

Contra el placer: el arte que nos aburre ***Against pleasure: the art that bores us***

Chao-Yang, Lee 

Universitat Politècnica de València
one_one_lee@hotmail.com

Recibido: 11-01-2021
Aceptado: 04-03-2021



Citar como: Chao-Yang, Lee (2021). *Contra el placer: el arte que nos aburre*. ANIAV-Revista de Investigación en Artes Visuales, n. 8, p. 103-115, marzo, 2021. ISSN 2530-9986. doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.14917>

PALABRAS CLAVE

Arte; aburrimiento; placer; disgusto; aburrido; recepción; estética; arte contemporáneo

RESUMEN

El concepto tradicional de arte está estrechamente relacionado con la belleza y también con el placer estético. Sin embargo, la aparición del arte de vanguardia y el arte contemporáneo ha subvertido dicha imaginación. El arte ya no parece ser agradable, pero puede ser repugnante y más a menudo se critica el arte contemporáneo como aburrido. Desde tal punto de vista, este artículo busca las razones por las que el arte aburre a sus espectadores. Desde la perspectiva epistemológica, partiendo de los pensamientos filosóficos de Platón y Kant sobre la belleza, hasta la crítica de la ideología y estética de Marx, se examinan diferentes puntos de vista sobre la belleza y el placer. Además, a través de la estética de arte feo estudiado por Rosenkranz, lo cual abre el espacio al discurso de la belleza negativa, comenzamos nuestra discusión sobre la naturaleza aburrida del arte. Descubrimos que el aburrimiento que el arte genera no tiene un vínculo absoluto con la belleza y la fealdad, sino más bien tiene que ver con la subjetividad de los espectadores. Asimismo, exploramos la posibilidad del aburrimiento desde la perspectiva de la estructura, el contenido, el tiempo, la producción mecánica y la interpretación de la obra. Encontramos que, además de las características de la obra en sí, la generación de sentimientos aburridos está relacionada con el fondo educativo y cultural, así como por



el gusto personal del espectador. Por último, también nos preguntamos si el progreso histórico del arte comenzó a parecer aburrido y sin nada nuevo después de que Danto llegara a la conclusión del fin del arte.

KEY WORDS

Art; boredom; pleasure; displeasure; boring; reception; aesthetics; contemporary art

ABSTRACT

The traditional concept of art is closely related to beauty and also to aesthetic pleasure. However, the emergence of avant-garde and contemporary art has subverted that imagination. Art no longer seems to be pleasant, but it can also be disgusting and tedious, just like contemporary art that has often been criticized as such. From this point of view, this article attempts to look at the reasons why some art bores its viewers. From the epistemological perspective, we start to examine the philosophical thoughts of Plato and Kant on art, and the critique of Marxist ideology and aesthetics, exploring different perspectives on aesthetic beauty and pleasure. Furthermore, through the aesthetics of ugliness studied by Rosenkranz, of which opens the space for the discourse of negative beauty, we start our deduction of boredom in art. We discover that boredom generated by art does not have an absolute link with beauty and ugliness, but rather it has to do with the subjectivity of the viewers. With the examination of boredom from the perspective of the structure, content, time, mechanical production, and interpretation of the work, we have found that in addition to the characteristics of the work itself, the production of boredom is related to the educational and cultural background of the spectator, as well as to one's personal taste. Finally, we also question whether art has begun to be boring and unremarkable after the historical progress of art being suspended, owing to "the end of art" suggested by Danto.

INTRODUCCIÓN

La gente dice «es aburrido», como si ese fuera un estándar final de apelación y ninguna obra de arte tuviera el derecho de aburrirnos. Pero la mayor parte del arte interesante de nuestro tiempo es aburrido. Pero Jasper Johns es aburrido. Beckett es aburrido, Robbe-Grillet es aburrido. Etc. Etc. (Sontag, 2012, p. 131).¹

Desde el siglo XVII, el arte se ha separado del concepto original de la técnica, la artesanía y la ciencia, y se ha convertido en una disciplina propia. La gran mayoría de la investigación por parte de los filósofos sobre el arte, aborda la belleza del arte y analiza qué es la belleza, la cual se suele vincular con el placer. Pero ¿es el arte solo una expresión de belleza? En 1853, Karl Rosenkranz publicó su libro *Estética de lo feo* que explora la fealdad en el arte, abriendo el discurso del arte frente a lo bello. La irrupción

¹ Texto original en inglés: «People say "it's boring"—as if that were a final standard of appeal, and no work of art had the right to bore us. But most of the interesting art of our time is boring. Jasper Johns is boring. Beckett is boring, Robbe-Grillet is boring. Etc. Etc.» Todos los textos en inglés de este artículo son traducidos al español por la autora

del arte de vanguardia a principios del siglo XX, contrariamente a la corriente dominante anterior de la expresión de la belleza y la representación de la realidad o la imaginación, trajo consigo obras anti-estéticas y de anti-arte, trayendo un gran impacto y drástico cambio al arte. Sin embargo, este cambio no ha sido placentero para todos. Hasta la actualidad, el arte contemporáneo con frecuencia ha sido criticado como un arte aburrido, lo cual tiene mucho que ver con la influencia del arte de vanguardia. ¿Existe algún tipo de arte aburrido? ¿Cuáles son las causas del aburrimiento en el arte para sus espectadores? En este artículo, indagaremos sobre este tema.

