

La tolerancia de la estética de la recepción o el resultado de una exaptación estética: *belkitsch*

Juan José Mora Galeote
Universidad de Granada
juanjote_17@hotmail.com

RESUMEN: El objetivo de este artículo es señalar, a propósito del *kitsch*, la importancia que los cambios de visión resultantes de las transformaciones en el contexto de recepción de las obras de arte puede tener, en la configuración de una estética determinada. Apoyándonos en la estética de la recepción y en la neurología, pretendemos en este sentido dar cuenta de la mutación que ha sufrido el concepto de *kitsch*, el cual ha pasado de utilizarse como una referencia peyorativa a convertirse en el paradigma de una estética de «vanguardia». Para este *kitsch* evolucionado y positivo, que escapa a su definición clásica como dependiente de la existencia de una vanguardia experimental a la que vulgarizase, propondremos la denominación de *belkitsch*.

PALABRAS CLAVE: *Belkitsch*, Estética de la recepción, Neurología, *Kitsch*.

Tolerance of the Aesthetics of Reception or the Result of an Aesthetic Exaptation: *Belkitsch*

ABSTRACT: The purpose of this paper is pointing out the importance that the changes in views have on the shaping of a certain aesthetic, regarding to kitsch. Thus these changes are the result of the transformation in the context of reception of works of art. We intend to enlighten about the mutation that the concept of kitsch has experienced by basing it on both the aesthetic of the reception and the neurology, since this concept changed from a pejorative use to become the paradigm of an 'avant-garde' aesthetic. We will suggest the name of *Belkitsch* for this evolved and positive Kitsch, which escapes from its classic definition as depending on the existence of an experimental avant-garde to be popularized.

KEY WORDS: *Belkitsch*, Aesthetics of Reception, Neurology, Kitsch.

Recibido: 17 de abril de 2015 / Aceptado: 7 de octubre de 2015.

1. El *kitsch* como lo no-estético: entre Clement Greenberg y Noël Carroll

Las especulaciones sobre el *kitsch* han sido continuas desde que, a mediados del siglo XIX, surgió el término –un término cuya procedencia etimológica ha sido, por otro lado, fuente constante de desacuerdo–. Así, intelectuales y teóricos como Hermann Broch, Ludwig Giesz, Theodor Adorno, Gillo Dorfles, Abraham Moles, Norbert Elias, Walter Benjamin, Umberto Eco, Matei Calinescu y, por supuesto, Clement Greenberg, han reflexionado sobre el *kitsch*, incluyéndolo en general como elemento negativo de sus estéticas.

Sin duda, en el mundo de la crítica de arte la posición más influyente sobre el *kitsch* ha sido la de Clement Greenberg. Como es sabido, Greenberg postulaba que el arte vanguardista, resultado de la fuga del arte con respecto a la que fue su base social, la burguesía, tendía a la abstracción y procuraba ofrecer al espectador procesos, siendo por ello mismo, dado que obligaba al espectador a reconstruir tales procesos, un arte difícil de entender. El arte de masas, el *kitsch*, trabajaba por el contrario ofreciendo efectos, favoreciendo ostensiblemente la representación y procurando aquellos sin necesidad de

MORA GALEOTE, Juan José: «La tolerancia de la estética de la recepción o el resultado de una exaptación estética: *belkitsch*», *Boletín de Arte*, n.º 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2015, pp. 115-123, ISSN: 0211-8483.

trabajo por parte del espectador; sin necesidad de reflexión. Como señalaba el propio Greenberg, comparando a Picasso con Repin:

The ultimate values which the cultivated spectator derives from Picasso are derived at a second remove, as the result of reflection upon the immediate impression left by the plastic values... [...]. They belong to the 'reflected' effect. In Repin, on the other hand, the 'reflected' effect has already been included in the picture, ready for the spectator's unreflective enjoyment [...]. If the avant-garde imitates the processes of art, kitsch, we now see, imitates its effects¹.

El *kitsch* greenbergiano era, por tanto, identificable con lo fácilmente consumible. Es más, era el hecho de estar predestinado al consumo fácil (el estar, por así decirlo, predigerido) lo que parecía constituir su razón misma de ser. Y tanto lo era como, simétricamente, en una interdependencia cuyas raíces pretendían anclarse en el desarrollo de la sociedad moderna; el arte de vanguardia encontraba su razón de ser precisamente en alejarse de ello. En la línea peyorativa de Greenberg, pero añadiendo matices diferentes, Dwight MacDonald² sostuvo que la marca del arte de masas es su impersonalidad, en contraste con la expresividad personal del arte elevado. MacDonald diferenciaba además entre un arte de masas –o *kitsch*– «malo», fabricado por la industria que trata de obtener su beneficio, ejerciendo labores de control del pueblo, y por otra parte el arte popular, producido por el pueblo para el pueblo.

