



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Filosofía



Facultad de
Filosofía y
Letras

“Experiencia estética entendida como acción y comunicación artística”

Tesis presentada para obtener el título de:

Licenciada en Filosofía

Presenta:

Brenda Joselyn Franco Álvarez

Asesor:

Dr. Jorge Armando Reyes Escobar

México D.F. 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I: Experiencia estética: perspectiva histórica	8
1. Filósofos del siglo XVIII: la experiencia estética y el juicio estético	8
1.1 Los ideales de las Ilustración y el desarrollo de la Estética	8
1.2 Teoría estética de Francis Hutcheson	11
1.2.1 ¿Dónde buscar lo bello?	13
1.2.2 Los sentidos y nuestra capacidad de aprehender la belleza	15
1.2.3 Problemas en la aplicación de la teoría de Francis Hutcheson	16
1.3 Lenguaje, vida y experiencia estética	19
1.4 La voluntad, la conciencia y el placer desinteresado	20
1.5 Conocimiento de lo bello y disfrute de la experiencia de la belleza	22
1.6 David Hume: experiencia de lo bello, el buen gusto y los juicios estéticos. De la experiencia de la belleza a la experiencia estética	23
1.6.1 Influencias de teorías anteriores en el pensamiento estético de Hume	23
1.6.2 La Facultad del Gusto	24
1.6.3 Jerarquía de los sentidos	25
1.6.4 Hume y la experiencia estética	27
1.6.5 Sentimiento y acción	30
1.6.6 Sentimiento y belleza	32
1.6.7 Belleza y juicios	36
Capítulo II: La facultad de juzgar. Acercamiento desde la filosofía de Immanuel Kant al problema de la experiencia estética	39
1 Impulso de Kant para crear una Crítica de la Facultad de Juzgar	39
1.2 Los juicios de gusto: cómo se generan y cómo se distinguen	41
1.3 El Gusto	46
1.4 Experiencia estética, juicio y placer	46

	3
1.4.1 Comunicación y fomento de la experiencia estética	49
1.5 Problemas en la teoría de Kant	51
2. Posibilidad de la expresión de la experiencia estética	52
Capítulo III: Valoración entendida según la filosofía de John Dewey	56
1. Por qué valoramos según John Dewey	58
2. Juicios de valor y los juicios prácticos	62
2.1 juicios de hechos vs juicios de valor	64
3. Juicios de gusto según John Dewey	68
Capítulo IV: El juicio de gusto y la experiencia estética entendidos a partir de la ideas de Ludwig Wittgenstein	70
1. Concordancias y discordancias entre Dewey y Wittgenstein en los juicios estéticos	70
2. El valor en la filosofía de Wittgenstein	71
2.1 La expresión del valor en Wittgenstein	73
3. Wittgenstein, interpretación y 'ver como'	77
4. Las proposiciones y acciones (segundo periodo del pensamiento de Ludwig Wittgenstein)	81
5. La posibilidad de los juicios de gusto	88
5.1 Acciones y juicios prácticos, características de los juicios estéticos según Wittgenstein	95
6. Comunicación de la experiencia estética: el placer y las palabras	96

Capítulo V: Conformación de un concepto de experiencia estética a partir de las ideas de Ludwig Wittgenstein y John Dewey	100
1. Los juicios estéticos y la comunicación efectiva de la experiencia estética	100
1.1 El lenguaje de las sensaciones y el contenido de una experiencia estética	106
2. La presencia del placer en la experiencia estética	117
3. Procesos mentales y la experiencia estética. Aclaraciones desde la filosofía de Wittgenstein	125
4. Experiencia estética y la vida cotidiana	134
5. Placer estético, distancia estética y actitud estética	135
5.1 El placer estético y el problema de su acceso en el desarrollo de bienes culturales contemporáneos	141
5.2 Objetos de arte y el placer estético	147
5.2.1 Definición de arte a partir de la experiencia estética	149
CONCLUSIONES	155
BIBLIOGRAFÍA	165

