de la Educación, el Arte, la Cultura y las Humanidades, la Educación Física, Recreación, Deportes y Salud, el Turismo y Ambiente y otras áreas y especialidades, con solidez profesional y académica, espíritu crítico y reflexivo, mentalidad creadora, sentido ético, sensibilidad y responsabilidad social, atendiendo a las demandas y requerimientos individuales, regionales, provinciales, nacionales e internacionales.
3. Colaborar con el gobierno de la Provincia en la formación de especialistas en Gestión y Administración de Políticas Públicas con competencias para: -diseñar, elaborar, implementar, y evaluar políticas públicas; -adaptar las administraciones a los nuevos requerimientos organizacionales; -fortalecer la capacidad de gestión de las entidades territoriales, con el objeto de hacer de la descentralización una realidad en cuanto a estrategias de desarrollo local, fortalecimiento de la democracia y fomento de la gobernabilidad
4. Crear, preservar, desarrollar y difundir el conocimiento y la cultura en todas sus formas de expresión a través de la enseñanza, la investigación científica, la extensión y la prestación de servicios.
5. Hacer de la equidad y la inclusión social una herramienta de transformación y búsqueda de mecanismos de distribución de las posibilidades concretas de formación.
6. Favorecer el ingreso, la retención, promoción y acompañamiento institucional, de aquellos estudiantes con vocación que se encuentren en situación vulnerable o en riesgo de abandonar sus estudios.

## ¡IMPORTANTE!

Encuentro Presencial Obligatorio para Ingresantes 2024  
Viernes 02 de agosto / 13:00 hs.

**SALÓN DE USOS MÚLTIPLES (SUM)**  
**ESCUELA LINO E. SPILIMBERGO**  
**CIUDAD DE LAS ARTES**  
(Av. Ricchieri 1955, Cba.)



Acceso por Avenida Ricchieri



Edificio Amarillo Escuela Spilimbergo

## 2. UNIDADES ACADÉMICAS

### FACULTADES

#### ARTE Y DISEÑO

Escuela Superior de Artes Aplicadas "Lino Enea Spilimbergo"

Escuela Superior de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta" Conservatorio Superior de Música "Félix T. Garzón"

Escuela Superior de Cerámica "Fernando Arranz" Escuela Superior Integral de Teatro "Roberto Arlt"

#### EDUCACIÓN Y SALUD

Instituto de Educación Superior "Dr. Domingo Cabred"

#### EDUCACIÓN FÍSICA

Instituto Provincial de Educación Física - IPEF

#### TURISMO Y AMBIENTE

Escuela Superior de Turismo y Hotelería "Marcelo Montes Pacheco"

### **3. ORGANIGRAMA INSTITUCIONAL**

Rectora Normalizadora

**Esp. María Julia Oliva Cúneo**

Vicerrector Normalizador

**Ab. Daniel Artaza**

Secretaría de Administración General y RRHH

**Cdor. Marcelo Cuello**

Secretaría Académica y de Posgrado

**Mgter. Jorge Jaimez**

Dirección Asuntos Académicos:

**Lic. Claudia La Valva**

Secretaría de Extensión Universitaria

**Dr. Gonzalo Pedano**

Secretaría de Posgrado e Investigación

**Dra. Alicia Olmos**



Licenciatura en  
**Arte y Gestión**  
Cultural



FACULTAD DE  
**ARTE Y DISEÑO**

**UPC** UNIVERSIDAD  
PROVINCIAL  
DE CÓRDOBA

## **FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO / FAD**

Decana Normalizadora

**Dra. Vivana Fernández**

decanato.fad@upc.edu.ar

Secretaría General FAD

**Dra. Alicia Madoery**

secretariageneral.fad@upc.edu.ar

Secretaría Académica FAD

**Lic. Marcela Millicay**

academica.fad@upc.edu.ar

Secretaría de Investigación FAD

**Lic. Virginia Piscitelli**

investigacion.fad@upc.edu.ar

Secretaría de Extensión FAD

**Prof. Andrea Ruiz**

extension.fad@upc.edu.ar

Secretaría de Estudiantes FAD

**Ludmila Fassina**

saeyg.fad@upc.edu.ar

## **LA CARRERA DE LICENCIATURA EN GESTIÓN CULTURAL**

### **Ciclo de Complementación Curricular CCC**

Dirección

**Esp. Candelaria Jaimez**

Bedelía

**Félix Tapia**

### **Acerca de la Gestión Cultural**

#### **Contexto**

La gestión cultural como ámbito determinado de acción y profesionalización, no necesita ya de introducciones, como era hasta hace pocos años. Un intenso camino se ha desarrollado en espacios académicos y de formación para su anclaje como herramienta de trabajo en los sectores artísticos y culturales.

Sin embargo, al ser la gestión cultural un complejo entramado de nociones y herramientas constituidos en disciplina, y al superponerse con otros espacios de las humanidades, educación, gestión pública, empresas y artes, todavía existe una etapa de transición donde sensibilizar acerca de estas últimas novedades, así como ampliar las especificidades de la producción artística y cultural y acercar los nuevos temas referidos a desarrollo cultural, economías creativas, turismo cultural, nuevos conceptos sobre patrimonio, entre otras cuestiones.

#### **La Propuesta**

La carrera se presenta como un espacio de construcción de conocimiento propicio a fortalecer lo epistemológico y lo empírico. Los diálogos posibles entre las disciplinas artísticas, sus problemáticas y las vinculaciones con el entramado de los territorios es un desafío que nos interpela en la co-construcción de saberes de manera dinámica y conceptual permitiendo la apertura de nuevas instancias de vinculación entre agentes de la cultura, gestores, funcionarios y referentes comunitarios.

Volver al territorio post pandemia nos desafía a pensar y actuar desde la Universidad en el contexto con más preguntas que respuestas. El territorio no sólo como palimpsesto, como dice André Corboz, sino como horizonte de referencia, como el lugar de lo ya escrito y lo que se puede reescribir, o inscribir. El territorio como condición, momento y resultado de los procesos que desarrollan los actores sociales. Entramando las dimensiones históricas, sociales, políticas, culturales y económicas que configuran el espacio en sus diferentes escalas. El territorio y sus problemáticas, como invitación a trabajar de manera comunitaria en la concepción de las culturas como derechos y de las construcciones colectivas como motor de crecimiento social.

## Objetivos de la Carrera

- Formar profesionales capaces de concebir, diseñar, implementar, gestionar y ejecutar políticas culturales.
- Formar profesionales capaces de concebir, participar e implementar proyectos de investigación vinculados a distintas manifestaciones artísticas, bienes, servicios y espacios socioculturales.
- Promover una formación orientada al asesoramiento cultural y de protección del patrimonio material e inmaterial, atenta al deterioro y el ultraje del patrimonio cultural urbano y rural.
- Promover las diferentes tradiciones culturales e identidades étnicas y locales, asumiendo un compromiso ético ante la sociedad.
- Manejar con fluidez nuevas tecnologías analógicas y digitales relacionadas a la esfera sociocultural.
- Asumir actitudes de compromiso y respeto ante la diversidad de los bienes socioculturales y la producción cooperativa y en equipo.
- Desarrollar actitudes críticas que permitan comprender y responder a las necesidades del medio operando en la promoción y la transformación cultural.

## Perfil del Egresado/a

El/la Licenciado/a en Arte y Gestión Cultural acredita los siguientes conocimientos y capacidades:

- Asume la multi e interdisciplinariedad artística, con una visión amplia del quehacer cultural y su inserción social.
- Produce y difunde su obra con fuerte sustento teórico-práctico, desde una actitud creativa y crítica.
- Genera un pensamiento que supere la información fáctica, a partir de una reflexión sobre el contexto artístico, cultural y social actual.
- Produce conocimiento en el campo de la investigación del lenguaje artístico, en función de necesidades específicas.
- Desarrolla una capacidad innovadora en la producción individual y colectiva y en la industria cultural regional.
- Transmite conocimientos teóricos y metodológicos relevantes y precisos para la interpretación de la producción artística propia, de otros y de diferentes contextos.