Este iba a ser el tono general acerca del *kitsch* en la reflexión estética durante el siglo XX. Pero hacia finales de siglo y a comienzos de este nuevo siglo XXI han empezado a percibirse nuevas visiones sobre el alcance del *kitsch*, más allá de su asociación con un arte de mal gusto o inferior que se opone al arte culto o elevado. En este sentido, Tomas Kulka y Noël Carroll han sido dos de los defensores, o, quizá mejor dicho, de los no detractores rotundos, del *kitsch*. La defensa que Kulka hace de él pasa por reivindicar su valor como producto de consumo fácil, por convertir lo que en Greenberg hacía al *kitsch* algo menor, en un elemento positivo, en su virtud³. Para Kulka, el *kitsch* no es simplemente el equivalente de un fracaso artístico; no es simplemente una obra que por el motivo que sea no salió bien. Hay algo especial en el *kitsch* que lo distingue del resto del arte de mala calidad: el

kitsch atrae, gusta a mucha gente y, comercialmente, consigue competir exitosamente con el arte de calidad. Y lo hará cumpliendo una serie de condiciones, que a nuestro modo de ver no logran salir del reduccionismo heredado finalmente de la posición de Greenberg: la de representar un objeto o tema que se tiene comúnmente por bello o emotivo; la de que el objeto representado sea rápida y fácilmente reconocible; la de que no enriquezca sustancialmente nuestras asociaciones mentales ligadas al objeto representado.⁴ De forma más incisiva, y más sintomática y productiva para nuestro propósito, Noël Carroll considera que la defensa del arte *kitsch* –o de masas, como él lo llama– frente al arte elevado o culto pasa por reconocerle no solo un éxito social, sino, lo que supone un verdadero cambio, la capacidad de producir buen arte:

[El *kitsch*] puede ser defendido al señalar que hay obras, como *Ciudadano Kane*, que son valiosas desde un punto de vista artístico y moral. No tiene sentido condenarlo como tal si ha producido obras valiosas, incluso obras maestras [...]. Supongo que podría decirse en su defensa que es valioso porque pone la experiencia estética al alcance de mucha gente; pero yo creo que la auténtica defensa consiste en que ha producido obras de gran calidad⁵.

Nos encontramos aquí con una defensa del *kitsch* que no lo entiende ya desde la oposición –y la interdependencia– greenbergiana. Nos encontramos con un *kitsch* evolucionado, para dar cuenta del cual resulta menos productiva una definición reduccionista al modo de Kulka que intentar comprender cómo ha llegado a producirse ese cambio de visión que permite ahora hablar de «obras de gran calidad» *kitsch*, y cuál es su lógica. Un cambio de visión que requerirá, más que de una redefinición del término, de una renominación⁶.

2. La rehabilitación del *kitsch* como ocasión del juicio estético

¿Cómo dar entonces cuenta de ese cambio de visión? Si hay un modelo teórico en la tradición estética que nos ha enseñado a prestar atención a los contextos en que los productos culturales son interpretados, esa ha sido sin duda el de la estética de la recepción. Surgida en 1967 de la mano

de Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser, la estética de la recepción bebe, como señalaba Adolfo Sánchez Vázquez⁷, de tres fuentes principales: la teoría literaria de Roman Ingarden, la teoría del arte de Jan Mukařovský y, sobre todo, la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer. En todos los casos, el acento se pone en el necesario concurso de un espectador que, inevitablemente, se halla inserto en un contexto. Así, Ingarden se refiere a un punto indeterminado, algo que el autor obvia y no está representado, y que terminará siendo puesto por el espectador: la formación de la imagen en la retina en el caso de los impresionistas, el significado interpretativo que puede envolver a una obra abstracta, o –justamente– una pieza *kitsch*, cuyo funcionamiento requiere que el autor conozca el bagaje previo del espectador. Por su parte, la distinción de Mukařovský entre el significado como vehículo y artefacto material y el significado como algo que se da en la conciencia del espectador permite que, aunque el artefacto pueda permanecer invariable, el objeto estético sea un plural, de modo que la recepción de un mismo artefacto variará en función del contexto social, cultural, etc. Finalmente, en las nociones gadamerianas de comprensión («en toda comprensión están operando los efectos históricos sea uno consciente de ello o no»⁸), horizonte (la –ineludible e históricamente determinada– trama de significación y valor desde la que pensamos, sentimos y actuamos) y diálogo (cruce de preguntas y respuestas mediante el cual «traemos» la cuestión a que responde una obra a nuestro propio horizonte)⁹ está implícita una concepción de la interpretación como una fusión de horizontes, de historicidades, que puede ser nueva con respecto a las ocasionadas anteriormente frente a la misma obra. Cabe ver la fusión de horizontes como un choque de perspectivas culturales que se da en el momento en que un individuo se acerca a una obra desde su inevitable bagaje cultural, social, económico e histórico, proveniente de su posición en el mundo. Y justamente la ampliación del horizonte implicado por ese bagaje es lo que constituye de algún modo nuestro objeto, pues defendemos diferenciar entre un bagaje negativo y un bagaje adaptativo-transformador.