INTRODUCCIÓN

La experiencia estética ha sido, por mucho, uno de los conceptos predilectos de los filósofos del arte desde que la estética se estableció y desarrolló en el siglo XVIII como disciplina filosófica. El concepto es crucial para cualquier teoría estética; sin embargo, se refiere también a la manera cotidiana de experimentar el arte. El presente trabajo delinea un concepto de experiencia estética que si bien nace desde las exploraciones filosóficas sobre el arte, también trata de integrar la estética más básica, la cotidianidad en la que reposan la mayoría de nuestros placeres y prácticas. Uno de los objetivos de este trabajo es reducir la distancia presente en estos ámbitos, entre la esfera artística (tan alejada muchas veces de la vida práctica) y la vida cotidiana.

En los cinco capítulos se exponen las principales teorías estéticas que dan forma al concepto de experiencia estética; de ellas se destaca sobre todo los temas del placer estético, del juicio y la experiencia. El primer capítulo expone las ideas estéticas de filósofos anglosajones del siglo XVIII. Ellos introdujeron un cambio en la perspectiva de estudio de la belleza el cual depende ahora de la experiencia estética del sujeto, que se concibe como detonador del placer estético en vez del objeto. La belleza y la experiencia estética se encuentran en el sujeto, dependen de él y no únicamente depende de las impresiones sensibles que deja el objeto de arte en la psique del sujeto. A partir de este periodo el ser humano se vuelve un agente activo en la búsqueda de placer estético. Después, en el segundo capítulo se estudia las ideas estéticas de Kant quien sistematiza el cambio en la perspectiva de estudio de los filósofos anglosajones de modo que el estudio de la belleza partiera de las capacidades del sujeto. La sistematización y la intelectualización del placer estético llevan a las manifestaciones de gusto a formar parte de la facultad de juzgar. En este punto se introduce de manera más precisa el aspecto intelectual, la parte reflexiva de la experiencia estética. El juicio de gusto denotaba, precisamente, este ejercicio conjunto de nuestra capacidad de evaluación (asignar valores) con la de sintetizar esas valoraciones en juicios que puedan ser entendidos y aceptados por cualquier ser humano.

En el tercer capítulo se aborda una puesta en cuestión de la estética kantiana y del concepto de experiencia estética que se desprende del planteamiento de Kant, esto se hace

mediante el tema de la valoración y los juicios estéticos desde la perspectiva de John Dewey con la ayuda de algunas ideas de Hilary Putnam. En esta parte se muestra que valorar es parte indispensable de la vida del ser humano, que se encuentra presente en todo, desde las elecciones cotidianas hasta el desarrollo de conocimiento científico. Los juicios de valor estéticos, desde la perspectiva de estos pensadores, no son simples muestras de eventos particulares de alguna persona. Pueden contener realidades, nos pueden contar cómo es el mundo de la misma manera como lo hacen los enunciados científicos, ya que ninguno escapa a las voliciones del hombre.

Respecto a los juicios de gusto (juicios estéticos), es posible entenderlos de un modo más complejo de cómo la tradición kantiana nos lo hacía ver, sin ser universalizables ni intentar ser inamovibles, como si fueran verdades eternas, tampoco son demostraciones de pasiones únicas y particulares de un sujeto. Wittgenstein, en el cuarto capítulo, termina por cambiar la forma de ver los juicios de gusto, desmantela la estructura formal de los juicios de gusto y los acerca a los enunciados prácticos, aunque también hay formas de expresiones de gusto que se acercan más a manifestaciones artísticas. Lo que es obvio es que en ambos casos los juicios de gusto implementan prácticas y exhortan a sus receptores al acercamiento con los objetos o de las acciones gracias a las cuales se ha tenido una experiencia estética y de la que, supuestamente, dan cuenta los juicios.