## Plan de Estudio

### Primer Cuatrimestre

- Historia del arte y la cultura
- Gestión de las organizaciones y políticas culturales
- Metodología de la investigación
- Comunicación e imagen de las artes y la cultura
- Lengua extranjera con fines específicos I

### Segundo Cuatrimestre

- Seminario de crítica del arte
- Diseño y evaluación de programas y proyectos culturales
- Arte argentino y latinoamericano
- Seminario de investigación aplicada
- Lengua extranjera con fines específicos II

### Tercer Cuatrimestre

- Lengua extranjera con fines específicos III
- Taller de trabajo final integrador I
- Espacio Orientado:
  - Mención Artes Visuales: Artes combinadas, Artes visuales y medios tecnológicos, Artes visuales y formatos expandidos, Artes visuales y circuitos de producción y post producción, Cultura visual: arte, ciencia y tecnología
  - Mención Artes del Fuego: Laboratorio de materiales, Taller de producción del objeto en artes del fuego, Arte cerámico contemporáneo, Taller de diseño del objeto en artes del fuego, Artes del fuego complementarias.
  - Mención Artes Escénicas: Seminario de metodología de la coordinación en artes escénicas, Semiología del espacio escénico, Teoría de la dirección escénica y su práctica, Dramaturgia de la dirección escénica, Seminario de dirección de artes escénicas.

## TRABAJO FINAL

- Trabajo Final de Licenciatura – Mención Artes Visuales
- Trabajo Final de Licenciatura – Mención Artes del Fuego
- Trabajo Final de Licenciatura – Mención Artes Escénicas

## TEXTOS DE LECTURA INTRODUCTORIA

### Zygmunt Bauman -La cultura en el mundo de la modernidad líquida

#### 1. Algunas notas sobre las peregrinaciones históricas del concepto de “cultura”

Sobre la base de estudios realizados en Gran Bretaña, Chile, Hungría, Israel y Holanda, un equipo de trece miembros dirigido por el respetado sociólogo de Oxford John Goldthorpe llegó a la conclusión de que ya no es posible diferenciar fácilmente a la elite cultural de otros niveles más bajos en la correspondiente jerarquía mediante los signos que otrora eran eficaces: la asistencia regular a la ópera y a conciertos, el entusiasmo por todo lo que en algún momento se considere “arte elevado” y el hábito de contemplar con desprecio “lo común, desde las canciones pop hasta la televisión comercial”. Ello no equivale a decir que ya no existan personas consideradas —en gran medida por ellas mismas— integrantes de una elite cultural: verdaderos amantes del arte, gente que sabe mejor que sus pares no tan cultivados de qué se trata la cultura, en qué consiste y qué se juzga *comme il faut* o *comme il ne faut pas* —apropiado o inapropiado— para un hombre o una mujer de cultura. Excepto que, a diferencia de aquellas elites culturales de la modernidad, ya no son “connoisseurs” en el sentido estricto de menospreciar el gusto del hombre común o el mal gusto de los ignorantes. Por el contrario, hoy resulta más apropiado cali-ficarlos de “omnívoros”, recurriendo al término acuñado por Richard A. Peterson, de la Vanderbilt University: en su repertorio de consumo cultural hay espacio para la ópera y también para el heavy metal y el punk, para el “arte elevado” y también para la televisión comercial, para Samuel Beckett y también para Terry Pratchett. Un mordisquito de esto, un bocado de aquello, hoy una cosa, mañana otra. Una mezcolanza... de acuerdo con Stephen Fry, autoridad en tendencias de la moda y faro de la más exclusiva sociedad londinense (así como estrella de exitosos pro gramas televisivos). Fry admite públicamente:

Una persona puede ser fanática de lo digital y a la vez leer libros; puede ir a la ópera, mirar un partido de críquet y reservar entradas para un recital de Led Zeppelin sin partirse en pedazos... ¿Te gusta la comida tailandesa? ¿Pero qué tiene de malo la italiana? Epa, calma. Me gustan las dos. Sí, se puede. Me puede gustar el rugby, el fútbol y los musicales de Stephen Sondheim. El gótico victoriano y las instalaciones de Damien Hirst. Herb Alpert & The Tijuana Brass y las obras para piano de Hindemith. Los himnos ingleses y Richard Dawkins. Las ediciones originales de Norman Douglas, y además los iPods, el billar inglés, los dardos y el ballet...



O bien, tal como lo enunció Peterson en 2005 sintetizando veinte años de investigación: “Observamos un deslizamiento en la política de los grupos de elite, desde aquella intelectualidad esnob que desdeña toda la cultura baja, vulgar o popular de masas [...] hacia la intelectualidad om-nívora que consume un amplio espectro de formas artísticas populares así como cultas”.<sup>1</sup> En otras palabras, ninguna obra de la cultura me es ajena: no me identifico con ninguna en un cien por ciento, de manera to-tal y absoluta, y menos aún al precio de negarme otros placeres. En todas partes me siento como en casa, a pesar de que (o quizá porque) no hay ningún lugar que pueda considerar mi casa. No se trata tanto de la con-frontación entre un gusto (refinado) y otro (vulgar), como de lo omní-voro contra lo unívoro, la disposición a consumirlo todo contra la selec-tividad melindrosa. La elite cultural está vivita y coleando: hoy está más activa y ávida que nunca... pero está tan ocupada siguiendo hits y otros eventos culturales célebres que no tiene tiempo para formular cánones de fe o convertir a otros.

Aparte del principio de “no ser puntilloso, no ser quisquilloso” y “consumir más”, no tiene nada que decir a la multitud unívoca que está en la base de la jerarquía cultural.

Y sin embargo, como se lee en una obra de Pierre Bourdieu de hace apenas unas décadas, hubo un tiempo en que cada oferta artística estaba dirigida a una clase social específica, y solo a esa clase, en tanto que era aceptada únicamente —o primordialmente— por esa clase. El triple efecto de aquellas ofertas artísticas —definición de clase, segregación de clase y manifestación de pertenencia a una clase— era, de acuerdo con Bourdieu, su esencial razón de ser, la más importante de sus funciones sociales, quizás incluso su objetivo oculto, si no declarado.

Según Bourdieu, las obras de arte destinadas al consumo estético in-dicaban, señalaban y protegían las divisiones entre clases, demarcando y fortificando legiblemente las fronteras que separaban unas de otras. A fin de trazar fronteras inequívocas y protegerlas con eficacia, todos los objets d’art, o al menos una significativa mayoría, debían estar destinados a con-juntos mutuamente excluyentes, cuyos contenidos no correspondía mezclar ni aprobar o poseer de forma simultánea. Lo que contaba no eran tanto sus contenidos o cualidades innatas como sus diferencias, su intolerancia mutua y la prohibición de conciliarlas, características erróneamente presentadas como manifestación de su resistencia innata e inmanente a las relaciones morganáticas. Había gustos de las elites —“alta cultura” por naturaleza—, gustos mediocres o “filisteos” típicos de la clase media y gustos “vulgares”, venerados por las clases bajas: y mezclar esos gustos era más difícil que mezclar agua con fuego. Quizá la naturaleza abominara del vacío, pero lo indudable era que la cultura no toleraba una mélange. En La distinción, Bourdieu dijo que la cultura se manifestaba ante todo como un instrumento útil concebido a conciencia para marcar

---

<sup>1</sup> Richard A. Peterson, “Changing Arts Audiences: Capitalizing on Omnivorousness”, monografía de taller, Cultural Policy Center, University of Chicago, disponible en línea en: <<http://culturalpolicy.uchicago.edu/papers/workingpapers/peterson1005.pdf>>. [Aún disponible en febrero de 2013. N. de la T.]

diferencias de clase y salvaguardarlas: como una tecnología inventada para la creación y la protección de divisiones de clase y jerarquías sociales.<sup>2</sup>

En resumen, la cultura se manifestaba tal como la había descrito Oscar Wilde un siglo antes: “Quienes encuentran significados bellos en las cosas bellas son espíritus cultivados [...] Son los elegidos, y para ellos las cosas bellas solo significan belleza”.<sup>3</sup> “Los elegidos”, es decir, los que cantan loas a aquellos valores que ellos mismos sostienen, al tiempo que se aseguran el triunfo en el concurso de canciones. Es inevitable que encuentren significados bellos en la belleza, ya que son ellos quienes deciden qué es la belleza; incluso antes de que comenzara la búsqueda de la belleza, quiénes si no los elegidos decidieron dónde buscarla (en la ópera y no en el music hall o en un puesto de feria; en las galerías y no en las paredes de la ciudad o en las reproducciones baratas que decoran las casas obreras y campesinas; en volúmenes con tapas de cuero y no en la gráfica del periódico o en otras publicaciones que se adquieren por centavos). Los elegidos no son elegidos en virtud de su percepción de lo bello, sino más bien en virtud de que la aserción “esto es bello” es vinculante precisamente porque la han pronunciado ellos y la han confirmado con sus acciones...

