

Esta consiste en suponer que los agentes actúan de total acuerdo al principio de racionalidad y tal principio postula que todos. Los agentes actúan racionalmente, es decir tratando de maximizar la obtención de los fines objetivos definidos por la situación. Como se ve este principio de racionalidad no es ya acerca del procedimiento científico, sino sobre los *agentes racionales*. Tal principio es imprescindible, para Popper, para justificar la acción de Los agentes en una situación X.

Gómez hace una reconstrucción esquemática de la aplicación de la lógica situacional dado el principio de racionalidad:

- 1- Descripción de la situación: El agente A está en la situación S
- 2- Análisis de la situación: En la situación S es apropiado hacer X
- 3- Principio de racionalidad: Los agentes siempre actúan apropiadamente a la situación.
- 1- Conclusión: A hace X⁴

El problema se plantea desde una doble perspectiva a) si el principio de racionalidad se deriva del método crítico o b) si es una hipótesis empírica. A la primera posibilidad debemos responder negativamente, puesto que no puede derivarse la racionalidad de los agentes de la racionalidad del conocimiento científico, el cual es, a lo sumo, una expresión o resultado del conocimiento humano en general. Si Popper piensa que aún así el conocimiento puede ser reducido a conocimiento científico, entonces solo es una hipótesis, lo cual no puede menos que ser sometida a método crítico por propia exigencia de Popper.

Por lo cual la afirmación b) es correcta: el principio de la racionalidad para los agentes es una *hipótesis* empírica, por lo tanto Popper da un salto absolutamente ilegítimo, 1ª al suponerlo como análogo a la racionalidad científica y 2ª al encubrir su carácter de hipótesis y establecerlo como dado. El error de Popper es confundir dos ámbitos de aplicación del término racionalidad: una que refiere al carácter racional de la práctica científica (racionalidad epistemológica) distinto del carácter racional de los seres humanos (racionalidad epistémica). De esta manera Popper no puede deducir, como pretende, su «principio de racionalidad» para los agentes sociales, de lo que entiende como racionalidad para el caso concreto de la práctica científica. No hay continuidad tal entre estos dos aspectos, por lo tanto, este principio de racionalidad debe tener el peso de una hipótesis empírica.

Creo que Popper disfraza de necesaria esta continuidad. Pero esto es erróneo; uno podría aceptar con Popper la continuidad de criterios de racionalidad y método para ambas ciencias, y aún rechazar este supuesto que no es ni necesario, ni evidente, sino, para ser consecuente con el propio pedido de Popper, sólo una conjetura que debe ser sometida a crítica. Esta distinción, además, nos permite ver que el individualismo y el neoliberalismo no son los únicos métodos consecuentes con la racionalidad epistemológica.

Es necesario hacer una última observación; así como Popper no puede ligar la epistemología con una teoría acerca de la racionalidad general, por la misma razón no pue-

⁴ R. Gómez. *Seudociencia y Neoliberalismo*, Cap 5. Bs. As.: Ed. Lugar, 1995, pág 116.

de criticarse la racionalidad epistemológica de Popper desde su concepción general de la racionalidad humana, como si fuera una visión estrecha de la misma, simplemente porque es caer en la misma confusión de niveles en que cae Popper. Por lo tanto si pretendemos criticar la idea de racionalidad de las ciencias popperiana, no puede ser hecha en los mismos términos de la instrumentalidad apriori que él le adjudica a los agentes racionales. Popper puede ser aquí criticado (de hecho lo ha sido) pero con el cuidado de no caer en sus mismos errores. No es una sola visión de racionalidad la que Popper quiere sostener como única, sino dos: una sobre la ciencia, otra sobre los agentes racionales, y es aquí, en esta supuesta continuidad, donde radica el mayor error popperiano.