METODOLOGÍA

En términos de métodos de investigación, pretendemos encontrar una forma razonable de explicar el fenómeno que observamos en el arte: el aburrimiento. Por tanto y desde la perspectiva epistemológica, profundizamos en la filosofía, la historia y la crítica para buscar el sentido de aburrimiento en sus espectadores. Desde la exploración de la estética, buscamos el significado de la belleza y el valor del placer que la acompaña; por otro lado, también miramos la relación entre el arte y el espectador desde la evolución de la historia y la cultura. A través de los discursos de filósofos, historiadores de arte y críticos, se rastrean entre ellos múltiples puntos de vista y se intenta establecer un panorama para configurar el arte que aburre a sus espectadores.

DESARROLLO

Así e inicialmente, aunque Baumgarten no propuso el término estética hasta 1735 en su trabajo *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, ya se han realizado estudios previos del arte. Platón en el libro X de *la República*, a partir de la representación de una cama por parte del pintor, propuso que el arte es una imitación y el artista es solo un imitador (1988, p. 457). Sin embargo, también creía que la realidad imitada por el artista está demasiado lejos de la realidad. Consideraba que la virtud en sí es una especie de belleza, y despreció la contemplación estética y el uso del arte como herramienta para satisfacer los deseos de las personas. Creía que el arte debe estar al servicio de la moral y la educación. Sugería también que «todo lo útil es bello». En cuanto a Aristóteles, el arte es un producto realizado por el ser humano y es un ejercicio que requiere de aprendizaje y capacidad innata. Para él, el arte también es artesanía. Por tanto, su definición del arte es muy amplia.

Hasta el siglo XVIII, los filósofos comenzaron a realizar un análisis más profundo y sistemático de la estética. En 1790, Kant publicó *La crítica del juicio*, proponiendo la posibilidad de los juicios de gusto sintéticos a priori y estableciendo las bases de la estética metafísica. Para Kant el juicio del gusto no es lógico ni tampoco depende del conocimiento de los objetos que se observan. El juicio del gusto es estético y desinteresado (1997, p. 131-132). Kant creía que la belleza es universal, pero diferente de las actividades prácticas de la bondad. En cuanto al arte, él lo distingue con la ciencia y el arte mercenario, enfatizando en su espíritu libre (p.257-259).

Hegel siguió la línea del idealismo de Kant, pero añadió el concepto de contenido a la estética, intentando resolver las contradicciones en la teoría de Kant. Al mismo tiempo, Hegel consideraba la investigación estética como «filosofía del arte» y «el arte es la aparición sensible de la idea» (Bienmel, 1962, p. 149), enfatizando en que el arte nace del espíritu y es un proceso de interiorización de la idea con la imagen. Él observó que «el arte ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron» (1989, p. 12). El arte, «se ve inducido e inficionado por su entorno reflexivo, por la costumbre generalizada de la reflexión y del juicio artístico, que le mueven a poner en sus trabajos más pensamientos que en tiempos anteriores» (p.13). Por tanto, al final lleva a «una finalidad del arte», ello sugerido por Arthur Danto.

Bajo la influencia de Hegel, la estética de Marx se centra en la ideología, la política y la economía. Marx creía que la belleza pertenece a la ideología y es producto de la práctica sociohistórica. De hecho, la estética marxista se enfatiza la función social del arte, haciendo del arte una herramienta oficial de propaganda. Por tanto, la investigación estética pasó del idealismo al materialismo, e influyó en pensadores posteriores como Benjamin, Adorno, Marcuse, Brecht, Barthes, entre otros.

De la precedente introducción, podemos tener una idea vaga del desarrollo de la estética a través diferentes pensamientos filosóficos. Del idealismo al materialismo, el arte pasa de ser un objeto de contemplación a convertirse en un objeto reflexivo. El estudio de la estética no solamente define qué es lo bello, sino que también establece la relación entre el sujeto y el objeto. En lo sucesivo, pretendemos exponer el placer del sujeto sobre el objeto del arte, que es uno de los ejes de este artículo.