Sigmund Freud creía que el saber estético busca en vano la esencia, la naturaleza y las fuentes de la belleza, sus cualidades inmanentes, por así decir, y suele ocultar su ignorancia en un torrente de pronunciamientos pomposos, presuntuosos y en última instancia vacíos. “La belleza no tiene una utilidad evidente —decreta Freud—, ni es manifiesta su necesidad cultural, y sin embargo la cultura no podría vivir sin ella.”<sup>4</sup>

Pero, por otra parte, tal como sugiere Bourdieu, la belleza tiene sus beneficios y hay una necesidad de que exista. Aunque los beneficios no son “desinteresados”, como aseveraba Kant, son beneficios de todos modos, y si bien la necesidad no es necesariamente cultural, es social; y es muy probable que tanto los beneficios como la necesidad de distinguir entre belleza y fealdad, o entre delicadeza y vulgaridad, perduren mientras existan la necesidad y el deseo de distinguir la alta sociedad de la baja sociedad, así como al connoisseur de gustos refinados de quienes tienen mal gusto, de las vulgares masas, de la plebe y de la chusma...

Luego de considerar atentamente estas descripciones e interpretaciones, queda claro que la “cultura” (un conjunto de preferencias sugeridas, recomendadas e impuestas en virtud de su corrección, excelencia o belleza) era para los autores citados, en primer lugar y, en definitiva, una fuerza “socialmente conservadora”. A fin de demostrar su eficacia en esta función, la cultura tenía que poner en práctica, con igual tesón, dos actos de subterfugio aparentemente contradictorios.

---

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Abingdon, Routledge Classics, 2010 [trad. esp.: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, trad. de María del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 1991].

<sup>3</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Londres, Penguin Classics, 2003 [trad. esp.: *El retrato de Dorian Gray*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Buenos Aires, Hyspamérica, 1983].

<sup>4</sup> Sigmund Freud, *Civilisation, Society and Religion*, Londres, Penguin Classics, 2003 [trad. esp.: *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, trad. de José Luis Etcheverry, t. xxi, Buenos Aires, Amorrortu, 2010].

Tenía que ser tan enfática, severa e inflexible en sus avales como en sus censuras, en otorgar como en negar entradas, en autorizar documentos de identidad como en negar derechos de ciudadanía. Además de identificar qué era deseable y recomendable por ser “como debe ser” —familiar y acogedor—, la cultura necesitaba significantes para indicar qué cosas merecían desconfianza y debían ser evitadas a causa de su bajeza y su amenaza encubierta; letreros que advirtieran, como más allá de los confines de Roma en los mapas antiguos, que *hic sunt leones*: aquí hay leones. La cultura debía asemejarse al naufrago de aquella parábola inglesa aparentemente irónica pero de intención moralizante, que a fin de sentirse como en casa, es decir, de adquirir una identidad y defenderla con eficacia, tuvo que construir tres moradas en la isla desierta donde había zozobrado su barco: la primera era su vivienda, la segunda era el club que frecuentaba todos los sábados y la tercera cumplía la sola función de ser el lugar cuyo umbral el naufrago no debía cruzar, y en consecuencia evitó cruzar asiduamente en todos los largos años que pasó en la isla.

Cuando fue publicado hace más de treinta años, La distinción de Bourdieu puso patas arriba el concepto original de “cultura” nacido con la Ilustración y luego transmitido de generación en generación. El significado de cultura que descubría, definía y documentaba Bourdieu estaba a una distancia remota del concepto de “cultura” tal como se lo había moldeado e introducido en el lenguaje corriente durante el tercer cuarto del siglo xviii, casi al mismo tiempo que el concepto inglés de refinement y el alemán de Bildung.<sup>5</sup>

De acuerdo con su concepto original, la “cultura” no debía ser una preservación del statu quo sino un agente de cambio; más precisamente, un instrumento de navegación para guiar la evolución social hacia una condición humana universal. El propósito original del concepto de “cultura” no era servir como un registro de descripciones, inventarios y codificaciones de la situación imperante, sino más bien fijar una meta y una dirección para las iniciativas futuras. El nombre “cultura” fue asignado a una misión proselitista que se había planeado y emprendido como una serie de tentativas cuyo objeto era educar a las masas y refinar sus costumbres, para mejorar así la sociedad y conducir al “pueblo” —es decir, a quienes provenían de las “profundidades de la sociedad”— hacia sus más altas cumbres. La “cultura” se asociaba a un “rayo de luz”<sup>6</sup> que pasaba “bajo los aleros” para ingresar a las moradas del campo y la ciudad, llegando a los oscuros escondrijos del prejuicio y la superstición que, como tantos otros vampiros (se creía), no sobrevivirían a la luz del día. De acuerdo con el apasionado pronunciamiento de Matthew Arnold en su influyente libro con el sugestivo título *Cultura y anarquía* (1869), la “cultura” “procura suprimir las clases sociales, difundir en todas partes lo mejor que se haya pensado o conocido en el mundo, lograr que todos los hombres vivan en una atmósfera de belleza e inteligencia”;

---

<sup>5</sup> Ambos conceptos son equivalentes al de “cultura” en el sentido restringido que Bauman describe aquí. La palabra inglesa refinement significa “refinamiento”, en tanto que la alemana Bildung, escrita con mayúscula inicial como todos los sustantivos en esta lengua, significa cultura en el sentido de formación o educación. [N. de la T.]

<sup>6</sup> La expresión que utiliza el autor es “a beam of Enlightenment”, tropo que en inglés significa una iluminación, comprensión o idea súbita que cambiará la situación presente. Enlightenment significa “iluminación”, tanto en el sentido físico como metafórico, y asimismo es el sustantivo que denomina el período histórico conocido como “Ilustración”, que en español también se relaciona con la luz en expresiones como “Iluminismo”, “iluminista” o “Siglo de las Luces”. [N. de la T.]

además, de acuerdo con otra opinión expresada por Arnold en su introducción a *Literature and Dogma* (1873), la cultura es la combinación de los sueños y los deseos humanos con el esfuerzo de quienes quieren y pueden satisfacerlos: “La cultura es la pasión por la belleza y la inteligencia, y (más aún) la pasión por hacerlas prevalecer”.

La palabra “cultura” ingresó en el vocabulario moderno como una declaración de intenciones, como el nombre de una misión que aún era preciso emprender. El concepto era tanto un eslogan como un llamado a la acción. Al igual que el concepto que proporcionó la metáfora para describir esta intención (el concepto de “agricultura”, que asociaba a los agricultores con los campos que cultivaban), exhortaba al labrador y al sembrador a que araran y sembraran el suelo árido para enriquecer la cosecha mediante el cultivo (incluso Cicerón usó esta metáfora al describir la educación de los jóvenes con el término *cultura animi*). El concepto suponía una división entre los educadores llamados a cultivar las almas, relativamente escasos, y los numerosos sujetos que habían de ser cultiva-dos; los guardianes y los guardados, los supervisores y los supervisados, los educadores y los educandos, los productores y sus productos, sujetos y objetos, así como el encuentro que debía tener lugar entre ellos.

De la palabra “cultura” se infería un acuerdo planeado y esperado entre quienes poseían el conocimiento (o al menos estaban seguros de poseerlo) y los incultos (llamados así por sus entusiastas aspirantes a educadores); un contrato, vale aclarar, provisto de una sola firma, endosado de forma unilateral y puesto en marcha bajo la exclusiva dirección de la flamante “clase instruida”, que reivindicaba su derecho a moldear el orden “nuevo y mejor” sobre las cenizas del Ancien Régime. La intención expresa de esta nueva clase era la educación, la ilustración, la elevación y el ennoblecimiento de le peuple, de quienes recientemente habían sido investidos del rol de citoyens en los nuevos état-nations, el apareamiento de una nación recién formada que se elevaba a la existencia de Estado soberano con el nuevo Estado que aspiraba a desempeñar el papel de fideicomisario, defensor y guardián de la nación.

El “proyecto de ilustración” otorgaba a la cultura (entendida como actividad semejante al cultivo de la tierra) el estatus de herramienta básica para la construcción de una nación, un Estado y un Estado nación, a la vez que confiaba esa herramienta a las manos de la clase instruida. Entre ambiciones políticas y deliberaciones filosóficas, pronto cristalizaron dos metas gemelas de la empresa de ilustración (ya se las anunciara abiertamente o se las supusiera de forma tácita) en el doble postulado de la obediencia de los súbditos y la solidaridad entre compatriotas.