En el quinto capítulo busco delimitar el concepto de experiencia estética, una vez más, a partir de las ideas de Dewey y de Wittgenstein, tomando como referencia el criterio de “seguir una regla” para determinar cuándo alguien tiene una experiencia de este tipo. Además, de cómo la reconocemos y hablamos de la propia experiencia, también podemos entender la experiencia como una vivencia que nos vincula estrechamente con el ambiente y el entorno en el que habitamos. Este enlace se da por la conciencia de la importancia de lo material, del aspecto físico que siempre está presente en la experiencia, las reacciones corporales se reintegran como parte de la experiencia del arte, pero no acaba ahí todo, la experiencia estética no trata únicamente de sensaciones y reacciones de placer. La materialidad y la corporalidad del sujeto son indispensables, pero nunca se busca reducir la experiencia estética a ninguna forma de sensibilidad completamente física.

En breve, el hilo conductor de la tesis es el señalamiento de que uno de los elementos más importantes para reconocer la experiencia estética como tal es el placer que produce. A lo largo de todo el texto se ocupa del tema del placer, pero es hasta el tercer capítulo que se hace

hincapié en él. Con la ayuda de algunas distinciones que hace Roland Barthes expongo diferencias entre formas de percepción del arte, esto es, de experimentarlo. Estas distinciones nos hablan de formas distintas de gozar el objeto artístico.

La distinción entre placer estético y el placer en general nos indica qué es lo que buscamos en las obras de arte y en toda experiencia estética. La experiencia estética queda comprendida como placeres que están vinculados a la racionalidad, a la educación y al propio empeño para la formación de una práctica placer estético más diverso. La acción y la emisión de juicios son parte componente de la experiencia estética, no son manifestaciones subsecuentes, por lo que en la acción y en la expresión de gusto también se encuentra el goce estético.

Por último, hago un pequeño diagnóstico de las prácticas artísticas actuales y de cómo el papel del creador y del crítico de arte se han relegado, dando prioridad a las expresiones y experiencias que el comercio y la publicidad promocionan. Esto es típico de una sociedad en donde se busca el placer sin más y ya no se tiene cuidado en procurarse placer estético, en el sentido estricto de la expresión.

Capítulo I. Experiencia estética: perspectiva histórica

1. Filósofos del siglo XVIII: la experiencia estética y el gusto.

1.1 Los ideales de la Ilustración y el desarrollo de la Estética

La filosofía del siglo XVIII se destaca por el desarrollo de estudios sobre la capacidad sensitiva del ser humano, es el siglo dónde se funda la estética como una rama de la filosofía encargada de lo que tiene que ver con el conocimiento sensible (primero) y después con el arte y la sensibilidad. Los estetas del siglo XVIII, más específicamente los de las islas británicas, llevaron sus teorías del conocimiento hacía el terreno de la estética, el empirismo fue un nuevo modelo para entender el placer ante lo bello y cómo entender la diversidad de gustos. El hincapié que dieron a la experiencia y al estudio de la sensibilidad es crucial para el desarrollo de las teorías estéticas posteriores, sobretodo, son imprescindibles para elaborar un concepto de experiencia estética que revalore las capacidades físicas del ser humano en lo referente a su sensualidad y sin que devenga en un hedonismo simple.

El concepto de 'experiencia estética' va mutando según la forma como se entienda qué es la belleza, el arte y el campo de acción de la estética; así, en la Antigüedad se constreñía a entender todo como experiencia de la belleza únicamente.¹ Con el paso del tiempo y en la medida en que se va gestando un estudio y un concepto más amplio de la estética, al mismo tiempo cuando el arte se diversifica, el concepto de 'experiencia estética' se va ensanchando con él.

