



Estrella, María. "The paradox of active surrender": la construcción del gusto y la educación de la mirada en el ensayo 'Art Objects' de Jeanette Winterson". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2020, vol. 9, n° 18, pp. 129-140.

## **"The paradox of active surrender": la construcción del gusto y la educación de la mirada en el ensayo "Art Objects" de Jeanette Winterson**

"The paradox of active surrender": the construction of taste and the education of the sense of sight in the essay "Art Objects" by Jeanette Winterson

María Estrella<sup>1</sup>

Recibido: 08/03/2019

Aceptado: 05/08/2019

Publicado: 10/03/2020

### **Resumen**

En el siguiente artículo nos proponemos analizar cómo se configura el sentido del gusto en el ensayo "Art Objects" de Jeanette Winterson (Manchester, 1959), en el cual la escritora británica reflexiona sobre la recepción de la pintura, para luego abordar cuestiones vinculadas al arte en general. Nos interesa particularmente estudiar las estrategias argumentativas que esgrime la autora para proponer la construcción del gusto como una búsqueda personal ligada a la educación de la mirada. Intentaremos observar qué posturas acerca de la función del arte, el rol del artista y la constitución de un público se desprenden de este texto, recurriendo a ideas provenientes de los campos de la sociología y la historia del arte planteadas por Howard Becker, Pierre Bourdieu y John Berger, entre otros.

### **Palabras clave**

Jeanette Winterson; ensayo; gusto; pintura; mirar.

### **Abstract**

In the following article we analyze how the sense of taste is configured in the essay "Art Objects" by Jeanette Winterson (Manchester, 1959). In this text, the British writer reflects on the reception of painting, to then address issues related to the arts in general. We are particularly interested in studying the argumentative strategies that the author uses to propose the construction of taste as a personal search linked to the education of the sense of sight. We will observe her personal statements on the purpose of art, the role of the artist and the constitution of an audience which are derived from this text, drawing on ideas from the fields of sociology and art history raised by Howard Becker, Pierre Bourdieu and John Berger, among others.

### **Keywords**

Jeanette Winterson; essay; taste; painting; sight.

<sup>1</sup> Profesora y Doctora en Letras por la UNMDP. Se desempeña como Ayudante en las asignaturas Literatura y Cultura Europeas I y Literatura y Cultura Europeas II. Es miembro del grupo de investigación "Literaturas Europeas Comparadas" radicado en el CeLeHis. Contacto: [mariaestrell@gmail.com](mailto:mariaestrell@gmail.com).



## Introducción

Jeanette Winterson (Manchester, 1949) es una de las autoras más reconocidas de la literatura británica actual. Junto con otros prestigiosos autores, como Martin Amis (1949), Julian Barnes (1946), Ian McEwan (1948) y Kazuo Ishiguro (1954), forma parte de la llamada “generación Granta” a partir de su inclusión en una lista de jóvenes novelistas británicos confeccionada por esta revista londinense. En 1985 publicó su primera novela, *Oranges are not the only fruit*, con la que obtuvo el *Whitbread Prize*, y dos años después le fue otorgado el *John Llewellyn Rhys Prize* por *The passion*. A partir de entonces, ha publicado varias novelas, un libro de ensayos, una colección de cuentos, algunos relatos infantiles y también colabora asiduamente con artículos en periódicos como *The Guardian* y *Observer*, entre otros.

En el año 1995, Winterson, luego de publicar su quinta novela, decidió dar a conocer una colección de ensayos inéditos titulada *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*. Desde el mismo título podemos observar algunas de las cuestiones que atravesarán el volumen. Por un lado, el juego de palabras inicial nos lleva a pensar en la temática común de los diversos textos, es decir, las obras de arte, pero también, si lo interpretamos como lo sugiere la propia autora, estas dos palabras se transforman en una sentencia: el arte objeta, se opone, contradice. Por otra parte, el subtítulo vincula a Winterson con una determinada tradición que entiende el arte como una forma de rebeldía, de conocimiento y de trascendencia, en tanto se asocia con la idea de éxtasis así como con la insolencia y el descaro (*effrontery*), que parecen ser las actitudes necesarias para llevar a cabo la acción de “object”.

En cuanto a la cuestión del gusto, nos parece interesante comenzar con una cita del sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien en su ensayo “La metamorfosis de los gustos”, señala:

Para que existan gustos, es necesario que haya bienes clasificados, de “buen” o de “mal gusto”, “distinguidos” o “vulgares”, clasificados al tiempo que clasificantes, jerarquizados al tiempo que jerarquizantes, así como personas que poseen principios de clasificación, gustos, que les permiten distinguir entre estos bienes aquellos que les convienen, los que son “de su gusto”. (1)

En esta misma dirección encontramos las reflexiones de Howard Becker acerca del rol de la crítica en el establecimiento de estas jerarquías. En su obra *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, el sociólogo estadounidense señala que los “estetas” serán justamente aquellas personas que ostentan esos principios de clasificación, quienes son capaces de distinguir el arte verdadero y deciden, en consecuencia, sobre el gusto del público no educado:

