

## *Estética Situacional*

---

Victor Burgin, 1969

Cierto arte reciente, evolucionando por medio de la atención de las condiciones bajo las cuales los objetos son percibidos, así como por los procesos por los cuales se le atribuye a muchos de dichos objetos un estatus estético, se ha inclinado a tomar su forma esencial en el mensaje más que en los materiales. En su extremidad lógica, esta tendencia ha resultado en el colocamiento del arte completamente dentro de la infraestructura lingüística, lo que previamente servía sólo para apoyar el arte. En sus manifestaciones menos herméticas, el arte como mensaje, como “software”, consiste de un conjunto de condiciones, más o menos cercanamente definidas, de acuerdo a los cuales pueden demostrarse conceptos particulares. Esto es decir, los sistemas estéticos son diseñados, capaces de generar objetos, más que objetos individuales en sí mismos. Dos de las consecuencias de este proceso de trabajo son: la naturaleza específica de cualquier objeto formado depende en mayor o menor grado en los detalles de la situación para la cual fue diseñado; atendiendo al tiempo, los objetos formados son intencionalmente localizados, parcialmente en el espacio real exterior, y parcialmente en el espacio psicológico, interior.

Los elementos conceptuales en una obra pueden, hasta cierto punto, ser concebidos o dar cuenta de ellos por medio de una analogía con la experiencia de los elementos sustanciales. Considere estas instrucciones: supongamos que el muro interior de un cuarto se cubra de una piel. La piel es paralela con y ocho pulgadas por encima de la superficie que cubre. El color de la piel simula lo que sería la superficie encubierta.

El párrafo anterior no se intenta como un objeto por sí mismo, aunque podría considerarse como tal (1), pero pueden generarse “objetos” por medio del comportamiento perceptual que recomienda. Las sustancias existentes del cuarto sirven para localizar y particularizar al objeto y no se introducen nuevos materiales. Se crea un objeto inmaterial, el cual es sólo una función del comportamiento perceptual, pero que no obstante induce atributos de lo físico desde su entorno material. Al “acomodar” los elementos conceptuales en este escenario, se requiere de un acto de atención similar al acto de manejar sustancias materiales –se estila por medio de la analogía kinestésica.

Al moverse a través del espacio “real”, sensorial, podemos tocar objetos inmediatamente reales. Los objetos distantes en el espacio real son “tocados” en la mente (decimos que la mente “alcanza”). Por lo tanto, la manera como realizamos nuestra aproximación mental a un objeto de atención distante es estilado por analogía con una experiencia corporal, y con la expectativa de la misma, que tenemos con los objetos cercanos. Este modo de apreciación, aprendido en el espacio sensorial exterior, se aplica cuando negociamos con el espacio interior, psicológico. Por lo tanto, la analogía kinestésica, un entendimiento en términos del cuerpo, es constante en nuestra recepción de la experiencia perceptual, la cual se cambia libremente de los datos sensoriales a los psicológicos en la vida del mundo, “enredada, confusa y perpleja”, la cual precede al ordenamiento de la experiencia.

Ejercitamos la discriminación hacia campos perceptuales. En el nivel de la cero discriminación nuestra experiencia es no objetiva y sin sentido, las “cosas” aun no llegan a ser. En el nivel de la discriminación óptima para la vida práctica, los objetos son identificados y el sentido se atribuye. Pero tanto la experiencia primaria como la interpretación pragmática son simplemente modelos de conciencia, estados alternativos de reconocimiento, y como tales pueden concebirse como puntos al interior de un continuum psicosensoial. En medio de estos puntos, para seguir con la analogía esquemática, descansan todos los grados de discriminación.