La centralidad de un espectador inserto en su propio horizonte de expectativas, el hecho de que una obra solo se completa en el juego de la representación que tiene lugar en la interpretación, permanecerá como núcleo de la estética de la recepción propiamente dicha. Así será tanto en

Hans-Robert Jauss¹⁰, para quien texto y recepción se presuponen mutuamente, propiciando un acto interpretativo donde se articulan los horizontes de expectativas (de la obra y del receptor), el horizonte de experiencia (las circunstancias específicas de su estrato social y las biográficas) y la producción de un efecto en el comportamiento social (resultado de la integración del horizonte literario en el horizonte del mundo de la vida), como para Wolfgang Iser¹¹, quien transforma la indeterminación de Ingarden en espacios vacíos que el espectador colma y determina y que hacen posible la pluralidad interpretativa en un proceso de recepción únicamente mediante el cual aparecen las cualidades de la obra.

Con respecto a nuestro tema, no es difícil ver que la interdependencia del *kitsch*, en su sentido peyorativo, con respecto a la existencia de un gran arte que se le opone, puede considerarse tomando en cuenta el horizonte histórico desde la que fue concebida, la cual partía de la existencia de una alta cultura moderna experimental (de la que quizá, al menos eso es lo que dice Hans Belting, hoy solo quedan sus instituciones¹²) que condenaba al *kitsch*, donde lo experimental se veía reducido a la prescripción del efecto, a mera manifestación del mal gusto. Hoy en día ese horizonte ha sufrido profundas transformaciones, entre otras cosas problematizando enormemente –si es que no liquidando– el término opuesto de la alta cultura moderna, de modo que no resulta ya obligatorio ver al *kitsch* como un estricto epifenómeno del mal gusto. Transformadas en un nuevo horizonte histórico, las manifestaciones del *kitsch* han adquirido una dimensión positiva. Una nueva dimensión que reclama, por esa misma naturaleza transformada, de un nuevo término que lo refiera, y que nosotros proponemos sea el término *belkitsch*. La persistencia de un sesgo perceptivo (sesgo de confirmación o percepción selectiva) que sigue ubicando al *kitsch* como elemento negativo y no variable, no moldeable o retornable, puede entenderse como resultado de una inercia que termina por enclaustrar al especialista en parcelas teóricas clásicas desconectadas de la actualidad, que rechazan hacerse cargo del horizonte de expectativas y de experiencia con que la interpretación hoy necesariamente dialoga. Aun a riesgo de parecer que nosotros mismos caemos en algún tipo de sesgo perceptivo y defendemos de modo obcecado la estética actual *belkitsch*, bastaría en realidad con señalar una lista de artistas contemporáneos, más o menos consagrados o emergentes, donde aquella queda patente, y a partir de la

cual se puede entender casi sin necesidad de defensa a qué nos estamos refiriendo con el término *belkitsch*: efectismo, hiperrealismo a veces; reconocimiento o fácil calado en el espectador pero sin dejar de lado un concepto o mensaje claro, en la mayoría de los casos crítico con el momento en que se genera la obra. Rasgos que pueden todos ellos encontrarse con claridad en la obra de artistas como Katharina Fritsch, Ignasi Monreal, Lorena Prain, Leo Caillard, Tania Blanco, Marc Quinn, James McCarthy, Tomas Misura, Pierre et Gilles, Jeff Koons, Pierre-Adrien Sollier y muchos otros¹³.

A nuestro juicio, la clave está en que no debemos entender que el espectador es el coautor de la obra más que en tanto que en el acto interpretativo se pone en marcha una relación retroactiva de él mismo con el contexto histórico desde donde la obra es mirada. Es el juego, el diálogo, el verdadero protagonista que permite abrir un escenario artístico nuevo. El espectador es capaz de modificar la pieza cuando el resultado que ante la obra arroja su interacción con el contexto es otro que el que se pudo experimentar anteriormente, en un visionado previo, en otro tiempo. En otras palabras, el verdadero protagonista del acto interpretativo es aquello que se «respira» entre la combinación del contexto y el espectador, y que es capaz de generar una lectura divergente de la obra. Ante *Large Vase of Flowers* (1991) de Jeff Koons, en esencia un ramo de flores de madera policromada, una pieza que recuerda a objetos cotidianos que, al ser vistos en un contexto distinto, requieren ser apreciados como gran arte¹⁴, el espectador que reacciona de manera positiva ha hecho suyo un horizonte donde el *versus* que separaba al mundo del arte de vanguardia del de la experiencia cotidiana se ha diluido. Y lo importante para nosotros es que esa disolución podrá tener lugar únicamente si el bagaje que carga el espectador no es un bagaje meramente negativo, que bloquee la posibilidad de una percepción transformadora. La distinción entre buen gusto y mal gusto, al menos entendida en el modo en que sirvió como criterio axiológico en relación con obras de arte efectivas (lo que no es exactamente el papel del juicio de gusto kantiano, ante todo formal y sistemático, pero que sí ha sido el rol históricamente efectivo del «buen gusto» en tanto que lugar común relacionado con obras concretas) queda disuelta desde el momento en que el horizonte de expectativas y el diálogo de este con el horizonte histórico entran en liza y ordenan la actitud estética. La verdadera clave del proceso está en si el bagaje del

espectador ha pasado de ser un bagaje negativo a ser un bagaje adaptativo-transformador.