Los que escriben sobre estética adoptan un tono moralista. Asumen que su tarea es hallar una fórmula sólida que diferencie las cosas que no merecen llamarse arte de los trabajos que ganaron ese título honorífico. Hago hincapié en “merecer” y “ganar” porque la escritura estética insiste en una diferencia moral real entre lo que es arte y lo que no lo es. Los estetas no solo apuntan a clasificar las cosas en categorías útiles, como podrían clasificarse especies de plantas, sino a separar lo digno de lo indigno, y a hacerlo de forma definitiva. No quieren adoptar una actitud inclusiva en relación con el arte; no quieren incorporar todo aquello que pueda tener algún tipo de interés o valor. En lugar de ello, buscan una forma defendible de excluir cosas. (166)

A partir de estas ideas provenientes del campo de la sociología, intentaremos relevar en el ensayo “Art Objects” de Jeanette Winterson cómo se posiciona la autora en relación con esos principios de clasificación y cuál es el modelo de espectador que se desprende del ensayo que

hemos seleccionado, en el cual se aborda la cuestión de la recepción de la pintura a partir de reflexiones en torno a la educación de la mirada. Asimismo, procuraremos observar qué posturas acerca de la función del arte, el rol del artista y la constitución de un público se derivan de este texto.

### “Art Objects”: la historia de una iniciación en el lenguaje del arte

El texto que abre el volumen de ensayos se titula también “Art Objects” y, curiosamente, se trata de una reflexión sobre el mundo de las artes plásticas, no de la literatura. Mediante esta estrategia, en este momento inaugural de la obra, Winterson se construye discursivamente como espectadora, se ubica en el lugar del receptor, es decir, más cerca de nosotros, sus lectores. De este modo, se configura no como una artista o intelectual dispuesta a compartir su conocimiento con el público sino como una especie de aprendiz autodidacta que comparte sus primeras y precarias apreciaciones. En su página web, al presentar el libro *Art Objects*, asevera:

I was answering questions for myself, but more, I wanted to communicate the passionate excitement I have for art of all kinds. I really believe in the redemptive, persuasive, healing power of art. We all need it. (...) This book is about personal convictions –nothing arrogant about that, and it’s a tool kit.<sup>2</sup>

Winterson pone en primer plano la experiencia personal, un aspecto clave en el género del ensayo, así como su voluntad de compartir, de comunicar esa experiencia en tanto puede servir a los otros. Además, el éxtasis al que alude en el subtítulo del libro se convierte en el aspecto fundamental que desea transmitir a los receptores: el estado de excitación apasionada que genera el arte y su consecuente efecto terapéutico, redentor. Finalmente, se intenta desacralizar el lugar de esa voz supuestamente autorizada al presentar sus textos ensayísticos como una “caja de herramientas”, tomando distancia de esas posturas arrogantes que se precian de poseer el saber y el poder dentro del campo artístico.<sup>3</sup> Como afirma Pierre Bourdieu en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, la definición de “artista” se pone en juego dentro del campo:

el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. O, incluso, el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho de decirse artista y, sobre todo, de decir quién es artista. (25)

<sup>2</sup> “Estaba respondiéndome algunas preguntas a mí misma, pero, más aun, quería comunicar la excitación apasionada que siento por todo tipo de arte. Realmente creo en el poder redentor, persuasivo, curativo del arte. Todos nosotros lo necesitamos. (...) Este libro trata de convicciones personales –no hay nada arrogante en ello, es una caja de herramientas”. Tomado de <http://www.janettewinterson.com/book/art-objects/>. Todas las traducciones del inglés son mías.

<sup>3</sup> Podríamos decir que, en este ensayo, Winterson se ubica cerca de su lector, separándose de la construcción de la imagen del artista como “desviado”, en el sentido que le da Howard Becker en *Los extraños. Sociología de la desviación*. Al estudiar como un caso de grupo desviado a los músicos profesionales, el sociólogo observa que el músico considera que posee un don artístico misterioso que lo diferencia del resto de las personas, a las que denomina “square” o cuadrados, y cree que, como artista, debe estar libre del control de quienes no tienen este don, el cual no puede adquirirse a través de la educación (84). A su vez, el “cuadrado” es temido porque es la fuente última de la presión comercial, su ignorancia obliga a tocar mala música, lo que genera el desprecio de los músicos hacia su propio público.

El ensayo que hemos seleccionado se inicia con la narración de una anécdota personal: un paseo de Winterson por la ciudad de Ámsterdam, la visita casual de una pequeña galería de arte y su inquietante experiencia como espectadora de un cuadro particular, descrito muy brevemente, cuyo título no se devela nunca y cuyo autor es mencionado solo al final del texto. En un tono cercano al de un diario íntimo, esta experiencia se presenta como una puesta en escena que introduce el objeto de la reflexión:

I was wandering happy, alone, playing the *flâneur*, when I passed a little gallery and in the moment of passing saw a painting that had more power to stop me than I had power to walk on. (...)

What was I to do, standing hesitant, my heart flooded away?

I fled across the road and into a bookshop. There I would be safe, surrounded by things I understood, unchallenged, except by my own discipline. Books I know, endlessly, intimately. Their power over me is profound, but I do know them. I confess that until that day I had not much interest in the visual arts, although I realise now, that my lack of interest was the result of the kind of ignorance I despair of in others. I knew nothing about painting and so I got very little from it. I had never given a picture my full attention even for one hour.

