

# SOBRE LA CONFUSIÓN DE LA VIDA CON EL ARTE

## On the confusion between life and art

**Stefanía Acevedo Ortega**

UAM-Xochimilco

[stf.acevedo.ortega@gmail.com](mailto:stf.acevedo.ortega@gmail.com)

Tomando a Madame Bovary, personaje creado por Gustave Flaubert, como una imagen que nos ilustra la confusión que puede haber entre la vida y la literatura, se pretende ahondar en la problemática que suscita la falta de distinción entre vida y arte. Dicho camino es trazado por Jaques Rancière en su artículo: “Why Emma Bovary had to be killed” Este autor resalta la manera en que Emma Bovary demanda un placer equivalente entre el arte y su vida. Para abordar la problemática entre lo que cuenta como arte o no, se recurre a la *Crítica del juicio*, de Immanuel Kant, destacando la manera en que se expresa el juicio estético, siempre negativo. Según Giorgio Agamben, esta particularidad se identifica con la labor del crítico de arte, pues éste no puede jamás atrapar su objeto, pero justamente porque su tarea se distingue por ese intento fallido y a la vez imprescindible. Así, la tesis a defender es que la escritura es un medio para crear sentidos y otorgar diferencia entre vida y arte, aun cuando el intento de aprehender el arte quede siempre inconcluso; pues, de lo contrario, al emparejar completamente vida y arte, estaríamos condenados a vivir en la falta de creación. Se defiende finalmente que la figura de Madame Bovary retrata la diferencia que hay entre ella y su creador, Flaubert, pues es él quien produce obra y mediante su escritura intenta fijar una distinción entre él y sus personajes, esto es, entre su vida cotidiana y el arte.

¿Cómo aprender a distinguir entre lo que es arte y lo que no lo es? Se nos ha enseñado, por ejemplo, que hay una diferencia entre lo que experimentamos al estar formados en la fila de un súper mercado y lo que

vivimos al leer una obra literaria. En el caso de Emma Bovary, personaje creado por Gustave Flaubert, se dice que fue su educación inapropiada la que la llevó a confundir su vida con un cierto tipo de arte, la literatura, además de que leyó demasiadas novelas y su imaginación “voló”. Es en el artículo llamado “Why Emma Bovary had to be killed” en donde Jacques Rancière sostiene que para la protagonista de la novela *Madame Bovary*, no hay diferencia entre lo que pertenece al arte y a la vida cotidiana, es decir, no hay diferencia entre el arte y el no-arte. Esto como resultado de la demanda que Emma Bovary hacía a su experiencia de la vida cotidiana, tratando de extraer de ella un sentimiento semejante al de una vivencia estética de lo bello. Aunque a primera vista esta situación no parezca problemática, es importante señalar que, al intentar hacer una equivalencia entre el arte y la vida cotidiana, se van difuminando poco a poco los criterios para decidir qué cuenta como arte y qué no. No obstante, alguien podría argumentar que no hay problema en perder ese tipo de criterios e igualar todo tipo de experiencia con las que tenemos en el día a día. Dicha observación no erraría del todo, de no ser por los graves riesgos que acarrea esta falta de diferencia. Por ello, en lo siguiente, intentaré dar cuenta de estas consecuencias de la mano de uno de los ejemplos que los ilustra más claramente: Madame Bovary.

En principio, Rancière señala que entre las razones ficticias y las sociales del suicidio de Emma Bovary hay un punto en el medio que es la invención de la ficción misma o lo que él denomina: las políticas de la literatura. Dicho momento de ficción es creado, en gran parte, por el autor de la novela, quien, según Rancière, acusa a su personaje principal de: “Querer que los placeres del arte y la literatura sean reales, placeres concretos” (2008, p. 235). Esto es, el aquí y ahora del placer, o lo que es lo mismo, querer hacer del goce de los bienes materiales algo equiparado al goce estético del arte y, específicamente, de la literatura. Uno de los riesgos de exigir que la emoción estética sea equivalente a la material, es la estetización de la vida cotidiana, en donde la vida se vuelve un producto más que puede ser modificado según el tipo de fin al que se pretenda llegar. Recordemos que la misma Emma Bovary creía que aquella concreción entre arte y vida cotidiana se daba en los muebles o cortinas que adornaban las

casas. La estetización de la vida cotidiana es el riesgo latente de confundir la vida con el arte, esta alucinación perseguía continuamente a la vida de Madame Bovary porque, en el fondo, su vida no tenía ningún propósito ni nunca hubo nada qué revelar sobre ella. Es por ello que Flaubert se ve obligado a matarla porque ella refleja esta falta de diferencia, es decir, esta confusión entre una y otra esfera.