A partir del desarrollo de la filosofía en el siglo XVIII, la reflexión sobre la sensibilidad, la imaginación y la experiencia en general recibe un gran impulso. Sucede esto sobre todo en la filosofía anglosajona a partir de la aparición de la obra de Locke. En Alemania, el auge por estos temas recibió gran atención, el ejercicio de la razón necesita de un contacto con el

¹ Es muy complejo un estudio de la belleza en la cultura griega antigua, más específicamente en la filosofía de Platón, además del aspecto meramente estético de la experiencia de la belleza se tiene que tomar en cuenta que tanto los griegos de la época de Platón y él mismo hacen referencia a aspectos éticos y hasta epistémicos respecto a este concepto. En el *Hippias Mayor*, un diálogo aporético de su época de juventud, se intenta dar una definición de belleza, pero los intentos por una delimitación sólo evidencia la enorme diversificación de la experiencia ante algo bello.

mundo, los datos que arroja la experiencia se tornan importantes al momento de hacer una reflexión sobre el conocimiento y nuestro acercamiento a la verdad. Es así como el término 'estética' fue mencionado por primera vez por un filósofo alemán en una obra sobre metafísica. Al principio, cuando Baumgarten acuñó el término, se le tenía pensado como una forma de denominar al conocimiento sensible. Posteriormente él mismo lo encauzó hacia el estudio de lo bello. Sería interesante considerar por qué la estética inició como una forma de conocimiento y después como un estudio de cierta clase de experiencia y lo que esto conlleva.

Para la estética, este periodo es quizá el más importante en la historia de la filosofía, ya que es su inicio como disciplina filosófica. Es cierto que los temas que abarca la estética fueron tomados en cuenta por filósofos y pensadores anteriores, pero el énfasis que se le puso en este periodo (siglo XVIII) logró que se cambiara la perspectiva y que se repensaran los valores que habrían de regir la investigación estética. El valor que se le atribuyó a una disciplina del pensamiento como ésta es el resultado del modelo de vida humano que se quería conseguir en esa época:

“[...] aunque la estética del siglo dieciocho no se sitúe propiamente en el horizonte ilustrado, los temas del progreso, de la unidad en la diversidad y en su sentido cognitivo, la concepción dinámica de la naturaleza, los puntos de vista objetivistas, las tendencias antimetafísicas, la atención hacia la fantasía, son aspectos de la filosofía de las luces que pueden ser reencontrados en el albor de la estética. [...] Las afirmaciones sobre el gusto, sobre lo bello, sobre lo sublime o sobre el genio, incluso allí donde no son objeto de estudio por los grandes autores, son, en cualquier caso, parte integrante y orgánica de un todo rico, variado, múltiple y complejo.”²

Elio Franzini (esteta italiano contemporáneo) reconoce la importancia de los temas estéticos en toda la filosofía que se desarrolló en el siglo XVIII, como complemento de la ciencia y la metafísica que estaban en boga. De hecho, la estética representa los límites de todo el exhaustivo ejercicio que estaban llevando a cabo los ilustrados para desentrañar la mente humana. La estética brinda la posibilidad de un estudio sobre asuntos que no atañen a ninguna de las ciencias (ni sociales ni físicas) y que, sin embargo, son de gran relevancia para el desarrollo de la vida humana.

“[...] tal actitud [la estética] aparece como una auténtica experiencia de los límites del pensamiento, es decir, de aquellos ámbitos que Leibniz habría llamado <<confusos>> y que no son

² Franzini, Elio, *La Estética del siglo XVIII*, trad., Francisco Campillo, La balsa de la medusa, Madrid, 2000, p. 49.

jamás reducibles a un fenómeno únicamente cognoscitivo: la estética muestra, precisamente allí donde una antigua conciencia de ello parecía desvanecerse, que la filosofía no es una disciplina autorreferencial, es decir, que no se tiene por objeto a sí misma o a la pureza del pensamiento (y de su eventual disolución), sino que se dirige a lo definitivamente real de la naturaleza o de la vida psicológica del sujeto, que son, por tanto, los <<límites>> en los que se mueve cualquier posibilidad del pensamiento para teorizar.”³

El poder abordar libremente temas como el placer estético o la naturaleza de lo bello cambia por completo la valoración con la que se trata a las experiencias de este tipo. Las experiencias comienzan a ser el punto focal para una parte de la filosofía y en el caso de la filosofía que tiene que ver con temas relacionados con lo bello la experiencia es la principal protagonista.