What was I to do? (3)<sup>4</sup>

Si analizamos con mayor profundidad la construcción del sujeto de la escritura, observaremos que se caracteriza por su inocencia, su ignorancia y su actitud dubitativa, pero, al mismo tiempo, por su apertura ante la obra artística. Esta estrategia nos remite a una de las autoras más admiradas por Winterson, Virginia Woolf, quien en ensayos como *A room of one's own* también se presenta como una mujer ingenua, poco educada y escasamente capacitada para abordar el asunto escogido. En el texto de la escritora modernista, se trata de la relación de las mujeres con la literatura mientras que, en "Art objects", la ensayista procura dar cuenta de su experiencia estética como espectadora de un cuadro. Tanto Woolf como Winterson desplegarán sus conclusiones simplemente como una solución posible, no única, que pueden compartir con sus lectores, pero no imponer, en tanto no están autorizadas por el campo artístico, es decir, no se consideran lo que Becker llamaba "estetas". En este sentido, observaremos que Winterson subraya su carencia y la define como una "falta de lenguaje", al tiempo que busca analogías en experiencias comunes para tratar de explicar su postura como espectadora del cuadro. La primera será una constante no solo en este ensayo sino en toda su obra: la comparación entre las sensaciones del enamorado frente al ser amado y las del espectador/lector frente a la obra artística, ya sea una pintura o una narración. La segunda es la alegoría del objeto estético como un territorio desconocido, en la que el receptor se presenta como un extranjero:

---

<sup>4</sup> "Estaba deambulando feliz, sola, jugando al *flâneur*, cuando pasé por una pequeña galería y, al pasar, vi una pintura que tuvo más poder para detenerme que el que yo tenía para avanzar. (...) ¿Qué podía hacer, parada, vacilante, con mi corazón desbordado?

Huí cruzando la calle hacia una librería. Allí estaría segura, rodeada de objetos que entendía, sin retos, excepto los de mi propia disciplina. A los libros los conozco infinitamente, íntimamente. Su poder sobre mí es profundo, pero los conozco. Confieso que hasta ese día no había tenido demasiado interés en las artes visuales, aunque ahora me doy cuenta de que esa falta de interés era el resultado de la clase de ignorancia que me desespera en otras personas. No sabía nada de pintura y por eso no obtenía mucho de ella. Nunca le había dedicado a un cuadro mi atención completa al menos por una hora. ¿Qué podía hacer?"

I had fallen in love and I had no language. (...) The usual response of ‘This painting has nothing to say to me’ had become ‘I have nothing to say to this painting’. And I desperately wanted to speak.

Long looking at paintings is equivalent to being dropped into a foreign city, where gradually, out of desire and despair, a few key words, then a little syntax make a clearing in the silence. Art, all art, not just painting, is a foreign city, and we deceive ourselves when we think it familiar. No-one is surprised to find that a foreign city follows its own customs and speaks its own language. Only a boor would ignore both and blame his defaulting on the place. Every day this happens to the artist and the art.

We have to recognise that the language of art, all art, is not our mother-tongue. (4)<sup>5</sup>

En esta cita podemos observar también que la autora utiliza insistentemente los pronombres de primera persona: en singular cuando alude a esa experiencia personal, pero también en plural para incluir al lector en ese “nosotros” (*we*) conformado por todos los receptores que se sienten incapacitados para enfrentarse a la obra de arte. No obstante, la utilización de esta estrategia no debe hacernos perder de vista que existe una intencionalidad evidente en este volumen: la defensa de una concepción de arte y de artista y la construcción de un modelo de lector. Al hablar de artes plásticas o en los ensayos dedicados a autoras como Virginia Woolf o a Gertrude Stein, Winterson también pretende instituir un linaje y una forma de recepción de su propia producción literaria.

Si volvemos al texto “Art objects”, veremos que esa experiencia estética de fascinación por el cuadro y el consecuente reconocimiento de su falta de “lenguaje”, es decir, de saberes para poder abordar la obra, no solo conducen al sujeto a esa sensación de desasosiego, sino que lo impulsan a actuar. Winterson narra a continuación el proceso de su (auto) construcción como espectadora: visita galerías y museos, pero, fundamentalmente, busca un maestro que conozca en profundidad ese lenguaje extraño. En este pasaje enumera algunos nombres de obras y autores que dan cuenta de su ecléctica indagación bibliográfica, que la lleva desde el pintor toscano Giorgio Vasari (1511-1574), considerado uno de los primeros historiadores del arte, a autores clásicos como John Ruskin, Bernard Berenson o Walter Pater (los dos últimos interesados particularmente por el Renacimiento) y a otros más actuales como Kenneth Clark o Michael Levey, mientras que incorpora también a sus lecturas a artistas que reflexionan sobre cuestiones estéticas como el pintor británico Joshua Reynolds (1723-1792) o el postimpresionista Walter Sickert, cuyos ensayos se recopilan en un volumen mencionado por Winterson, *A free house! Or the Artist as a Craftman* (1947). En esta enumeración podemos observar, como dijimos, un carácter aparentemente azaroso, pero también el gusto por la erudición de la autora. La selección no obedece a un criterio legitimado, sino que parece relacionarse con un camino original, guiado por el propio gusto y por los intereses personales. Finalmente, Winterson elige su maestro, quien no por casualidad resulta ser Roger Fry (1866-1934), un artista experimental y crítico británico miembro del grupo Bloomsbury, además de uno de los primeros estudiosos del arte moderno en Inglaterra, especialmente del Post-

<sup>5</sup> “Me había enamorado y no tenía palabras. (...) La respuesta habitual de “Esta pintura no me dice nada” se había transformado en “No tengo nada que decir a esta pintura”. Y yo quería hablar desesperadamente.