Por lo anterior, es pertinente hacer la siguiente pregunta: ¿Cómo aprendemos a mirar estéticamente y separar el placer de ciertas experiencias o apariencias de la funcionalidad de los objetos? En otras palabras, ¿cómo aprendemos a distinguir entre el placer de la experiencia estética y el de ciertas experiencias en la vida cotidiana? A través de estas separaciones es como Rancière, leyendo las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Friedrich Schiller, advierte que si el arte puede devenir vida es porque hay un entrecruzamiento entre el régimen estético del arte y el régimen ético de las imágenes (2002, p. 136). En la intersección entre uno y otro régimen los asuntos del arte y la educación no están separados, pues hay una correspondencia recíproca entre ambas (2002, p. 137). Rancière nos explica que en el régimen estético del arte, éste siempre promete ser algo más que arte, esto es, una forma autónoma de vida, en donde se juega la elección de poner la vida sobre la autonomía o viceversa. Esto puede situarse en tres escenarios:

1. El arte puede devenir vida.
2. La vida puede devenir arte.
3. El arte y la vida pueden intercambiar sus propiedades (Rancière, 2002, p. 137).

El primer escenario es una expresión de la vida y de su propia educación. Ahí es donde ocurre el entrecruzamiento del régimen estético del arte con el régimen ético de las imágenes, pues se anuncia que: “Los asuntos del arte son los asuntos de la educación” (Rancière, 2002, p.137). Esto también lo señala el historiador de arte Michael Newman cuando, hablando sobre las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, afir-

ma que: “el arte se vuelve una esfera en la que *la promesse de bonheur*, la promesa de la felicidad, continua por ser calculada” (2008, p. 31). Podríamos decir que en esta promesa un nuevo *ethos* colectivo provendría de la auto-educación estética de los individuos que iría formando un nuevo sensorio, o participación de lo sensible (Rancière, 2002, p.137). Pero bajo esta presunción la política deviene su propia estetización, pues ahí se localiza el supuesto de que “la auto-educación ‘estética’ de la humanidad será el marco para un nuevo *ethos* colectivo” (2002, p. 137), una configuración polémica del mundo, según Rancière. Ya que se corre el riesgo de manipular a la vida y a los otros para llegar a un fin determinado, pues: “una nueva vida necesita un nuevo arte” (Rancière, 2002, p. 139).

De manera que si el arte puede devenir vida, entonces es ahí donde se expresan los mecanismos mediante los cuales se ha formado o educado una vida en particular, en el caso de Emma Bovary podemos notar que su educación y actitud se regían por una emoción práctica, esto puede equipararse a tres cosas, según Rancière: a) enfermedad; b) excitación; c) democracia. Pero ¿por qué la democracia? Para el filósofo francés la democracia se refiere a esa aspiración de igualdad entre individuos, quienes pueden aspirar a crecer a través de las imágenes disponibles a cualquiera. La educación, en una sociedad democrática, tendría que relacionarse con la formación de las imágenes a las que los individuos pueden aspirar. Además, es en la democracia donde el deseo y las aspiraciones se realzan de manera más pronunciada, ya que la sociedad democrática es una sociedad del placer, mayormente individual, que exige que los ideales sean placenteros o disfrutables en la vida cotidiana o en la práctica. Es decir, se enfatiza de manera más marcada la educación y emoción práctica de la vida. Y es ahí en donde radica la comparación de la democracia no sólo con la excitación o emoción, sino con la enfermedad, pues bajo la exigencia del deseo que conjunte el goce estético y material, se intercambia cualquier deseo por cualquier otro, sobre todo en una sociedad que se rige por la lógica del capitalismo.

