

Historicidad y estructura de la experiencia estética. Una propuesta desde Hans-Robert Jauss

POL CAPDEVILA¹

Resumen: La experiencia estética se puede se puede definir desde dos perspectivas contrapuestas: desde su historicidad o desde su posible universalidad. En la primera parte, este artículo presenta una de las teorías más influyentes sobre la contingencia histórica de la percepción estética, la de Walter Benjamin, y critica algunas consecuencias de carácter relativista que se extraen de tal perspectiva. Como contrapartida, en la segunda parte se ensaya una teoría basada en la obra de Hans-Robert Jauss: esta propuesta, lejos de ser esencialista, trata de respetar los diferentes fenómenos estéticos en diferentes épocas, y busca al mismo tiempo una estructura básica que permita explicar tales fenómenos de modo unitario. A lo largo de estas reflexiones, se muestra que la solución a esta importante problemática entre historicidad y universalidad depende directamente de otra cuestión capital, a saber, la de la intersubjetividad de la experiencia estética. Este concepto lo trabajamos a partir de la tercera crítica kantiana.
Palabras clave: Hans-Robert Jauss, Kant, experiencia estética, historicidad estética, intersubjetividad.

Abstract: Two main perspectives define the aesthetic experience: one, as historically contingent, the other, as universal in one of its features. The first part of this article reviews one of the most influential theories about the historical contingency of the aesthetic perception, namely, Walter Benjamin's theory, and criticizes some of its relativistic outcomes. In contrast to that, the second part of the text attempts a theory based on the work of Hans-Robert Jauss. This proposal tries to respect the different aesthetic phenomena in different ages, while at the same time searching a basic structure to explain them within a unity. These reflections show that the solution to this dichotomy between historicity and universality depends directly on another important approach, that is, the intersubjectivity of the aesthetic experience. We develop this concept from the kantian third Critique.

Key words: Hans-Robert Jauss, Kant, aesthetic experience, aesthetic historicity, intersubjectivity.

«Y lo que le ha sido dado a toda la humanidad,
eso en mí mismo quiero disfrutarlo» (*Fausto*)

Desde que Hegel sostuvo el carácter de pasado del arte, la conciencia sobre su historicidad no ha hecho más que intensificarse. Tanto se ha extendido esta conciencia que, durante el siglo XX, se ha convertido en un lugar común de la estética afirmar la imposibilidad de acceder a la recep-

Fecha de recepción: 20 diciembre 2006. Fecha de aceptación: 6 febrero 2007.

¹ Pol Capdevila Castells, Universidad de Potsdam. polcapdevila@gmail.com. Este artículo se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación: «La historicidad de la experiencia estética: hacia un cambio de paradigma» HUM2005-05757/FISO y el SFB 626 «Ästhetische Erfahrung im Bereich der Entgrenzung der Künste», al cual estoy vinculado gracias a la beca postdoctoral Beatriu de Pinós.

ción pretérita de una obra de arte, de acceder al significado de una obra para nuestros receptores precedentes. Desde esta perspectiva historicista, o bien una obra del pasado tiene un sentido para el presente diferente de su sentido original —sea cual sea éste— o bien esta obra simplemente no tiene ningún valor vigente y sólo puede ser considerada desde la historiografía como un documento sin vida. Uno de los fundamentos de esta posición, como seguidamente veremos, argumenta que la percepción estética es en cada época diferente e incomparable con la de otras épocas. Para presentar, en las páginas que siguen, esta perspectiva teórica, recurriré a uno de los textos célebres más representativos: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin.

Sin embargo, habrá que plantear seriamente esta cuestión, pues nos puede llevar, como pronto veremos, a un relativismo peligroso; peligroso, por excesivo, pues aceptando esta conclusión quedarían sin resolver una constelación de cuestiones importantes de la estética: por ejemplo, la posibilidad de compartir con nuestros coetáneos la experiencia de las obras, tanto del pasado como del presente; la interrelación entre diversas obras y géneros artísticos y, en definitiva, la posibilidad de una estética continuista para el fenómeno artístico en general. Como alternativa a la posición historicista, recogeré de la obra de H.-R. Jauss algunos ejemplos históricos de experiencias estéticas. Este material histórico servirá para entrever lo común entre lo diferente —tarea de la filosofía según Aristóteles—, es decir, para esbozar una teoría de la experiencia estética que respete las diferencias entre las múltiples expresiones artísticas históricas y contemporáneas. Es nuestra intención resistirnos al silencio relativista de la conciencia histórica.

Historicidad de la percepción estética

Según Benjamin, se pueden encontrar algunos síntomas para evaluar los cambios de la percepción humana a lo largo de la historia. Por ejemplo, desde la prehistoria, la forma de arte que ha ejercido más influencia sobre la percepción es la arquitectura, pues ésta penetra en las personas mediante el orden táctil, que es el que influye en las costumbres humanas. «La recepción táctil se realiza no tanto por el camino de la atención como por el de la costumbre. Esta última determina con relación a la arquitectura considerablemente incluso la recepción óptica» (Benjamin, 1972, § XV).² Un edificio acoge al visitante y le invita a permanecer en su interior o a volver a él repetidamente. Por esto, la influencia de la arquitectura sobre el visitante se desarrolla en un proceso lento e indefinido, que dura tanto como el uso que éste hace de aquélla, y puede afectar profundamente al conjunto de costumbres y percepciones del individuo. La arquitectura muestra que

«las funciones (*Aufgabe*) que se adjudican al aparato perceptivo humano en épocas de cambio histórico no son asimiladas en el nivel de la mera óptica, o sea de la contemplación. Son fortalecidas según las instrucciones de la recepción táctil, mediante la costumbre» (Benjamin, 1972, § XV).

El modo de percepción visual, que adquiere relevancia a partir del Renacimiento, tiene unas características distintas. En coherencia con los principios de la revolución científica, las artes sufren importantes cambios, desarrollan la perspectiva central —entre otras técnicas—, y colaboran así

2 La división en párrafos (§) corresponde tanto al original como a las diferentes traducciones. La referencia completa de las obras más citadas en este artículo se encuentra en la bibliografía.

en la configuración de un nuevo modo de ver. La perspectiva cartesiana —como explica con más detalle Martin Jay— se define como la fría distancia entre un objeto y un espectador neutral, que observa, como desde una ventana, el mundo, un orden matemático espacio-temporal.³ A partir de ahora, pues, la pintura asimila la metáfora arquitectónica y se intenta convertir en una ventana que muestra el indiferente mundo exterior. A la representativa se suman otras funciones que configuran el estatuto moderno de la obra de arte: la autenticidad —el aquí y el ahora—, el valor histórico y cultural —y religioso—. La obra adquiere finalmente un aura que invita a su indefinida y pausada contemplación, como si uno fuera un observador invisible de la realidad del cuadro. Para Benjamin, la contemplación es el tipo de experiencia estética propio de la época burguesa, una experiencia estética íntima y privada (Benjamin, *ib.* § II).

Las formas artísticas que se han impuesto en el siglo XX, la fotografía y, sobre todo, el cinematógrafo, rompen con las dos características básicas de la percepción burguesa: primero, atenúan el aura de la obra de arte mediante las diferentes técnicas fotográficas, como la reproducción de la obra, la ampliación de detalles, su difusión a un público masivo, etc; y, segundo, dan un vuelco a la contemplación e instauran de nuevo la preeminencia de una recepción distraída —como en la arquitectura—. En efecto, el séptimo arte consiste precisamente en la proyección de imágenes a gran velocidad —acompañadas más tarde del sonido— para producir la sensación de movimiento. Esto produce un efecto de choque sobre el aparato perceptivo del espectador, el cual se satura y obstaculiza la posibilidad de una reflexión sobre las imágenes. De modo análogo a la recepción de la arquitectura, el cine provoca una recepción no atenta, sino distraída, que consigue un efecto de inmersión del espectador en la narración. Esto último, como dijo Benjamin, permite al espectador viajar a lugares remotos, al mismo tiempo que facilita que el cine difunda, en tanto que arte industrial, la ideología que le es propia al espectador natural de este arte, es decir, que difunda la ideología socialista-marxista entre las masas (Benjamin, 1972, Epílogo).