El crecimiento del “populacho” incrementaba la confianza del Estado nación en formación, pues se creía que el incremento en el número de potenciales trabajadores-soldados aumentaría su poder y garantizaría su seguridad. Sin embargo, puesto que el esfuerzo conjunto de la construcción nacional y el crecimiento económico también resultaba en un excedente cada vez mayor de individuos (en esencia, era preciso desechar categorías enteras de población para dar a luz y fortalecer el orden deseado, así como acelerar la creación de riquezas), el flamante Estado nación pronto enfrentó la apremiante necesidad de buscar nuevos territorios allende sus fronteras: territorios con capacidad para absorber el exceso de población que ya no encontraba lugar entre los límites del suyo.

La perspectiva de colonizar dominios lejanos demostró ser un potente estímulo para la idea iluminista de la cultura y dotó la misión proselitista de una dimensión completamente nueva que abarcaba en potencia al mundo entero. En exacto reflejo de la idea de “ilustración del pueblo” se forjó el concepto de la “misión del hombre blanco”, que consistía en “salvar al salvaje de su barbarie”. Pronto estos conceptos serían dotados de un comentario teórico en la forma de una teoría evolucionista de la cultura, que elevaba el mundo “desarrollado” al estatus de incuestionable perfección, que tarde o temprano habría de ser imitada o deseada por el resto del planeta. En aras de esta meta era preciso ayudar activa-mente al resto del mundo, coaccionándolo en caso de que opusiera resistencia. La teoría evolucionista de la cultura adjudicaba a la sociedad “desarrollada” la función de convertir a todos los habitantes del planeta. Todas sus futuras empresas e iniciativas se reducían al papel que estaba destinada a desempeñar la elite instruida de la metrópoli colonial frente a su propio “populacho” metropolitano.

Bourdieu concibió su investigación, recabó los datos y los interpretó en el preciso momento en que estas iniciativas comenzaban a perder su ímpetu y su sentido de dirección, y en términos generales ya estaban exánimes, al menos en las metrópolis donde se tramaban las visiones del futuro esperado y postulado, aunque no tanto en las periferias del imperio, desde donde las fuerzas expedicionarias eran llamadas a volver mucho antes de que hubieran logrado elevar la vida de los nativos a los estándares adoptados en las metrópolis. En cuanto a estas últimas, la ya bicentenaria declaración de intenciones había logrado establecer en ellas una amplia red de instituciones ejecutivas, financiadas y administradas principalmente por el Estado, con suficiente vigor como para apoyarse en su propio ímpetu, su rutina arraigada y su inercia burocrática. Ya se había moldeado el producto deseado (un “populacho” transformado en un cuerpo cívico) y se había asegurado la posición de las clases educado-ras en el nuevo orden, o al menos se había logrado que fueran aceptadas como tales. Lejos de aquella audaz y arriesgada tentativa, cruzada o misión de antaño, la cultura se asemejaba ahora a un mecanismo homeostático: una suerte de giroscopio que protegía al Estado nación de los vientos de cambio y de las contracorrientes, a la vez que lo ayudaba, a pesar de las tempestades y los caprichos del tiempo inestable, a “mantener el barco en su rumbo correcto” (o bien, como diría Talcott Parsons mediante su expresión por entonces en boga, permitir que el “sistema” “recobre su propio equilibrio”).

En resumen, la “cultura” dejaba de ser un estimulante para transformarse en tranquilizante, dejaba de ser el arsenal de una revolución moderna para transformarse en un depósito de productos conservantes. La “cultura” pasó a ser el nombre de las funciones adjudicadas a estabilizado-res, homeostatos o giróscopos. Cuando Bourdieu la captó, inmovilizó, registró y analizó a la manera de una instantánea en *La distinción*, la cultura se hallaba en pleno cumplimiento de estas funciones (que pronto se revelarían como efímeras). Bourdieu no logró sustraerse al destino del proverbial búho de Minerva, esa diosa de toda sabiduría: observaba un paisaje iluminado por el sol poniente, cuyos contornos habían adquirido una nitidez momentánea que pronto se fundiría en el inminente crepúsculo. Lo que captó en su análisis fue la cultura en su etapa homeostática: la cultura al servicio del statu quo, de la reproducción monótona de la sociedad y el mantenimiento del equilibrio del sistema, justo antes de la inevitable pérdida de su posición, que se aproximaba a paso redoblado.

Esa pérdida de posición fue el resultado de una serie de procesos que estaban transformando la modernidad, llevándola de su fase “sólida” a su fase “líquida”. Uso aquí el término “modernidad líquida” para la forma actual de la condición moderna, que otros autores denominan “posmodernidad”, “modernidad tardía”, “segunda” o “híper” modernidad. Esta modernidad se vuelve “líquida” en el transcurso de una “modernización” obsesiva y compulsiva que se propulsa e intensifica a sí misma, como resultado de la cual, a la manera del líquido —de ahí la elección del término—, ninguna de las etapas consecutivas de la vida social puede mantener su forma durante un tiempo prolongado. La “disolución de todo lo sólido” ha sido la característica innata y definitoria de la forma moderna de vida desde el comienzo, pero hoy, a diferencia de ayer, las formas disueltas no han de ser remplazadas —ni son remplazadas— por otras sólidas a las que se juzgue “mejoradas”, en el sentido de ser más sólidas y “permanentes” que las anteriores, y en consecuencia aún más resistentes a la disolución. En lugar de las formas en proceso de disolución, y por lo tanto no permanentes, vienen otras que no son menos —si es que no son más— susceptibles a la disolución y por ende igualmente desprovistas de permanencia.

Al menos en esa parte del planeta donde se formulan, se difunden, se leen con fruición y se debaten apasionadamente las apelaciones en favor de la cultura (a la que, recordemos, se había relevado antes de su rol de asistente de las naciones, los Estados y las jerarquías sociales en proceso de autodeterminación y autoconfirmación), esta pierde rápidamente su función de sierva de una jerarquía social que se reproduce a sí misma.

Revista Otra parte, No 2, otoño 2004. <http://revistaotraparte.com/node/506>

## El arte contemporáneo y la incomodidad del público

### Leo Steinberg

Como algunos amigos dudaban de que valiera la pena dedicarse al tema, empiezo con unas palabras en su defensa. Un renombrado pintor abstracto me dijo: “Ah, el público, siempre nos preocupamos por el público”. Otro me preguntó: “¿De qué incomodidad hablamos? A fin de cuentas, el arte no tiene por qué ser para todos. El público lo entiende y entonces lo disfruta, o no lo entiende y entonces no lo necesita. Por lo tanto, ¿cuál es el problema?” Pues bien, intentaré explicar cuál es y, antes todavía, *de quién* es el problema, a mi entender. En otras palabras, intentaré explicar qué entiendo por “el público”. En 1906 Matisse expuso una pintura, *Le bonheur de vivre* (*La alegría de vivir*), que hoy se encuentra en la Fundación Barnes en Merion, Pensilvania. Fue, como hoy sabemos, una de las grandes pinturas de ruptura del siglo xx. El tema era una bacanal *demodé*: figuras desnudas al aire libre, tendidas sobre la hierba, bailando, haciendo el amor o haciendo música, recogiendo flores, etc. Era su empresa más ambiciosa, la pintura más grande que había hecho hasta el momento, pero enfureció al público. El más indignado era Paul Signac, un destacado pintor moderno que seguramente habría rechazado el cuadro en el Salón de los Independientes que por entonces presidía. Si al fin éste se incluyó en el Salón fue porque precisamente ese año Matisse formaba parte del comité de selección, y por lo tanto la obra no tuvo que ser aprobada por el jurado. Pero Signac le escribió a un amigo:

“Parece que Matisse ya no es el mismo. En una tela de dos metros y medio, pintó unos personajes extraños, contorneados con una línea gruesa como un pulgar. Luego lo cubrió todo con una tinta mate, bien definida, que aunque pura es repulsiva a la vista. Parece uno de esos frentes multicolores de las tiendas de pintura, barnices y artículos domésticos”.

Hago mención de este episodio para sugerir que Signac, un respetado moderno, enrolado en la vanguardia durante años, se comportó en ese momento como un típico miembro del público de Matisse.

Un año más tarde, Matisse fue al estudio de Picasso para ver su última pintura, *Les demoiselles d'Avignon* (*Las señoritas de Avignon*), hoy expuesta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Sabemos que más tarde sería considerada otra obra de ruptura del arte contemporáneo, y esta vez el irritado fue el mismo Matisse. La pintura, dijo, era una atrocidad, un intento de ridiculizar todo el movimiento moderno. Juró que “hundiría a Picasso” y lo haría lamentar su fraude. Creo que, en aquel momento, también Matisse se comportó como un típico miembro del público de Picasso.