Kant en *La crítica del juicio* distingue tres modos diferentes de la satisfacción. Sostiene que la complacencia en lo agradable, lo bueno y lo bello no es lo mismo. Los dos primeros tienen relación con la facultad de desear y están vinculados con el interés del sujeto, mientras que el tercero de ellos es un juicio, indiferente con la existencia de un objeto, y enlazado con el sentimiento de placer (1997, p.139). De hecho, la satisfacción de lo bello es un placer desinteresado, pero lo agradable y lo bueno son un placer interesado y sensual.

Hegel, aunque era un seguidor de Kant, veía el arte como una forma reflexiva más que como un proveedor del placer estético. Robert Wicks tuvo la siguiente observación: «El rechazo total de Hegel de la teoría del conocimiento de Kant debido a la dependencia de esta última de la hipótesis de la incognoscible "cosa en sí", y con esto, un rechazo final de la segmentación radical de Kant de la mente humana en las esferas difíciles de unir sobre "cognición", "placer/disgusto" y "juicio"» (1993, p.362).² Hegel tiende a mirar el arte a través de la integridad de la obra y su entorno cultural e histórico, más que a través de la percepción y la crítica racional. Por eso Wicks reconoció que Hegel

² Texto original original en inglés: «Hegel's wholesale rejection of Kant's theory of knowledge owing to the latter's dependence upon the hypothesis of an unknowable thing-in-itself, and with this, an ultimate rejection of Kant's radical segmentation of the human mind into the difficult-to-bridge spheres of "cognition," "pleasure/ displeasure," and "judgment"»

demonstró «una renuencia a reconocer un papel fundamental de los procesos mentales no conceptuales como el sentimiento o el placer, ya sea reflexivo o sensorial» (p. 362).³

Por otro lado, partiendo del espíritu absoluto de Hegel, podemos inferir que el placer artístico depende de la satisfacción espiritual, y está relacionado con la cultura, el tiempo y la cognición propia del sujeto. El espíritu absoluto enfatizado por Hegel es un ideal último que permite que el espíritu esté plenamente satisfecho. Cuando el arte cambia de una forma o estilo a otra, se señala la obtención de un nuevo placer artístico. Por tanto, podemos inferir que el placer artístico y la satisfacción espiritual artística son variables y se ven afectados por la cultura, el tiempo y la formación intelectual.

Los marxistas, influenciados por Hegel, pasaron de una perspectiva idealista a materialista. En cuanto al placer del arte, Brecht afirmó que «el propósito del teatro, como el de todas las artes, consiste en divertir a la gente. Este propósito le confiere siempre su especial dignidad: no le es necesaria otra función que la de divertir» (1970, p. 205). Por otro lado, enfatizó también en que el placer del arte está vinculado con la productividad, diciendo: «En la era que se anuncia, el arte logrará el goce de la nueva productividad, la que es capaz de mejorar en gran medida nuestro bienestar y podría constituir en sí misma, cuando no se la trabe, el deleite más grande» (p.208). Así cuando la población pueda alcanzar un mejor bienestar, el nivel del gozo aumentará, por lo que el placer se relaciona con la economía.

Los filósofos idealistas tienden a ver el placer del arte a través de la satisfacción espiritual, brindada por la contemplación; los filósofos materialistas miran el placer del arte desde la perspectiva de la política, la sociedad y la economía. Con carácter general, el arte bello produce el placer estético, y el arte que no puede despertar el placer estético se considera el arte feo. Según Rosenkranz: «lo feo como bello negativo» (p.107). Sin embargo y a diferencia de otros filósofos como Platón o Hegel que atribuyen directamente lo malo a lo feo, en el caso de Rosenkranz aunque se utiliza lo feo en lo interno, si la estructura externa puede configurarse bien, no es completamente inutilizable estéticamente (p.348-350). En efecto, Rosenkranz proporcionó un espacio para el discurso estético del arte feo, y también abrió el camino para la estética negativa.

A través de la apertura del discurso de la negatividad de lo bello, podemos empezar a analizar el aburrimiento en el arte. El aburrimiento es generalmente un estado de emoción evidentemente contra el placer, y es un estado mental causado por la falta de estimulación, gozo y distracción. El aburrimiento se manifiesta como una insatisfacción y vacío en el alma, como algo repugnante. El filósofo Leopardi dijo: «El aburrimiento es en cierto modo el más sublime de los sentimientos humanos». En *La estética de lo feo*, Rosenkranz vinculó lo aburrido con lo feo y mencionó, «lo aburrido es feo; o más bien, la fealdad de lo muerto, lo vacío, de lo tautológico produce en nosotros el sentimiento de aburrimiento» (p.299). Para él, el aburrimiento no tiene vida y hace que la gente sea

