

## ARTE Y PRODUCTOS CULTURALES Conversación con Éliane Escoubas\*

Kathia Hanza.- Empecemos con una pregunta elemental: ¿Qué interés tiene leer ahora a Schelling, a Hegel, incluso quizás a Nietzsche? ¿Qué interés tiene leer sobre todo a estos filósofos del arte alemán de hace dos siglos? ¿Por qué habría que leerlos?

Éliane Escoubas.- En cierto sentido esos filósofos del arte alemán han perdido vigencia, pero la han perdido sobre todo en el punto concerniente a su idealismo. Sin embargo, pienso que han puesto en evidencia ciertas estructuras que no han perdido vigencia, cierto desarrollo del pensamiento acerca del arte que no constituye simplemente el telón de fondo de nuestra situación actual sino que continúa, que permanece, que perdura en las maneras que tenemos de entender el arte o entender el pensamiento, de entender el saber, etcétera.

KH.- ¿Pese a su idealismo?

ÉE.- Sí, tienen vigencia pese a su idealismo, por ejemplo la perspectiva del Espíritu Absoluto.

José Carlos Gutiérrez.- Pero justamente el problema es el «pese a», ya que uno se pregunta también ¿cuál es la relación en última instancia entre la filosofía y el arte? ¿Por qué ésta debería interesarnos, como usted planteaba hace un momento, por qué la filosofía debería interesarnos como aquello que fundamenta el arte? Justamente, el idealismo es quizá, por lo menos para mí, el excesivo peso que la filosofía ha colocado sobre el arte, y quizás no lo ha entendido bien, lo ha malinterpretado en este sentido.

ÉE.- Sí, pero pienso que de todas maneras existe igualmente en cada época una relación entre los artistas y los filósofos, así esta relación no sea explícita, incluso si actualmente, por ejemplo, no se puede hacer explícito aquello que los filósofos aportan a los artistas, ni los artistas a los filósofos. Sin embargo ellos comparten una especie de terreno común, el mundo de la vida –diría Husserl–, es decir, aquellas cosas que se exploran sin saber a ciencia cierta que son diversas y que se muestran de distintas maneras sobre este terreno común. Asimismo, pienso

---

\* Éliane Escoubas conversó con los profesores Kathia Hanza y José Carlos Gutiérrez en noviembre del 2004. La transcripción y traducción ha estado a cargo de Ángel Alvarado, la revisión y edición fueron hechas por Kathia Hanza.

que aquello que cada uno hace no excluye de ninguna manera aquello que los demás hacen. En este sentido, aquello que un artista hace no excluye aquello que el filósofo hace y viceversa. No creo que hagan lo mismo, que hablen de lo mismo, pero sí que existe un ser-en-el-mundo que le es común tanto a un artista como a un filósofo, siempre y cuando sean de la misma época. Me parece que se trata de una cuestión de época.

KH.- Bueno, justamente por esa cuestión histórica me permito insistir: las ideas de Schelling o de Hegel ¿no son acaso algo que está muy lejos de los artistas, del hombre contemporáneo?