Al margen de la ingenuidad que impidió a Benjamin prever el uso manipulador que también el poder burgués y capitalista iba a ejercer sobre el medio audiovisual, me interesa ahora plantear algunas de las consecuencias de la postura benjaminiana. El pensador berlinés recoge la tradición marxista sobre la adaptación del órgano de los individuos al medio —que permite la adaptación de la especie— y la aplica al ámbito de la percepción. De este modo, concluye que el entorno condiciona y determina la percepción humana. En el nuevo entorno industrial, aquel medio agresivo, veloz y donde la sorpresa y la conmoción pueden asaltar en cualquier momento, el cine, la forma de arte nacida de la industrialización, colabora con su efecto de choque y su recepción distraída a la adaptación de la percepción al nuevo mundo.

Este tipo de discurso abunda con especial frecuencia en los amantes de las nuevas tecnologías, quienes extraen una especie de regla según la cual el análisis del medio predominante permite extrapolar conclusiones sobre el todo social. McLuhan, en su obra *El medio es el mensaje*, opina que «la prolongación de cualquier sentido [mediante un medio técnico] modifica nuestra manera de pensar y de actuar —nuestra manera de percibir el mundo. Cuando esas proporciones cambian, los hombres cambian».⁴

Desde una perspectiva como ésta, las ideas se diluyen en las formas, en los medios técnicos en que se presentan, y el barco de la evolución tecnológica puede convertirse en el único que traza el rumbo de los valores de nuestra sociedad.

3 Martin Jay desarrolla este tema en «Scopic Regimes of Modernity», en 1992 págs. 114-133.

4 Marshall McLuhan y Quentin Fiore, *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, Paidós Studio, Barcelona, 1992.

Este discurso apasionado por las tecnologías se mantiene todavía con mayor intensidad cuando de lo que se habla es de arte, donde ciertamente el medio sensible y las técnicas son elementos de consideración indispensable. Domina la idea de que cada medio artístico produce un tipo de percepción distinta y que para valorar un género artístico hay que adaptarse al tipo de percepción que lo estructura.

A esta tesis subyacen unas ideas de fondo. Si cada medio produce un moldeamiento específico de la percepción, no sólo cada época debe presentar en la experiencia estética su tipo específico —como defendía Benjamin—, sino que también cada técnica, cada género y cada forma artística tiene una relevancia perceptiva irreducible. Basta con recordar una buena obra de arte para observar que tiene su incomparable dosis estilística y técnica, que necesita ser contemplada de manera específica.

Sin embargo, hay problemas para mantener rigurosamente la lógica subyacente a estas ideas. Si se centra la atención exclusivamente en la actividad sensible que forma parte de la experiencia estética, entonces desembocamos en conclusiones menos defendibles. Primero, aceptar la tesis benjaminiana de que en diferentes épocas hay diferentes moldeamientos del aparato perceptivo humano obligaría a concluir que en los últimos siglos la percepción en occidente ha cambiado numerosas veces, y que en cada uno de estos momentos históricos, las posibilidades de la percepción se reducen a una forma. Esto es poco aceptable, y menos si se tiene en cuenta una perspectiva antropológica, como la de Luc Ferry —*Homo Aestheticus*—, o una perspectiva cognitivista, como la de Gregory Carry, quien aduce pruebas arqueológicas de que el aparato perceptivo humano es una evolución de nuestra especie y que no ha cambiado en los últimos milenios.⁵ Forma parte de las funciones del órgano receptor humano el poder percibir el mundo ora distraída ora concentradamente.

Segundo, hay que tener en cuenta la paradoja que surgiría de un criterio estético basado meramente en la sensación. Todo criterio, como toda norma, tiene forma conceptual y supone de por sí una reducción de la sensibilidad. Un criterio estético de este tipo, de algún modo, traiciona aquello a lo que trata de hacer justicia. Una réplica a esto puede expresar que es imposible definir de modo unívoco un estilo o forma estética y que es la propia sensibilidad la que puede percibir las diferencias. Esta tesis trata de explicar la intuición —acertada— de que cada buena obra de arte tiene una técnica única y, por decirlo así, un sello único. Sin embargo, esta tesis, al dejarlo todo a la sensibilidad, parece implicar la consecuencia de que cada obra es incomparable con las demás. Sin estar justificados a comparar, no sólo no cabría discutir sobre obras de arte, sino que quizás no podríamos ni formular una opinión más allá del «me gusta» o «me deja indiferente». Todo esto, según mi opinión, conduce al relativismo sobre el juicio del arte y reduce toda posible valoración estética al nivel del gusto más elemental —el cual no sirve ni para comprender la buena gastronomía—.

Otro enfoque sobre la historia de la percepción estética

Frente a la posición relativista, Hans-Robert Jauss buscó una posición teórica a la vez sólida y comprensiva: trató de asumir los cambios estéticos que indudablemente se han producido a lo largo de la historia de occidente y, al mismo tiempo, de comprenderlos unitariamente. Para ello,

5 G. Currie, «Aesthetics and Cognitive Science», en J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford U.P., 2004. Observación tomada de Gerard Vilar, «La historicidad de la experiencia estética», en *Q3E Quaderns d'Estudis sobre l'Experiència Estètica*, http://web.mac.com/gerardvilar/iWeb/quaderns3e/Bienvenida_files/Q3E1.pdf

en *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*,⁶ desarrolló una teoría de la experiencia estética junto con una historia de sus tres ejes principales: el productivo, el receptivo y el comunicativo. Para poder comprender la interdependencia de estos tres aspectos básicos de la experiencia estética y el desarrollo histórico de cada uno, Jauss recurrió al impopular —especialmente en los años sesenta y setenta— concepto de placer estético.

Si recuperamos la cita del Fausto de Goethe que encabeza este artículo,⁷ encontramos el sentido original de disfrutar que Jauss quiere recuperar para la experiencia estética: se trata del sentido de tener el ‘uso’ o el ‘beneficio’ de un fruto, acepción caída en desuso en alemán —según Jauss—, aunque más utilizada en español —por ejemplo, «disfrutar de una casa en el campo»—. Esta delimitación semántica permite comprender mejor las tres funciones esenciales que la antigüedad clásica otorgó al placer estético, —imitativa, catártica y retórica—, y por las cuales ha sido a lo largo de la historia tan alabado como denostado.

Sobre la función mimética, Aristóteles observa que incluso las imágenes de objetos feos son capaces de producir *placer*: en ellas se puede admirar la técnica imitativa de un objeto conocido (*mirar reconociendo*) al mismo tiempo que se enriquece el arquetipo del objeto, es decir, se profundiza en un significado a través de un particular: *reconocer viendo* (Jauss, 1982, 72, TE: 63).

Sin embargo, sobre esta función cognitiva de los placeres de la vista (*concupiscentia oculorum*), Agustín de Hipona advierte una peligrosa ambigüedad: el placer puede ora distraer al sujeto en la mundanidad (*curiositas*), ora ayudarlo a trascender la misma «mediante el olvido de uno mismo en la contemplación de la obra de Dios».⁸ Agustín censura, pues, todo aquel arte que provoca una experiencia meramente sensible.