³ Texto original en inglés: «That is why Wicks recognized that Hegel was “reluctance to acknowledge a foundational role for non-conceptual mental processes such as feeling or pleasure, whether it be reflective or sensory»

consciente de la existencia del tiempo; en cambio, lo bello es interesante y hace que la gente olvide el tiempo (p.299). Además, desde la estética kantiana, el placer desinteresado se produce contemplando lo bello y no en lo aburrido. En este artículo, nuestra discusión sobre el arte que nos aburre pertenece al primero de los tres tipos de aburrimiento de Heidegger-*aburrirse por (algo)*,⁴ siendo una de las formas más sencillas y básicas del aburrimiento. Así y en concreto, *aburrirse por* causa del arte significa que tal arte no nos satisface y más bien, nos genera un estado de descontento y vacío. Ahora bien, no pretendemos decir que el arte que nos aburre es arte feo. La determinación del arte como aburrido o no dependerá de muchos aspectos. En la siguiente discusión, intentaremos acercarnos a ello a través de la estructura, el contenido, el tiempo, la mecánica de la producción y la interpretación de la obra.

En *Estética de lo feo*, Rosenkranz creía que, si no se resuelve el aburrimiento en lo interno del trabajo y se hace una representación puramente trivial, ello resultará en un trabajo aburrido. Según él: «(lo banal) sin ser serio y digno en sentido épico, sin ser cómico en sentido irónico el cuadro de género sería vulgar y aburrido» (p. 225). Para Rosenkranz, aunque la pintura de género es trivial para la vida cotidiana, ha despertado el interés de muchos filósofos, toda vez que el énfasis excesivo en la descripción detallada puede hacer perder el carácter poético de la obra, y convertir la obra en aburrida. Él dijo:

La falta de idealidad, la trivialidad del contenido, lleva en todas las artes a ampliar los detalles, y el ornamento viene a sustituir a la poesía. Se da lugar a una permanencia sin medida en lo habitual, porque no se quiere omitir nada y con esta tendencia se da lugar al mal acabado [y] nace un espantoso aburrimiento» (p. 227).

Además, respecto del aburrimiento en la estructura interna y el contenido del trabajo, podemos examinar los bodegones. Aunque el tema de la pintura de bodegones siempre es banal, el artista dispone cuidadosamente la naturaleza muerta, considerando el color, la luz y la composición. De hecho, la obra terminada puede generar un aura especial, poética y estética, siendo en lugar de aburrida atractiva. Además de los bodegones, el contenido muestra el aburrimiento de los personajes del cuadro, pero ello tampoco hace que la obra sea aburrida. Por ejemplo, en *L'Ennui (El aburrimiento, 1893)*, de Gaston La Touche, la protagonista del cuadro se sienta en el sofá con una mano apoyando su rostro y con expresión imperturbable. Por el título de la obra, podemos saber que lo que representa es un estado del aburrimiento. Sin embargo, el aburrimiento solo se usa como el tema del trabajo, por lo que no hace que el trabajo sea aburrido para los espectadores. Debido a la rigurosa composición, color y disposición de luz de la pintura, la obra puede generar interés en los espectadores.

En cuanto a la obra de Manet, *Le Chemin de fer (El ferrocarril, 1873)*, una mujer se sienta al lado de una estación de tren con un libro en su mano y un cachorro durmiendo en su regazo. A su vez una niña pequeña está mirando hacia el ferrocarril. La obra demuestra el estado de esperar el tren. Esperar es aburrido, pero esta sensación no es transmitida a los espectadores porque la pintura convencionalmente

⁴ En *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, Finitud, Soledad*, Heidegger distingue tres tipos de aburrimiento: aburrirse por, aburrirse en y uno se aburre. (pp. 111-203)

es un objeto de contemplación y los espectadores no participan directamente en las actividades representadas. La historiadora Isabelle Dervaux describió la recepción que recibió esta pintura cuando se exhibió por primera vez en el Salón oficial de París de 1874: «Los visitantes y críticos encontraron su tema desconcertante, su composición incoherente y su ejecución esquemática. Los caricaturistas ridiculizaron el cuadro de Manet, en el que solo unos pocos reconocieron el símbolo de la modernidad en que se ha convertido hoy» (Adams y Keene, 2010, p. 37)⁵. Según los críticos, el estado de esperar en la obra no les generó un disgusto, pero la composición y la técnica de la pintura sí que les molestó. Así también a los críticos e historiadores del arte posterior les ha llamado la atención la modernidad que puede verse representada en la obra. Esto demuestra una diferencia en el gusto y en la apreciación del arte en diferente tiempo.