ÉE.- Sí, aunque no estaría del todo muy segura ya que, por ejemplo, en Schelling se encuentran cosas de una gran importancia para los artistas contemporáneos como la noción de «imaginación», aquello que está presente en el quehacer no solamente humano sino también en el de la propia naturaleza. De tal modo, me parece que se trata de cosas que para un artista actualmente serían de gran importancia, el saber que la imaginación no es una facultad que funciona de acuerdo a un conjunto de normas sino que se trata casi de la vida misma, algo que remite asimismo a Nietzsche, a su noción de lo dionisiaco. Pienso que es algo que los artistas de hoy en día buscan conocer, poner acaso en evidencia. Hegel continúa siendo vigente en la estética actual, en la teoría del arte actual, quizás no tanto con respecto a los artistas, pero sí a los estudiosos del arte, aquellos estudiosos del arte que se encuentran dentro de los historiadores del arte. Hegel es el punto de apoyo de las estéticas objetivistas actualmente; por ejemplo, las estéticas anglosajonas me parece que son más hegelianas de lo que uno creería ya que se trata de estéticas objetivistas, estéticas del objeto. Me parece que no han perdido vigencia del todo las posiciones de Hegel y de Schelling. Aún somos hegelianos justamente en el sentido en que estamos en una preponderancia de la «estilización», es decir, en una época del objeto, de los objetos. Me parece que los artistas hoy, en conjunto, realizan objetos, posiblemente porque deban hacerlo. Un artista que hace una instalación, produce un objeto que va a desaparecer, que no va a perdurar, que constituye un acontecimiento en cierta manera pero que sigue siendo un objeto en última instancia. Así, me parece que esas formas de producción artística que se practican en la actualidad constituyen malentendidos: no son obras de arte, no son realizaciones que nos hagan descubrir nuestro ser-en-el-mundo, aquello que nosotros somos en el mundo. Más bien, nos hacen descubrir objetos, es decir, aquello que la civilización, que esta época técnica en la que vivimos también nos ofrece.

KH.- Bien. Usted ya nos ha expuesto en distintas ocasiones de su seminario justamente esa diferencia entre una estética de corte fenomenológico y una estética promovida en el ámbito anglosajón, objetivista, por decirlo así. Precisamen-

te, con relación a Hegel, hay un filósofo norteamericano, Arthur C. Danto, que retoma las tesis de Hegel. ¿Qué piensa usted sobre Danto?

ÉE.- La propuesta de Danto es muy astuta, pero me parece que habla más bien de una manifestación cultural, de una forma de cultura que es la angloamericana, es decir, de la cultura objetivista antes que del arte. Pienso que se equivoca en aquello que denomina arte; no se trata del arte sino más bien de una manifestación, de una producción cultural que él interpreta equivocadamente, que coloca falsamente en el lugar del arte. A mi entender, él habla mucho más de manifestaciones culturales, de producciones culturales que de arte.

JCG.- La pregunta, un poco evidente en este caso, sería justamente ¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y una producción cultural? ¿Cómo demarcar la frontera, cómo trazar la diferencia?

ÉE.- Pienso que una obra de arte es bella en tanto obra de arte cuando ésta nos sorprende, cuando no aparece como algo habitual. La obra de arte nos hace ver las cosas de una manera distinta a como las vemos habitualmente, y lo hace súbitamente. Por este motivo las producciones culturales objetivistas no nos sorprenden, conforman nuestro propio mundo técnico, por lo cual, a mi parecer, no serían obras de arte. La sorpresa, el asombro, el hecho de estar más que sorprendido, más que estar asombrado, el estar vaciado de uno mismo, de no saber qué es aquello que está ahí: esa es la clave, eso es lo bello. Precisamente no podemos decir qué cosa sea, de tal suerte que no es un objeto, ni algo que muestre objetos. No dejo de preguntarme a mí misma qué es y no obtengo nunca una respuesta. Cuando ello se vuelve un objeto, sí obtengo una respuesta. A mi parecer, si se obtiene una respuesta, no se trata de una obra de arte.

JCG.- Y cuando uno observa una caja, ¿eso no constituye, en cierto modo, un movimiento de asombro? ¿Qué es eso, una caja en un museo?

ÉE.- Ah, en un museo. El problema del arte consistiría en que el objeto es transportado a otra parte diferente de donde normalmente se encuentra y uno piensa que cambiándolo de lugar se ha cambiado asimismo su modo de ser, se lo ha convertido en obra de arte. No creo que la obra de arte devenga obra de arte porque ésta sea llevada a un museo. En consecuencia, un objeto que es transportado a un museo sigue siendo un objeto. A mi parecer, un objeto técnico, útil, sigue siendo un objeto técnico y no una obra de arte. Es cierto que a menudo, lamentablemente, cuando uno va a un museo ve objetos, pero porque uno no siempre está en condiciones de ver obras de arte, de ser sorprendido por las obras que se nos aparecen como algo que nos perturba. Cuando voy a un museo a veces me sucede que me encuentro con objetos, con lo cual

debo mirar las cosas de otro modo, intento familiarizarme, cuando, en el fondo, no debería hacerlo.