Mirar largamente un cuadro es como ser arrojado a una ciudad extranjera, donde gradualmente, por deseo y desesperación, algunas palabras clave y luego algo de la sintaxis comienzan a despejar el silencio. El arte, todo arte, no solo la pintura, es una ciudad extranjera y nos engañamos a nosotros mismos cuando la creemos familiar. Nadie se sorprende al saber que una ciudad extranjera se rige según sus propias costumbres y habla su propio idioma. Solo un necio podría ignorar ambos aspectos y culpar al lugar de su propia incompetencia. Todos los días esto le sucede al artista y al arte.

Debemos reconocer que el lenguaje del arte, de todo arte, no es nuestra lengua materna.”

impresionismo y de Paul Cézanne. Ligado estrechamente a Virginia Woolf, quien escribió su biografía, Fry fue un personaje realmente influyente en la formación del gusto pictórico en el mundo anglosajón.

En este punto del ensayo, Winterson retoma la analogía del arte como un país extranjero: Roger Fry será el guía que puede llevarla por los pasadizos de esa “ciudad extraña” y presentarle a los lugareños, caracterizados por sus “costumbres bastante raras” (5). Un rasgo a destacar es que, aunque el sujeto nunca abandone su postura de aprendiz en lo que atañe a las artes plásticas, la autora va a posicionarse en un lugar de saber en el campo de la literatura, aspecto que va a evidenciarse, por ejemplo, cuando, al referirse a su búsqueda de una voz autorizada que le revele el mundo de las artes plásticas, dice “I knew my Dante, and I was looking for a guide (...). A person dead or alive with whom I could talk things over” (5).<sup>6</sup> Podríamos señalar que, en esta clara referencia a la figura de Virgilio en la *Comedia*, la analogía del arte como un territorio extraño a descubrir se abre a los mundos supraterráneos y la pareja conformada por el sabio guía y el humilde peregrino se refleja en la relación entre Fry, la voz autorizada, y Winterson, la espectadora principiante. Por otra parte, es interesante observar la virtud que la autora elige destacar en este crítico: “The key quality in Fry’s writing is enthusiasm. Nothing to him is dull. Such a life-delighting, art-delighting approach, unashamed of emotion, unashamed of beauty, was what I needed” (6).<sup>7</sup> La apreciación del arte y de la belleza aparece ligada al deleite vital y a la emoción y este es el enfoque estético que atravesará todos los ensayos de Winterson y su propia concepción de la literatura.

El ensayo continúa con la historia de su “educación pictórica”, destacando el carácter personal de esa búsqueda y el hallazgo de un método particular que sostiene su formación autodidacta. Además de insistir en la importancia de instruirse en el arte a través de la lectura, la autora subraya la necesidad de establecer una relación entre el arte del pasado y el del presente, entre la dimensión atemporal de la belleza y el interés por los artistas más actuales, que necesitan de espectadores capaces de tender esas redes:

I decided that my self-imposed studentship would perform a figure of eight. I would concentrate my reading on priests and prophets of the past, while focusing my looking on modern painters. (...) For me, this lemniscate of back and forth has proved the right method. I still know far far less about pictures than I do about books and this will not change. What has changed is my way of seeing. I am learning how to look at pictures. What has changed is my capacity of feeling. Art opens the heart. (7)<sup>8</sup>

En relación con esta cita nos interesa observar, por un lado, que, en este ensayo, la referencia a esos “priest and prophets” del pasado se limita a una mención de sus nombres y, en todo caso, a establecer relaciones entre ellos, pero no se brinda más información acerca de sus biografías, obras, las corrientes en las que se inscriben, etc. Por ejemplo, Winterson insiste

<sup>6</sup> “Conocía a mi Dante y estaba buscando un guía (...). Una persona viva o muerta con quien pudiera discutir las cosas”.

<sup>7</sup> “El atributo principal de la escritura de Fry es el entusiasmo. Nada es aburrido para él. Un enfoque en el que se advierte el deleite por la vida y por el arte, que no se avergüenza ante la emoción ni ante la belleza, era lo que yo necesitaba”.

<sup>8</sup> “Decidí que mi formación auto-impuesta iba a asumir la forma de un ocho. Iba a concentrar mis lecturas en sacerdotes y profetas del pasado, al tiempo que observaba a los pintores modernos. (...) Para mí, este movimiento hacia adelante y atrás de la lemniscata probó ser el método indicado. Todavía sé mucho menos sobre pintura que sobre libros y eso no cambiará. Lo que cambió fue mi modo de ver. Estoy aprendiendo cómo mirar un cuadro. Lo que cambió es mi capacidad de sentimiento. El arte abre el corazón”.

en abrir al espectador a la experiencia del arte contemporáneo conectando nombres de artistas de la segunda mitad del siglo XX con un pintor reconocido y relativamente popular como Paul Cézanne: “If you love a Cézanne, you can love a Hockney, can love a Boyd, can love a Rao” (11).<sup>9</sup> En este sentido, podemos decir que el ensayo “Art Objects” se aboca a explicar el trabajo del receptor interesado en poder enfrentarse a cualquier experiencia estética y que, si bien parte de la visión de un cuadro particular, los lectores no obtendremos nuevos conocimientos acerca del pintor o la pintura.<sup>10</sup> Por otra parte, nos parece interesante destacar que la insistencia en la repercusión del arte sobre el corazón está relacionada con la ya mencionada visión utópica de Winterson, pero también aparece, más adelante, ligada al humor y al juego con los clichés del lenguaje cotidiano. En este caso, el efecto humorístico se basa en el establecimiento de una relación imprevista, insólita, puesto que, al insistir en el efecto del arte en el corazón, concluye: “Art is aerobic” (18).