Criterios de demarcación entre arte y kitsch

Griselda Barale

Generalmente a críticos de arte u otras personas con cierta preparación y sensibilidad estética no les resulta difícil diferenciar las obras de arte de las obras kitsch; sin embargo ante la pregunta acerca de qué diferencia el arte del kitsch o el arte del arte kitsch se ensayan respuestas que, a la postre, no resultan estrictamente argumentadas o explicadas. Algunas de ellas como: *el kitsch es un arte falso*—expresada con diferentes matices por varios autores— no es tratada con la profundidad suficiente como para comprender qué se entiende por «falso», o en relación a qué arte «verdadero» el kitsch es «falso».

Tradicionalmente los valores verdad y falsedad son predicados aplicados a contenidos de conocimiento—las proposiciones científicas— o al proceso mismo de conocimiento a partir del cual obtenemos saberes que son considerados como ‘buenos y verdaderos’ o ‘malos y falsos’. Lo estético en general y el arte en particular pensados desde esa perspectiva resultan falsos. Desde una perspectiva wittgensteiniana podemos diferenciar la producción estética y la producción científico cognoscitiva como perteneciendo a juegos del lenguaje diferentes. Los juegos difieren entre sí por sus reglas, y sólo desde las reglas de cada uno podemos descubrir el error, la falsedad, la falta de coherencia, etc.

Pretendemos en este trabajo arribar a un criterio de diferenciación—entre arte y kitsch—tomando el arte como juego del lenguaje y esclareciendo sus reglas.

El arte es un juego de gran dinamismo y variabilidad en el que intervienen distintas acciones, destrezas, usos, por lo que se lo puede entender como juego de juegos. En efecto, cuando hablamos de «arte» hablamos de «obras de arte»—juegos— en su infinita variedad de estilos, uso de materiales, contextos en los que fueron producidas, géneros, etc. y las obras en su incontable variabilidad no poseen rasgos comunes constantes o esenciales que nos permitan definir las y, desde allí, definir el arte, lo que observamos entre ellas son «aire de familia».

Para saber qué es una obra de arte no se debe buscar la esencia ni elaborar una definición, sino buscar las reglas que hicieron posible su existencia, tanto en su dinamismo inventivo como en las técnicas y procedimientos que se siguieron.

Wittgenstein nos introduce de este modo en la cuestión de las reglas. Lo correcto, coherente, incoherente, etc., sólo podrá serlo en relación a reglas. Dice el vienés: *Al aprender las reglas ustedes logran un juicio cada vez más refinado. Aprender las reglas modifica, realmente, vuestra manera de enjuiciar.*¹ La pregunta que necesariamente surge

¹ Wittgenstein. *Lecciones de estética, psicología y religión*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pág. 42.

es cómo, de qué manera, fueron establecidas las reglas, las de la armonía, las de la composición o las de un estilo determinado. Las reglas pueden ser explícitas y pueden ser enseñadas, o bien pueden no ser formuladas en absoluto. Para Wittgenstein las reglas expresan los deseos de ciertas personas que luego se cristalizan en reglas, sin embargo la palabra «deseo» le parece demasiado vaga. Los alumnos, interlocutores de Wittgenstein, opinan que cada compositor crea sus reglas, pero él responde que es verdad que hay variaciones, pero que éstas son mínimas.²

Sin duda esas variaciones por mínimas que sean marcan los estilos personales y, dentro de la historia del arte, los distintos estilos históricos. Las diferentes interpretaciones de las reglas, la transgresión de reglas, la inauguración de órdenes nuevos en el arte es tarea de los creadores, de los artistas. El genio, para usar una terminología kantiana, deja inaugurado un nuevo orden y, dentro del mismo, los artistas, con estilo propio, desarrollan y despliegan el juego que ese nuevo orden posibilita. Este nuevo orden posee su propia gramática. La gramática, tal como Wittgenstein la concibe, implica un complicado sistema de usos, reglas, convenciones, mecanismos internos, etc., que, en virtud de sus conexiones con las prácticas humanas, rige de hecho a las expresiones, en este caso las expresiones del arte.