Esquemáticamente y en términos de discriminación, cualquier ruta de la conciencia a través del tiempo podría ser representada como un serpenteo. La atención a los objetos “allá afuera” en el mundo material es constantemente subvertida por las exigencias de la memoria. Una concentración de voluntad

constantemente se disuelve en una asociación involuntaria. Aun más allá de los tipos reconocibles de asociación conciente están funcionando mecanismos más subversivos: “. . .ahora tenemos evidencia directa que las señales se distribuyen al interior del sistema de recepción interna de datos. Lo que vemos. . .no es una simple y pura codificación de los patrones de luz que se enfocan en la retina. En alguna parte entre la retina y la corteza visual, las señales que van fluyendo hacia el interior son modificadas para proporcionar información que ya se encuentra ligada a una respuesta aprendida. . .Evidentemente, lo que llega a la corteza visual es evocado por el mundo exterior, pero difícilmente es una réplica simple y directa de ello.” (2).

Aceptando la naturaleza cambiante y efímera de la experiencia perceptual, y si aceptamos que tanto los objetos reales como los conceptuales son apreciados de manera análoga, entonces se hace razonable proponer objetos estéticos que son localizados parcialmente en el espacio real y parcialmente en el espacio psicológico. Tal colocamiento de objetos estéticos, sin embargo, involucran tanto una actitud de revisión en torno a materiales y un reverso de la función entre estos materiales y su contexto.

Cage es optimista al declarar que “nos estamos deshaciendo de la posesión, sustituyendo el uso”;(3) actitudes en torno a materiales en el arte siguen siendo informados mayormente por las leyes del consumo conspicuo, y el hardware de la mercancía estética continúa apilándose, en tanto que los objetos utilitarios, cuya belleza pudo alguna vez tomarse como una prueba concluyente de la existencia de Dios, se derraman en una profusión inconcebible desde las cornucopias cibernéticas de la industria. Cada día nos enfrentamos a la intratabilidad de materiales que se han quedado más de lo debido. Muchas actitudes recientes en torno a materiales en el arte están basadas en una conciencia emergente de su interdependencia de todas las sustancias al interior del ecosistema de la tierra. El artista tiene la aptitud de verse no como creador de nuevas formas materiales, sino más bien como un coordinador de formas existentes, y por lo tanto puede escoger la sustracción de materiales del entorno. Mientras que el arte está siendo visto cada vez más bajo los términos del comportamiento, así los materiales están siendo vistos simplemente en términos de cantidad más que de calidad.

La vida existe en virtud de un sexto de un por ciento de las impurezas que existen en un universo compuesto principalmente de hidrógeno (como un noventa por ciento) y helio (como un diez por ciento). Visto desde esta tangente, todos los artefactos pueden verse como pertenecientes a un continuo de formas de elementos comunes. Consecuentemente, puede decirse que una pintura representa un punto de significado cultural particular, localizado en un continuo elemental, en alguna parte entre formas geológicas y orgánicas y gases y polvo. Aunque es obviamente irrelevante para algunos de los aspectos más sofisticados de un *connoisseur*, tal actitud en torno a los materiales sí nos permite ver su uso bajo las condiciones de su acomodamiento ante una situación: en un contexto dado, algunos parecerán más apropiados que otros.

Una vez que los materiales son seleccionados de acuerdo a un criterio mayormente fortuito, dependiendo de su localización, su estatus individual se disminuye. La identificación del arte depende del reconocimiento de indicadores que señalan que debe adoptarse el tipo de comportamiento llamado apreciación estética. (4). Estas indicaciones ayudan a formar un contexto que revela al objeto de arte. El objeto mismo, al ser presentado, puede denominarse como abierto, y en el caso de las artes visuales ha sido predominantemente sustancial. Cualquier intento por hacer un “objeto” de formas no abiertas e insustanciales, exige que se utilicen materiales sustanciales localizadas en el espacio-tiempo exterior, de una manera que subvierta su “objetualidad”, para poder identificarlas como “indicadores situacionales.” (5)

Los campos perceptuales no son experimentados como objetos en sí mismos. La percepción es un continuo, una precipitación de fragmentos de eventos que decaen con el tiempo, por encima de todo, un proceso. Un objeto análogo puede, sin embargo, puede situarse al localizar puntos al interior del continuo perceptual. Dos triángulos de cuerda colocados en el parque de Greenwich al principio de este año, representan un

intento por “parentetizar” una sección de la experiencia perceptual en el tiempo. Las instrucciones generales para esta obra son:

- 1) Dos unidades coexisten en el tiempo
- 2) La separación espacial es tal que las unidades podrían no ser simultáneamente percibidas.
- 3) Las unidades son isomórficas, al grado de que un encuentro con una segunda unidad es muy posible que evoque la recolección de la primera.