A raíz de la tesis PPC (Percepción Penetrada por el Conocimiento¹, que sostiene «[...] básicamente que lo que vemos está fuertemente determinado por lo que sabemos o esperamos») ¹⁵, hemos generado dos tipos de bagaje posibles: un bagaje negativo y un bagaje adaptativo-transformador. De acuerdo con un bagaje adaptativo-transformador la opinión cambiará, para bien o para mal. Se dejará penetrar la cultura y se cambiará evolutivamente, de forma positiva o no, el parecer u opinión ante una situación, objeto o concepto. El gusto (necesariamente subjetivo) y la información nueva, objetiva o no, se fusionan, dialogan y generan una postura o estado nuevo de la cuestión. De acuerdo con un bagaje negativo, por el contrario, la opinión no cambiará. No se permitirá la entrada de nueva información, sino que nos quedaremos con la ya conocida, alzándola como verdad absoluta, no teniendo en cuenta más que la información primigenia –verdadera o no– y el sentido subjetivo del gusto. El bagaje negativo no nos permite ampliar el horizonte ante una nueva explicación, concepto o percepción, sino que nos bloqueará en el anterior. ¿Podríamos explicar la evolución que ha sufrido el *kitsch* –su paso a lo que llamamos *belkitsch*– y la resistencia de algunos a concebir la estética *kitsch* como gran arte a partir de estos términos? Una incursión en la neurología lo dejará más claro.

3. Una explicación neurológica

Adoptar el punto de vista de la neuroplasticidad y la psicología del aprendizaje permitirá entender mejor por qué es posible el cambio de visión de un *kitsch* peyorativo a un *belkitsch*, positivo. Bagaje negativo y bagaje adaptativo-transformador constituyen dos extremos análogos a dicotomías tales como endógeno-exógeno, internalismo-externalismo, adaptación-exaptación, cerebro interno-exocerebro, ambiente-genoma, eutrés-distrés o inhibición-desinhibición conductual. Son análogos también a las formas de atención que componen el perfil emocional transversal presente en el día a día¹⁶: por una parte, la atención selectiva; por otra, una conciencia abierta que aprehende sin juzgar, unida totalmente en su definición a lo que llamamos bagaje adaptativo-transformador ante un posicionamiento cultural¹⁷.

R. J. Davidson ha definido de este modo a la conciencia abierta que aprehende, que podemos asimilar al bagaje adaptativo-transformador al que nos referimos:

Una conciencia abierta que aprehende sin juzgar refleja la capacidad de asimilar señales procedentes del entorno exterior, así como los pensamientos y sentimientos que surgen dentro del cerebro, para ampliar nuestra atención y recoger con sensibilidad las indicaciones, a menudo sutiles, que inciden continuamente en nosotros, pero haciéndolo sin atorarse en ningún estímulo singular en detrimento de los demás¹⁸.

En otro lugar añadirá que «la cualidad de una conciencia abierta, que aprehende sin juzgar, implica un equilibrio, de manera que no nos quedemos fijados en un estímulo atractivo, sino que estemos abiertos a todos los estímulos»¹⁹.

Para que se produzca un cambio de punto de vista es necesario que opere el bagaje adaptativo-transformador, es decir, que opere una conciencia abierta que aprehende sin juzgar. Este «sin juzgar» sonará sin duda extraño al aplicarlo al campo cultural, puesto que inevitablemente hay criterios que no se asimilan de otra forma que juzgándolos. Sin embargo, si damos a este «sin juzgar» el sentido de juzgar lo más objetivamente posible, podemos seguir adelante sirviéndonos de la definición de Davidson. Necesitamos no quedarnos anclados, inmersos o fijados en un estímulo, o lo que nos pareció este estímulo al conocerlo por primera vez. Debemos pues estar abiertos a otros estímulos o, lo que es más conveniente de cara a nuestra argumentación, abiertos a reinterpretar un estímulo, que ya vimos de una manera concreta, de otra, esta vez, diferente.

Esa reinterpretación va acompañada de una readaptación compensatoria, es decir, de una «reorganización cortical masiva», en términos de neuroplasticidad, o de lo que en psicología del aprendizaje se denomina la «extinción conductual». La «extinción conductual» proviene del paradigma experimental de los perros del fisiólogo y psicólogo ruso Pavlov. Pavlov emparejó un sonido con comida de modo que, después de un número de experiencias suficientes, al oír el tono los animales empezaban a salivar antes incluso de que se les diera la comida. Sin embargo, de manera contraria, cuando el sonido se presenta una y otra vez sin que vaya seguido de la recompensa, el animal aprende que la señal no es un prelude de la comida y por tanto deja de salivar:

es lo que se denomina «extinción conductual». Pues bien, esta es otra hipótesis en la que nos apoyamos para entender el cambio de conducta que se ha producido hoy día ante el «sonido» *kitsch*. Al repetirse los estímulos una y otra vez, pero cada vez menos asociados a algo peyorativo, finalmente la extinción de la «conducta *kitsch*» se produce y da paso a una «reorganización cortical», a una readaptación compensatoria. Una extinción de conducta es más difícil que la aparición de una asociación estética nueva en sujetos o espectadores neófitos, no entrenados en la asociación negativa anterior. Pero si en animales es posible, ¿por qué no puede ser posible en humanos? En principio es evidente la respuesta que sí lo es, pero aquí es donde entra en juego el bagaje negativo, los prejuicios que lacrarían esta «extinción de conducta».