Visto así, los movimientos artísticos que han intentado la construcción de una nueva forma de vida no se liberan de su propia estetización. El impulso por conjuntar vida con arte, eficiencia y belleza, se puede loca-

lizar, como indica Rancière, en movimientos como *Arts and Crafts* o en las vanguardias artísticas de 1920, en donde acabar con la política significaba terminar con el arte mismo (2002, p.139). Sobre las vanguardias, Newman afirma que sus objetivos revolucionarios están condenados al fracaso pues al perseguir la disolución del arte en la vida, únicamente alcanzan la estetización de la política (2008, p.31). Y, al mismo tiempo, en ellas se localiza el paradójico gesto que nos indica, según Rancière, que “cualquier promesa de emancipación es un engaño” (2002, p.148). La tarea de dar a una nueva vida un nuevo arte se enfrenta, al mismo tiempo, con una labor paradójica, pues no es algo que se pueda resolver, ya que la “vida del arte” se juega en este ir y venir entre la autonomía y la heteronomía (Rancière, 2002, p.150).

Pero esta dificultad no sólo se sitúa en la unión entre vida y arte, sino que permanece de modo más radical en el “juicio estético”, al menos desde lo que nos explica Immanuel Kant en la *Crítica del juicio*. Recordemos que el juicio estético siempre es sobre lo bello y se fundamenta en el sentimiento de placer y, recíprocamente, sólo experimentamos placer porque experimentamos lo bello, este sentimiento no nos dice nada del objeto, pues ahí el sujeto sólo se siente a sí mismo. Los juicios sobre lo bello no son los mismos que sobre lo agradable pues estos últimos no pretenden universalidad. Mientras en un juicio se busca lo agradable, en el otro lo bello se limita a gustar sin ningún tipo de interés. Sólo los juicios estéticos sobre lo bello son juicios estéticos puros. Los juicios subjetivos que sólo se basan en el placer no nos proporcionan conocimiento, por ello la experiencia de lo bello no es una experiencia teórica o práctica porque lo bello constituye un ámbito autónomo. Kant considera que hay una satisfacción estética y que ésta puede describirse en un juicio, a saber: “esto es bello”. Así, nos referimos a un “esto” y no a una generalidad o totalidad de objetos, pues hacemos un juicio particular.

Respecto a esto, Giorgio Agamben, en *El hombre sin contenido*, enfatiza el carácter negativo del juicio estético, pues afirma que mediante éste nunca podemos capturar lo bello, sino que sólo alcanzamos su lado negativo, para sostener esto se basa en los cuatro momentos del juicio estético:

1. El placer por lo bello no tiene ningún interés o inclinación.<sup>1</sup>
2. Lo bello es la satisfacción universal y pública que no tiene concepto.<sup>2</sup>
3. Lo bello no tiene finalidad, es una finalidad sin fin, no hay una voluntad detrás.<sup>3</sup>
4. Es una normalidad sin norma, es decir, necesaria.<sup>4</sup>

El juicio estético es paradójico en tanto su determinación es subjetiva pero a la vez universal, o: sin concepto pero comunitaria y comunicable. Que la imaginación de Emma Bovary haya “volado” significa que en sus juicios estéticos no había armonía entre entendimiento e imaginación pero, precisamente, porque mediante estos juicios no conocemos absolutamente nada del objeto enjuiciado. Tal como Kant afirma: “Para distinguir si algo es o no bello no referimos la representación mediante el entendimiento al objeto para obtener conocimiento, sino por medio de la imaginación al sujeto y a su sentimiento de placer o displacer” (2003, §1, B4). Entonces, la belleza no es un atributo de los objetos, sino una experiencia del sujeto que realiza el juicio estético. Entonces, si Emma Bovary sentía un placer en el día a día de la cotidianidad era porque “es precisamente el no-arte al que hoy día debemos nuestras emociones estéticas más originales” (Agamben, 2005, p. 83).