Hegel en *Lecciones sobre la estética* expone, «cada obra de arte pertenece a su tiempo, a su pueblo, a su entorno, y depende de especiales representaciones y fines históricos y de otros tipos» (1989, p. 16). Eso así que el juicio estético depende de los tiempos y de las diferencias de los individuos. El gusto y el juicio estético de cada individuo están determinados por la formación estética y el presente cultural y social. Los artistas y los críticos de distintas épocas destacan por tener diferentes tipos de obras que les llaman la atención y atraen, siendo por tanto y en muchas ocasiones la interpretación de las obras muy diferente según los espectadores de cada época. Así por ejemplo, las obras fauvistas encabezadas por André Derain y Henri Matisse fueron criticadas en su momento, pero estas obras ya no causan un impacto negativo al mundo de hoy. Del mismo modo, una obra puede resultar aburrida para el espectador en cierto tiempo y a posteriori convertirse en muy interesante. La apariencia de las obras dadaístas fue controversial en su momento, porque eran anti-arte y anti-estéticas. Si las miramos desde el punto de vista de la estética convencional, encontraremos una muralla que bloquea nuestro entendimiento y por lo tanto no podemos relacionarnos con ellas, sintiéndonos naturalmente aburridos. Así como señaló André Gide a Louis Aragon: «Una vez más, una gran provocación, tu actuación de Barrès la otra noche. [...] ¿Cómo no entender que no es por escándalo lo que vas a morir, sino por aburrimiento?» (Breton, 2003, p.139).⁶ Para Gide, lo que más le molestó sobre la actuación dadaísta era su aburrimiento, más que su provocación. Sin embargo, tampoco podemos negar que la primera aparición del arte dadaísta dio directamente a la gente una impresión de provocación. Por ejemplo, *La Fuente* (1917) de Duchamp, el *ready-made* de un urinario de porcelana, intentó el artista exponerlo en la Sociedad de Artistas Independientes, pero fue rechazado y se convirtió en un escándalo. Hoy en día, sin embargo, la obra se considera de arte pionero. La provocación junto con su apariencia indiferente y aburrida, se han convertido en un lenguaje artístico y han servido para el

⁵ Texto original en inglés: «Visitors and critics found its subject baffling, its composition incoherent, and its execution sketchy. Caricaturists ridiculed Manet's picture, in which only a few recognized the symbol of modernity that it has become today»

⁶ Texto original en inglés: «“Once again a great provocation, your Barrès performance the other night. [...] How can you fail to understand that it is not from scandal you will perish, but from boredom?»

posterior desarrollo del arte, así como para el surgimiento de las neo-vanguardias a mediados del siglo XX, la sensación de provocación al público en general ya no es tan fuerte como en las primeras vanguardias. Paradójicamente, debido a la expansión del lenguaje artístico esto ha provocado que las creaciones originalmente aburridas y que carecían de sentido en el arte, se vuelvan significativas e incluso interesantes.

John Baldessari quedó atraído por el nuevo lenguaje artístico. En 1970, Baldessari quemó muchas de sus pinturas de paisajes y abstracciones, declarando con su obra que *Will Not Make Any More Boring Art (No haré más arte aburrido)*. Abandonó la pintura y empezó a desarrollar su interés en el arte conceptual (Livassani, 2004, p. 188). Obviamente, el arte conceptual para él es más interesante que el arte convencional. Sin embargo, el arte conceptual desde los años sesenta se ha desarrollado como lenguaje del arte, aunque esto no ha sido aceptado por todos los espectadores ni tampoco por todos los artistas. Generalmente, estos espectadores y artistas mantienen su idea de que el arte debe de estar formado por los objetos de contemplación y no por los de reflexión filosófica. Para ellos, estos últimos no les complacen e incluso les aburren. Por tanto, podemos decir que el rechazo a una forma de arte o un lenguaje artístico se puede provocar el aburrimiento en su apreciación.