Estos incidentes no son la excepción. Ilustran una regla general: siempre que aparece un arte que es verdaderamente novedoso y original, los primeros en denunciarlo, los más ruidosos, son los propios artistas. No es de extrañar, porque son los más comprometidos.

Ningún crítico, ningún burgués indignado puede igualar el repudio apasionado de un artista.

Fueron precisamente pintores quienes les cerraron las puertas de los salones a Courbet, a Manet, a los impresionistas y a los postimpresionistas. En su mayoría, pintores académicos. Pero no sólo los pintores académicos defienden sus cánones establecidos de las nuevas formas de la pintura o de la amenaza de un cambio en el gusto. También el líder de un movimiento artístico revolucionario puede indignarse frente a un nuevo punto de partida: pocas cosas irritan más en una causa revolucionaria que la insubordinación o la traición. Y pienso que fue esta sensación de traición lo que enfureció tanto a Matisse en 1907, frente a lo que llamó “el fraude de Picasso”.

No hay por qué olvidar que, en el momento de su mayor creatividad, Matisse se opuso al primer cubismo con absoluta y arrogante incomprensión. Como jurado del vanguardista Salón de Otoño, rechazó en 1908 los nuevos paisajes “con pequeños cubos” de Braque, del mismo modo en que en 1912 los cubistas triunfantes rechazarían la obra de Duchamp *Nu descendant un escalier* (*Desnudo descendiendo una escalera*). ¿Por qué, entonces, insistir en que sólo los pintores académicos desdeñan lo nuevo? ¿Por qué no invertir el cargo? Cualquiera puede volverse académico en virtud de aquello que rechaza.

Como se observa en Nueva York durante los últimos años, la academización de la vanguardia es un proceso continuo. ¿No podríamos entonces desechar esa distinción inútil, mítica, entre individuos creativos capaces de mirar hacia el futuro, a quienes llamamos “artistas”, por un lado, y una masa indolente, anónima, que no comprende, a la que llamamos “el público”, por el otro?

En otras palabras, mi definición del público es funcional. Creo que la palabra “público” no designa a nadie en particular sino que se refiere más bien al papel que nos vemos empujados o forzados a desempeñar por una experiencia dada. Sólo aquellos que están más allá de esa experiencia deberían ser eximidos del cargo de pertenecer al público.

En cuanto a la “incomodidad”, me refiero sencillamente al *shock* de irritación, a la confusión, la furia o el aburrimiento que algunos experimentan siempre, y todos experimentamos alguna vez, frente a un estilo nuevo, poco familiar. Cuando era más joven, me enseñaron que este malestar no tenía ninguna importancia, en primer lugar, porque se decía que era privativo de los no iniciados (lo cual es mentira) y en segundo lugar, porque se creía que duraba poco (lo cual parece ser cierto). No hay un arte capaz de provocar la misma incomodidad durante mucho tiempo. Sea como fuere, ningún estilo de los últimos cien años ha conservado por mucho tiempo su inaceptabilidad original, lo que nos llevaría a sospechar que el rechazo inicial de muchas obras modernas fue un mero accidente histórico.

A comienzos de la década del cincuenta, algunos voceros de lo que entonces era la vanguardia intentaron presentar el expresionismo abstracto con otros argumentos. Sostenían que la cruda violencia y el efecto inmediato que producían estas pinturas las colocaban más allá de los límites de la apreciación del arte y las volvían intrínsecamente inaceptables. La prueba, agregaban apretando los dientes de satisfacción, estaba en que pocos se interesaban por comprarlas. Sabemos hoy que esta renuencia original sólo obedecía al lapso normal de diez años o menos que necesita el mercado del arte para activarse. Hacia fines de los cincuenta, el mercado del expresionismo abstracto tenía una sorprendente actividad. No había nada intrínsecamente inaceptable en estas pinturas, al parecer; fueron escandalosas durante un tiempo, el tiempo que a nosotros, el público reacio, nos llevó cambiar de opinión. Esta rápida domesticación de lo escandaloso es el rasgo más característico de nuestra vida artística, y el tiempo que transcurre entre el *shock* y el agradecimiento se acorta progresivamente. Al ritmo actual de adaptación del gusto, a un artista joven con una veta de audacia salvaje le lleva alrededor de siete años pasar de *enfant terrible* a hombre de estado ilustre, no tanto por sus propios cambios sino por la rapidez con que el público acepta el desafío.

Lo cierto es que la capacidad de *shock*, la violencia de la novedad de cualquier estilo contemporáneo, se agota muy pronto. En poco tiempo, lo nuevo se vuelve familiar, poco después normal y atractivo, y por último, se inviste de autoridad. Todo se ha encauzado finalmente; nuestro error de apreciación inicial se ha corregido, y si hace medio siglo nosotros, o nuestros padres, nos equivocamos con el cubismo, ya lo rectificamos. Pero algo, sin embargo, no ha cambiado: la relación de cualquier arte nuevo –mientras es nuevo– con su momento. O, para decirlo de modo inverso: cada momento de los últimos cien años ha producido su propio arte de ruptura, de manera que toda generación, desde Courbet en adelante, ha intentado generar el malestar típico del arte moderno. Es por lo tanto un gran error, en este sentido, afirmar que el desconcierto que produce un estilo nuevo no importa demasiado porque se desvanece pronto. Su efecto perdura, en realidad; nos ha acompañado desde hace un siglo. El estremecimiento de dolor que provoca el arte moderno, de hecho, es una suerte de adicción que se vuelve necesaria, al punto que sociedades como la rusa soviética, sin un arte disruptivo propio, no nos parecen



completamente vivas. No experimentan esa angustia perpetua, esa frustración periódica o ese malestar que para nosotros se ha vuelto normal y que he llamado “la incomodidad del público”.

Mi conclusión, entonces, es que esta incomodidad importa en realidad, porque es crónica y endémica. Es un problema que todos, artistas o no iniciados, enfrentamos tarde o temprano, y por lo tanto merece ser analizado seriamente. Cuando una obra nueva, aparentemente incomprensible, entra en escena, hay siempre un crítico perspicaz que la saluda como una “nueva realidad”, o un coleccionista que ve en ella la oportunidad de una inversión. Permítanme hablar en cambio de aquellos que no la comprenden.

Enfrentados a una obra de arte nueva, es posible que se sientan excluidos de algo de lo que se creían parte y experimenten una sensación de frustración o privación. Fue, otra vez, un pintor quien lo expresó con más claridad. Cuando en 1908 Georges Braque vio por primera vez *Las señoritas de Avignon*, dijo: “Es como si tuviéramos que cambiar nuestra dieta habitual por una de estopa y parafina”. Lo importante aquí es “nuestra dieta habitual”. No tendría ningún sentido decirle a alguien: “Si no te gusta la pintura moderna, ¿para qué preocuparte? Olvídala”. Para muchos, un giro incomprensible en el arte, una novedad que realmente desconcierta o perturba, es un cambio drástico, o mejor, una especie de reducción drástica en la ración diaria de la que han pasado a depender, como sucede durante una marcha forzada, o en prisión. Y mientras haya gente que reacciona así frente al arte, no tiene demasiado sentido insistir en que también existe cierta clase de *snoobs* que simulan otro tipo de reacción para ocultar su indiferencia real. Sé que son muchos los que experimentan una preocupación genuina frente a los cambios que parecen afectar el valor del arte y, por lo tanto, lo que llamo “la incomodidad del público” adquiere cierta dignidad. Hay un sentimiento de pérdida, de exilio repentino, de algo que se nos niega a sabiendas; la sensación, a veces, de que la cultura o la experiencia que hemos acumulado se devalúa sin remedio, librándonos a un estado de desposesión espiritual, una experiencia que puede golpear al artista con más dureza que al *amateur*.

Esta sensación de pérdida o confusión se describe muy a menudo como un simple fracaso en la apreciación estética o una incapacidad para percibir los valores positivos de una experiencia novedosa. Suponemos que, tarde o temprano, quienes han pasado por esa experiencia –si tienen la capacidad– comprenderán o se acostumbrarán. Pero no hay dignidad ni contenido positivo en su resistencia frente a lo nuevo. Supongamos, en cambio, que esta resistencia consiste en una dificultad para alcanzar la capacidad de sacrificio de otros o la velocidad con la que otros se sobreponen al sacrificio. Permítanme que intente explicar qué entiendo por “sacrificio” frente a una obra de arte original. Pienso nuevamente en *La alegría de vivir* de Matisse, la obra que tanto indignó a sus colegas y críticos. En ella, Matisse alteró ciertos supuestos habituales. Hasta entonces, el espectador daba por sentado, por ejemplo, que una pintura figurativa lo autorizaba a observar las figuras allí dispuestas, a concentrarse alternativamente en cada una de ellas, a su voluntad. Las figuras pintadas, “imanes para el ojo”, según la frase de Vasari, le ofrecían suficiente densidad como para sostener la mirada prolongada. Así, alentado por toda su experiencia estética, el espectador se sentía autorizado a alguna clase de recompensa placentera si se concentraba en las figuras pintadas, sobre todo si se trataba de alegres figuras femeninas y estaban desnudas. Pero si en esta obra las figuras se observan por separado, hay una curiosa falta de recompensa.