Ahora bien, la cabal realización de la experiencia estética y de su efecto inspirador, excitante y hasta terapéutico, requiere del esfuerzo, la dedicación y el tiempo de espectador: “Art takes time. To spend an hour looking at a painting is difficult”(7).<sup>11</sup> Crítica de las secuelas que producen los medios masivos en lo que atañe a la forma de consumo de los receptores contemporáneos,<sup>12</sup> Winterson, en forma irónica, describe las sensaciones que experimentaría un espectador principiante que se propusiera observar un cuadro durante una hora y enumera las etapas que atravesaría: a) “Creciente incomodidad” (debido a la pérdida de nuestra capacidad de detenernos y tomarnos el tiempo para observar), b) “Creciente distracción” (la contemplación se vería interrumpida constantemente por pensamientos sobre actividades cotidianas, obligaciones, etc.), c) “Creciente invención” (una necesidad ineludible de asignar un significado a las imágenes, de elaborar una historia), d) “Creciente irritación” (derivada de todas las anteriores). En conclusión, este experimento demostraría que:

<sup>9</sup> “Si amas un Cézanne, podés amar un Hockney, podés amar un Boyd, podés amar un Rao”.

<sup>10</sup> A este respecto, podríamos relacionar “Art Objects” con el ensayo “Entre los dos Colmar” de John Berger, incluido en su obra *Mirar*. En este texto, el crítico de arte británico da cuenta de dos experiencias de recepción de la misma obra, un retablo de la crucifixión de Grünewald, dos visitas separadas por un lapso de diez años, período signado por la caída de sus esperanzas revolucionarias después del 68. Aparecen entonces referencias al contexto de cada visita, a su estado emocional, a las sensaciones diferentes que transmite la pintura en estos dos momentos de su vida. Al mismo tiempo, como en el resto de los ensayos que conforman la obra de Berger, aquí también brinda cierta información sobre la obra, su estilo, la época histórica de su composición, etc. No obstante, a pesar de las evidentes diferencias de enfoque entre Winterson y Berger, nos interesa remarcar la preminencia que adquiere en estos dos textos la experiencia de la expectación de una obra particular en una situación determinada y la importancia que adquieren los sentimientos del sujeto de la escritura como efecto de esa recepción.

<sup>11</sup> “El arte lleva tiempo. Pasar una hora observando una pintura es difícil”.

<sup>12</sup> En este mismo ensayo, Winterson observa: “[the media] continually offers up faint shadows of the form and invention of real music, real paintings, real words. All of us are subject to this bombardment, which both deadens our sensibilities and makes us fear what is not instant, approachable, consumable. The solid presence of art demands from us significant effort, an effort anathema to popular culture. Effort of time, effort of money, effort of study, effort of humility, effort of imagination have each been packed by the artist into the art. Is it so unreasonable to expect a percentage of that from us in return?” (16) (“[los medios] continuamente ofrecen pálidas sombras de la forma y la invención de la verdadera música, la verdadera pintura, las verdaderas palabras. Todos nosotros estamos expuestos a este bombardeo, que al mismo tiempo mata nuestra sensibilidad y nos hace temer aquello que no sea instantáneo, accesible, consumible. La presencia sólida del arte nos demanda un esfuerzo significativo, un esfuerzo abominable para la cultura popular. Un esfuerzo de tiempo, un esfuerzo de dinero, un esfuerzo de estudio, un esfuerzo de humildad, un esfuerzo de imaginación ha sido depositado en la obra por el artista. ¿Es tan irrazonable que se espere a cambio un porcentaje de ese esfuerzo de nosotros?”

...our poor art-lover in his aesthetic laboratory has not succeeded in freeing himself from the protection of assumption. What he has found is that the painting objects to his lack of concentration; his failure to meet intensity with intensity. He still has not discovered anything about the painting but the painting has discovered a lot about him. He is inadequate and the painting has told him so. (10)<sup>13</sup>

Sin embargo, más allá de esa inadecuación que podría sentir el espectador frente a su falta de lenguaje, de conocimiento para acercarse a la obra, la autora insiste en que “It is not as hopeless as it seems” (10).<sup>14</sup> La única salida posible para “nuestro pobre amante del arte” es esforzarse, volver a prestarse a esta experiencia, insistir en ese aprendizaje de la mirada tal como lo hizo ella misma para poder expandir su “capacity of feeling”, según relata en este ensayo. Estas consideraciones nos recuerdan ciertos aspectos de las reflexiones del filósofo David Hume en su ensayo “The standard of Taste”:

The best way to increase and improve one’s delicacy of taste is practice in a particular art, and often experiencing or thinking about a particular sort of beauty. When objects of any kind are first presented to the eye or imagination, the sentiment that comes with them is obscure and confused, and the mind is largely unable to pronounce concerning their merits or defects. One’s taste can’t perceive the various excellences of the work, much less distinguish the particular character of each excellence and ascertain its quality and degree. If one pronounces the work to be, as a whole, beautiful (or ugly), that is the most that can be expected; and a person who is unpracticed in this art-form will be apt to express even this judgment with hesitation and caution. But when he gains experience with those objects, his feeling becomes more exact and fine-grained; he not only perceives the beauties and defects of each part, but also marks the distinguishing species of each quality and assigns it suitable praise or blame. (...) The mist that previously seemed to hang over the object dissipates. (13)<sup>15</sup>