Si el placer estético es relacionado por Aristóteles con el aspecto *cognitivo* y por Agustín con la *ambigüedad* entre la función evasiva (mundanal) y trascendente (religiosa), la relación con el aspecto *comunicativo* se establece a través de la figura de Gorgias. Según la tradición, para este sofista, la técnica poética —la retórica—, tiene el poder de mover las pasiones hacia estados de horror, de lamento o de gratificación, y así intervenir en la educación, persuasión y modificación de la actitud del oyente. El interés político que con esto adquiere la retórica es el que ha motivado desde antiguo una historia paralela de crítica a la misma, y que por extensión ha terminado convirtiéndose en una historia de la crítica al placer estético. Su desprestigio culmina en los años sesenta y setenta con las teorías negativas y con la hermenéutica. Todas ellas son, para Jauss, «teorías ascéticas del arte» (Jauss, TE 45-51), en las cuales el sentimiento o bien es criticado como motivo de alienación ideológica —teoría crítica— o bien es simplemente ignorado en la comunicación de la verdad del arte —hermenéutica—.

Para Jauss, sin embargo, la recuperación del placer estético es el hilo de Ariadna que le permite construir una historia de la experiencia estética que incluya sus tres momentos principales, el creativo, el receptivo y el comunicativo. Veamos ahora algunos ejemplos sobre la historia de la percepción estética —momento receptivo—.

La descripción homérica de la construcción del escudo de Aquiles por Hefesto es una de las muestras antiguas más elevadas que dan cuenta de un tipo de percepción estética. En el escudo de Aquiles todos los elementos de la cosmogonía clásica salen representados en una continuidad sin

6 La teoría ya estaba esbozada en Jauss, 1972. Una parte de este libro fue traducida en Jauss, 1986.

7 Goethe, *Faust*: «und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, / will ich in meinem innern Selbst geniessen» (v. 1770).

8 La cita de Agustín proviene también de Jauss, 1982, 73, TE: 63. Téngase en cuenta que abrevio ‘Traducción española’ por TE.

interrupciones en círculos concéntricos, desde el océano que todo lo envuelve y sus elementos naturales hasta los ritos humanos en su momento más noble, pasando por el cambio de las estaciones y las faenas humanas que se relacionan con ellos.⁹ Aquí encontramos una de las características de la percepción estética homérica: «la no diferenciación de lo posterior con lo anterior», tan propio de la cosmovisión griega (Jauss, 1982: 130; TE: 123): cada uno de los elementos tienen la misma plenitud de existencia y aparecen en un conjunto sin perspectiva y sin solución de continuidad.

Sin embargo, la seducción del conocimiento mediante la experiencia estética puede ser peligrosa, fatal. También Homero ofrece el primer ejemplo de ello:

«nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda
a esta voz que en sus dulzores de miel de los labios nos fluye.
Quien escucha contento se va conociendo mil cosas» (12, 185-190).¹⁰

El terrible canto de las sirenas ofrece al marinero la posibilidad de tomar contacto con un conocimiento divino y, por tanto, mortal. Homero hace de unas antiguas vampiresas modelo de seducción erótica y, al mismo tiempo, poseedoras de la sabiduría divina. Esta pareja de conceptos —*verdad* terrible bajo la *belleza*—, que responden al tópico de la fascinación epistémica de lo estético, hará historia en el arte, como avalan estudios más actuales sobre lo siniestro: se ofrece allí el conocimiento más elevado pero, con ello, el correspondiente peligro de que esto sea lo último que el aventurero alcance en su vida.

La condena cristiana del antiguo culto a las imágenes se extendió con el concepto agustiniano de la *concupiscentia oculorum* a cualquier recreación sensible en los objetos naturales. Con ello el arte pasó a asumir básicamente una función de comunicación de los dogmas cristianos. La consolidación del cristianismo provocó un derrumbamiento tal del mundo de los sentidos que éste no pudo recuperarse de la noche a la mañana. Petrarca, en el relato de subida al Mont Ventoux, abre una nueva forma de curiosidad estética hacia el mundo de la naturaleza. La escalada a esta cumbre no ofrece al poeta la contemplación de un paisaje nuevo, atractivo por sí mismo —experiencia más moderna—, sino que todo lo que llega a ver le transmite una reflexión interior. Es por esto que «la mirada hacia fuera en los nuevos horizontes a los que se abre la experiencia sensorial debe servir para dirigirse de nuevo hacia el interior (...) hacia la experiencia espiritual del verdadero yo» (Jauss 1982, 140, TE: 133).

La negación del paisaje real para alcanzar el paisaje interior que realiza Petrarca es el inicio de una tendencia en la cual Rousseau representa un paso adelante importante. Algunos fragmentos de la *Nouvelle Héloïse*, pero sobre todo *Rêveries du promeneur solitaire*, describen las sensaciones del protagonista al pasear por la naturaleza. El caminante de Rousseau disfruta del paisaje iluminado de las montañas, que le eleva a un éxtasis profano y lo purifica de las preocupaciones de la vida cotidiana. La naturaleza es percibida de ahora en adelante como un espectáculo —tópico del teatro de la naturaleza— en el cual se reconoce la nueva subjetividad solitaria. El movimiento, pues, es ahora de dentro a fuera, y la experiencia estética que se tiene de la naturaleza va más allá de lo que —según la carta XXIII de la *Nouvelle Héloïse*— ni la ciencia de la naturaleza ni la filosofía pueden describir en sus propias cosmogonías conceptuales. Esta relación con la naturaleza, que

9 *Íliada*, XVIII, v. 478 y ss.

10 Traducción de José Manuel Pabón, en Gredos.

Burke y Kant sistematizarán en el sentimiento de lo sublime, es la que el romanticismo tomará como paradigmática, como se ve reflejado en la pintura de C. D. Friedrich, por ejemplo, y que Schelling resumió con la siguiente sentencia: «la relación más alta de la naturaleza con el arte se alcanza cuando aquella utiliza el arte como un medio de visualizar el alma en él».¹¹

Con la expansión de la revolución industrial, la fuerza cognitiva de la experiencia estética, mediatizada hasta el momento por la naturaleza, vuelve a entrar en crisis. En las ciudades industriales y masificadas el hombre ya no se siente en su lugar originario, sino en uno artificial y alienante, inestable y efímero. Distanciado de su entorno natural, el urbanita ya no encuentra posible la experiencia trascendente y simbólica. La belleza forma parte de otra experiencia originaria y perdida en el pasado. Inalcanzable, puede ser quizás vislumbrada, y se convierte, como reveló Baudelaire, en un *beau fugitif*, algo que acaba siendo objeto del recuerdo. Como explica Benjamin, el poeta francés es quien inicia las andadas de una estética del recuerdo, donde la evocación y las asociaciones sensibles —sinestesias— llenarán de significado esta nueva pero extraña —demasiado humana—, realidad industrial. La estética del recuerdo alcanza su punto culminante con Proust, para quien el retorno al pasado es el único camino para recuperar el sentido original de las cosas, perdido del todo en un mundo que ha roto su vinculación con la naturaleza. Posibles continuaciones de la estética del recuerdo se podrían considerar manifestaciones como las del arte fauvista, del grupo alemán *Die Brücke*, del arte povera y películas de Bergmann como *Fanny y Alexander* y la más reciente *Saraband*.

Sin embargo, hay una segunda «tradición» artística que tendrá mucha mayor influencia en el siglo XX y que no sólo desconfía de la sensibilidad en la época moderna, sino de la percepción estética en general. Según ella, la percepción humana se encuentra entorpecida por los prejuicios y trampas implícitos en el lenguaje, por lo que hay que liberarla del dominio intelectual que ejerce este último. En el ámbito de la literatura, Flaubert es el encargado de iniciar la andadura crítica, definiendo el estilo narrativo «como una manera absoluta de ver las cosas», seguramente con la intención de descargarlo de los lastres moralistas. Apollinaire rechazó el lenguaje de la poesía precedente porque en él no se podía mostrar la modernidad industrial de principios del siglo XX. Beckett, finalmente, sería uno de los representantes más importantes de la poesía crítica del lenguaje.¹²

También Valéry, en un ensayo sobre Leonardo da Vinci, defendió la pureza de la mirada y el saneamiento de la sensibilidad de los prejuicios culturales. En esta línea de desconceptualización del mundo o de retroconversión del ojo en un órgano de visión pura se pueden interpretar proyectos como el impresionismo y el puntillismo. Análogamente, el expresionismo abstracto prescinde de la figuración para acercarse a la pureza de la expresión; y el arte conceptual dirige sus críticas tanto a los códigos sociales dominantes como también a las convenciones que se van creando en el propio lenguaje artístico.