- 
- 1 En el parágrafo 5 de la *Crítica del juicio*, Kant nos dice: “Gusto es la capacidad de enjuiciamiento de un objeto o de un tipo de representación por medio de una satisfacción o una insatisfacción, *sin interés alguno*. El objeto de una satisfacción tal se llama *bello*” (B 16) La diferencia entre el juicio sobre lo bello y el juicio de lo agradable es que este último tiene cierto interés en la existencia del objeto que es agradable. Así, la satisfacción del gusto en lo bello se nos presenta como desinteresada y libre, pues este juicio es meramente contemplativo.
  - 2 Mientras en el parágrafo 6 encontramos que la satisfacción de lo bello está “fundamentada en aquello que también puede presuponer en cualquier otro y debe creer tener fundamento para exigir de todo el mundo una satisfacción semejante” (B 17) Así, todo aquel que juzgue algo como bello pretende tener una validez universal, esto se refiere a la norma ideal, la cual se acepta subjetivo-universalmente, esto es, como idea necesaria para todo el mundo. De manera que al juicio de gusto debe serle inherente una pretensión de validez para todo el mundo.
  - 3 Kant declara que el ideal de lo bello no se debe buscar como una belleza fijada, esto es, por medio de un concepto objetivo, pues “la belleza es forma de la *finalidad* de un objeto en la medida en que ésta se percibe en él sin la *representación de un fin*” (§17, B 61).
  - 4 En el parágrafo 22 podemos notar que el juicio de gusto se basa en este sentimiento común que no conoce concepto, sino que es una norma indeterminada pues “no se fundamenta en la experiencia, pues el juicio de gusto no afirma que todo el mundo coincidirá con nuestro juicio, sino que debe coincidir con él” (B 67).

Por ello, Rancière considera que *Madame Bovary* es “el primer manifiesto contra el kitsch” (2002, p.147), ya que Flaubert denuncia la diferencia que hay entre él, como autor, y el personaje principal que no produce obra y que, además, comete el delito de querer equiparar el placer estético con el de su vida cotidiana. Así, en esta perspectiva el arte no debe entrecruzarse con la estetización de la vida, esto es, la autonomía del arte. Para Giorgio Agamben, actualmente la experiencia del *kitsch* es el momento en el que experimentamos una “sensación liberadora”, pues la pérdida del buen gusto es una manera de rebelarse y esto se refleja en la liberación que nos provoca lo *kitsch*, así es posible entender por qué Madame Bovary se sentía conmovida por estas o aquellas cortinas. Agamben afirma, leyendo a Hegel, que en nuestros días, el arte sólo nos despierta “el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio” (2005, p.70). Este disfrute inmediato del arte puede compararse con la exigencia que hacía Emma Bovary tanto a la vida cotidiana como al arte.

Otra de las dificultades a la que nos enfrentamos al intentar distinguir entre arte y no-arte es, según Agamben, que el arte contemporáneo se ha presentado intencionalmente como no-arte, es decir, nos habla desde su sombra y dirige la reflexión crítica desde sí mismo y hacia sí mismo. Aquí Agamben está pensando en los *ready-made* de Marcel Duchamp pero no debemos perder de vista que es así como también se nos presenta el *kitsch* en la vida cotidiana. Tanto en los *ready-made* como en el *kitsch* ya no podemos, como sugiere Agamben, juzgar estéticamente a la obra de arte, esto es, decidir entre lo que es y no es arte (2005, p.85). Así, el juicio estético se encuentra en un “momento de eclipse” (Agamben, 2005, p.86) que parecería nos impide tomar una decisión, a esto habría que agregar que nuestra experiencia frente a las obras de arte se da “como estudiantes de medicina que han aprendido la anatomía únicamente sobre cadáveres” (Agamben, 2005, p.83), es decir, hemos aprendido a enfrentarnos al arte sólo a través de lo que no es arte y sólo con esta mirada nos dirigimos hacia cualquier obra. Así, la experiencia del arte se nos presenta como un desgarrar absoluto (Agamben, 2005, p.73).

