

PRESENTACIÓN

El III Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte, convocado por la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, y realizado del 27 al 29 de septiembre de 2000, planteó como tema de discusión la autonomía del arte. No sólo es un tema candente que polariza a sus defensores y a sus críticos, sino que es un tema constante para reconocer la importancia o la insignificancia del arte en una época, una cultura y una situación histórica determinadas. La autonomía del arte es uno de los logros más decisivos del arte en la cultura moderna que comenzó a gestarse desde el Renacimiento, y culminó con la institucionalización de las libertades burguesas en el siglo XVIII; su base ideológica maduró en el seno de la estética y de las teorías del arte afines a la autonomía del gusto y del genio.

La autonomía de lo estético consiste fundamentalmente en la emancipación de la sensibilidad para reaccionar, crear o expresarse según leyes o motivaciones propias. Así como el mundo del sentimiento reordena las facultades cognoscitivas en un juego libre dirigido por la intuición de la imaginación productiva, sin tener que suplantar por ello las competencias de lo racional en el conocimiento objetivo de las cosas o en el mundo de las acciones humanas, el artista, de modo análogo, puede legitimar con los logros de su obra las leyes que él mismo se impone, superando con ello las prescripciones académicas, las del gusto y las de las instituciones del poder, que desde fuera pueden limitarlo en la elección y la representación de sus contenidos. En síntesis, la autonomía de lo estético significa su independencia frente a lo extraestético; las prescripciones de la teoría y de la praxis (la política, la moral) no pueden intervenir en el arte sin la mediación de la propia visión del artista, de la comprensión de su quehacer. La resolución de esta autonomía es lo que mantiene vivo el debate, pues sus retos se van modificando con los cambios de la cultura, su mentalidad y sus prioridades, es innegable que las relaciones insoslayables entre el arte y el trabajo mantienen al artista en una tensión entre la autonomía y la inseguridad social.

Las raíces históricas de la autonomía estética y la autonomía del arte deben ser tenidas en cuenta para no dejarse obnubilar por la bandera de la autonomía alegada por artistas críticos y teóricos del arte comprometidos con el "arte moderno", o más concreto aún, con la "pintura moderna", que de un modo excluyente se autodenominó "la vanguardia" y se consideró depositaria del progreso artístico.

Si se comparan las pretensiones de la autonomía del arte con sus realidades históricas hay que reducir el tono altisonante de aquellas y atender con más cuidado a las relaciones entre el arte y sus lugares, las obras y sus destinos, el arte institucionalizado y sus balances, el mercado del arte y sus estrategias, el arte y el mundo de la vida que lleva consigo el público interesado en la experiencia del arte. La atención a estos contextos ayuda a despolarizar la noción de autonomía; tan frecuentemente viva cada vez que se pregunta por el significado del arte o su función en la sociedad y su cultura, como si ello la socavara.

El punto álgido de la problemática de la autonomía del arte es la convicción, fundamental para la autocomprensión del arte moderno, de que éste no está al servicio de ningún fin externo al arte mismo. El purismo estético afianzó sobre este decreto el formalismo de su modelo de la crítica de arte y su culto a la calidad, según el cual la obra de arte no puede interesar más que por la resolución de sus formas y su cromatismo, algo así como una especie de objetividad inocente, indiferente a las cuestiones de sensibilidad, de ideología, de significado, de pensamiento (Clement Greenberg). Este modelo de purismo autonomista, que llegó a regir desde la “Escuela de Nueva York” como una férrea dictadura, constituye en realidad una evolución discutible de la teoría estética Kantiana, pues pervierte la liberalidad del gusto, que es eminentemente receptivo, con el dirigismo del *connoisseur* o la competencia inapelable del experto, incapaz de experiencias del arte que contravengan sus criterios.

No es que el formalismo como modelo de la crítica de arte no tenga también virtudes. Su pretensión de lucidez, de lógica y de vigor electivo siempre serán un correctivo contra el subjetivismo de la crítica de arte de inspiración existencialista, tan propensa a confundir el arte con una cuartada contra la verdad de lo común. Tan falso es que tenemos el arte para no hundirnos en la verdad, como intelectualmente saludable es el hecho de que siquiera tenemos el arte, la inabarcable diversidad de sus obras, para no atascarnos en las anticipaciones perceptivas de la estética.

El arte es autónomo, pero no es soberano. Su libertad es concreta, sujeta a determinaciones, y por tanto más interesante, pues su autonomía lo convierte en propuesta o en respuesta ante las presiones. La actitud crítica no es antiartística de por sí, todo lo contrario, la crítica puede requerir al arte, y la estética o la antiestética de sus formas no es más que la retórica para comunicar, plantear o convencer. La experiencia del arte no es para ratificar lo habitual y nada más; ella proporciona, más bien, una apertura para lo inhabitual, aquello ante lo que uno se siente tentado de confiarse y de vivirlo (H. G. Gadamer).

Los artículos presentados al público en el Seminario y ahora a los lectores, testimonian la fructífera tensión a la que hay que estar atento, cuando artistas y teóricos, estudiosos y productores del arte, se reúnen para confrontarse. En ambos campos se percibe la dinámica interna de la pretensión del arte en su autonomía: legitimar su intuición propia sin echar a perder su proyección significativa, destinada a la comprensión, no al regodeo intimista incapaz de comunicación. La autonomía del arte no se puede dejar neutralizar en el autismo.

La Redacción