La tendencia —¿sería mejor llamar actitud?— lingüístico-crítica ha seguido desarrollándose en el arte Pop y el arte conceptual de los setenta en el sentido que dirigen sus críticas tanto a los códigos sociales dominantes como también a las convenciones que se van creando en el propio lenguaje artístico.

11 *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807, en *Schellings Werke*, t. 3. Munich, 1959, p. 416. «Das höchste Verhältnis der Natur zur Kunst ist dadurch erreicht, dass sie diese zum Medium macht, die Seele in ihr zu sichtbaren.

12 Jauss tiene un ensayo dedicado a Apollinaire en *Las transformaciones de lo moderno* 1989.

La negatividad de la experiencia estética

Si nos fijamos, por ejemplo, en los casos de Petrarca, Rousseau, Baudelaire y Apollinaire, observaremos que su aportación estética implica, entre otras cosas, una toma de distancia respecto a un tipo de percepción dominante. Petrarca rompe con la concepción de la naturaleza como creación divina (cuya percepción puede conducir a la idea de Dios, como quería Tomás de Aquino) y pasa a utilizarla como motivo de una reflexión sobre su yo interior (que al fin puede también conducir a Dios y a su amada ausente). Rousseau rompe con el movimiento reflexivo hacia el interior e inaugura uno en dirección opuesta: en la época en la que el sujeto ya ha formado una interioridad busca reconocerse en la naturaleza. Esta tendencia llegará al extremo de considerar la naturaleza como creación de las propias categorías perceptivas, como en el idealismo. Análogamente, Baudelaire y Proust consideran obsoleto el lenguaje simbólico de la naturaleza y crean los recursos poéticos que les permitan adaptarse al nuevo mundo artificial que invade las ciudades modernas.

Este distanciamiento respecto a los cánones y a la percepción común, que en el siglo XX llegó a tomar un aire crítico y radical —hasta que volvió a convertirse en rutina—, no tiene siempre un carácter destructivo, sino que es una de las caras de la autonomía estética. Según Kant, el desinterés inherente a la experiencia estética permite considerar el objeto independientemente de las propiedades atribuidas por la percepción dominante, tanto del tipo de las causas materiales, como de la finalidad práctica, como de las sensaciones inmediatas —color, olor, sabor, etc.—. Englobaré a partir de ahora estos tres tipos de percepción en el término percepción cognitiva o cotidiana.¹³ Por ejemplo, en el proceso que lleva a emitir un juicio estético sobre una vasija griega, no interviene el conocimiento de si es un jarrón original, su procedencia y datación exacta, el reconocimiento de los motivos representados, ni tampoco su finalidad de almacenar el vino ni, finalmente, los colores que se han utilizado para adornarla —no, al menos, aisladamente—. Estos tres tipos de juicios *subsumen* una o varias percepciones sensibles bajo uno o varios conceptos; mientras que, por el contrario, si tenemos en cuenta los ejemplos expuestos en el punto anterior, en la percepción estética de la vasija griega el acto de *determinar* conceptos no jugaría un papel definitorio. Esto vale también para reglas conceptuales complejas como las artísticas: en el juicio estético no se considera primordialmente su pertenencia a un canon establecido, a un estilo o a una teoría estética. Esto último se puede tener en cuenta, pero no deben predeterminar el juicio estético. Por ello, en la experiencia estética el objeto estético es un singular, y no un ejemplo ilustrativo de regla alguna.

Para entender mejor la autonomía estética, debemos recuperar brevemente un aspecto más de la percepción cognitiva o cotidiana. Como explica la hermenéutica (Heidegger y Gadamer), lo que Kant denominaría la determinación de una intuición sensible mediante un concepto —o una regla conceptual—, es decir, la construcción perceptiva de un objeto con significado, viene condicionada por el contexto en el que se encuentran objeto y sujeto. Para la hermenéutica, hay una relación circular entre el contexto y el significado de los objetos, pues mientras que aquél obtiene un sentido según los objetos que se encuentran en él, éstos obtienen un significado según el contexto en que son percibidos por el sujeto. Por ejemplo, la cognición de una vasija griega en la Grecia de hace dos mil años debería priorizar su utilidad, mientras que en la actualidad podría ser percibida como una antigualla, como un motivo de estudio histórico, etc.

13 Como es conocido, Kant diferencia entre los tres tipos de juicios citados y el juicio estético en que los primeros son determinantes y el último reflexionante (Introducción a la *Kritik der Urteilskraft* —KU—). Para cada tipo de juicio, véase principalmente KU §1 B6, §8 B24, §5 B14 y «Nota general...» B69.

Teniendo todo esto en cuenta, ¿qué es lo que distingue a la percepción estética de la percepción cotidiana? Por una parte, la percepción cotidiana se desarrolla en un contexto que engloba a objeto y sujeto. Este contexto mediatiza la regla conceptual que dota de significado al objeto; la relación entre el objeto y el contexto en que aquél es percibido conduce a un significado. Por otra parte, como se ha explicado, la percepción estética no se guía *directamente* mediante una regla conceptual. Si esto es correcto, habrá que concluir que uno de los resultados de la percepción estética consiste en la disociación de la relación semántica entre el objeto y el contexto que inicialmente debería dotarlo de significado. No es que en la percepción estética deje de intervenir cualquier tipo de elemento cognitivo —creencias, conceptos, etc.—, pero ya no lo hacen de manera determinante, a diferencia de en la percepción cotidiana. Así, los significados potenciales del objeto estético son puestos entre paréntesis. La experiencia cognitiva de un objeto, lo que Gadamer llamó la experiencia hermenéutica, que consiste en el reconocimiento de un objeto y la profundización en su significado, esta experiencia tan cotidiana de la existencia humana, es suspendida. En conclusión, *la experiencia estética conlleva, en un primer momento, la suspensión de la experiencia hermenéutica*.¹⁴

Ahora bien, ¿qué tipo de objeto tenemos ante nosotros, si el objeto estético no posee un significado determinado (ni de utilidad, ni de conocimiento, ni de placer sensual)? Para definir el objeto estético en relación al momento de negatividad, propongo la expresión de «objeto ambiguo», que Valéry acuñó en la obra *Eupalinos ou l'Architecte* —de 1923—, tratando de dar cuenta del cambio acaecido en la historia de la producción artística.¹⁵ El docto poeta francés inventa un diálogo entre Sócrates y Fedro en el cielo, en un momento del cual Sócrates recuerda que de joven se había encontrado, paseando por la playa, un objeto extraño. Lo más sorprendente es que, aunque tenía una forma, nada indicaba si era un objeto natural o era obra humana, producto de una técnica —*tejné*—. El problema que lanza Valéry con este *object ambigu* es que no tiene cabida en la antigua ontología platónica y Sócrates se encuentra en el dilema de adoptar o bien una actitud teorética —disponerse a reconocerlo como objeto natural de conocimiento— o bien estética —disponerse a contemplarlo como una representación de algo—. La diferencia es que, mientras que la actitud teorética debe proponer una hipótesis y verificarla empíricamente, excluyendo del resultado la posibilidad de otras hipótesis, la actitud estética debe mantener la forma ambigua del objeto, dejando abierta la puerta a todas las posibilidades concebibles.