Hume, entonces, también considera que la dedicación del espectador y la educación que proviene de la experiencia, del hábito de contemplar son requisitos necesarios para poder entender el arte, para poder construir un gusto, un juicio estético: “Only someone who is accustomed to seeing, examining, and evaluating various works that have been admired at

<sup>13</sup> “nuestro pobre amante del arte en su laboratorio estético no ha logrado liberarse de la protección de los supuestos. Lo que ha descubierto es que el cuadro objeta su falta de concentración, expone su fracaso para enfrentar la intensidad con intensidad. Él aún no ha descubierto nada acerca de la pintura, pero la pintura ha descubierto mucho de él. Él es incompetente y la pintura se lo ha dicho”.

<sup>14</sup> “No es tan imposible como parece”.

<sup>15</sup> “La mejor forma de desarrollar y perfeccionar la delicadeza de nuestro gusto es la práctica en un arte determinado y también el experimentar o reflexionar a menudo acerca de un tipo particular de belleza. Cuando objetos de cualquier clase se presentan por primera vez ante el ojo o la imaginación, el sentimiento que aparece frente a ellos es oscuro y confuso, la mente es en gran medida incapaz de pronunciarse acerca de sus méritos o defectos. Nuestro gusto no puede percibir las múltiples virtudes de la obra, mucho menos distinguir el carácter particular de cada virtud y determinar sus cualidades y grados. Lo máximo que puede esperarse es que uno defina la obra, como un todo, como bella (o desagradable) y una persona que no tenga práctica en esa forma de arte expresará hasta este juicio con duda y cautela. Pero cuando adquiere experiencia con esos objetos, su sentimiento se vuelve más exacto y detallado; no solo percibe las bellezas y defectos de cada parte sino que también señala las características distintivas de cada cualidad y les asigna un elogio o una censura adecuados (...). La niebla que antes parecía cernirse sobre el objeto se disipa”.

different times and in different nations can rate the merits of a work exhibited to his view, and give it its proper rank among the productions of genius” (14).<sup>16</sup>

En este punto, podríamos retomar la analogía de la experiencia estética con la relación amorosa que, como dijimos, se sostiene en el ensayo de Winterson: “Love takes time (...) the only way into the strange life of pictures is to expose yourself to as much contemporary art as you can until you find something, anything, that you will go back and back to see again” (8).<sup>17</sup> Esto nos remite a su vez a las palabras de Pierre Bourdieu en su conferencia “La metamorfosis de los gustos”, en la que también relaciona el arte con el amor y con una falta de lenguaje aunque, en este caso, postula que el arte nos brinda esa capacidad de expresión que percibíamos como una falta:

El amor por el arte utiliza con frecuencia el mismo lenguaje que el amor: el amor a primera vista es la confluencia milagrosa entre una expectativa y su realización. Es también la relación de un pueblo con su profeta o su portavoz: “No me buscaría si no me hubieses encontrado”. Aquel que es hablado es alguien que tenía en forma potencial algo que decir y que no lo sabe hasta que se lo dicen. (...) una de las dimensiones del milagro del encuentro con la obra de arte: descubrir una cosa a su gusto es descubrirse a sí mismo, descubrir lo que uno quiere (“esto es exactamente lo que yo quería”), lo que uno tenía que decir y no sabía cómo, y que, en consecuencia, uno no sabía.

Finalmente, sería interesante volver a la cuestión de la regulación del gusto y a la existencia de esas figuras de autoridad dentro del campo artístico que asumen el rol de jueces y maestros frente al artista y al espectador. La necesidad de hombres dispuestos e idóneos para llevar a cabo esta tarea era postulada por Hume en el ensayo antes citado: “though the principles of taste are universal and nearly if not entirely the same in all men, few are qualified to give judgment on any work of art or set up their own sentiment as the standard of beauty” (15).<sup>18</sup> Además, se subraya que ese “standard de belleza” solo puede ser establecido por unos pocos y de aquí se deriva otro aspecto fundamental asociado a la estética: la relación entre el arte y una élite. En “Art Objects”, Winterson sostiene que el proceso de canonización del arte es una forma de hacerlo perder su verdadera naturaleza, una manera de evitar que realice su tarea de “object”, de oponerse: “Canonising pictures is one way of killing them. When the sense of familiarity becomes too great, history, popularity, association, all crowd in between the viewer and the

<sup>16</sup> “solo alguien que está acostumbrado a ver, examinar y evaluar obras variadas que han sido admiradas en diferentes épocas y en diferentes naciones puede estipular los méritos de una obra exhibida ante su vista, y establecer su rango dentro de la producción de un genio”.

<sup>17</sup> “El amor lleva tiempo (...) la única forma de entrar en la extraña vida de las pinturas es exponerte a la mayor cantidad de arte contemporáneo que puedas hasta que encuentres algo, cualquier cosa, que te haga regresar una y otra vez para mirar de nuevo”. Un aspecto en el que no nos detendremos es la crítica de Winterson a la banalización de la visita al museo o la galería de arte. Por un lado, la autora señala la presencia de las multitudes que solo ven lo que ya se reconoce como “famoso” o incluso costoso, que solo buscan lo que destacan las guías, es decir, los *highlights* de cada Museo, un recorrido estipulado por un determinado “canon”. Evidentemente, este tipo de visitas se opone de manera radical al esfuerzo que requeriría la verdadera recepción de una obra de arte. Por otra parte, como otro ejemplo de consumismo ligado al mundo del arte, también se refiere a la inevitable tienda de recuerdos, última parada de estos paseos “turísticos”.