Otro rechazo de la forma artística que causa el aburrimiento del arte se puede observar a través del desarrollo mecánico de la producción en el arte. La invención de la fotografía fue realizada por Joseph Nicéphore Niépce en 1826 o 1827. Hacia 1840, el pintor francés Paul Delaroche (1797-1856), declaró: «Desde hoy, la pintura está muerta» (Krauth, 1976, p. 125)⁷. Sin embargo, la pintura no murió desde entonces. En cambio, la fotografía había sido rechazada como forma de arte durante muchas décadas. Baudelaire fue uno de los ardientes oponentes de la fotografía. Baudelaire rechazó la fotografía por su función de copiar la realidad. En 1855, en su reseña de la *Exposition Universelle* solidificó sus puntos de vista sobre la fotografía. Al entrar en la sala dedicada a las obras de Ingres, no encontró nada más que aburrimiento y criticó que las obras carecían de imaginación (Hannavy, 2008, p. 119). Para él, la forma de duplicación de la vida real es falta de imaginación y es detestable. Él elogió la imaginación. Sin embargo, en la actual era digital, podría haber cambiado su opinión, puesto que la fotografía puede ser manipulada y recreada en imágenes fascinantes.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) Walter Benjamin señala que la reproductibilidad técnica lleva a cabo la pérdida del aura del arte (2018, p. 16). La fotografía, debido a su carácter de reproducibilidad, naturalmente pierde su aura única, resultando en la repetitividad. Por lo tanto, provoca que la foto pierda su originalidad y el espectador pierda su frescura. Además, Benjamin cree que para apreciar una foto ya no depende de mirar sino de pensar, exigiendo «una determinada mirada» (p. 26). Esto señala que la fotografía se ha separado del arte tradicional requiriendo este último la contemplación más que la reflexión. Por tanto, ha disminuido la necesidad de contemplar una obra de fotografía, pudiendo ver, además la repetición de una misma imagen que lleva el mismo mensaje generando aburrimiento. Además, la pérdida de la unicidad y del valor insustituible hace que la obra pierda su importancia.

⁷ Texto original en inglés: «From today, painting is dead»

Por medio de los avances tecnológicos, las máquinas también sirven para producir y reproducir obras de arte. Sin embargo, el arte producido por medio de las máquinas no puede satisfacer a todos los espectadores, y mucho menos a los especialistas. Por ejemplo, copias de pinturas que se venden en los centros comerciales o tiendas del hogar. Estas pinturas hechas a máquina imprimen incluso texturas de las pinturas acrílicas, pretendiendo fingir la autenticidad y originalidad. Estas obras se producen de acuerdo con una forma y un estilo específico, y los vendedores pueden elegirlos. A los compradores a menudo no les importa si las obras son originales o producidas en masa. En el ensayo *Avant-garde and Kitsch* publicado en 1939, Clement Greenberg ataca el surgimiento del *kitsch*:

El *kitsch* es mecánico y opera mediante fórmulas. El *kitsch* es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. El *kitsch cambia* con los estilos pero permanece siempre igual. El *kitsch* es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El *kitsch* no exige nada a sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo (2002, p. 22).

El *kitsch* al que se refiere Clement no es necesariamente una obra producida por una máquina, sino que es la que tiene características de una producción mecánica y sistemática. Aunque hay cambios de estilo, generalmente se repiten y carecen de connotaciones profundas. Al fin y al cabo, el *kitsch* es una mercancía para el intercambio de intereses, incapaz de presentar la profundidad del arte. Para Clement, el defensor del arte de élite, el *kitsch* no solo es barato sino también ofensivo. El *kitsch*, por su falta de inspiración y su naturaleza de imitación, se convierte en un aburrimiento para los especialistas. No obstante, actualmente en el arte contemporáneo y de forma paradójica no nos faltan elementos *kitsch* que aparecen en las exposiciones del arte. El *kitsch*, producido bajo la influencia del capitalismo y la cultura consumista, se ha formado en una parte de la cultural global.

Hasta ahora, hemos observado que el juicio del gusto del arte y su interpretación varía en cada individuo, según su cognición, experiencia e intuición. En *Camera lucida*, Roland Barthes propuso *studium* y *punctum*, los dos conceptos para la interpretación de la fotografía. Según Barthes, *studium* denota la interpretación cultural, histórica y política de una fotografía. Es una pasión general, «sin agudeza especial» (1990, p. 64). En cambio, *punctum* es «pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me *despunta*» (p.65). En términos generales, lo que apunta el *studium* es la intención del fotógrafo, pero también está relacionado con el conocimiento, la cognición y el trasfondo cultural del espectador. El *punctum* no se produce en cada experiencia de percepción fotográfica. Es algo subjetivo e intuitivo, perturbando la mente del espectador, y no tiene nada que ver con el gusto o la moral. Por ejemplo, en una foto divertida de William Klein, la cual fotografió a los niños de un barrio italiano de Nueva York, el *punctum* para Barthes son los dientes estropeados del muchachito (p.90). A los ojos de Barthes, cada uno tiene diferentes interpretaciones de la fotografía y distinto punto de atracción sobre ella, los cuales están relacionados con la propia experiencia y cognición.

En efecto, más de una década antes en 1967, Barthes ya había publicado su ensayo *La mort de l'auteur (La muerte del autor)*, enfatizando en la disminución del poder del autor y el aumento de la importancia del lector. Según Barthes:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (1994, p. 69).