El contexto cobra un papel protagonista en la «extinción de conducta». En estudios llevados a cabo con ratas de laboratorio, el contexto es algo tan importante como el material del que está hecho el suelo o el tamaño de la jaula. Para comprobar la comprensión que las ratas tienen del contexto, los investigadores emparejaron un estímulo, un tono, con un estímulo desagradable, una descarga eléctrica –siguiendo el mismo patrón que los perros de Pavlov–. Si la rata aprende a dejar de emparejar la señal acústica con la descarga eléctrica cuando vive en una jaula pequeña con un suelo de alambre, cuando se la traslada a una jaula más grande con suelo firme vuelve sin embargo a creer que un tono equivale a una descarga eléctrica, y se comporta en consonancia. Esto, que solo sucederá si el hipocampo de la rata está intacto (por lo que cabe concluir que la actividad en dicha zona sirve de base a la percepción del contexto), nos enfrenta de manera directa a la dicotomía interno/externo, endógeno/exógeno. ¿O bien a una combinación irremediablemente unida entre ambos polos?

El trabajo de Roger Bartra, que se ha centrado en establecer los límites (y relaciones) de la conciencia y lo que él llama el exocerebro, es decir, del interior –cerebro– y el exterior –cultura– de los sujetos, insiste precisamente en la imposibilidad de que puedan ser separados²⁰. La hipótesis del exocerebro plantea que ambos –interior y exterior– están sobredeterminados y son imposibles de separar. Ese exterior, lo que anteriormente llamamos contexto –social y cultural– y que ha cambiado gracias a que el bagaje adaptativo-transformador lo ha permitido²¹, es también lo que Mora Teruel

llama *ambioma*²², que equivaldría al exocerebro de Bartra. Y remite a la interdependencia que reclamaba Rose: «Es apropiado reconocer, como lo hizo Dobzhansky, que genes y medio ambiente son dialécticamente interdependientes a través de toda la vida del individuo»²³. Todos estos autores insisten, en suma, en que el contexto, el entorno, nos influye en tanto que penetra en nosotros y nos cambia a la vez que él mismo cambia.

Pero, desde el punto de vista de las transformaciones en la apreciación del arte ¿es lícito apelar a un cambio detonado de forma externa que, catalizado por el bagaje adaptativo-transformador, cristaliza en el interior? Quizá pueda responderse diciendo que no es la primera vez que, reinterpretando en nuestro beneficio el *dictum* de Jean Cocteau, «el arte produce cosas feas que a menudo se vuelven más hermosas con el paso del tiempo». Y que ese volverse hermoso puede ser el resultado de una respuesta adaptativa a un medio cambiante que proporcione una oferta conceptual nueva con respecto a un producto estético ya conocido. En «Cómo se desarrolla el perfil emocional»²⁴, Davidson explica con ejemplos claros cómo se produce la permuta genética en pro de la activación o no activación de determinados genes afectados por el entorno o la crianza: «La razón de que unos rasgos que tienen una base genética puedan modificarse es que la simple presencia de un gen no basta para que el rasgo que ese gen codifica se exprese. Un gen también tiene que ser activado, [...] las experiencias vitales pueden activar o desactivar los genes»²⁵. Y esa activación se parece mucho a lo que Bartra llama, diferenciándola de la adaptación, *exaptación*:

[...] Ian Tattersall encuentra la clave en la llamada *exaptación*. A diferencia de la adaptación, aquí se trata de innovaciones espontáneas que carecen de función o que juegan un papel muy diferente al que finalmente tienen. El ejemplo más conocido son las plumas, que mucho antes de ser útiles para volar funcionaron como una capa para mantener el calor del cuerpo²⁶.

Podría ser que la apariencia *kitsch* fuese un ejemplo de esta *exaptación*. Creado en origen para un fin diverso, se habría activado décadas después con una función totalmente diferente, con una conclusión estética divergente de la primaria, como un *belkitsch* carente de acento peyorativo. Lógicamente, nos estamos refiriendo a una *exaptación*

propia del término y su estética, y no a la de un cambio evolutivo derivado de miles de años en el cerebro humano del espectador; más o menos en el sentido en que la neuróloga y pedagoga Marta Romo se refería a la *exaptación* en el mundo empresarial a través del caso de *Playmobil*²⁷. ¿Puede ser el *belkitsch* nuestro *Playmobil* particular resultado de una *exaptación kitsch* entendida como metáfora de desarrollo, de adaptación transformadora?