El siglo XVIII fue caracterizado como el siglo de las luces, por el desarrollo de las ciencias, la filosofía y la proliferación de investigaciones, pero también es el siglo de los viajes y los descubrimientos. Este aspecto de la vida durante este periodo se hace evidente en el arte. La literatura se dedica a dar cuenta de esos viajes o incluso de promover el turismo, además de otras expresiones artísticas que viajan “en el tiempo” para recuperar viejos valores clásicos (auge del neoclasicismo en la arquitectura, la pintura y escultura). Aunado al reconocimiento de la vida estética (en este caso usamos el término de manera literal, es decir, en lo referente a la sensibilidad), este siglo es uno de los más fértiles en lo que se refiere al desarrollo de lo humano en las cuestiones artísticas y filosóficas.

Uno de estos grandes cambios, más conocido desde el ámbito de la teoría del conocimiento pero que también se da en estética⁴, es el “giro copernicano” que Kant desarrolla en la *Crítica de la Razón Pura*. Este giro nos enuncia un cambio en el paradigma del conocimiento, es decir, la visión del conocimiento que se puede obtener del mundo se transforma drásticamente. El sujeto se vuelve el punto central, no ya el mundo en el que está inmerso. Esto último es de suma importancia para los filósofos ingleses que iniciaron un estudio más dedicado a temas estéticos, como Shaftesbury, Hutcheson o Hume (a pesar de que tienen sólo unos cuantos ensayos sobre estos temas, es de gran relevancia para la estética moderna). Así que como no es el mundo de dónde proviene lo bello, se debe investigar su fuente, es decir: la experiencia subjetiva. En este caso tenemos que hablar de nuestra

³ Ídem, p. 74

⁴ Incluso es este “giro” se presenta con anterioridad en la Estética que en la teoría del conocimiento, con los filósofos de las islas británicas, como es el caso de Hutcheson.

experiencia de lo bello, ya no de la Belleza en sí. Conocer la esencia de lo bello es ahora una cuestión que se debe investigar en relación con el placer que proporcionaría la percepción.

El cambio de paradigma no fue sencillo. Poco a poco se empezaron a introducir distinciones en la apreciación de los objetos bellos, tomando en cuenta su origen (si son naturales o creados por manos humanas) o su materia y su proceso de fabricación (si es que tienen). El resumen de la postura contra la que se alzaron los estetas ya mencionados se encuentra a continuación en una cita de Simón Marchán:

“La persistencia de la belleza como fenómeno objetivo, dependiente únicamente de los objetos, que identifica lo bello con lo verdadero y la perfección, y la subordinación del arte a las matemáticas tiñen la época y a su pensamiento estético.”⁵

En el estudio que hace Simón Marchán, esteta español, de la estética de la modernidad nos señala el momento anterior al cambio de paradigma que se vendrá con los estetas de este siglo. Si el pensamiento generalizado a principios del siglo XVIII estaba dado por los parámetros impuestos por Platón; la revolución en el pensamiento desde la estética se dio en ambos lados del continente europeo (tanto en la parte continental como en las islas británicas).

En la parte continental de Europa, tenemos todas las teorías que tienen que ver con este enfoque de la Ilustración en donde la racionalidad se perseguía como fuente de certeza y que trata de fundar en la razón todo proceder humano; por otro lado, tenemos a la parte no continental, las Islas Británicas, en los que el desarrollo de la estética, y de toda la filosofía en general, estaba enfocada en otro de los estandartes de la Ilustración, esto es; la experiencia. De ahí el empirismo que se impuso desde Locke.

Este texto se enfocará sólo en algunos autores de estas Islas Británicas, a saber, Francis Hutcheson y David Hume, pues en ellos es más evidente la superación del paradigma platónico. Como es obvio, para el estudio sobre la experiencia estética lo más fructífero es empezar por investigar el enfoque empirista.