Cuando el autor pierde su estado de insustituible, la interpretación del significado de la obra recae en el propio lector. La experiencia de lectura subjetiva de diferentes lectores también dará diferentes significados y valores a las obras. El concepto de «la muerte del autor» de Barthes no solo proporciona una lectura abierta, sino que también brinda una apreciación diversa en el arte, abriendo oportunidades para la lectura e interpretación múltiples.

Además, el actual pensamiento estético se basa en el pensamiento filosófico occidental como corriente principal, y es imposible lograr la universalidad en el juicio estético del arte en otras regiones. Como resultado, un trabajo que es generalmente interesante en la sociedad occidental también puede interpretarse como aburrido, y viceversa. Por ejemplo, una película musical de la India que se suele componer de baile y canto, puede llegar a ser exitosa en su propio país o países que tienen culturas similares, pero no puede alcanzar su popularidad en el mundo occidental, por la falta de comprensión de la cultura e integración en el hábito de apreciación audiovisual por los espectadores, los cuales pueden encontrarse aburridos durante la película.

Está claro que el juicio estético depende de la perspectiva de cada espectador, igual que el gusto y el disgusto. Por ejemplo, la interpretación estética de los materialistas parte desde el prisma de la economía, la política y la ideología, entre otros, rompiendo con el método de mirar basado en la contemplación. Para una persona hambrienta, una obra del arte bello le hará sentirse aburrido, ya que el nivel de placer de su propia vida es demasiado bajo. Se necesita satisfacer su necesidad esencial y luego podrá apreciar otras cosas. Asimismo, en *La distinction. Critique sociale du jugement (La distinción. Criterio y bases sociales del gusto)* (1979) de Pierre Bourdieu, se expone que el buen gusto se determina por los que poseen mayor capital cultural. Quienes tienen menos capital tienen menos capacidad de entender o describir el arte de la alta cultura. De hecho, los que tienen menos capital pueden encontrar aburrimiento en el arte alto. Por lo tanto, la clase y la posesión de capital cultural afectarán el aburrimiento en la recepción del arte.

Por último, queremos exponer brevemente la cuestión del «fin del arte» en cuanto al aburrimiento. La idea del fin del arte fue propuesta por Arthur Danto en 1984, que heredó la idea de Hegel de que la filosofía finalmente se apoderará del arte, lo que sugiere que el arte ha llegado a su fin a través de la finalidad de sus manifiestos y sus relatos legitimadores. No hay más desarrollo histórico del arte, afirmó:

En nuestro relato, al principio sólo la mimesis era arte, después varias cosas fueron arte pero cada una trató de aniquilar a sus competidoras, y finalmente, se hizo evidente que no hay restricciones filosóficas o estilísticas. La obra de arte no tiene que ser de un modo en especial. Y éste es el presente y, como dije, el momento final en el relato legitimador. Es el fin del relato (2002, p. 69).

Lo que Danto expuso es una liberación total del arte en cuanto a la forma, el contenido y el estilo, la liberación también implica que no hay más novedades y nada sorprendería a los espectadores, especialmente a los especialistas. Por lo tanto, aunque hoy todavía hay muchas galerías de arte y museos que exhiben nuevas obras de arte. El arte producido parece que no puede escapar del modo que han establecido por los predecesores.

El arte del Hegel y Danto tiene una característica esencial que satisface al espíritu. Entonces, cuando el arte llegue a un límite, el espíritu dejará de ser lleno y empieza a entrar en una etapa del vacío. Como la creación del arte ya no puede producir un nuevo progreso histórico, las nuevas producciones artísticas son repeticiones de las anteriores y son producciones del aburrimiento.

En esta época actual del arte contemporáneo, después de Danto afirmó el fin del arte, los artistas o especialistas siguen en la lucha de buscar el arte que les interesa o les convence. Aunque frecuentemente se encuentra una frustración o confusión. Por ejemplo, el arte contemporáneo entró en una crisis sin precedentes en la década de 1990. Muchos historiadores y críticos del arte comenzaron a sentir aversión por el arte contemporáneo, demostrado por la revista francesa *Esprit* y Jean Clair, Yves Michaud, etc. El arte contemporáneo se consideró «aburrido», y «no ofrece ninguna emoción estética». Ellos se oponen al vacío del arte contemporáneo por no poder provocar la emoción y exigen el retorno del arte.