KH.- ¿Y qué piensa usted de la tesis que sostiene que los museos ahora deben ser los encargados de presentar la vanguardia artística? Pues ocurre un fenómeno curioso, como nunca: desde hace unas dos o tres décadas las visitas a los museos, las visitas a exposiciones importantes son masivas. Este fenómeno es interpretado como una especie de institucionalización del arte reconocido. Frente a ello algunos museos, ésa es la tesis, toman la iniciativa de poner arte de vanguardia, es decir, el arte que el espectador no está acostumbrado a ver, como un arte nuevo y valioso.

ÉE.- En primer lugar, pienso que los museos tienen diversas funciones. Tienen la función de informar. El museo informa a la mayoría de la gente, le muestra una serie de cosas que de otra forma no hubiera visto, la dota de un cierto saber, de imágenes. Sin embargo, el museo no es simplemente un lugar de información, de documentación, de constitución de documentos, sino también un lugar de descubrimiento que se puede dar de diversas formas. Un museo en particular puede poner en evidencia a la vanguardia, lo cual equivale, aún así, a informar acerca de la vanguardia, es decir, acerca de lo que será el arte más adelante, aquello que va desenvolviéndose hasta constituir arte, pero también se puede generar un descubrimiento del arte del pasado. En cada época redescubrimos el arte del pasado y me parece que esta podría ser la función esencial de un museo. Sin embargo, al mismo tiempo creo que es la función más oculta, aquella que es menos evidente puesto que uno va a un museo para informarse y no para descubrir algo, no para descubrir la manera en la cual descubrimos algo.

KH.- Una pregunta más sobre la función de los museos. Pareciera que en las últimas décadas el curador hubiese tomado un rol mucho más preponderante que en tiempos pasados. ¿Qué piensa usted de eso? ¿Por qué ha surgido la figura del curador?

ÉE.- El curador también cumple una función, posee un saber: ha visto mucho arte. El curador dice «esto debe ser mostrado»; luego, ha ejercitado su visión de las cosas, las ha diferenciado. En ese sentido se puede afirmar que su función es subjetiva. Sin embargo, ello está ligado a un saber, el curador es de alguna forma el primer espectador de las obras que expone, es aquél que crea la exposición. Presentar una exposición es también una manera de creación y así el curador muestra aquello que descubre; es como ser artista a pesar de que no pinte, ya que debe ver, debe saber, debe preguntarse acerca del por qué, debe reflexionar, preguntarse por qué esto y no aquello. Pese a ello, pienso que algunas veces el curador trabaja en función al mercado del arte. Esto representa una dificultad en su función, quizás la mayor dificultad.

KH.- Es decir, el curador reflexiona, pero ¿necesita apoyo teórico, por ejemplo de los filósofos?

ÉE.- Pienso que en general no, que el curador no se apoya en la estética o en la filosofía del arte. Sin embargo los museos piden cada vez más a los filósofos que organicen ellos las exposiciones. Por ejemplo Didi-Huberman llevó a cabo una exposición acerca de la imprenta; Derrida, por su parte, escogió una serie de cuadros que estaban en el Louvre y que ponían en evidencia los dibujos de los ciegos, los dibujos en los cuales se representaba a los ciegos.

KH.- ¿Usted vio la exposición?

ÉE.- Sí, la vi.

KH.- ¿Qué le pareció?

ÉE.- Buena, la encontré muy inteligente. Estaba acompañada de comentarios de Derrida y había toda una explicación acerca de los dibujos, a saber, que cuando uno dibuja, por oposición a cuando uno pinta, según él, uno no ve aquello que dibuja. Por un lado, cuando uno tiene la mano presta a dibujar no ve aquello que ya ha sido dibujado; por otro lado, aquello que va a ser dibujado no es posible de ser visto. Así, existe siempre un tanto de ceguera en el dibujar y, en ese sentido, hacía Derrida una relación entre el dibujo y la escritura ya que cuando escribimos sucede lo mismo. Estuvo muy interesante, aunque considero que Derrida tiene una ceguera con respecto a los colores, no puede verlos.