Por la definición anterior, puede decirse que las unidades ponen entre paréntesis la información perceptual subjetivamente experimentada entre ellos. El “objeto”, por lo tanto, puede definirse como consistente de tres elementos: Primer unidad. Recolección del espacio-tiempo intervenido. Segunda unidad.

El primer triángulo en el parque Greenwich fue construido usando unos 100 pies de cuerda de  $\frac{1}{4}$  de grado, sostenida en tensión en medio de tres coladores de alambre de  $6 \times \frac{1}{4}$  de pulgada, enterrados de manera que sólo los “ojos” circulares se proyectaran por encima de la superficie. La cuerda fue enhebrada por los ojos, tirada hasta que quedara tensa, y anudada. Se construyó un segundo triángulo de manera similar en una parte del parque, opuesta a donde se encontraba el primero. Los dos triángulos eran equiláteros, ambos medían 36 pies en cada lado, y situados de manera que ninguno pudiera verse desde el otro, así que tampoco ninguno podía verse desde una cierta distancia. Esta última condición fue establecida por la selección de localidades ligeramente ondulantes, los puntos de los triángulos tocando las pendientes de una depresión con las cuerdas en medio, pasando libremente a través de un espacio unas cuantas pulgadas por encima de la tierra. La intención de este posicionamiento era que los triángulos deberían “llegar al ser” gradualmente, de una manera adicionalmente fragmentaria, mientras uno se iba acercando. Su posición dentro del campo de visión de un sendero incrementaba la posibilidad de que se efectuara una lectura óptima. Los triángulos estaban ordenados serialmente en el espacio-tiempo. La invariabilidad en su lectura, y por lo tanto la aparente congruencia de dos campos perceptuales verdaderamente disímiles, se aseguraba por la familiaridad del triángulo equilátero como un arquetipo configuracional. El encuentro con el primer triángulo no era muy notable, los materiales usados son comunes y el modo como se manejaron rechazaron consideraciones artesanales. Es concebible que el primer triángulo pudiera entrar a la conciencia en un nivel subliminal (las cuerdas están muy por debajo en la jerarquía de las experiencias sensoriales en el parque Greenwich). El encuentro con un segundo triángulo, sin embargo, enfatiza el reconocimiento del primero por su recuerdo involuntario. La intención era que la imagen recordada de la primera configuración sería mentalmente puesta delante y superpuesta en la configuración inmediatamente accesible a la retina. La conciencia se regresaría por medio de sus datos de memoria, ensamblando en el camino un objeto análogo compuesto de imágenes recordadas, las relaciones entre estos fragmentos gobernadas por propensiones asociativas personales. La vida de este elemento conceptual podría ser corto, aunque un rastreo de los senderos repetidos entre los dos indicadores probablemente favorecería a una secuencia particular de formas, imprimiéndolas en la memoria.

Debido al énfasis puesto en el papel del percibidor, en la formación del “objeto”, la naturaleza específica de tal “objeto” es altamente subjetiva. El modo de atención requerido involucraría a una mente “fuera de foco”, una suspensión autoinducida de cognición, en la cual la experiencia es emotiva pero sin sentido. Enfocarse de esta manera en una experiencia preobjetiva, es estar conciente del movimiento, y la atención al movimiento revela lo efímero, enfatiza la inconstancia: “el componente invariable en una transformación trae consigo información sobre un objeto, y el componente variante trae consigo otra información, por ejemplo, sobre la relación del percibidor con el objeto. Cuando un observador atiende a ciertas invariables, percibe objetos; cuando atiende a ciertas variantes, tiene sensaciones.” (6) Si suponemos una respuesta no cognitiva consistente de la experiencia, hecha por un individuo que observa sólo la variante en su percepción, entonces el único objeto de la atención de este individuo sería su “objeto de vida”, mientras observa pasivamente las modulaciones perpetuamente presentes en su campo visual. Conceptualmente, el