Si tomamos a las obras como juegos del lenguaje (del arte) tenemos que admitir que se ajustan a reglas, lo que puede parecer hasta contradictorio con la libertad y creatividad tan mentadas de la actividad artística, alentados además por el prejuicio de que la libertad es la acción que no se atiene a ninguna regla. Pero el arte como toda producción cultural es una actividad reglada y no por ello menos libre. Luigi Pareyson en su estética de la formatividad³ muestra esto con claridad.

Este autor propone un concepto de arte como forma en el que el término «forma» significa organismo, formación de carácter físico que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por sus propias leyes. Para Pareyson el arte en su proceso de «formatividad» –siguiendo procesos de la naturaleza– crea en el mundo humano organismos autónomos, formas vivientes que son las obras de arte.

Pareyson prefiere el concepto de «producción» en lugar del concepto de «expresión», producción en el sentido de acción formante. La vida humana es, para este autor, invención, es decir producción de formas; las formas producidas por la laboriosidad humana, desde las más simples a las más complejas, son actos de invención. La invención es un descubrimiento de las reglas de producción de acuerdo con las exigencias de la cosa misma. El impulso por alcanzar la perfección, que está presente en toda auténtica producción humana, es el arte entendido en sentido genérico e inherente a la vida humana: la artísticidad.

Veamos ahora qué significa la invención, no ya en sentido genérico, como la artísticidad

² Wittgenstein. *Op. cit.* pág. 44.

³ La teoría de la formatividad halla su formulación orgánica –después de numerosos artículos publicados por Luigi Pareyson en revistas de Filosofía en Italia en *Teoría de la formatividad*, Turin: ed. de «Filosofía», 1954.

inherente al trabajo humano que es tendencia a elevarse y buscar perfección, sino referida a la auténtica producción de los artistas: el arte en sentido específico en su carácter paradigmático, como producción estrictamente formativa.

La culminación de la obra se produce cuando coincide el ser de la obra con su deber ser —afirma Pareyson— y él mismo se pregunta si esto significa una preexistencia de la obra misma a manera de idea, intuición o proyecto que operen como modelos que el artista sigue para producirla. No es así, el artista —de hecho— sólo tiene una cabal idea de la obra cuando ésta está concluida. No hay tampoco un saber que preceda al hacer mismo del artista ni un proyecto que, a manera de plan de ejecución, guíe su accionar, pero es claro que la coherencia y perfección de la obra de arte por un lado, y la seguridad con que el artista revisa y corrige su trabajo por otro, no nos permiten pensar que lo guía el puro azar.

En cada momento de su trabajo el artista se encuentra ante un abanico de posibilidades y ninguna parece poseer signos que la distinguan para ser elegida como la opción correcta. Sin embargo, el artista decide entre múltiples opciones y distingue, además, los aciertos y los fallos. Siguiendo a Wittgenstein estamos en condiciones de afirmar que los aciertos y los fallos, el reconocimiento del error y de lo correcto proviene de la existencia de reglas. Si el artista no hubiera encontrado —o creado— las reglas de la obra, no estaría en condiciones de juzgarla ni rectificar el curso del procedimiento de la producción.

La producción artística consiste en un intentar, en un proceder que se abre camino entre propuestas y esbozos. Esta aventura posee, no obstante, un criterio para aceptar o rechazar cada intento y esbozo que no es otro que la obra tal y como debe ser, puesto que ella es demanda y exigencia intrínseca hacia la formación y, como tal, orienta el proceso productivo; este intentar constante cuenta, además, con un proceso que es indefinible pero sólido: el presentimiento de la solución, la intuición de la forma.

Considerar la obra como ley y resultado de la creación es considerarla como proceso orgánico, es decir unívoco y limitado, que va del germen a la madurez del fruto y que puede concluir sólo en un punto, ni antes ni después. Por muchas que sean las posibilidades con que el artista se encuentra, una es la posibilidad válida, el modo como se puede y debe hacer una obra es uno y sólo uno.