JCG.- Lo que menciona es interesante y puede también aplicarse –como Derrida hace, por otro lado– al contexto de la música. Cuando uno escucha, uno escucha en realidad algo que desaparece al mismo tiempo. Existe, como con la escritura, aunque de manera más radical, una cierta «ceguera» con relación a la totalidad de la obra: uno nunca tiene presente una pieza musical completa. La escucha supone siempre algo que ya pasó y algo que está por venir, razón por la cual el sentido de la obra musical sólo puede ser restituido al final, cuando la música, literalmente, ya dejó de existir. Pero quisiera retornar a una cuestión mencionada anteriormente. Usted ha hablado acerca del mercado del arte y ha mencionado también que la obra de arte es algo que no es un útil, que no es un objeto. Ahora bien, si tomamos en consideración esto, ¿hablar de arte popular no constituiría entonces un contrasentido, ya que el arte popular es siempre algo que uno utiliza, que está evidentemente en el mundo como objeto? ¿Cómo pensar el arte popular?

ÉE.- Sí, pienso que Benjamin ha realizado un buen análisis al respecto al decir que existe, por un lado, un arte cultural, de culto, ya se trate de un arte religioso,

ya de un arte perteneciente a la vida cotidiana que está hecha de una serie de ritos; y, por otro lado, un arte de exposición. El arte cultural ha perdido actualmente vigencia, no se hace más arte cultural, arte religioso, sino que se hace arte para ser exhibido, es decir, para un lugar particular, un lugar que está separado de la vida cotidiana: los museos. Se suele exponer también objetos de culto u objetos de la vida cotidiana en un museo; así, el arte popular, el arte de los Incas o el arte preinca están expuestos en distintos museos y nosotros vamos a verlos como si fuesen arte, pero para ellos eran vasijas, por ejemplo. Sin embargo, al mismo tiempo existía una función decorativa, ya que no es una función de utilidad el decorar vasijas. Así, se les utilizaba y al mismo tiempo se les observaba de una manera diferente. El arte tiene en una cierta manera siempre presente la función decorativa, y es en tanto que decorativo que es arte y que es susceptible de ser expuesto. Entonces, las exposiciones actuales, los museos actuales exponen un arte que no estuvo hecho para ser arte, un objeto que no estuvo hecho para ser una obra de arte, pero que deviene una obra de arte al estar pintado, al tener una forma especial. Ha devenido en obra de arte pero no lo era en un inicio, de tal suerte que actualmente el arte popular, ya sea el arte antiguo o el arte actual, es aquél que mantiene una espontaneidad decorativa. No es necesario tener la etiqueta de artista para producir algo decorativo; todo el mundo puede producir algo que se inscriba como obra de arte, eso sería el arte popular. Es el arte útil, el objeto útil de otro tiempo que se ha transformado para nosotros, ya que al encontrarlo en un museo lo hemos elevado por encima de su utilidad. ¿Por qué colocarlo en un museo? Porque, por un lado, representa una época pasada sobre la cual queremos informarnos y, por otro, está decorado –el decorado sobre la vasija, por ejemplo– o quizás hay algo especial en su forma –una forma de animal, por ejemplo. En fin, no es simplemente un objeto útil, por lo cual actualmente rescatamos solamente su lado decorativo e inútil al colocarlo en un museo.

KH.- Pero ¿qué es una obra de arte? Ahora podríamos hacer la pregunta desde una perspectiva histórica, distinta de aquella de la autonomía estética, planteada por Kant. Tendríamos que preguntarnos cuándo se disocia la función meramente utilitaria, unida a la belleza o a lo decorativo, y desde cuándo está la voluntad expresa de hacer sólo arte. La cuestión de qué es una obra de arte sería una pregunta histórica, ganada por la conciencia histórica.