objeto de vida es equivalente a la experiencia perceptual total de cualquier individuo. Sin embargo, la noción de un objeto asume un punto de vista exterior. Desde “adentro”, la experiencia subjetiva es un contexto, dentro del cual se encuentran objetos más que un objeto. No obstante, la idea de toda la experiencia perceptual de uno como un solo objeto sí establece un alto grado de latitud en el nombramiento de los objetos como subdivisiones dentro del continuo perceptual subjetivamente experimentado. Una designación más o menos gratuita de objetos es posible mientras que todos los datos perceptuales pueden acomodarse en la matriz común del intervalo y la duración.

Se gana la información visual que concierne a la duración, así como es ganada cuando observamos el movimiento, desde observaciones de cambios en el campo perceptual. Al pasar por un objeto se nos presenta con una evolución configuracional aparente, desde la cual podemos abstraer un número de estados discretos. La comparación de configuraciones que expiran con la configuración del momento, nos dice que estamos en movimiento relativo al objeto. Un ejercicio de similar naturaleza entra en juego, cuando observamos un cambio de sitio, al cual hemos regresado después de una ausencia, comparamos y contrastamos configuraciones pasadas y presentes, o más precisamente, sobreponemos una configuración memorizada sobre una configuración presente para la retina. Pragmáticamente, dentro de este complejo de apariencias cambiantes, tenemos sistemas funcionales para establecer coordenadas de espacio-tiempo para la navegación y la predicción, pero las localizaciones verdaderas existen sólo en lo abstracto, como puntos de cero dimensiones. Localizaciones tales como las que otorga la Rejilla Nacional son fijas por definición, pero los espacios verdaderos a los cuales se refieren están en un flujo continuo y por lo tanto imposibles de separar del tiempo.

El tiempo, en la percepción de los eventos exteriores, es la observación de la sucesión ligada a las memorias musculares-navegacionales: una identificación visceral con el cambio. Se aplican modos de apreciación igual de kinestésicos a la transformación subjetiva de estos eventos en el tiempo interior y la recolección. Todo comportamiento tiene en común estos parámetros de tiempo-espacio. Para distinguir, por lo tanto, entre las “artes del espacio” y las “artes del tiempo” (7) es literalmente poco realista. El malentendido está basado en el materialismo, y surge, nuevamente, desde el enfoque en un objeto más que en el comportamiento del percibidor. El teatro y el cine no son artes del “tiempo”, sino artes del tiempo *teatral* y *cinemático*, gobernados por sus propias convenciones y las limitaciones de su *hardware*. El Partenón no es “eterno” sino simplemente situado en el tiempo geológico. Es un error referirse al “tiempo” como si fuera singular y absoluto. Una definición completa del término requeriría una pluralidad de tiempos y acomodaría tales escalas contrastantes como los tiempos de las galaxias y de los virus. La ocupación actual con el tiempo y la ecología, la conciencia del proceso, es necesariamente contraconservadora. La permanencia se revela como estando en relación y no como un atributo. La estructuración vertical, basada en conceptos herméticos, históricamente dados del arte y de su rol cultural, ha dado lugar a un complejo lateralmente proliferante de actividades que son unidas sólo en su definición común, como productos de *comportamiento* artístico. Esta situación en el arte es el corolario de una reducción general de la credibilidad de las instituciones (8) y muchos encuentran al arte más reciente como implícitamente político. Uno podría no estar de acuerdo, sin embargo, con aquellos que localizarían las motivaciones en una actitud tan doctrinaria como “una repugnancia en torno a la decadencia de la civilización de Occidente.” (9)