Llegados a este punto podría pensarse que la obra tiene su propia legalidad y autonomía y que escoge un autor a la manera de amanuense anulando —por innecesaria— la personalidad concreta del artista. Lo que se refuerza con lo que el autor dice, que la obra existe preliminarmente a la manera de brotes que llevan en sí la posibilidad de expansión de una determinada forma, con lo que el brote es la obra misma. Pero Pareyson sale al paso de nuestra perplejidad explicando que el brote o los brotes serán válidos, se harán cargo de todas sus posibilidades, serán fecundos siempre y cuando sean recibidos, comprendidos, asimilados por una persona: el artista. Una frase, un verso, una pincelada, son brotes de formación, premisas de una posible figuración que presuponen un desarrollo orgánico de acuerdo con leyes de coherencia si es que el artista los hace suyos, los

asume y hace de la coherencia postulada por el brote su propia coherencia, y si de las diversas opciones que el brote presenta elige la más afín a él que resultará la única realizable.

El artista es el verdadero autor de su obra, la identidad entre forma formada y forma formante no significa solamente que la primera realice y desarrolle a la segunda, sino que la forma formante no es otra cosa que la forma formada. El proceso artístico es la constatación de esta identidad en el sentido en que está concluido, cuando la obra llega a ser lo que quería ser; la necesidad orgánica del proceso artístico es aquella que se proyecta en la intimidad de la libre creación del artista. No es posible —diría Wittgenstein— la existencia de reglas con independencia de una actividad concreta reglada; las reglas no tienen carácter absoluto. El artista está determinado por su propia obra y si no se somete a la legalidad y coherencia de la misma está condenado al fracaso.

Es cierto que el artista no triunfa si no hace la voluntad de la obra pero a esa voluntad la ha creado él mismo.

Nadie es más libre y más creador que el artista, que crea no sólo la obra sino la legalidad que la gobierna, es decir, el único modo en que aquella se debe y se deja hacer; sin embargo su situación es su constrictión, ya que él se encuentra sometido a una ley perentoria e inviolable, que no es otra legalidad que la que él pone en el acto de concebir la obra: sometido por su libertad y libre a través de la coacción, autor y súbdito a la vez, servidor tanto más obediente cuanto más inventor y creador.⁴

Formar significa, entonces, inventar la obra y, al mismo tiempo, el modo de hacerla. El trabajo artístico es libertad y necesidad, aventura y determinación, tanteo, prueba y realización según un orden, según reglas.

En el proceso de creación el artista no conoce sino sus tanteos y los avatares de sus correcciones, los múltiples derroteros y la necesidad de llegar a la forma a través de la continua exclusión de posibilidades. Así el artista intuye que el camino es acertado cuando en sus ensayos descubre una ley de organización y sus esbozos son como embriones en desarrollo y la obra concluida es el fruto maduro. Cuando la obra está concluida el artista entiende sus vacilaciones, sus tanteos, sus elecciones y ve que el derrotero que siguió era el único posible y la obra es la posibilidad que se buscaba puesto que es la que, en definitiva, cumple con la regla. Las posibilidades con que el autor se enfrenta son posibilidades del hacer —y todo hacer productivo es reglado.

La teoría de Pareyson tan fecunda para comprender el proceso de producción artística se enriquece si la pensamos desde el punto de vista wittgensteiniano: si la obra de arte es un juego del lenguaje, las reglas que la rigen no son enigmáticas intuiciones de un ser extraordinario —el artista— sino que responden a formas de vida. El artista con su talento y creatividad muestra, deja ver con un lenguaje sensible a esas formas de vida. Por ello,

⁴ Luigi Pareyson. *Op. cit* pág. 30.

comprender una obra es comprender sus reglas internas de producción y es comprender también formas de vida.