ÉE.- Sí, pienso que se trata de una cuestión histórica porque creo que todos los objetos de la antigüedad que se han convertido para nosotros en obras de arte, las vasijas, toda esa clase de objetos, tenían una función de utilidad o de rito, pero al mismo tiempo es cierto que el arte no producía sino objetos útiles que, no obstante, eran decorados. Creo que es probablemente en el Renacimiento, en el siglo XV o XVI, que la obra de arte devino obra por ella misma, no se busca

más producir objetos que sean a la vez útiles y bellos. Diría que es ese el momento en el cual se ingresa a la historia moderna.

KH.- Pero volvamos a la respuesta que usted daba con respecto a qué es una obra de arte. Usted sostenía que ella es algo que nos sorprende, ¿no es cierto? Esta respuesta parece ser ahistórica. Al respecto, Nietzsche, por ejemplo, planteaba que el concepto de arte o lo que sea el arte no tiene por qué ser eterno, tema que después retoma Adorno. Es decir, lo que concebimos como arte puede perfectamente cambiar. Entonces, desde el punto de vista de la fenomenología que usted propone, arte sería aquello que nos sorprende y se trataría de una categoría ahistórica, y, sin embargo, no tenemos por qué suponer que arte sea siempre lo mismo, es decir, algo que nos sorprenda.

ÉE.- Sí, porque de todos modos, las formas de la sorpresa, las modalidades de la sorpresa son modalidades históricas. Así, puedo decir que existe un concepto, que hay una concepción del arte que es permanente, es decir, la sorpresa, el asombro, pero al mismo tiempo esta sorpresa no es nunca la misma, el asombro jamás es el mismo. Puede cambiar a través de las épocas, es histórico en este sentido, pero en el fondo diré, retomando las palabras de Husserl, que existe un *a priori* histórico, *a priori* que será justamente este sentimiento de sorpresa. Esta sorpresa no será nunca una sola que todo el mundo deba llevar a cabo, sino más bien una que tenga sus evoluciones históricas.

KH.- Quisiera preguntarle sobre la investigación actual. Usted ha sostenido que hay dos grandes corrientes contemporáneas sobre la filosofía del arte, pero ¿se puede generalizar? ¿Cuál es el panorama de la investigación en Francia, en Italia, en Alemania? ¿Efectivamente hay esas dos corrientes?

ÉE.- Es cierto que esquematizo bastante, que simplifico demasiado al decir que sólo hay dos corrientes. Pero, de todos modos, me parece que ciertos filósofos son más cercanos a una que a la otra; algunos son francamente opuestos, y así, en la oposición, están más cercanos de una que de otra corriente. De la misma forma no tengo la impresión de que exista una tercera corriente, aparte de estas dos grandes corrientes con sus distintas aproximaciones, con distintas influencias, con tonalidades diferentes entre los autores. Me parece que son éstas las dos corrientes del siglo XX. Estas dos corrientes provienen ambas de un rechazo al idealismo alemán en tanto que idealismo absoluto. Una es objetivista, la otra es llamada fenomenología.

KH.- ¿Podría llamarse a esta corriente fenomenológica también hermenéutica?

ÉE.- Sí, por supuesto. Ahora, no podría decir si la hermenéutica sería una tercera corriente; quizás podría serlo aunque al mismo tiempo sea bastante cercana a la fenomenología.

JCG.- Tengo una pregunta que se aleja un poco del tema y que me viene a la mente a propósito de su conferencia *La traducción*, que de hecho disfruté mucho. Usted ha dicho que la traducción es justamente un tipo de actividad que es relativa, que no muestra al texto como algo acabado, etcétera. Me preguntaba si este tipo de análisis del texto a partir de la traducción quizás pueda ser aplicado también a las obras de arte...