Esto se puede observar en la progresiva conciencia que va tomando el arte moderno sobre el hecho que la realidad no está construida para ser contemplada por un sujeto, sino que debe ser construida en cada acto de representación. Las diferentes versiones de los jugadores de cartas de Cézanne, así como la unión y densidad propia de los objetos en sus cuadros, la estructuración musical de la composición pictórica, son un gran ejemplo de todo esto. Otro de los fenómenos que tematiza la idea del *object ambigu*, aunque no hay espacio para entrar en ello, es el del *object trouvé* de Duchamp, que tanta suerte ha tenido en el arte del siglo XX, las latas Campbell de Andy Warhol y los cuadros de banderas de Jasper Johns.

Detengámonos en una posible objeción. Si la percepción estética se define como una percepción autónoma no determinada directamente por conceptos, entonces la contemplación de obras

14 Esta es la conclusión principal de la estética negativa, que significa, en nuestra propuesta, sólo una parte de la solución. Cfr., entre otros, Christoph Menke, *La soberanía del arte*, Madrid, Visor, 1997. También Andrea Kern, *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, 2000, Suhrkamp, especialmente pág. 50-3. y Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, 2003, pág. 51 ss.

15 Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* (2000).

conocidas no acostumbra a ser autónoma, pues en ella influyen predominantemente nuestros conocimientos —conceptos— sobre arte, historia, etc. Esta objeción está bien dirigida para toda lectura de una obra que se limite al reconocimiento de los significados tradicionales, de la historiografía, de las características propias de un estilo o de un movimiento artístico. Ciertamente, tiene muy poco de estético la identificación de estas características, como la visita de museos con audioguías, los cuales destacan todo lo que se tiene que observar y su significado: poco o nada se deja en estos casos para la ambigüedad y para la actitud propiamente estética del espectador. Por el contrario, el momento de negatividad de la experiencia estética puede empezar por una sensación de perplejidad, de ambigüedad: ¿qué atributos del objeto son relevantes para la obra y cuáles no? ¿Qué relaciones semánticas entre los atributos relevantes debo establecer? Para que se pueda considerar una auténtica ambigüedad en el objeto estético, en ella, la incertidumbre debe actuar en los dos niveles, tanto sensible como conceptual: no se conoce qué atributos son significativos y cuáles no, ni tampoco, por tanto, qué relaciones semánticas entre ellos, qué reglas conceptuales, son más apropiadas.

Hemos considerado el objeto estético desde el momento de negatividad de la experiencia estética. Veamos ahora algunas características más del tipo de percepción que se desarrolla frente a un objeto ambiguo y que denominaré metafóricamente como «mirada estética». El objeto ambiguo se constituía gracias al distanciamiento frente al contexto común que determina un significado al objeto. Frente al objeto ambiguo, la mirada estética, liberada de las relaciones semánticas determinantes, no se caracteriza por encontrar un regla conceptual alternativa u original; la mirada estética no es equivalente a la mirada de un detective, de un científico perspicaz o de un espiritista. La *mirada estética* comienza con la liberación de una sensibilidad en el sentido defendido por los impresionistas y por Valéry, a saber, en que ya no se puede ajustar a un concepto concreto. Hay un juego que emplean los psicólogos cognitivistas para distinguir la mirada conceptual de la que aquí denomino estética. Se debe escribir los nombres de varios colores —rojo, azul, verde, amarillo, negro, etc.— con colores diferentes de los que nombran. El juego consiste en intentar decir lo más rápido posible el color que se *ve*, no el que se *lee* «— véase figura —*».

Amarillo	Azul	Naranja	Negro	Rojo	Verde
Morado	Amarillo	Rojo	Naranja	Verde	Negro»

A cualquier adulto le resultará más rápido leer conceptualmente que mirar-con-la-sensibilidad —quien comprenda el ejemplo, verá que esta expresión no es aquí redundante—. No es tan sencillo liberar la mirada de la presencia de lo conceptual. En el arte, la mirada estética trata de ir más allá o más acá de lo que la obra representa, narra, expresa, describe. Trata de ver algo más. De este modo, la mirada se detiene en lo material —cuando éste es correlativo a inteligible—: se detiene, por ejemplo, en la textura y el pigmento pictóricos; en el constituyente físico de la escultura; en los materiales y la estructura de un edificio; en el sonido de un instrumento; en la melodía y en la rima de un poema, etc. Al descargarse del dominio de lo conceptual, la mirada estética recupera lo inaprehensible que lo inteligible había escondido —recobra el trazo, la luminosidad que pasaban desapercibidos en un retrato—. La mirada estética descubre lo escondido y lo exótico en lo conocido, al otro en lo familiar: descubre en una foto a aquel familiar que, de pronto y por primera vez, en su expresión, nos resulta un completo desconocido. ¿Qué misterio se esconde detrás de esa extraña mueca?

* Visítase la página web: <http://www.kommdesign.de/texte/stroop.htm#0>

Paul de Man ha sido uno de los que han definido la esencia de la experiencia estética mediante esta noción de mirada estética. Me interesa ahora analizar la concepción de este último. Paul de Man ha querido encontrar en la tercera crítica kantiana la mayor autoridad en la defensa de la experiencia estética en el sentido restringido de la mirada estética, pura. Según el pensador belga, Kant llega a dar con la clave de la contemplación estética en la «Observación general sobre la exposición de los juicios estéticos reflexionantes» (KU, §29 B119 y ss). En este fragmento —siempre según De Man— Kant definiría el juicio estético según su completa liberación del elemento intelectual, del entendimiento y como contemplación pura de lo material de la percepción. En la experiencia estética pura, las cosas se muestran «tal como se muestran al ojo» (Kant, KU B119). Como explica De Man:

«esta visión es puramente material, privada de cualquier complicación reflexiva o intelectual, también es puramente formal, privada de cualquier profundidad semántica y reducible a la matematización formal o a la geometrización de la óptica pura».¹⁶

A mi parecer, si seguimos la tesis de Paul de Man, a saber, que la contemplación estética, al liberarse de la regla conceptual, se define como la contemplación pura del mundo exterior, entonces lo que se debería «percibir» sería un caos de estímulos sensibles. Se percibiría algo así como un haz de luces y ruidos sin selección ni ordenación alguna. Sin un mínimo de participación intelectual, no hay la posibilidad de que se dé una «unidad» (KU B28) empírica, y, por tanto, no se puede dar tampoco ninguna posible forma o figura como representación. Es más, como enseñó Kant, sin la participación del entendimiento, ni que sea sólo para aportar la unidad de una representación, no puede haber siquiera experiencia. Aunque se pueda ejemplificar la tesis de De Man con pinturas basadas en el ingrediente matérico —Tàpies—, músicas basadas en el timbre —Ligeti—, sonoridades en la poesía, etc., también en ellas debe haber un tipo de unidad estructural, incluso si esta estructura no denota un referente u objeto concreto, para que sea posible percibir el color y el pigmento, el ruido, la cacofonía como partes integrantes de la obra. Todos estos elementos sensibles deben ser incorporados a una unidad mayor, a saber, la obra de arte. En conclusión, la experiencia estética no se puede definir exclusivamente por su negatividad, ni siquiera entendiéndola como mirada estética pura.

La apropiación simbólica de la obra

Anteriormente hemos argumentado que la liberación estética de la mirada se ejerce en un doble nivel, a saber, tanto con relación a qué atributos son relevantes para la unidad de la obra, como al horizonte de sentido que otorga unas relaciones semánticas entre los atributos. En ello se basa la irreducible ambigüedad del objeto estético. Consideremos, ahora, en cuál de estos niveles puede intervenir la construcción reflexiva del objeto estético y cuáles son sus límites.