Entonces, ¿qué pasa cuando el arte se convierte solamente en la reflexión crítica sobre el arte? Según Agamben, la crítica de arte nunca ha podido “interrogarse sobre sus propios orígenes y sobre su propio sentido” (2005, p. 78), pues sólo se mantiene en la retórica, siendo su única tarea ejercer el juicio estético. Ya que la tarea del crítico de arte sería aquella que devuelve al arte a su sombra. Se nos aparece así el problema de la comunicabilidad de lo que es y no es arte. Pero el problema de la decisión o del juicio que determine qué es y qué no es arte no puede resolverse en los programas de estudio que ofrezcan las universidades, en su lugar, el crítico de arte se basa en su experiencia para decidir si algo es arte o no. Como advierte el historiador de arte Stephen Melville: “las elecciones particulares están limitadas por la ignorancia y condicionadas por intereses” (2001, p.1). De manera que la tarea del crítico de arte no es hacer coherente ciertas obras o dar la última decisión, sino que debe darle vida a aquello que se presenta como un cadáver, pues al darle vida le otorga visibilidad.

Para Rancière, sólo podemos abolir la falta de diferencia entre el arte y el no-arte, entre vida y arte mediante el estilo de la escritura. Y esto era algo que se reflejaba en la época de Flaubert, en donde la literatura era la vía por medio de la cual se expresaba la diferencia dicha diferencia. Por ello, la apuesta del filósofo francés es que la manera peculiar de escribir de cada escritor refleja la forma en la que éste ve la vida, las situaciones y las cosas. Así, la escritura es la creación de nuevos sentidos, modos de vida y experiencias, esto es, da voz a eso que parece inexpresable (2002, p. 235). La manera artística en que se puede lidiar con la falta de diferencia es a través de la escritura, en otras palabras, creando. De manera que la literatura se presenta como una señal de salud porque apuesta por la creación. Rancière señala que las fuerzas que amenazan a la vida son aquellas que parecen tener un significado pero que en realidad no lo tienen, tales como: libertad, igualdad, felicidad. El significado de estas palabras tiene que ser re-inventado una y otra vez porque si se exige que sus significados se fijen o materialicen en un mueble, unas cortinas, o una persona se acabaría el sentido que ellas puedan ofrecer. Por lo que “la literatura le da a esta ansiedad; voz” (Rancière, 2002, p. 235).



Pero esta necesidad de crear, esta manera de liberarse de la ansiedad no es algo de lo que los “creadores” o “escritores” puedan salvarse, sino que pesa sobre ellos como una condena, tal como Jean-Luc Nancy lo hace visible a través de su lectura de la correspondencia de Flaubert, en donde éste admite que: “La literatura, en lo que a mí concierne, es un terrible dolor, como un *dildo* pegado a mi culo que no soy siquiera capaz de quitarme” (2006, p.71). Tomando esta cita, Nancy concluye que Flaubert disfruta el no disfrutar y que, además, sufre por disfrutar de sí mismo, de su propia creación, es por ello que termina matando a uno de sus personajes más hedonistas. Respecto a este asunto Nancy se pregunta: “¿Cuál es el punto de elaborar un texto que termina siendo un terrible dolor, diseñado solamente para demostrar que llega a ningún lugar?” (2006, p.71). Para responder a esta pregunta podríamos mirar hacia lo que afirma Rancière sobre la paradójica tarea del arte: “El arte estético promete un logro político que no puede satisfacer, y prospera en esa ambigüedad” (2002, p. 151).

Rancière llama “romantizar” al ejercicio de tratar a las obras de arte como “elementos metafóricos” del pasado que pueden ser constantemente re-actualizados en el presente, este ejercicio envuelve la posibilidad de ver en ellos siempre algo “nuevo”. La clave aquí está en el “re” de las acciones que se llevan a cabo en la re-actualización, tales como: “re-visar, re-enmarcar, re-leer, re-hacer” (Rancière, 2002, p.143). Estos ejercicios se llevan a cabo, principalmente, en el museo y en las universidades. Del mismo modo, al ver a las obras como “elementos metafóricos”, la importancia se sitúa en darles vida a través de los verbos con “re”, para que dejen su estatus de obra y se conviertan en arte. Rancière ve aquí el peligro de que todo devenga artístico o indiscernible.

En la tarea del curador o crítico del arte e, incluso, del filósofo no hay nada que revelar sobre la obra de arte. Así nos lo indica Nancy, quien leyendo *Las tentaciones de San Antonio* de Flaubert, afirma que el fantasma romántico que ahí se proyecta es:

la obsesión con el *hacer poético/ hacer poético del mundo*. [...] la articulación del engendramiento de la realidad y su dicción/ficción (*Dichtung*),

en otras palabras, el fantasma del *mito* como lo llevamos a ser, precisamente, desde el romanticismo (2006, p.71).