El arte *intencionado* como propaganda es casi invariablemente tanto estéticamente tedioso como políticamente impotente. Las actitudes orientadas por el proceso descritas aquí, no son intencionalmente iconoclastas, y uno debería sospechar las comparaciones facilistas con el Dadá. No se debe a que, como algunas instituciones han sido ignoradas, estas son atacadas. Parece menos probable que las obras nuevas resultarán en el derrocamiento de la economía a que encontrarán una nueva relación con ésta; una relación basada, quizás, en la suposición de que el arte es justificado como una actividad y no necesariamente como un simple medio para proporcionar evidencia suplementaria de reputación pecuniaria. Como observó

George Brecht, estamos acostumbrados a juzgar una obra por su acomodamiento con el aparato. Quizás es tiempo de que juzguemos al aparato por su acomodamiento con la obra.

El reconocimiento de una multiplicidad de tiempos, la concentración en el proceso y en el comportamiento, destruye el modelo del tiempo como una suerte de norma contra la cual la “duración” apropiada de una actividad puede medirse. Las obras pueden proponerse obras en las cuales los materiales son empleados y cambiados en el espacio para poder crear compresiones y refracciones en el tiempo. Tal obra podría percibirse en el “presente extendido” dentro del cual apreciamos la música. En este estado de conciencia, la distinción entre los tiempos exteriores e interiores, entre sujeto y objeto, se erosiona. Hay algo de lo “perverso polimorfo” de Norman O. Brown, en las actitudes que hoy se infiltran en las estructuras jerárquicas que previamente han determinado la relevancia y el uso de materiales y de los medios en el arte. Es a través de un empirismo indiscriminado que las obras nuevas están evolucionando actualmente.

## NOTAS

Reimpresión de la revista *Studio Internacional*, Vol. 178, No. 915 (Octubre, 1969)

1. Ver: editorial “Art-Language”, Vol. 1, No. 1 (Mayo, 1969)
2. Karl H. Pribram, “La Neuropsicología del recuerdo” *Scientific American* (Enero, 1969)
3. John Cage, *A Year from Monday*, (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1969)
4. Ya no puede asumirse que el arte, de alguna manera misteriosa, reside en los materiales. Intentos por determinar las condiciones necesarias y suficientes de estructura estética han fallado, desde un énfasis en el objeto más que en el percibidor. Las implicaciones de una redirección de la atención, del objeto al percibidor, son extensas. Ahora puede decirse que un objeto se convierte, o falla al convertirse, en una obra de arte, en respuesta directa a la inclinación del percibidor para asumir un rol apreciativo. Como lo ha planteado Morse Peckham, “...el arte no es una categoría de campos perceptuales, sino de juegos de roles.”
5. Morse Peckham, *Man's Rage for Chaos. Biology, Behaviour, and the Arts* (Nueva York: Schocken, 1967)
6. James J. Gibson, “Constancy and Invariance in Perception”, *The Nature and Art of Motion* ed. Gyorgy Kepes (Studio Vista, 1965).
7. Esta dicotomía ha sido revivida más recientemente como “Modernismo” vs. “Literalismo”, Ver: Michael Fried, “Art and Objecthood”, *Artforum* (Verano, 1967).
8. Robert Jay Lifton ha descrito las conexiones personales con la experiencia desprovista de sistemas de valores primordiales y ha propuesto que el concepto de “personalidad” sea reemplazado por un concepto más apropiado, el de “autoproceso”. Esta noción de autoproceso es útil para comprender ciertas actitudes recientes en el arte: “El estilo proteico de autoproceso se caracteriza por una serie interminable de experimentos y exploraciones —algunas superficiales, otras profundas— cada una de las cuales puede muy bien abandonarse a favor de aventuras psicológicas aun más nuevas... así como el hombre proteico puede experimentar muy bien con y alterar los elementos de su ser, también puede dejar ir y recoger sistemas de ideas e ideologías, todas con una facilidad que se mantiene en fuerte contraste con la lucha interior que en el pasado hemos asociado con tales cambios.” Robert Jay Lifton, “Protean Man”, *Partisan Review*, (Invierno, 1968)
9. Barbara Rose, “Problems of Criticism VI: The Politics of Art, Part III”, *Artforum* (Mayo, 1969).