El primer nivel de construcción se refiere, según el tipo de obra, a la recomposición de los atributos del objeto en una unidad formal, en una estructura o en una figura. En arte puede consistir en la lectura de un poema y en la comprensión de sus palabras, en la composición imaginativa del argumento descrito en una novela, en la audición de una melodía mediante sus diferentes partes,

16 Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, 1996, conferencias «Kant's Materialism» y «Phenomenality and Materiality in Kant». La cita es de la pág. 83 (versión original) y 120 (traducción española). Cfr. biblio.

en la construcción de las líneas, formas y colores de una representación pictórica o fotográfica, en el visionado de una película, etc. Supongamos el siguiente ejemplo.

En un museo de arte contemporáneo, frente a una obra de Damien Hirst —por ejemplo las tres estanterías llenas de medicamentos, *Anarchy, God, Liar* (1989)—: puede que nos llame la atención la colocación de los envases como si fuera una farmacia y que desatendamos su color y sus medidas. Ahora bien, ¿qué sentido tienen, en un museo, estos frascos metidos en estanterías? El distanciamiento estético nos mantiene al margen de su significado y su uso habitual como medicamentos. ¿Debemos ahora descubrir un significado para la obra? ¿Podemos pensar, por ejemplo, que las pastillas recuerdan las visitas a la farmacia en una época de enfermedad del artista, o que quizás la obra pretende ser una terapia contra otro tipo de arte? Si tuviéramos acceso a una clave interpretativa que nos ofreciera un horizonte de sentido unívoco, entonces podríamos otorgar un significado concreto a la obra. Pero ya hemos argumentado que la doble ambigüedad del objeto estético niega esta posibilidad, niega la posibilidad de establecer un vínculo semántico unívoco tanto entre los significados cotidianos del objeto —medicamentos para curar— como con algunos contextos habituales —intención del artista, historia del arte, críticas en revistas, etc—. No podemos aseverar: «esta obra significa esto», «hay que pensar este objeto en clave de...».

Si la experiencia estética no consiste en atribuir a la obra un significado conceptual, se diferencia de la experiencia cotidiana y de la experiencia hermenéutica en un aspecto estructural: la experiencia estética debe ir más allá del concepto de un objeto empírico; como se expresa Kant, debe «ir más allá de la experiencia [fenoménica]» (ib: B193). Es entonces cuando la imaginación estética «pone en movimiento a la facultad de ideas intelectuales (la razón), para pensar con motivo de una representación (que pertenece al concepto del objeto), más de lo que en ella se puede comprender y aclarar. (§49 B194-195)». ¿Qué significa en este contexto «poner en movimiento a la razón»? ¿No debe pertenecer este movimiento a la actividad de un juicio que reflexiona más allá de lo empírico?

Continuemos con el ejemplo anterior. Como la recepción del objeto estético no dispone previamente de un horizonte semántico, deberá producirlo reflexivamente o, al menos, intentarlo. En estas obras de Damien Hirst, la reflexión estética se podría definir como aquella que, a partir de la percepción de las estanterías y los medicamentos, se dirige a buscar unas condiciones semánticas generales donde estos elementos puedan ahora adquirir significación. Ahí enfrente, sin la receta del médico, sin el consejo del farmacéutico, y en un museo, algo que acostumbra a merecer tanta confianza social como los medicamentos adquiere connotaciones más perversas. ¿Cuál es en el fondo la función de estas pastillas? ¿Qué concepción de la salud nos transmiten? No sería inoportuno ni ajeno a la experiencia estética reflexionar, en relación con la obra concreta, sobre la salud y sobre el poder de la industria farmacéutica en nuestro sistema sanitario.

Podemos hablar de una producción semántica y sintáctica en la experiencia estética, puesto que afecta a los dos polos que configuran los significados de las cosas, objeto y contexto. Este proceso cuesta a veces de arrancar, porque no siempre se dispone de sugerencias para la construcción semántica del objeto; también puede verse alterado, interrumpido o corregido en cualquier momento. Puede ser, por ejemplo, que una nueva observación corrija los devaneos reflexivos anteriores. Si, por ejemplo, al doblar la esquina, me encuentro otra obra de Hirst —*The Void*—, en la que la estantería es plateada y en ella se refleja la imagen de uno mismo, entonces sería común que la reflexión tendiera a incluir la idea del sujeto. ¿Qué hago yo entre tantos medicamentos? ¿Qué idea de mí y de mi vida transmiten? ¿En qué sentido mi vida, mi muerte y mi personalidad depende de estos fármacos?

Como vemos, la construcción perceptiva del objeto, la actividad estético-reflexiva, se desarrolla como un diálogo con la obra para dejarse llevar por lo que ésta presenta e ir generando horizontes de sentido pertinentes; pertinentes, porque hacen de la obra la expresión de una reflexión. La reflexión estética se define, por lo tanto, como una relación interactiva y circular, en parte paradójica, entre el objeto artístico y el espectador. Cuando el espectador se deja guiar por lo extraño, lo estético, de la obra, reflexiona de tal modo que se abre un horizonte de sentido donde estos mismos elementos sean relevantes; con esto, va construyendo el objeto estético, el cual —como hemos visto en el segundo ejemplo de Hirst— retroalimenta de nuevo la reflexión hacia otro horizonte de sentido.¹⁷

Denominaré este momento reflexivo de la experiencia estética ‘apropiación simbólica’. Este proceso puede tener el carácter de una reflexión explícita del pensamiento —como lo acostumbra a ser en el *object trouvé*, el *art minimal* y, por lo general, el arte autorreferente. Sin embargo, no es así necesariamente. La apropiación simbólica, puede consistir en la generación de unos principios conceptuales que unifiquen los datos de la sensibilidad y, en una acepción más amplia, de un horizonte de sentido para el objeto ambiguo. Teniendo esto en cuenta, la recepción de una obra por el espectador puede generar diferentes tipos de apropiaciones simbólicas. Por ejemplo, puede ocurrir que se concrete en la reconstrucción de un mundo perdido, antiguo, donde esta obra tenga sentido —como en una novela de caballerías o en un cuento de brujas—; en la adopción del paradigma moderno sujeto-naturaleza —en una obra renacentista—; en la ejemplificación visual de la teoría corpuscular de la luz —por parte de una pintura puntillista—; en la evocación alegórica de una experiencia mística —San Juan de la Cruz—. Pero también puede ser necesario conocer una teoría filosófico-antropológica concreta —como el surrealismo— o que se necesite reconstruir unos capítulos biográficos del autor —como en la poesía de Paul Celan—.

En cada uno de estos casos, el espectador, lector, etc., evoca y/o produce reglas cognoscitivas que relacionan los atributos del objeto estético de tal modo que éste pueda obtener un contexto de sentido. De este modo, el espectador ha generado una manera de percibir el objeto, ha producido una perspectiva simbólica. Esta actividad, aunque se desarrolla en un plano ficticio —literatura, cine— o en uno en el que la vida cotidiana no se ve directamente involucrada —artes visuales—, hace sentir al espectador que sus facultades de conocimiento están en marcha, funcionan, se pueden entender con el mundo. En la experiencia estética, al sentirse invitado a producir y usar perspectivas ilusoriamente, perspectivas ficticias desde las cuales construir un mundo, uno *toma conciencia* del funcionamiento de sus facultades cognoscitivas pero también de sus límites, toma conciencia de que se puede mover en un mundo con espacios de luz, aunque también de tinieblas, con lugares donde morar y donde vivir aventuras, riesgos y miedos. Cuando se realiza una experiencia estética de un objeto percibido como bello, el sujeto siente una *autoafirmación* de sus capacidades de conocimiento; cuando esta experiencia es siniestra o sublime, siente los límites de sus capacidades en ese momento. Y puesto que el sujeto siente acreditada una de sus actividades antropológicas esenciales, a saber, conocer el mundo en el que debe vivir, siente, como demostró Kant, un sentimiento de placer.¹⁸

17 No hay que confundir la reflexión estética ni con la reflexión inductiva ni con la deductiva. Teniendo en cuenta lo dicho, la reflexión estética se distingue, por una parte, de la deductiva, en que ésta busca consecuencias o casos concretos de unos principios generales. Por otra parte, se distingue de la reflexión inductiva, en que esta última busca leyes generales de casos concretos o leyes particulares. La reflexión estética no supone ni principios ni casos, ambos están en juego.