El arte es juego de juegos porque es invención permanente de reglas. Reglas intrínsecas a la obra en relación a dos aspectos: a) su coherencia interna y, b) modo de producción. Por otro lado, esas reglas implican sometimiento a ellas y exploración de todas sus posibilidades; el artista puede fracasar, puede elegir caminos que lo conduzcan a producir objetos que no llegan a ser obras de arte. Puede no ver o no comprender lo que en un comienzo se presenta como brote. Puede insistir en ensayar sobre una organización endeble. Puede –incluso– llegar a un resultado que no lo satisfaga, porque no es un fruto madurado en la naturalidad de un proceso a cuya legalidad orgánica se sometió, sino un hacer guiado por mero oficio, por el uso de habilidades personales, etc., con lo que resulta una obra menor, o el ejercicio de un virtuoso, o simplemente un mamarracho, pero no por ello kitsch. Todo esto es posible porque reconocemos que existen aquellas reglas intrínsecas a las obras y en relación a ellas podemos juzgar las obras en particular y el arte en general.

Cosa muy distinta es el proceso productivo de una «obra» kitsch, pues ante la intuición que es el germen de la obra, el productor kitsch elegirá una posibilidad que se le presente como la más acorde a una legalidad extrínseca a la obra misma. El autor kitsch no busca genuinamente la regla para someterse a ella y fracasa en el intento, como el artista mediocre, sino que no la busca y, si aún así la encuentra, no se somete a la regla de producción que él mismo crea sino que la fuerza, la transgrede, presiona sobre el embrión para que se desarrolle fuera de la legalidad orgánica de su ser para concluir en un fruto que aunque sea maduro será deformado.

La producción kitsch puede ser también no un brote que se fuerza sino una imitación o copia de alguna producción de vanguardia pero que, lejos de seguir el estilo inaugurado por la vanguardia, lo transforma lo suficiente como para convertirlo en más aceptable, menos provocador, más sencillo de entender, etc., nuevamente vemos una transgresión de la regla interna de producción.

Veamos ahora qué es lo que desde fuera del hacer de la obra misma, influye y hasta determina la acción productiva del «artista» kitsch, haciéndolo forzar la incipiente coherencia interna que los «brotes» o un estilo o propuesta le muestra.

- 1) Llegar a una gran cantidad de público, y que todos entiendan y disfruten el producto.
- 2) Motivación económica, lo que puede significar producir aquello cuya reproducción en serie sea sencilla y se pueda vender masivamente.
- 3) Que el producto conmueva, toque las fibras más sensibles del espectador, que haga llorar, que estimule la excitación sexual, o sentimientos patrióticos, ideológicos, poéticos, etc.; en síntesis, búsqueda de efectos.
- 4) Que divierta, entretenga, satisfaga sin cuestionar profundamente nada, en suma, que haga a la felicidad.

- 5) Exhibir refinamiento cultural-estético, poderío económico, educación, clase, etc.

Lo señalado en 1 y 2 está en estrecha relación con la cultura de masas y con la industria cultural. El objetivo de llegar masivamente con un producto estético exige pensar en: a) un espectador medio, y condicionar el hacer a ese espectador standard, de término medio. b) En rechazar propuestas nuevas o aquéllas que exigen un cierto esfuerzo interpretativo. c) Que si se aceptan las nuevas propuestas artísticas es necesario someterlas a un proceso de digestión previo y recién ponerlas en circulación, evitando de este modo un rechazo ya calculado. d) En acercar ciertas producciones artísticas que por su excelencia, significación o magnificencia imponen distancia o lejanía. Moles denomina a este accionar de la producción kitsch, que nivela siempre por lo bajo, «principio de mediocridad del kitsch».⁵

El punto 3 se refiere a hacer que subsuma todo valor a la capacidad efectista del objeto estético. Toda obra de arte es provocadora de efectos y es en este sentido que Broch dice que todo arte tiene una pizca de kitsch. El productor kitsch realiza una acción formante «falsa» porque procede poniendo como finalidad algo diferente a la obra misma, el productor kitsch se obsesiona con el blanco, quiere dar en él, no escucha ni siente más que la ansiedad del acierto y entiende por acierto conmover, excitar, impactar al fruidor quien, por otro lado, se presta a este juego y termina convencido de ser partícipe de una experiencia estética intensa.