En relación con el efecto de la educación en la naturaleza, Davidson se ha referido al gen bautizado como el de la violencia, fabricado por un enzima mono amina oxidasa A, MAOA. En su versión larga es benigna, y en su versión corta es un gen relacionado con la agresividad. Cuando la enzima MAOA escasea, el cerebro sigue estimulado por las sustancias neuroquímicas que catalizan los neurotransmisores de la mono amina, hasta el punto de inducir la agresividad. Después de un experimento con cuatrocientos cuarenta y dos hombres en Nueva Zelanda, los científicos llegaron a la conclusión de que «los genes por sí solos no hacían que aumentara el riesgo de delincuencia y criminalidad. Para que lo hicieran era preciso, también, un ambiente malo»²⁸. En otro experimento, esta vez realizado con ratas de laboratorio, el resultado fue el mismo, que la crianza se impuso a la naturaleza. Por lo tanto, y volviendo a nuestro tema, quien sigue percibiendo el *kitsch* como la contrapartida negativa del arte moderno podría educarse en un bagaje adaptativo-transformador y concluir con una conciencia abierta que aprehende. Hasta la genética, insistimos, no se sostiene sin la apelación al entorno: «El entorno no solo modela la conducta o incluso la función cerebral, sino que afecta también a si los genes se activan o no y, por tanto, en los rasgos hereditarios que expresamos»²⁹.

Por último, nos gustaría apuntalar la transformación operada en la percepción del *kitsch* aludiendo a la neuroplasticidad, es decir, a la capacidad que tiene el cerebro de cambiar su estructura y los patrones de actividad de manera significativa, a lo largo de toda la vida. Tal cambio puede producirse como consecuencia de las experiencias que tenemos y de la actividad puramente mental, nuestros pensamientos. Según Bartra³⁰, lo que es un descubrimiento más reciente es el hecho de que hay genes que no están permanentemente apagados o encendidos, sino que se activan o desactivan de acuerdo con la experiencia. Se sigue de ello que las formas de plasticidad en circuitos neuronales requieren de *ex-*

perencias provenientes del medio externo para completarse de forma normal. En otras palabras: se requiere experimentar la nueva estética *belkitsch* para que pueda interiorizarse. A ello hemos de añadir la hipótesis de que existen procesos de plasticidad que, sin requerir de estímulos externos, son modificados por la experiencia, que son consecuencia del propio aprendizaje. Según Stephan Kennepohl, «los factores culturales contribuyen a modelar el cerebro en diversas formas: el contorno ecológico propio de cada cultura podría activar ciertas conexiones neuronales [...]»³¹. Es posible, por tanto, a modo de terapia cognitivo-conductual como la desarrollada en la década de 1960 –una forma, en definitiva, de entrenamiento de la mente– que gracias a este mecanismo puedan producirse cambios. Podemos familiarizarnos con una estética, interiorizarla y eliminar el concepto que de ella se tenía con anterioridad, del mismo modo que se supera un trastorno por estrés postraumático:

El cerebro cambia como resultado de dos contribuciones diferentes. [...] resultado de las experiencias que vivimos en el mundo, [...] modo en que nos movemos y comportamos, y las señales sensoriales que lleguen a nuestra corteza. Pero el cerebro también puede cambiar como respuesta a la pura actividad mental³².

Concluyendo: ¿por qué se ha producido esta nueva aceptación de una estética que antes era considerada peyorativa? Resulta imposible aislar un factor concreto dentro de los expuestos, pero sí podemos vislumbrar que todos ellos, que asumen como lugar común la constante contextual, son susceptibles de haber operado en mayor o menor medida, dependiendo de cada caso personal. El concepto tradicional de *kitsch*, peyorativo, era una suerte de venda obligatoria³³ en un contexto cuyos extremos estaban delimitados por la estandarización industrial y el intento de la vanguardia de separarse de ella. Pero al igual que tenemos pulsiones innatas a las que nuestra sociedad no permite dar rienda suelta en público³⁴, reconocer el *kitsch* en aquel contexto como algo de buen gusto estaba prohibido por la lógica de la vanguardia (que si se servía de él, como en Dalí, siempre implicaba ironía o una vuelta de tuerca experimental y «vanguardista»). Noël Carroll lo explica con un símil sencillo:

En efecto, incluso el degustador de vino puede pensar que a veces habría de tomar cerveza, aunque creyera, por encima de todo, que el champagne es mejor; y también es cierto que pensar que el champagne es superior a la cerveza no impide la convicción de que ciertas cervezas pueden ser superiores a ciertos tipos de champagne³⁵.

Ni todo el arte culto o elevado es buen arte ni todo el arte *kitsch* es mal arte. De su convergencia nace el *belkitsch*.