Hay algo de lo que la obra nos priva: a las figuras les falta coherencia o articulación estructural. Sus contornos están delineados sin consideración a la presencia o la función de los huesos, y algunas figuras están separadas del resto por un trazo aislante, oscuro y denso, esas líneas “tan gruesas como un pulgar” de las que se quejaba Signac. En otros tiempos, nuestra primera reacción hubiese sido decir: “No sabe dibujar”. Pero contamos con los estudios preliminares del artista para cada figura individual del cuadro, una serie de espléndidos dibujos que revelan a Matisse como uno de los más eximios dibujantes de la historia del arte. Después de tantos bocetos, sin embargo, llega en la pintura concluida a un tipo de dibujo en el que parece haberse mortificado o sacrificado deliberadamente la habilidad. Los contornos gruesos que asedian a las ninfas impiden cualquier materialización de volumen o densidad. Parecen drenar la energía fuera del núcleo de la figura e irradiarla hacia el espacio que las rodea. O quizá es nuestra visión la que se ve forzada a desviarse, de manera tal que no bien reconocemos una figura, nos vemos obligados a abandonarla para adecuarnos a un sistema rítmico, expansivo. Como si miráramos caer una piedra en el agua: el ojo sigue los círculos que se expanden, y es necesario un esfuerzo de voluntad deliberado, casi perverso, para mantener la vista fija en el punto del primer impacto, quizás porque es muy poco gratificante. Tal vez Matisse trataba de hacer que esas figuras desaparecieran de nuestra visión como la piedra tragada por el agua, forzándonos a reconocer un sistema diferente.

Pero la analogía natural más ajustada a este tipo de dibujo no es la escena o el escenario en el que se despliegan formas sólidas; sería más apropiado compararlo con el sistema circulatorio de una ciudad o el de la sangre, en el que una detención en cualquier punto lleva a una interrupción patológica, como un coágulo de sangre o un embotellamiento.

Creo que Matisse debe haber pensado que el “buen dibujo” en el sentido tradicional —es decir, la línea y el tono que diseñan la forma sólida de un personaje específico con una localización concreta en el espacio— habría llevado a atrapar y detener el ojo, a estabilizarlo en una concentración de densidad, y a atraer por lo tanto la atención hacia los cuerpos mismos, un tipo de visión que no era precisamente la que Matisse quería promover con sus pinturas.

Afortunadamente, no estábamos en el jurado encargado de aceptar la obra en 1906. Sin duda, no habríamos estado preparados para deshacernos de los hábitos visuales adquiridos en la contemplación de auténticas obras maestras y arrojarlos por la borda, de un día para el otro, por una pintura. Como gran parte de la pintura de este siglo se ha inspirado en Matisse, este tipo de análisis es habitual hoy en día. Las formas de color que fluyen libremente en la obra de Kandinsky y Miró, y en toda la pintura que desde entonces representa la realidad o la experiencia en forma de flujo, descienden o deben su libertad a las licencias de esta obra.

En 1906, no había modo de preverlo. Y nos vemos tentados de sospechar que parte del valor de una pintura como ésta se acrecienta en retrospectiva, a medida que su potencial se actualiza poco a poco en la obra de otros artistas. Cuando Matisse pintó esta obra, Degas, diez años mayor, pintaba todavía. Aún era posible dibujar con precisión. No sorprende que pocos estuvieran dispuestos a seguir a Matisse en el tipo de sacrificio que su línea ondulante parecía implicar. El primero en celebrar la innovación no fue un colega suyo sino un *amateur*, Leo Stein, el hermano de Gertrude, a quien al principio, como al resto, la obra no le gustó, pero que volvió a ella una y

otra vez, anunció algunas semanas más tarde que era una gran obra y se decidió a comprarla. Evidentemente se había convencido de que el sacrificio implícito valía la pena, en vista de una experiencia novedosa y positiva, inalcanzable de otra manera. Si no me equivoco, el primer crítico que pensó en un nuevo estilo del arte en términos de sacrificio fue Baudelaire. En su ensayo sobre Ingres, habla de un “adelgazamiento de las facultades espirituales” que Ingres se impone para alcanzar un ideal clásico, reposado, rafaelesca a su juicio. A Baudelaire no le gusta Ingres; piensa que ha erradicado de su obra la imaginación y el movimiento. Pero sostiene: “Conozco a Ingres lo suficientemente bien como para creer que se trata en su caso de una inmolación heroica, un sacrificio en el altar de aquellas facultades que genuinamente considera más nobles e importantes”. Y luego, mediante un salto notable, Baudelaire vincula a Ingres con Courbet, que tampoco es santo de su devoción. Llama a Courbet “un trabajador pujante, un hombre temerario de voluntad inquebrantable, que alcanzó resultados más atractivos para muchos que los de los grandes maestros de la tradición rafaelesca, en virtud, sin duda, de su solidez absoluta y su descarada falta de delicadeza”. Encuentra en Courbet, sin embargo, el mismo temperamento de Ingres: también él aniquiló sus facultades y silenció su imaginación. “Pero la diferencia”, señala, “es que el sacrificio heroico de Ingres, en aras de la idea y la tradición de la Belleza Rafaelesca, se ofrece en Courbet en nombre de una naturaleza externa, absoluta e inmediata. La batalla contra la imaginación se acomete en cada caso por motivos diferentes; aunque opuestas, ambas formas de fanatismo los conducen a la misma inmolación”.

Baudelaire rechaza a Courbet. ¿Debemos concluir que su sensibilidad es inasimilable a la del pintor? Difícilmente; Baudelaire era, en todo caso, un espíritu más sutil, más sensible, más maduro que Courbet. Tampoco pienso que Baudelaire, como hombre de letras, pueda ser acusado de ser característicamente insensible a los valores visuales o plásticos. Su rechazo de Courbet significa sencillamente que, en obediencia a sus propios ideales, no estaba preparado para los sacrificios de Courbet. El mismo Courbet, como todo buen artista, sólo perseguía sus propias metas positivas; los valores desechados (la fantasía, la “belleza ideal”, por ejemplo) ya habían perdido, a su juicio, su bondad, y por lo tanto no entrañaban pérdida. Sí, en cambio, para Baudelaire, que creía quizás que la fantasía y la belleza ideal aún no se habían agotado. Pienso que de eso se trata, cuando decimos que alguien se siente “expulsado” por una obra de arte moderno. Puede que, por estar fuertemente ligado a ciertos valores, no esté dispuesto a profesar un culto extraño en el que estos mismos valores se desprecian.

En eso consiste nuestra incomodidad, la mayoría de las veces. El arte contemporáneo nos invita constantemente a celebrar la destrucción de valores que todavía apreciamos, aunque la causa positiva en nombre de la cual se sacrifican rara vez se hace evidente. Los sacrificios, por lo tanto, se nos presentan como actos de demolición o desmantelamiento inmotivados, así como a Baudelaire la obra de Courbet le parecía apenas un gesto revolucionario por el gesto mismo.

Permítanme traer un ejemplo más próximo y más ligado a mi propia experiencia. A principios de 1958, un joven pintor llamado Jasper Johns presentó su primera muestra individual en Nueva York. Las obras que exhibió —el resultado de muchos años de trabajo— eran desconcertantes. Pintadas cuidadosamente al óleo o al encausto, eran variaciones sobre cuatro temas principales:

Números: ordenados en forma regular, una hilera debajo de otra hasta cubrir toda la tela, en color o en blanco sobre blanco. Letras: dispuestas de la misma manera. La bandera norteamericana: no su imagen heroica o flameante, sino una bandera tiesa y rígida, su puro diseño.