Estos autores utilizan palabras, imágenes, expresiones o recursos poéticos de todo tipo, portadores ya de una carga simbólica y significativa reconocida pero, no conforme con ello, refuerzan dicha carga con otras palabras, otras imágenes u otros recursos, como si no permitieran resquicio alguno por donde la emoción se escape. Esto no significa que el artista no use los mismos recursos, pero lo hace a manera de instrumentos aptos para revelar –por ejemplo– un rasgo esencial de la anécdota que el transcurrir lógico de la narración no lo permite. En el kitsch los efectos son condición y fin de la obra. Por otro lado el uso de recursos efectistas se estructura a manera de cadena donde el término de uno ya anuncia al otro.

En el punto 4 nos referimos a la búsqueda de felicidad como uno de los factores que condicionan la producción kitsch. Pero no es la felicidad como la entendía Aristóteles, es decir como una vida virtuosa, sino como la vida que se desarrolla siempre dentro de los límites de lo aceptable, no perturbador, conmovedor, que jamás se rebeja, que disimula lo desagradable o lo coloca lejos como cosa de otros. Trata lo trágico pero de manera azucarada, trivializa hasta lo más tremendo: le saca fotos «artísticas» a la miseria atroz de Latinoamérica y las expone en una refinada galería de Nueva York o convierte a la prisión Alcatraz en atracción turística. Lo lacerante, lo que puede ser culpa, se convierte en curioso, bonito, increíble, interesante.

⁵ Abraham Moles. *El Kitsch*. Buenos Aires: Paidós, 1973.

El productor kitsch no se priva de los temas profundos y comprometidos ni de la historia trágica, pero se cuida muy bien de que el fruidor se angustie o se aburra que es –según Heidegger– el talante propicio para sumergirnos en la nada y que la aterradora finitud se patentice.

En quinto lugar señalamos como un factor externo que condiciona la producción, al afán de mostrar un nivel cultural, un refinamiento estético o un estilo que no se posee.

Aunque el kitsch es un fenómeno de todas las épocas tiene –según A. Moles– un campo privilegiado de gran apogeo que es el momento del triunfo de la burguesía y el surgimiento de la sociedad opulenta. En el siglo XIX los nuevos ricos desesperados por ocupar el lugar de refinamiento, buen gusto y distinción que desde siempre ocuparan los aristócratas y sus descendientes, caen con frecuencia, en especial en la arquitectura y la decoración, en eclecticismos rebuscados, cargados y pretenciosos. Pero podemos afirmar que este fenómeno se repite –más allá de los límites del siglo XIX– en comunidades o simplemente en familias o individuos que pasan de un estado de pobreza o escasez económico a un período de abundancia o riqueza. El actual estilo «nuevo rico» es especialmente pretencioso en cuanto a mostrar nivel cultural y poderío económico y se beneficia en una producción industrial de tecnología sofisticada y lábil capaz de satisfacer las demandas más extravagantes.

Conclusión

El criterio de diferenciación entre el arte y el kitsch que hemos propuesto no descansa sobre la definición de uno u otro, sino en las reglas que guían ambas producciones y procesos inventivos.

En la producción del arte hay invención de reglas que son intrínsecas a la obra misma y, una vez inventadas, halladas, el artista se somete a ellas. El artista es libre para inventar reglas a las que luego se somete.

En la producción kitsch las reglas intrínsecas son modificadas o subsumidas a reglas extrínsecas a la obra misma y su productor está pendiente o es esclavo de ellas. El autor de kitsch no es libre –aunque así lo parezca– para inventar, sino que se encuentra sometido a lo que él no inventó sea esto la moda, el mercado, el lenguaje massmediático, lo económico, el propósito de gustar y ser aceptado, etc.