4. Hacia el *belkitsch*

El *belkitsch* es la esencia estética *kitsch* hoy, en un momento donde no le está vedado al *kitsch* el poseer una carga conceptual que en otro tiempo le estaba vedada. Si atendemos al argumento simplista de Greenberg o MacDonald que sostiene que aquello que es representacional o fácil de consumir es *kitsch*, podemos preguntarnos, ¿no son *kitsch* los cuadros de Antonio López? Sin embargo si atendemos a la oda conceptual del proceso y a la importancia del tiempo en su obra, claramente no estamos ante lo que aquellos autores llamaban *kitsch* ¿No serían *kitsch* la infinidad de obras hiperrealistas, en pintura y escultura, que nos rodean? E, invirtiendo la visión de Greenberg, ¿no sería de estética y «mal gusto» *kitsch* la pieza vanguardista *Haute Couture 04 Transport* de la austriaca Inés Doujak por la que se ha generado tanta polémica en el Macba³⁶? Según la lógica de Greenberg sí que debería serlo, pero según la carga conceptual implicada por esta obra no es así, pues en ella el «mal gusto estético» es irrelevante o tiene lugar solo a la par que la carga conceptual. Y, en todo caso, es el espectador el que más tiene que decir... El argumento de los greenbergianos parece llevar inserto una especie de obsolescencia programada para el siglo XX que hace que hoy, en palabras de Carroll, sea «claramente falaz»³⁷.

Está medianamente claro que, si no se producen sesgos obstinados en pro de la consideración de lo *kitsch* como peyorativo, el bagaje negativo se elimina y permite el surgimiento de un nuevo concepto que vuelve al *kitsch* positivo y le otorga pleno derecho a integrarse en el ser arte elevado y culto esto, es el arte *belkitsch*.

Notas

- 1 GREENBERG, Clement, «Avant-garde and Kitsch», *The Collected Essays and Criticism*, vol. I editado por John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 5-22, pp. 16 y 17 respectivamente. No es necesario recordar la importancia que Greenberg ha tenido en la crítica de arte del siglo XX, del mismo modo que las limitaciones de su posición han sido largamente discutidas, de manera magistral por Thierry de Duve (*Kant after Duchamp*, Cambridge, MIT Press, 1996, pp. 199-280).
- 2 MACDONALD, Dwight, «A Theory of Mass Culture», *Mass Culture: The Popular Arts in America*, editado por Bernard Rosenberg y David Manning White, Nueva York, Free Press, 1957, pp. 59-73.
- 3 KULKA, Tomas, *El kitsch*, Madrid, Casimiro libros, 2011, p. 10.
- 4 *Ibid.*, p. 25.
- 5 Invito al lector a que visite dicha obra, CARROLL, Noël. *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 2002, y concretamente el citado capítulo 3. Refiriéndose al arte de masas: p. 165.
- 6 Nos referiremos a esto, haciendo uso de argumentos neurobiológicos y neuropsicológicos, más adelante.
- 7 SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, UNAM, 2005. El libro recoge una serie de conferencias dictadas al respecto en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 2004.
- 8 GADAMER, Hans Georg, «Historia de efectos y aplicación», en WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, n.º 31, 1989, pp. 81-88.
- 9 Un buen resumen de todo esto se encuentra en GARCÍA LEAL, José, *Arte y experiencia*, Granada, Comares, 1996, pp. 185-191.
- 10 JAUSS, Hans Robert, «Cambios de paradigma en la ciencia literaria», en DIETRICH, Rail (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987.
- 11 WOLFGANG, Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, p. 176.
- 12 BELTING, Hans, *Art History after Modernism*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2003, p. 198. Un análisis de la posición de Belting puede encontrarse en CABELLO, G. (2010). «Malestar en la historia del arte: sobre la antropología de las imágenes de Hans Belting y Georges Didi-Huberman». *Imago crítica*, 2, 29-52. Somos no obstante conscientes de que se trata de un debate abierto, y de que existen limitaciones y problemas inherentes al intento de disolver la investigación moderna sobre el médium específico en la cultura visual o la antropología de las imágenes. Ver, por ejemplo: KRAUSS, R. E., «A view of modernism», *Perpetual Inventory*, Cambridge-Londres, MIT Press, pp. 115-128. FOSTER, Hal, «Antinomies in Art History», *Design and crime and other diatribes*, Londres, Verso, 2002, pp. 83-103. CABELLO, G., «La vida de las imágenes. Entre el médium específico y la revolución cultural», *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, n.º 19, 2012, p. 11.
- 13 A los citados deberíamos añadir una larga lista de artistas que encajan en la estética *belkitsch*, como Kati Heck, colección de Selim Varol «At home I'm a tourist», Edwar Gorey, Marina Vargas, Vik Muniz, Carlos Aire, Ged Quinn, Justyna Kisielewicz, Nick Thomm's, Yi Chul Hee, Joe Webb Art, Heidi Taillefer, Athi-Patra Ruga, Ruddy Taveras, Joana Vasconcelos, Valerie Hegarty, Samy Charrine, Teun Hocks, Livia Marin, Nicola Bolla, Catherine Yastrebova, Diego Gravinese, Scott Greenwalt, Arvida Byström con su serie «My Girl Lollipop», David Lawson, Ray Caesar, Mark Ryden, Charles Avery, J. J. Mogat, Vicente Paredes, Pieter Wagemans, Krznanoo, Sacha Goldberger, Andreas Englund, Joel Rea, Philippe Starck, Kaws, Jaime Hayón, Johnson Tsang, Robert Ferri, etc.
- 14 Este requerimiento no ha de provenir solamente del contexto institucional a lo Dickie (*The Art Circle*, Haven Publications, 1984), no es un acto de nominación institucional abstracto, sino que implica que esta representación de un objeto cotidiano pueda ser apreciada por el espectador como gran arte antes de llegar al museo.
- 15 DANTO, Arthur C., *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa 146, 2005, p. 75.
- 16 [...] El conjunto de circuitos del cerebro emocional a menudo se solapa con el del cerebro racional [...], la emoción funciona con la cognición de una manera integrada. [...] No hay una línea divisoria neta entre las emociones y el resto de procesos mentales. DAVIDSON, Richard J., «La base cerebral del perfil emocional. En DAVIDSON, Richard J., *El perfil emocional de tu cerebro. Claves para modificar nuestras actitudes y reacciones*, Barcelona, Destino, Colección Imago Mundi, n.º 225, 2012, pp. 154-155.
- 17 Las dicotomías no son respectivas en orden al bagaje negativo y al adaptativo-transformador.
- 18 DAVIDSON, *El perfil emocional de...*, p. 150.
- 19 *Ibid.*, p. 154.
- 20 BARTRA, Roger, *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*, Valencia, Pre-Textos-Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 11-15.
- 21 El papel del bagaje adaptativo-transformador es el de levantarse cual barrera y permitir el diálogo entre el interior, entre el ambiente y el genoma, entre la neuroplasticidad generada desde el interior y la neuroplasticidad –en su mayoría– generada por el exterior.
- 22 AMBIOMA («AMBIOMA (ambiom) (del latín *ambiens-ambientis*), conjunto de elementos no genéticos, cambiantes, que rodean al individuo y que junto con el genoma conforman el desarrollo y construcción del ser humano o pueden determinar la aparición de una enfermedad»). MORA, Francisco, SANGUINETTI, Ana María, «Genes, Medio Ambiente y Envejecimiento», en SEGOVIA DE ARANA, José María; MORA, Francisco, *Clonación y Trasplantes*, Madrid, Eds. Farmaindustria, Serie Científica, 2003.
- 23 ROSE, S., *Lifeliness*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- 24 DAVIDSON, *El perfil emocional de...*, pp. 156-189.
- 25 *Ibid.*, p. 162.
- 26 TATTERSALL, Ian, *The monkey in the mirror. Essays on the science of what makes us human*, pp. 51 y ss. Véase la primera formulación del concepto en Stephen Jay Gould y S. Vrba, «Exaptation –a missing term in the science of form».
- 27 La exaptación es arriesgada, produce vértigo. Asusta y por eso, es la gran olvidada en los procesos de innovación en el mundo de las organizaciones. Sin embargo, la historia está llena de casos de éxito. Un ejemplo de exaptación empresarial es el caso de Playmobil. Empresa fundada en 1876 por Andreas Brandstätter para producir artículos ornamentales y seguros. En 1921 la compañía pasó a fabricar productos metálicos como teléfonos y cajas registradoras. En 1954 cambió su producción hacia el plástico, desarrollando, entre otras cosas algunos juguetes de plástico como coches o hula hoops. En 1971, en plena crisis del petróleo, la empresa decide que debe reducir el tamaño de sus productos. De los coches, pasaron a producir muñecos pequeños, basados en los dibujos sencillos de los niños: cabeza, ojos, boca con pocos detalles y así nacieron los Playmobil. Esta continua exaptación, les llevó a la innovación y finalmente al éxito. ROMO, Marta, «La exaptación o necesidad de morir para innovar», marzo 21, 2012. En: <<https://martaromo.wordpress.com/2012/03/21/exaptacionmorir-para-innovar/>> (Fecha de consulta: 10-10-14).
- 28 DAVIDSON, *El perfil emocional de...*, p. 164.
- 29 *Ibid.*, p. 189.
- 30 BARTRA, *Antropología del cerebro...*