18 Véase, por ejemplo, Kant, KU, §8 B22, donde habla del «placer de la reflexión».

La intersubjetividad de la experiencia estética

Si no hay principios que orienten la aprehensión simbólica del objeto, ¿puede ocurrir que el sentimiento obtenido a partir de una obra aparezca en unos y en otro no? ¿Puede ser la reflexión estética meramente subjetiva-individual? ¿Vale cualquier asociación de ideas *en motivo de* una obra como experiencia estética? La respuesta a estas preguntas es la piedra de toque de toda estética, en el sentido que en ella se juega la posibilidad del hablar mismo de la experiencia del arte. Antes hemos llamado *pertinentes* a algunas reflexiones que otorgan un horizonte de sentido a la obra en concreto. ¿Cómo se puede valorar esta pertinencia si, como hemos argumentado, en la experiencia estética no hay una regla conceptual unívoca que haga prevalecer un conjunto de ideas con relación a la obra por encima de otro?

Dar con una respuesta satisfactoria que no eche abajo los cimientos de la autonomía estética ha sido uno de los retos de la estética; la misma obra de Kant es un reflejo de la complejidad de esta problemática. Para Kant, como para Jauss, la indeterminabilidad conceptual del juicio estético hace que en la base de la «pretensión de universalidad» del juicio estético sólo se pueda encontrar el sentimiento.¹⁹ No hay ninguna otra instancia y, con esto, queda excluida la posibilidad de una justificación lógico-demostrativa del juicio estético. ¿Pero es el gusto una instancia suficiente para ponerse de acuerdo?

En el «2º Momento del juicio de gusto», Kant explica cómo en el juicio de gusto hay una predisposición del sujeto a emitir un juicio con validez universal.²⁰ Esta pretensión encuentra las condiciones de posibilidad en la situación de desinterés y autonomía de la experiencia estética, que ya hemos explicado, y se concreta en un juego libre de las facultades que tiene forma reflexiva (KU §8). Es decir, la reflexión estética de las facultades es libre y su fin, desconocido y, sin embargo, está acotado desde el comienzo dentro del campo de la intersubjetividad. La exigencia de intersubjetividad vertebrada el juicio de gusto y limita las posibles asociaciones y reflexiones a un campo concreto.²¹ La mirada sobre una obra puede ser tan libre y subjetiva como se quiera, pero cuando nos predisponemos a una experiencia estética o cuando nos damos cuenta de que estamos teniéndola, entonces entra en juego la comunicabilidad de esta experiencia. Llamaremos experiencia estética a aquella que, además de lo que ya hemos descrito en los apartados anteriores, nos conecta con el objeto estético en tanto que sujetos, y no en tanto que individualidades.

Si esto puede ser correcto en la teoría, en el momento real de la experiencia no se dispone de un baremo fijo para saber qué sensaciones se quedan en lo meramente inmediato, cuales evocan reflexiones de carácter meramente individual y cuáles colaboran en una reflexión estética de alcance intersubjetivo. Por ejemplo, gran parte de las obras maestras de la tradición occidental utilizan medios sensibles llamados a producir placer, como el tono de un color, la forma de una figura, la musicalidad de una rima, el equilibrio de una composición como ingredientes de la

19 Kant, KU, §20 B64. También §9 B28; así como Jauss, 1982, 31, TE: pág. 32 y ss.

20 Considero que lo más importante del juicio estético es la *función* de la *pretensión* de universalidad en la experiencia estética, y no el alcance de tal «validez universal subjetiva», que es el punto de discusión de buena parte de la literatura secundaria.

21 Véase también: Jessica Jacques, «La construcción de la intersubjetividad en la *Kritik der Urteils kraft*», en *II Simposio Internacional del Instituto de Pensamiento Iberoamericano «Actualidad de Kant y su presencia en el mundo Iberoamericano» 2004*.

reflexión estética placentera que producen estos elementos —junto con otros—. Así pues, aunque se pueda argumentar que la experiencia estética sea intersubjetiva, ¿cómo se puede distinguir de una que no lo es?

Kant ha mostrado que el sentimiento estético, al estar producido por una relación específica de las facultades, no puede ser, por decirlo así, «percibido desde fuera»: no hay tal facultad metacognitiva innata (KU §21 B65). Esto sólo se puede aprender en la práctica. Para ello, el gusto compara la representación obtenida con otras previas anteriormente y con la que, supuestamente, producirían los demás. Es en este sentido que el gusto se puede llamar sentido común, el cual

«en esta reflexión toma en consideración en el pensamiento (*a priori*) el tipo de representación de los demás [...] para deshacerse de la ilusión que, por condiciones privadas subjetivas que podrían tomarse fácilmente por objetivas, podría influir perjudicialmente en el juicio» (KU §40 B157).

Gracias a la distancia del desinterés ganado en la experiencia estética, puedo pensar con mayor neutralidad cómo los demás se representarían este objeto estético. Si, mediante esta operación mental en la que me orienta el sentido común, *siento* que los demás podrían construir una representación teniendo en cuenta aproximadamente los mismos atributos sensibles y un cierto horizonte de sentido, entonces mi experiencia es comunicable, es compartible con los demás, ejerce con derecho su pretensión de universalidad. Aunque Kant explique en términos psicológicos el proceso que seguimos habitualmente cuando dudamos de la fuerza de una experiencia estética, está mostrando también que el *elemento intersubjetivo* no sólo es, como explicábamos más arriba, el *eje vertebrador de la experiencia estética*, también es el *indicador que nos permite reconocerla como tal*.

Esta explicación, como se puede ver, es circular: si, primero, Kant recurría a la «pretensión de universalidad» para explicar el sentimiento, ahora recurre al sentimiento para justificar su intersubjetividad. Veamos si este círculo es virtuoso o vicioso.

Anteriormente hemos concluido que la experiencia estética tiene una carga metacognitiva, a saber, que produce el efecto de que uno puede conocer desde una perspectiva el mundo en el que vive —experiencia de lo bello, interesante, etc.—, y de que también hay zonas que quedan más allá de sus límites —experiencia de lo siniestro, grotesco, trágico—. Ahora acabamos de establecer que mediante el gusto uno siente que esta experiencia no es meramente subjetiva, sino que puede ser compartida por los demás. La relación, necesaria, entre ambas conclusiones permite deducir que el sentimiento estético nos acredita en aquella sensación tan natural de que el mundo en el que vivimos se puede compartir, de que unos y otros vivimos —más o menos— en el mismo horizonte de sentido. Esto explica, por ejemplo, aquella profunda convicción de que, cuando uno siente la fuerza estética de una obra, cuando uno siente que una obra le llega profundamente, debe llegar también a los demás. Por esto, la experiencia estética necesita de una comunidad que la cobija, pero ésta al mismo tiempo se enriquece gracias a la intersubjetividad de la experiencia estética. Es juzgando estéticamente que abonamos el campo de la subjetividad general: «La condición subjetiva [aquí podemos decir: estética] de los juicios es la capacidad de juzgar, o el mismo ejercicio del juicio»²² (KU B145). Por eso Kant pudo definir el gusto como un «sentido comunitario» (KU §40 B157).