<sup>18</sup> “aunque los principios del gusto son universales y casi -si no exactamente- los mismos, en todos los hombres, pocos están cualificados para emitir un juicio sobre una obra de arte o establecer su propio sentimiento como el estándar de belleza”.

picture and block it out” (12).<sup>19</sup> En este sentido, se aproxima a las apreciaciones de Berger en *Modos de ver*:

Cuando “vemos” un paisaje, nos situamos en él. Si “viéramos” el arte del pasado, nos situaríamos en la historia. Cuando se nos impide verlo, se nos priva de la historia que nos pertenece. ¿A quién beneficia esta privación? En último término, el arte del pasado está siendo mistificado porque una minoría privilegiada se esfuerza por inventar una historia que justifique retrospectivamente el papel de las clases dirigentes, cuando tal justificación no tiene ya sentido en términos modernos. (17)

Al mismo tiempo, este autor recuerda que a lo largo de la historia el arte ha sido siempre colocado en un espacio diferente, distanciado de la vida cotidiana:

Las artes visuales han existido siempre dentro de cierto coto; inicialmente, este coto era mágico o sagrado. Pero era también físico: era el lugar, la caverna, el edificio en el que o para el que se hacía la obra. La experiencia del arte, que al principio fue la experiencia del rito, fue colocada al margen del resto de la vida, precisamente para que fuera capaz de ejercer cierto poder sobre ella. Posteriormente, el coto del arte cambió de carácter y se convirtió en coto social. Entró a formar parte de la cultura de la clase dominante y fue físicamente apartado y aislado en sus casas y palacios. A lo largo de toda esta historia, la autoridad del arte fue inseparable de la autoridad del coto. (40)

Winterson se niega a aceptar los veredictos impuestos dentro del campo artístico porque estos juicios son incapaces de generar una actitud activa y transformadora en el espectador: “Does the guide-book tell us that [the painting] is part of The Canon? If Yes, then half the viewers will admire it on principle, while the other half will dismiss it on principle” (7).<sup>20</sup> La conclusión a la que arriba será, por lo tanto, planteada en forma contundente: “It is impossible to legislate taste, and if it were possible, it would be repugnant. There are no easy axioms for art appreciation” (13).<sup>21</sup> Si no contamos con axiomas, el trabajo del espectador estará fundado, como vimos, en un aprendizaje personal: “For most of us the question ‘Do I like this?’ will always be the formative question. Vital then, that we widen the ‘I’ that we are as much as we can.” (17).<sup>22</sup> Ahora bien, Winterson insiste en el trabajo, en el esfuerzo, en la voluntad que requiere transformarse en receptor, aspecto que, como ya dijimos, atravesará todo el volumen. Por ejemplo, en el segundo ensayo de *Art Objects*, “Writer, reader, words”, abocada ya a reflexiones en torno a la literatura, insiste en que: “Art leaves nobody out, but it cannot condescend, we have to climb up if we want the extraordinary view” (41).<sup>23</sup>

<sup>19</sup> “Canonizar las pinturas es una forma de matarlas. Cuando la sensación de familiaridad es demasiado grande, la historia, la popularidad, las asociaciones, todo se interpone entre el observador y la obra y la bloquea”.

<sup>20</sup> “¿Nos dice la guía que el cuadro es parte del Canon? Si la respuesta es Sí, la mitad de los observadores la admirará sin dudarle mientras que la otra mitad la descartará sin dudarle”.

<sup>21</sup> “Es imposible legislar el gusto y, si fuera posible, sería repulsivo. No hay axiomas fáciles para apreciar el arte.” Esta conclusión coincide nuevamente con las apreciaciones de Berger acerca de la recepción: “La cuestión no se dirime aquí entre la inocencia y el Conocimiento (ni entre lo natural y lo Cultural) sino entre una aproximación total al arte que intente relacionarlo con todos los aspectos de la experiencia y la aproximación esotérica de unos cuantos expertos especializados, clérigos de la nostalgia de una clase dominante en decadencia (*Modos 20*).

<sup>22</sup> “Para la mayoría de nosotros la pregunta ‘¿Me gusta esto?’ siempre será la pregunta formativa. Será vital, entonces, que amplíemos el ‘yo’ que somos hasta donde nos sea posible”.

<sup>23</sup> “El arte no deja a nadie afuera, pero no puede condescender, debemos ascender si queremos tener una vista extraordinaria”.

Por otra parte, Winterson considera que el arte no es un producto destinado a ser consumido por una élite, sino que debe ser considerado un bien comunitario, porque la sociedad misma necesita del efecto que produce la experiencia estética.