ÉE.- Sí, por supuesto. Me parece una excelente idea el comparar la obra de arte a una traducción o viceversa ya que la traducción no tiene como fin imitar otra lengua y la obra de arte tampoco tiene como fin imitar lo real. La obra de arte manifiesta lo real y la traducción manifiesta asimismo aquello que la realidad dice; no algo que será siempre de la misma manera, a lo cual podríamos acceder siempre de la misma manera. Existe una historia de la traducción: Antoine Berman muestra cómo la noción de traducción se constituye precisamente en el romanticismo, con los románticos alemanes, y cómo ésta se ha convertido en una historia del pensamiento, el cómo traducimos quiere decir al mismo tiempo cómo pensamos. De la misma manera existe una historia del arte, de las obras de arte, es decir, la traducción nunca es la misma. Una traducción sucede a otra así como las obras de arte se suceden unas a otras; es decir, el arte no tiene una forma que permanezca. Así, con respecto a alguien que pinte un Cézanne actualmente, diremos que es un copista; así como quien se satisfaga con reproducir una traducción, no sé, hecha en el siglo XIX de un drama de Shakespeare, no nos dirá nada. Es necesario traducir y retraducir, como en el caso del arte es preciso volver a llevar a cabo una nueva obra de arte. Es un error decir «esta es la obra de arte suprema»; no puede ser, es inadmisibile, siempre debemos ir a la caza de otra, lo mismo ocurre con la traducción.

KH.- Permítame plantear una última cuestión: el debate a propósito de la estética y la filosofía del arte, a partir de Kant, por un lado, y Hegel y Schelling, por otro lado. A mí me parece que se ocupan de cosas diferentes, es decir, Kant no nombra en su obra una estética, sino que realiza una crítica de la facultad de juzgar porque lo que él quiere es explicar cómo se puede legitimar que llamemos a algo «bello», pero no se trata de la estética de Baumgarten, ni una teoría de lo sensible. En cambio, la filosofía del arte como la quieren Schelling o Hegel es algo distinto, no va por el camino de la legitimación.

ÉE.- No, pero al mismo tiempo tienen algo de común con Kant: la teoría de la imaginación. En Kant me parece que no se puede comprender la legitimación de la estética a partir de lo que él llama la idea estética, es decir, la idea de la



imaginación, que no es una idea racional, no es un concepto, pero que, sin embargo, es una intuición, una idea que se realiza en una obra. Y es este concepto de la imaginación aquello que Kant ha legado al idealismo. Y es algo de la mayor importancia. Ha separado al arte de la sensibilidad en el sentido de Baumgarten, es decir, del simple placer, y lo ha ubicado como un producto de la imaginación, eso ha abierto la puerta a la filosofía del arte o a la estética, si llamamos estética a una filosofía de la imaginación.

JCG.- El problema es si esta separación sigue siendo válida. Kant llevó a cabo finalmente la disociación entre el arte y el placer, sin importar qué tipo de producción sea el arte. Como dice Derrida, hizo del arte una suerte de producción pura. Así, podríamos interpretar hoy en día al arte como una producción completamente separada de toda situación, placer o circunstancia, ya que en última instancia es eso en lo que consiste la noción de autonomía.

ÉE.- En eso consiste la noción de autonomía, pero al mismo tiempo no estaría tan segura en decir que la autonomía suponga que la estética, que la obra de arte sea algo que nos dé placer por ella misma, que nos dé placer, así nos perturbe al mismo tiempo. Por eso, me parece que Kant no ha separado el placer estético puro, pienso que en Kant existe aún el placer estético, lo ha impuesto como algo que no es pura y simplemente formal, abstracto, sino que también es algo que pertenece a lo que Heidegger denomina los existenciales.

109

KH.- ¿Tendría que haber ese placer de la reflexión en justamente esa sorpresa de la que hablaba usted?

ÉE.- Sí, me parece que es un continuo, el placer de la reflexión siempre es algo sorprendente para Kant, y la sorpresa de la cual he hablado, de la cual hemos hablado hace un momento es la continuación de este placer de la reflexión.

KH y JCG.- Muchas gracias.

ÉE.- Gracias a ustedes.