Esta obsesión o tentación que tiene la literatura romántica es la que desea presentar una revelación y esto nos deja ver que en ella hay sólo un “frenético deseo por la revelación” (Nancy, 2006, p.74). Por ello, es importante recordar que en la tarea del curador, crítico del arte o filósofo no hay nada que revelar sobre la obra de arte.

Para Nancy la tentación no sólo es desear, sino intentar “tocar al objeto en sí mismo” (2006, p. 74) y, consiguientemente, intentar el disfrute de uno mismo, encontrándonos de esta manera a la par con “el ser mismo”, creyendo que poseemos el poder de la vida o del ser. Sin embargo, todo esto depende de la creencia de que hay un origen que revelar, pero Nancy afirma que actualmente nosotros no nos encontramos en este comportamiento del Romanticismo, sino que tenemos que afrontar la existencia desde el “ser en el mundo” (2006, p.71), asumiendo que no hay nada que revelar pero no dejando de lado la creación, ni la escritura. En otras palabras, aceptando que nada está dado, sino todo lo contrario: “todo está por ser escrito” (Nancy, 2006, p.74).

En conclusión, siempre estaremos oscilando entre estar tentados a alcanzar la “cosa en sí” y saber que no hay nada que revelar. Pues tanto la escritura como la vida no alcanzan su propio sentido y, a la vez, ellas tampoco se alcanzan la una a la otra. Así, el ejercicio de la escritura sería uno en el que nunca se llegaría a hacer tal unión pero que debemos seguir ejerciendo porque, como afirma Nancy, sólo así aprendemos a vivir (2006, p.77). Podemos tomar la muerte de Emma Bovary como un suceso que se debió a que ella misma no supo distinguir su vida de la literatura, además de que tampoco pudo pagar sus deudas. Es decir, no supo hacer la diferencia entre vida y literatura porque tal diferencia no existe, sin embargo, el peligro que corre todo aquel que logra ver que no hay diferencia ni nada que revelar es que se sentencia a sí mismo a vivir en la falta de creación, esto es, a no poder pagar sus deudas, o lo que es lo mismo, no poder dar cuenta de su placer. Pero, justamente, los creadores surgen de

este vacío, de esta ausencia de la revelación (Nancy, 2006, p.75). Por ello, Madame Bovary se presenta como un cadáver y lo que intentan Flaubert y Rancière es darle vida mediante el ejercicio de la escritura, dejando de lado lo que tenga que ver con crítica como investigación científica (Agamben, 2005, p.86) y pensando en qué sentido la conservación de la diferencia entre el arte y el no arte o entre el arte y la vida nos proporciona sentidos para afrontar la falta de diferencia. A pesar de la advertencia que hace Melville sobre la decisión que distingue entre lo que es arte y lo que no, también nos dice, refiriéndose al arte modernista, que la diferencia: “se puede hacer, se sigue haciendo y puede continuar haciendo la oscura y difícil, inconclusa e incompleta tarea de hacer sentido” (2001, p.9).

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Altera.
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento*. Madrid: A. Machado Libros.
- Melville, S. (2001) “Counting/ As/ Painting.” En *As Painting: Division and Displacement*, editado por Stephen Melville et al. 1-26. Wexner Center for the Arts: Ohio State University/ MIT Press.
- Nancy, J.-L. (2006). On Writing: Which Reveals Nothing. En S. Sparks [ed.]. *Multiple Arts: The Muses II*, [70-77]. California: Stanford University Press.
- Newman, Michael (2008). The Specificity of Criticism and Its Need For Philosophy. En J. Elkins y M. Newman (eds.). *The State of Art Criticism*. Nueva York: Routledge.
- Rancière, J. (2002). The Aesthetic Revolution and Its Outcomes. *New Left Review*, (14), pp. 133-151.
- \_\_\_\_\_. (2008). Why Emma Bovary Had to Be Killed. *Critical Inquiry*, (34), pp. 233-248.