CONCLUSIONES

La búsqueda de la atracción y el placer es un instinto natural del ser humano y es también una activación de las actividades humanas. En el arte, también tendemos a buscar lo que nos complace. En este artículo, hemos examinado el juicio del aburrimiento desde distintos aspectos. Desde el juicio estético sobre lo bello a lo feo, abordamos sobre el placer y displacer estético. El estudio de la estética fea abre el espacio para el discurso de lo negativo del arte, incluso del aburrimiento del arte. Sin embargo, el aburrimiento del arte no necesariamente es el arte que nos aburre. El juicio del aburrimiento del arte depende del conjunto de la obra y de su relación con el espectador. A través de la estructura de la obra, el tiempo que se observa, la mecánica de la producción y la interpretación de la obra, analizamos el aburrimiento que el arte puede producir. Hemos encontrado que el contenido banal, trivial o aburrido, no necesariamente hace que los espectadores sientan el aburrimiento al ver el trabajo. La apreciación del mismo trabajo en diferentes épocas también puede causar diferente sentimiento. Además, el avance de la tecnología puede facilitar la producción artística, pero también puede llevar a la pérdida del aura y por otro lado, puede causar rechazo en los conservadores, al cuestionar su esencia como arte. La masiva producción de arte

y la nueva forma artística por medio de la tecnología producen el aburrimiento. Por último, la muerte del autor propuesta por Barthes sugiere una interpretación abierta del trabajo. De hecho, la percepción del aburrimiento en el arte es subjetiva según cada individuo. En la era posterior a la proclamación del fin del arte por Danto, el arte se ha caracterizado por una falta de desarrollo en el relato legitimador, convirtiéndose en series de repeticiones basadas en sus precedentes. Desde este punto de vista, el arte contemporáneo es aburrido por su carencia de inspiración al desarrollar un esquema nuevo en el arte. A través de dicho análisis, podemos tener una idea general sobre el arte que nos aburre. Sin embargo, se requiere todavía una investigación más profunda de esta área.

FUENTES REFERENCIALES

- Adams, K. H. y Keene, M. L. (2010). *After the Vote Was Won: The Later Achievements of Fifteen Suffragists*. Jefferson. NC: McFarland.
- Barthes, R. (1990). *Camera lucida*. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Benjamin, W. (2018). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro libros.
- Bienmel, W. (1962). *La estética de Hegel*. Universidad de Colonia: Colonia.
- Brecht, B. (1970). *El arte como diversión*. En A. S. Vázquez (Ed.). *Estética y Marxismo*. Tomo I. México: España Ediciones Era.
- Breton, B. (2003). "Artificial Hells. Inauguration of the '1921 Dada Season'." "October Vol. 105. (p. 137-144). The MIT Press. <https://doi.org/10.1162/016228703769684227>
- Brodsky, J. (2005). En alabanza del aburrimiento. En Revista El Malpensante. Bogotá. nº 66.
- Danto, A. (2002). *Después del fin del arte*. (Elena N. Rodríguez, Trad.). Madrid: Paidós.
- Goodstein, E. S. (2005). *Experience without qualities: boredom and modernity*. Standford: Standford University Press.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura: ensayos críticos*. (Justo G. Beramendi y Daniel Gamper, Trad.). Barcelona: Madrid: Paidós.
- Haladyn, J. J. (2015). *Boredom and art. Passions of the will to boredom*. Washington D.C.: Zero Books.
- Hannavy, J. (2008). *Encyclopedia of nineteenth-century photography: A-I, index*. New York: Taylor & Francis.
- Hegel, W.G. F. (1989). *Lecciones de estética, Vol.* (R. Gabás, Trad.). Barcelona: Península.

- Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica*. Mundo, Finitud, Soledad (Alberto Ciria, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, I. (1997). *Crítica del juicio* (M. G. Morente, Trad.). Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Karul, R. (2020). The “distraction” of contemporary art according to Yves Michaud. En Šajdap, P. (Ed.), *Modern and postmodern crises of symbolic structures: essays in philosophical anthropology* (p. 109). Leiden: Brill Rodopi.
https://doi.org/10.1163/9789004440968_009
- Krauth, H. (1976). *Artistic photography: methods and techniques*. New York: Amphoto.
- Livasgani, R. (2004). En J. Greenspurn (Ed.), *Artists and prints: masterworks from the museum of modern art*. New York: The Museum of Modern Art.
- McDonough, T. (2017). *Boredom (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*. Cambridge: MIT Press.
- Platón. (1988). *Diálogos IV república* (Conrado E. Lan, Trad.). Madrid: Gredos.
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. (M. Salmerón, Trad.). Madrid: Julio Ollero.
- Sontag, S. (2012). Rieff D. (Ed.) *As consciousness is harnessed to flesh: journals and notebooks, 1964-1980*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Svendsen, L. (2006). *Filosofía del tedio*. Barcelona: Tusquets.
- Velasco Caballero, S. (2017). *El tiempo a secas. Estudio sobre las posibilidades creativas del aburrimiento aplicadas a la creación artística* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/86212>
- Wicks, R. (1993). Hegel's aesthetics: an overview. En Frederick C. Beiser (Ed.). *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press.