I do not believe that art (all art) and beauty are ever separate, nor do I believe that either art or beauty are optional in a sane society. That puts me on the side of what Harold Bloom calls ‘the ecstasy of the privileged moment’. Art, all art, as insight, as rapture, as transformation, as joy. Unlike Harold Bloom, I really believe that human beings can be taught to love what they do not love already and that the privileged moment exists for all of us, if we let it. Letting art is the paradox of active surrender. I have to work for art if I want art to work on me. (6)<sup>24</sup>

El acceso al arte entendido como “necesidad” es un aspecto que también aborda Bourdieu en *El sentido social del gusto*. El sociólogo advierte que gran parte de la población no solo no concibe la experiencia artística como una necesidad, sino que suele sentirse excluida de espacios como los museos y observa “el sentimiento de ineptitud y, el término no es demasiado fuerte, de indignidad que experimentan tan vivamente quienes no han penetrado jamás en esos altos lugares de la cultura por temor a sentirse fuera de lugar” (49). Bourdieu señala la incidencia de la educación en la construcción del gusto y destaca las profundas desigualdades sociales que aparecen ligadas al consumo del arte, las cuales naturalizan la existencia de ese público de élite mientras que invisibilizan a quienes son desterrados:

La estadística revela que el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta. Pero ese privilegio tiene todas las apariencias de la legitimidad, puesto que los únicos excluidos son los que se excluyen. Dado que nada es más accesible que un museo y que los obstáculos económicos apreciables en otros ámbitos son allí escasos, al parecer se justificaría invocar la desigualdad natural de las “necesidades culturales”. Sin embargo, el carácter autodestructivo de esta ideología salta a la vista: ¿qué son esas necesidades que no podrían existir en estado virtual ya que, en esta materia, la intención solo existe como tal si se realiza y se realiza si existe? Hablar de “necesidades culturales” sin recordar que, a diferencia de las “necesidades primarias”, son el producto de la educación, es disimular que las desigualdades frente a las obras culturales son un aspecto de las desigualdades frente a la escuela, que crea la necesidad cultural al mismo tiempo que da y define los medios para satisfacerla. (43)

## Conclusiones

Esta historia de aprendizaje en tanto espectadora de una obra pictórica se vincula con la configuración de una imagen de autor que Jeanette Winterson diseña en sus escritos. Tanto en sus ensayos como en entrevistas y textos autobiográficos, ella revela las carencias de su propia educación en un pequeño pueblo empobrecido del norte industrial de Inglaterra. La autora recupera frecuentemente anécdotas de su infancia y adolescencia para presentarse como una lectora voraz, pero autodidacta, como una estudiante talentosa que accede a la educación

<sup>24</sup> “No creo que el arte (todo arte) y la belleza estén jamás separados, ni creo que el arte o la belleza sean opcionales en una sociedad sana. Eso me pone en el lugar de lo que Harold Bloom llama ‘el éxtasis del momento privilegiado’. Entender el arte, todo arte, como conocimiento, como arrebató, como transformación, como júbilo. A diferencia de Harold Bloom, realmente creo que se puede enseñar a los seres humanos a amar aquello que aún no aman y que el momento privilegiado existe para todos nosotros, si lo permitimos. Permitirse el arte es la paradoja de la rendición activa. Tengo que trabajar por el arte si quiero que el arte trabaje en mí”.

universitaria con dificultades, gracias a una beca, y como una escritora que finalmente logra el reconocimiento del campo intelectual a pesar de llegar desde los márgenes.

Así como Winterson se refiere frecuentemente a las falencias de su educación y a las barreras que debió superar para acceder a Oxford; en el análisis de “Art Objects” pudimos observar que su formación como receptora de las artes plásticas también requiere de esfuerzo, de lecturas, de múltiples experiencias como espectadora y, fundamentalmente, de la voluntad individual y del deseo que surge a partir de la fascinación, del enamoramiento ante una pintura.

Al final de este ensayo Winterson vuelve a la situación inicial, lo que le permite una vez más reforzar a través de la apelación a esa vivencia personal la potencia de la experiencia estética, vinculada íntimamente a las emociones: “I did not escape. At an Amsterdam gallery I sat down and wept” (21).<sup>25</sup> Así, la autora concluye el relato de las etapas de su “work for art”: la ignorancia inicial, la búsqueda de conocimiento, la constancia y el esfuerzo de su acercamiento a las pinturas, para llegar, finalmente, a la adquisición de un cuadro de Massimo Rao, el pintor que motivó este proceso. No obstante, como ya advertimos, el objeto de este texto no es compartir esos nuevos saberes ni acercarnos a la obra de este pintor italiano, sino sentar las bases de su propia poética, que seguirá desarrollando en el resto de los ensayos y que se concentran en el título del volumen: el arte se opone, nos perturba y nos transforma porque “True art, when it happens to us, challenges the ‘I’ that we are” (15).<sup>26</sup>

## Obras citadas

- Becker, Howard. *Los extraños. Sociología de la desviación*. Tiempo Contemporáneo, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Berger, John. *Mirar*. Ediciones de la Flor, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Modos de ver*. Gustavo Gili, 2016.
- Bourdieu, Pierre. “La metamorfosis de los gustos.” 1980, <http://sociologiageneral.sociales.uba.ar/files/2013/06/Pierre-Bourdieu-Metamorfosis-de-los-gustos.pdf>
- \_\_\_\_\_. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI, 2010.
- Hume, David. “The standard of Taste.” *Four essays. Tragedy, The Standard of Taste, Suicide, The Immortality of the Soul*, <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/hume1757essay2.pdf>
- Winterson, Jeanette. *Art Objects*. Vintage International, 1995.

<sup>25</sup> “No huí. En una galería de Amsterdam me senté y lloré”.

<sup>26</sup> “El verdadero arte, cuando nos sucede, desafía al ‘yo’ que somos”.