Por último, blancos de tiro, algunos tricolores, otros blancos o verdes, a veces acompañados de pequeñas cajas dispuestas en el extremo superior, en las que el artista había colocado moldes de yeso de partes anatómicas, claramente humanas. Algunos otros motivos aparecían una sola vez. En una de las obras, una percha de alambre colgaba del pomo de una puerta, proyectada desde un fondo gris moteado. En otra, titulada *Canvas (Tela)*, la tela incluía otra más pequeña, adosada por su frente, cara con cara, a la tela mayor. A una, titulada *Drawer (Cajón)*, se le había insertado el panel frontal de un cajón de madera con dos pomos protuberantes, en la parte inferior, todo pintado de gris.

¿Cuál era la reacción del espectador? Quienes se sentían obligados a dar una opinión, intentaban encuadrar estas nuevas obras en algún esquema histórico. Algunos se desentendían: “Más Dadá, nada que no hayamos visto antes. Después del expresionismo, el sinsentido y el antiarte, como en los años veinte”. Un hostil crítico neoyorquino vio la muestra como parte de un lamentable retroceso, un paso más en el sistemático vaciamiento de contenido del arte moderno. “No gritemos ‘fraude’ antes de tiempo”, escribió un crítico francés. Obedecía apenas a la cautela recomendada por experiencias anteriores, pero lo cierto es que se sentía estafado.

Muchos espectadores inteligentes de Nueva York, en cambio, respondieron con gran entusiasmo, aunque sin poder explicar su fascinación. Un director de museo sugirió que si la obra le gustaba tanto, quizá fuese por el alivio que traía respecto del expresionismo abstracto, omnipresente durante los años anteriores. Pero las explicaciones por la negativa siempre resultan insuficientes. Para algunos, el artista había elegido temas comunes porque quería desautomatizar nuestro hábito de pasar por alto las cosas simples de la vida y así volverlas visibles por primera vez. Para otros, el atractivo de estas pinturas residía en el manejo exquisito de los materiales: el artista había elegido deliberadamente temas comunes para volverlos *invisibles*, es decir, para que la atención se concentrara exclusivamente en la superficie sensible. Pero estas interpretaciones fracasaban por dos motivos. En primer lugar, no había acuerdo respecto de que las obras estuvieran bien pintadas. (Un crítico neoyorquino de compulsiva originalidad dijo que los temas eran buenos, pero la técnica, pobre.) En segundo lugar, si lo que Johns buscaba era volver invisibles sus temas banalizándolos, entonces sin duda había fracasado, como una joven que cree que pasará inadvertida en su primer baile si se viste con *jeans*. De haber buscado la reticencia del tema, la pintura abstracta hubiese sido una mejor opción, dado que allí el contenido, como todos sabemos, no cuenta. Sin embargo, los temas de estas obras novedosas eran abrumadoramente llamativos, aunque más no fuera por el contexto en que aparecían. Colgada en un cuartel general, una bandera de Jasper Johns podría haber logrado invisibilidad; colocado en un campo de tiro, un blanco podría haber pasado inadvertido; pero reconstruidos cuidadosamente para ser apreciados de cerca en una galería de arte, daban precisamente en el clavo. Pocos, al parecer, supieron cómo responder en este primer encuentro con la obra de Johns; algunos celebrados críticos vanguardistas, a su turno, le aplicaron sus cánones de vanguardia ya legitimados, que de pronto resultaron viejos y desechables.

Mi primera reacción fue normal. La muestra no me gustó y de buena gana la habría considerado aburrida. Pero sentí que me deprimía, sin saber muy bien por qué. Pronto empecé a reconocer en mí los síntomas clásicos de la reacción del no iniciado. Estaba enojado con el artista, como si me hubiese invitado a una cena para ofrecerme un plato incomible –estopa y parafina, digamos–. Estaba irritado con algunos amigos por simular que les había gustado, pero a la vez me incomodaba la sospecha de que efectivamente les hubiese gustado, y por lo tanto estaba realmente furioso conmigo mismo por ser tan torpe, y con la situación toda, porque me ponía en evidencia. Mientras tanto, el recuerdo de las obras perduraba en mí, actuaba en mí y me deprimía cada vez más. Me causaba una clara sensación de pérdida o privación amenazantes. Sobre todo, el de una de ellas, una tela bastante grande llamada *Target with Four Faces (Blanco de tiro con cuatro caras)*, en la que había un blanco tricolor (rojo, amarillo y azul), por encima del cual, encerrados en una caja de madera con tapa abisagrada, se habían dispuesto cuatro moldes realistas de un rostro o, mejor dicho, de la parte inferior de un rostro, porque la parte superior, incluidos los ojos, se había seccionado. Para ser una obra de arte, la pintura era extrañamente rígida, y recordaba la objeción de Baudelaire a Ingres:

“Ya no hay imaginación y, por lo tanto, ya no hay movimiento”. ¿Qué sentido podía tener? Pensé en el rostro humano desacralizado, brutalmente cosificado, no con alguna intención aceptable de protesta social, sino en forma gratuita, arbitraria. En algún momento, deseé que la obra, como si se tratara de cabezas ensartadas en picas o dispuestas como trofeos, me inspirara la repugnancia del sacrificio humano. Pensé que así el conjunto me resultaría hipnótico y repelente, como un símbolo primitivo de poder. Pero cuando volví a mirar la obra, esa fantasía desapareció. Los rostros –idénticos los cuatro– se reunían allí sin ningún alarde. Aunque estaban seccionados, cortados a la altura de los ojos, no había asomo alguno de crueldad, sino la mera intención de que entraran en las cajas, acomodados en el estante superior como si fueran mercancías. Pero, ¿había allí motivo suficiente para deprimirse? Si la obra no me gustaba, ¿por qué no ignorarla? La cuestión no era tan sencilla. Lo que en verdad me deprimía era el efecto que estas pinturas podían tener en el resto del arte. Me parecía que las obras de De Kooning y Kline caían de pronto en una misma bolsa con las de Rembrandt y Giotto. Todos se convertían de pronto en pintores ilusionistas. Después de todo, cuando Franz Kline pinta franjas de pintura negra, la pintura se transfigura. Aunque ignoremos qué representa, hay allí al menos la huella de una energía, o una parte de un objeto que se mueve en el espacio en blanco o hacia él. La tela y la pintura representan algo más. El pigmento es todavía el medio a través del cual algo visto, pensado o sentido –algo diferente del pigmento mismo– se hace visible. Pero en este cuadro de Jasper Johns la ilusión parecía llegar a su fin. No más manipulación de la pintura como medio de transformación. Si Johns quiere representar un objeto tridimensional, recurre a un molde de yeso y construye una caja que lo contenga. En la tela, en cambio, sólo pinta lo que es plano: números, letras, blancos de tiro, una bandera. De otro modo, al parecer, todo se reduciría a un engaño, un juego infantil (“hagamos de cuenta que...”). Así, lo plano es plano y lo sólido, tridimensional: así son los hechos, sean o no arte. Ya no hay metamorfosis, ni magia del medio. Me pareció que allí se decretaba la muerte de la pintura, una detención brusca, el fin del camino. No soy pintor, pero me interesó la reacción de dos famosos pintores abstractos neoyorquinos frente a la obra de Jasper Johns. “Si eso es pintar, renuncio”, dijo uno de ellos. “Yo sigo embarcado en el sueño”, dijo el otro, con resignación.

También él creyó que el sueño ancestral de lo que la pintura fue, o podría ser, había sido caprichosamente sacrificado, por un joven quizás demasiado audaz o irreverente para empezar a soñarlo.