- 31 *Ibid.*, p. 48.
- 32 DAVIDSON, *El perfil emocional de...*, pp. 287-288.
- 33 Aquí nos referimos a venda tomando un trabajo llevado a cabo por el equipo de Pascual-Leone, revelando aspectos importantes relacionados con el uso y desuso de la información visual. Los investigadores en el experimento vendaron los ojos completamente a un grupo de personas voluntarias durante 5 días, «[...] la corteza visual podía procesar información auditiva y táctil [...] unas horas después de terminar con la privación sensorial, la corteza visual dejó de procesar la información auditiva y táctil, [señalar la] gran velocidad de reorganización funcional». Véase REDOLAR R., Diego, *Neurociencia Cognitiva*, Barcelona, Editorial Médica Panamericana, 2013.
- 34 «Muchas de las preferencias que consideramos naturales son en realidad aprendidas debido a los mecanismos de plasticidad de los que disponemos». *Ibid.*, p. 597.
- 35 CARROLL, Noël, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 128, 2002, p. 57.
- 36 Diario de León.es. Cultura. «El Macba levanta la censura a una escultura del rey sodomizado “La bestia y el soberano”, inicialmente prohibida, se convierte en un “bombazo”». 22/03/2015. En: <http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/macba-levanta-censura-escultura-rey-sodomizado_965730.html> (Fecha de consulta: 04-04-15).
- 37 CARROLL, *Una filosofía del arte...*, p. 44.