22 Siguiendo a Jessica Jaques, traduzco aquí *Urteilkraft* por 'ejercicio del juicio'.

Como he mostrado con el ejemplo sobre Hirst, la obra adquiere fuerza estética cuando uno siente que le comunican algo sobre temas que le afectan no sólo individualmente, sino como integrante de una comunidad con unos principios concretos. Sin este ingrediente, no tendríamos la sensación de haber obtenido una experiencia, sino una vivencia particular.

Lo interesante del carácter ambiguo de lo estético, y que justifica la circularidad del desarrollo kantiano sobre la intersubjetividad estética, es que explica que, aunque se haya tenido en cuenta a los demás y la experiencia sea comunicable, no se tiene por qué estar de acuerdo con ellos. A veces uno siente que su propia experiencia de la obra contradice la opinión de los demás y tiene necesidad de comunicárselo. Lo mismo le ocurre al artista que rompe con los moldes estéticos y consigue sacar a luz el suyo propio. En estos casos de disconformidad parece que el contenido implícito de la obra, donde lo humano se encuentra implicado, se hace más urgente de ser enunciado, pero al mismo tiempo más difícil. Es urgente porque expresa algo nuevo, pero es difícil porque esa forma sensible no la comparten los demás. En la medida en que manifiesta implícitamente una manera de ver, puede intentar ser enunciado con el metalenguaje propio de la filosofía y/o la crítica del arte; en la medida que esta manera de ver adquiere forma, se encarna en un objeto particular (obra de arte) o en una experiencia estética, el discurso conceptual sólo puede traicionarla y cosificarla. En cualquier caso, cuando hay un debate de discursos que complementan la obra y la traicionan al mismo tiempo, es porque la obra está revolviendo en algún sentido el espacio ideológico de la comunidad.

Si esto explica la posibilidad de aportar razones, discursos, al hecho de que una obra nos guste o no, también muestra por qué estas razones no pueden ser el fundamento del mismo sentimiento. Al ser indemostrable pero intersubjetivo, el sentimiento estético tiene la potencialidad de contribuir al espacio de comunicación propio de los seres humanos, poniéndolo en cuestión, enriqueciéndolo y afirmándolo al mismo tiempo. En definitiva, la experiencia, sensible, emotiva y reflexiva, de una obra, es también una intervención en el espacio público.

Al fin y al cabo, estas reflexiones terminan cerrando el círculo ahí por donde se abrió al abordar la estructura de la experiencia estética. En palabras de Jauss:

«La caracterización del placer estético como autocomplacencia en el placer ajeno presupone, pues, la unidad primaria entre placer que entiende y comprensión que disfruta y restituye la significación propia de ‘participación’ y de ‘apropiación’ que tenía, en su origen, el término» (Jauss, 1982: 85, TE 73).

Recapitulación

Considero el elemento intersubjetivo específico de la experiencia estética como el elemento necesario para superar las tesis más historicistas sobre la misma, que conducen, como he argumentado, a un probable relativismo. Recapitemos, primeramente, las características de la experiencia estética.

A menudo, se ha querido destacar el aspecto cognitivo de la experiencia estética como un enriquecimiento de la percepción o incluso como una emancipación de la propia percepción en relación con la socialmente dominante. Esta lectura es especialmente común a partir del mayo del 68, influencia a la que Jauss no supo escapar. Y esto a pesar de que años antes este pensador ya había advertido de la doble cara de la función cognitiva estética: tanto puede servir para enriquecer la percepción con nuevas perspectivas —sensibles y morales— como para consolidar los valores esta-

blecidos.²³ Cuando la producción —aunque sea autónoma— del horizonte de sentido para el objeto estético coincide más o menos con el horizonte común de sentido, entonces los valores dominantes salen reforzados. Imposible es prever cómo va a ser recibida una obra o una técnica formal en un contexto concreto, pues no hay regla previa que pueda determinar la recepción estética. Brahms fue considerado un artista más bien reaccionario en su momento, mientras que en la actualidad cada vez más se valora su aportación a la música que revolucionó el siglo XX. La arquitectura barroca se definió como el primer movimiento que, consciente de la temporalidad de todos los valores estéticos, quiso sintetizar en un estilo todos los precedentes. Lo que fue una técnica para intentar preservar el pasado ha cambiado en la actualidad su sentido: en la era neobarroca —expresión de Omar Calabrese— el collage y la mezcla de estilos se considera una expresión análoga a la percepción fragmentada de nuestra época postmoderna.

La experiencia estética, por tanto, se abstrae de la mirada común ora para fortalecerla ora para subvertirla mediante la liberación de la sensibilidad. Éste acercamiento a lo extraño, a lo exótico, esta superación de lo más común en la mirada, busca en la obra de arte aquello que, conocido o por conocer, puede ser compartido por los demás. Este acercamiento a la alteridad —tanto si es crítico como tradicionalista— fundamenta un lugar compartible con nuestros coetáneos y lo enriquece con elementos sensibles nuevos. Acercarse a la alteridad también significa poder adentrarse en otros tipos de miradas perdidas, parcialmente olvidadas en el pasado. Aunque sea mediante una ficción o un juego, y gracias a su inherente intersubjetividad, se puede también acceder, no a los significados de las cosas para nuestros antepasados, pero sí, al menos en parte, a su mirada sobre el mundo. La experiencia estética nos permite tomar conciencia del carácter de pasado de las obras, de su ambiguo arcaísmo inmune a los significados que la tradición pretende inculcarle. Pero, al mismo tiempo, al *establecer la comunicación tanto con nuestros coetáneos como con nuestros antecesores*, y al enriquecer y cuestionar sus valores, nos legitima en la ilusión de *superar nuestra radical temporalidad*.

Para concluir, un último ejemplo: la videoinstalación *The Moon is the oldest TV* de Nam June Paik, en la que este artista construye, en una exhibición de síntesis, un semicírculo de monolitos con televisores que retratan las diferentes fases de la luna. La obra no sólo transmite la sensación de superar el abismo temporal entre el pasado y el presente y relacionar el medio hipnótico de la antigüedad con el actual. Utilizando el propio medio sobre el que reflexiona, también se distancia críticamente sobre el mismo y deja al descubierto el modo de percepción que domina en nuestros días.

Bibliografía

- BENJAMIN, WALTER, 1936: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, 1977, Francfort a. M. Traducción española, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004. Traducción catalana *L'obra a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* en Edicions 62, 1993, Barcelona.
- GADAMER, HANS-GEORG, 1977, *La actualidad de lo bello*, Paidós-UAB, Barcelona.
- JAUSS, HANS-ROBERT, 1972: *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Constanza, Verlagsanstalt. Utilizo la traducción castellana, *Pequeña apología de la experiencia estética* en Paidós-UAB, Barcelona, 2002.

23 Véase también más arriba los comentarios respecto a San Agustín y a Gorgias.

- 1982: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeutik*, Munich, Wilhelm Fink Verlag. Edición española: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, 1986, Madrid.
 - 1989: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Traducción española *Las transformaciones de lo moderno*, La Balsa de Medusa, 1995, Madrid.
- KANT, IMMANUEL: *Kritik der Urteilskraft* (KU), Berlin, 1790. Traducción catalana de Jèssica Jaques *Crítica de la facultat de jutjar*, Edicions 62, 2004, Barcelona; y española *Crítica del discernimiento*, A. Machado Libros.
- DE MAN, PAUL, 1996: *Aesthetic Ideology*, conferencias «Kant's Materialism» y «Phenomenality and Materiality in Kant». Traducción española *La ideología estética*, en Paidós-UAB, 1998.
- JAY, MARTIN, 1992: «Scopic Regimes of Modernity», en: *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, New York/London: Routledge.
- VALÉRY, PAUL, 2000: *Eupalinus o el arquitecto*. A. Machado Libros.