Como Baudelaire frente a Courbet, pensó que Johns había matado la imaginación. Las pinturas, mientras tanto, me habían dejado pensando y me invitaban a volver a ellas una y otra vez. Poco a poco algo se hizo patente, una soledad tan intensa como nunca antes había visto en pinturas de mera desolación. En *Blanco de tiro con cuatro caras*, advertí una extraña inversión de valores. Con una crueldad o una indiferencia despreocupada, lo orgánico y lo inorgánico se equiparaban. La cara seccionada, cegada, multiplicada, se repite allí cuatro veces por sobre la mirada impersonal del centro de un blanco de tiro. Un centro y unos rostros ciegos, pero yuxtapuestos como por costumbre o accidente, sin ningún propósito expresivo. Como si los valores que podrían volver al rostro máspreciado y elocuente hubieran dejado de existir; como si quienes podrían sostener o imponer valores semejantes, sencillamente hubiesen desaparecido. Luego, otra inversión. Empecé a pensar qué era un blanco de tiro en realidad y llegué a la conclusión de que el blanco sólo puede existir como un punto en el espacio, “allí”, a la distancia. El blanco de Jasper Johns, sin embargo, siempre está “aquí mismo”, ocupa todo el campo de la visión. Ha perdido su “lejanía” característica. Después, me pregunté por el rostro humano y llegué a la conclusión opuesta. Un rostro carece de sentido a menos que esté “aquí”. De lejos, es posible ver un cuerpo, una cabeza, incluso un perfil. Pero no bien se descubre que algo es un rostro, deja de ser un objeto para convertirse en uno de los polos dentro de una situación de conciencia recíproca. Cobra una “cercanía” absoluta, como nuestro propio rostro. No hay duda entonces de que en esta pintura de Johns se produce una extraña inversión: mientras que al blanco de tiro, destinado a existir a la distancia, se le otorga toda la cercanía disponible, a los rostros se los destina al estante. Pensé, una vez más, que la equiparación de esas categorías –indicadores subjetivos del espacio– suponía un punto de vista totalmente deshumanizado. Como si la conciencia subjetiva, la única capaz de dar significado al “aquí” y al “allí”, hubiera dejado de existir. Entendí enseguida que todas las pinturas de Jasper Johns transmitían una sensación de espera desolada. La tela que mira a la pared espera que se la dé vuelta; el cajón, que se lo abra. La bandera rígida, ¿espera ser izada o reconocida? Los blancos, por supuesto, esperan el disparo. En una de las obras, Johns incluyó una persiana baja que, como cualquier persiana del mundo, espera ser levantada. La percha vacía espera recibir alguna prenda. Las letras, expuestas en forma ordenada, esperan formar una palabra, y los números, dispuestos como en una máquina de sumar, esperan que se los compute.

Incluso las figuras de yeso parecen objetos archivados temporariamente con algún propósito. Sin embargo, mientras miramos estos objetos, tenemos la certeza absoluta de que se les ha pasado la hora, nada ocurrirá, nadie levantará la persiana ni sumará los números ni colgará ropa en la percha. En las obras de Jasper Johns no sólo hay una elisión de lo humano como tema –al igual que en gran parte del arte abstracto–, sino la insinuación de una ausencia, es más (y esto es lo que las hace tan conmovedoras), de una ausencia humana en un entorno creado por el hombre. Finalmente, estas obras me producían la misma sensación que me dejaría una ciudad muerta, pero una ciudad muerta terriblemente familiar. Todo lo que queda son objetos: signos creados por el hombre que, en ausencia de él, se han convertido en objetos. Johns se anticipó a ese abandono. Esto es parte de lo que pensé mientras observaba las pinturas de Johns. Ahora me

enfrento a una cantidad de preguntas, y a cierta angustia. Lo que he dicho, ¿surge de las obras o es una sobre interpretación? ¿Acuerda con las intenciones del artista? ¿Refleja la experiencia de otros y por lo tanto garantiza que mis impresiones tienen fundamento? No lo sé. Entiendo que estas pinturas no necesariamente parecen obras de arte, cosa que, se sabe, ha resuelto en el pasado problemas mucho más difíciles que éste. Ni siquiera sé si son arte en realidad, si son extraordinarias, buenas o si se cotizarán en el mercado. Al mismo tiempo, toda la experiencia que he adquirido en relación con la pintura, sea cual fuere, puede resultar un obstáculo o una ayuda y, por lo tanto, estimar el valor estético de un cajón adosado a una tela, por ejemplo, es todo un desafío para mí. Pero nada de lo que he visto en mi vida puede enseñarme cómo hacerlo. Estoy solo en esto, y depende exclusivamente de mí poder valorar lo que veo sin recurrir a las convenciones al uso. El valor que le otorgue a estas pinturas pone a prueba mi coraje personal. Queda en mis manos descubrir si estoy preparado para soportar el choque con una experiencia nueva. ¿El exceso de análisis es una coartada? ¿Me dejo llevar por lo que he oído? Los sentidos que veo en esta obra e intento formular, ¿son elaboraciones para demostrar algo sobre mí o son de por sí una experiencia auténtica?

Preguntas que no tienen fin, para las que no hay respuestas disponibles en ninguna parte. Es la clase de autoanálisis al que puede llevarnos una imagen novedosa, y por eso, ante todo, la obra me inspira gratitud. Me ha sumido en un estado de incertidumbre angustiosa que alcanza al cuadro, a la pintura en general y a mí mismo, pero sospecho que está bien que sea así. De hecho, desconfío de quienes, enfrentados al arte nuevo, suelen saber qué es una gran obra de arte y qué sobrevivirá al paso del tiempo.

El arte moderno se proyecta sin cesar hacia una zona nebulosa en donde no existen valores establecidos. Nace siempre de la angustia, al menos desde Cézanne. Y fue Picasso quien dijo que lo que más importa en Cézanne no son sus pinturas sino su angustia. Creo que una de las funciones del arte moderno es transmitir esa angustia al espectador, para que el encuentro con la obra –al menos mientras su novedad perdura– lo enfrente a un verdadero dilema existencial. Como el Dios de Kierkegaard, las obras nos importunan con su absurdo y su agresividad, del modo en que Jasper Johns me perturbó años atrás. Exigen una decisión en la que descubrimos algo de nuestra propia naturaleza, una decisión que implica siempre, según la famosa expresión de Kierkegaard, un “salto de fe”. Como el Dios de Kierkegaard, que exige a Abraham un sacrificio que viola toda norma moral, la pintura resulta arbitraria, cruel, irracional, reclama nuestra fe y a la vez no promete ninguna recompensa futura. En otras palabras, está en la naturaleza del arte contemporáneo original presentarse como un serio riesgo. Y nosotros, el público –incluidos los artistas– deberíamos enorgullecernos de enfrentar este dilema, porque ninguna otra experiencia podrá parecernos tan real y verdadera; se supone que el arte, después de todo, es un espejo de la realidad.

Leyendo el capítulo 16 del *Éxodo*, que describe la caída del maná en el desierto, encontré un pasaje muy oportuno:

“Y, por la mañana, en torno al campamento, había una capa de rocío. Al evaporarse el rocío, apareció sobre el suelo del desierto una cosa menuda, como granos, parecida a la escarcha.

Cuando los israelitas vieron esto [...] no sabían lo que era. Moisés les dijo: ‘Éste es el pan que Yavé da para comer. Yavé manda que cada uno recoja cuanto necesite para comer [...]’. Así lo hizo el pueblo de Israel. Unos recogieron mucho y otros poco. Pero cuando lo midieron con el medio decalitro, ni los que recogieron mucho tenían más, ni los que recogieron poco tenían menos. [...] Algunos no lo obedecieron, sino que guardaron para el día siguiente. Pero se llenó de gusanos y se pudrió. [...] Los israelitas llamaron a esto maná. Era [...] de sabor a galleta de miel. Moisés dijo: ‘Guardad una medida de maná para que la vean vuestros descendientes, para que vean el alimento que os di de comer en el desierto’. [...] Aarón, pues, llevó el vaso conforme Moisés se lo había dicho, y lo depositó delante de las tablas de las Declaraciones divinas.”

En este punto interrumpí la lectura y pensé que el arte contemporáneo se parecía mucho a ese maná; no sólo porque era una bendición, porque era un alimento en el desierto o porque nadie terminaba de entenderlo (“no sabían lo que era”). Tampoco porque una parte se destinó muy pronto al museo (“guarden una medida de maná para que la vean sus descendientes”) y ni siquiera por su sabor, que aún hoy sigue siendo un misterio, puesto que la frase aquí traducida como “galleta de miel” es en realidad una conjetura; la palabra hebrea no vuelve a aparecer en la literatura antigua y nadie sabe su verdadero significado. De ahí la leyenda de que el maná le sabía a cada hombre según su deseo; aunque llegara de afuera, el sabor del maná era creación de cada uno. Lo que en verdad justifica para mí la analogía con el arte moderno es el siguiente mandamiento: recójalo cada día, cada cual en la medida que necesite, y no lo acumulen como si se tratara de un valor asegurado o una inversión para el futuro; hagan más bien de la recolección diaria un acto de fe. Traducción: Silvina Cucchi y Maximiliano Papandrea

**Leo Steinberg** nació en Moscú en 1920 y se formó en Artes en Londres y Nueva York. Fue profesor en las universidades de Nueva York y Pensilvania, y Meyer Schapiro Chair en la Universidad de Columbia. Entre sus libros publicados se destacan *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art* (Oxford University Press, 1972), de donde se ha extraído este ensayo (reproducido con autorización expresa del autor); *Michelangelo's Last Paintings* (Oxford University Press, 1975); *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (University of Chicago Press, 1983); *Encounters with Rauschenberg* (University of Chicago Press, 1999) y *Leonardo's Incessant Last Supper* (Zone, 2001).