1.2 Teoría estética de Francis Hutcheson

Situar lo bello en la experiencia y no en los objetos que percibimos es un cambio radical. Dicho cambio lo logra Hutcheson (1694-1746). Sin embargo, este cambio está dado a pesar de que

⁵ Marchán, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, 1987. [Col. Alianza Forma], p., 18.

los problemas estéticos se siguen abordando bajo los mismos lineamientos y perspectivas que demás pensadores de su época e inclusive de épocas pasadas. Su antecedente inmediato en la historia de la filosofía es Shaftesbury, quien es considerado como un seguidor del enfoque platónico, a pesar de esto Shaftesbury comienza a situar lo bello no tanto en los objetos sino en el alma que los percibe (notamos un objeto como bello porque es nuestra alma la que lo es). La búsqueda por lo Bello como una esencia que puede ser delimitada y conocida sigue muy presente en Shaftesbury(1671-1713),⁶ en Hutcheson aún se encuentra esta idea como la meta de toda su teoría estética.

Francis Hutcheson puede considerarse como un seguidor de algunos aspectos de la teoría de Shaftesbury, sobre todo en lo que tiene que ver con la liga entre lo moral, lo bello y el placer. Aún así da el paso siguiente para que se le pueda considerar como parte aguas en lo que se refiere al estudio de la experiencia estética.

Para este filósofo escocés lo bello era un producto de la experiencia misma, no una propiedad de los objetos. El placer estético, ya que la belleza esta entendida como conexión con las sensaciones placenteras que tiene el sujeto, es una clase especial de goce y ciertos objetos nos pueden ayudar sentir a belleza, a que la idea de la belleza se den en nosotros.

“[...] lo que llamamos bello en los objetos, hablando propiamente, es un compendio del ejercicio de la mente de unidad de la variedad.”⁷

Lo que nos dice Hutcheson en la cita anterior nos ayuda a situar la belleza lejos de los objetos materiales, pero ligada a ellos indudablemente, también nos ayuda a situar lo bello en un ejercicio de las facultades humanas. La facultad encargada de hacernos sentir la belleza se irá descubriendo más adelante, lo que sí es seguro es que no es realmente un ejercicio de la razón es, tampoco podemos situarlo ni en ninguno de nuestros sentidos externos ni en parte alguna de nuestro cuerpo. Experimentar lo bello está dado por un sentido interno. Este sentido interno es una facultad de la mente humana para percibir lo bello únicamente. La Belleza se comienza a entender desde la perspectiva de quien la percibe ya que existe en la percepción de una persona como lo dice la siguiente cita: “[La Belleza] señala un objeto en la

⁶ Anthony Ashley Cooper 3er Conde de Shaftesbury es el nombre completo del filósofo inglés al que por economía le menciono solamente como Shaftesbury.

⁷ Hutcheson, F., *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, Liberty fund inc., 1740, Indiana, 2004. Traducción propia.

conciencia privada de un sujeto (una persona)”⁸ Como George Dickie subraya, la palabra ‘bello’ denota algo que sucede en el sujeto; por lo que me parece conveniente referirnos sólo a la “experiencia de la belleza” y no ya a cosas bellas.

Además, no sólo existen objetos materiales que pueden ofrecernos placer –el placer distintivo de lo bello-, sin también hay ideas, razonamientos, que proporcionan la misma experiencia, así que no ciñe la experiencia de la belleza a los objetos materiales pero tampoco a los que sólo se perciben con la mente. Él reconoce que necesitamos una fuente externa que impulse a nuestro sentido interno a tener esa experiencia de la belleza. La Belleza es el sentimiento de placer que se da por el trabajo del sentido interno. Los objetos que propician el ejercicio de nuestro sentido son sólo un medio para llegar a la belleza.

El sentido “interno” del que hablamos se entiende como un órgano más, claro que no material, sino “mental”. Sin embargo, su funcionamiento sí remite al trabajo de un órgano como el hígado, el riñón o el cerebro. Este sentido se encarga de sintetizar la variedad en una unidad. La percepción de objetos materiales es una variedad de formas, texturas, sonidos, etc., que se nos presentan a los sentidos. Lo que hace nuestro sentido interno es relacionar y promover armoniosamente lo múltiple para encaminarlo a una experiencia unificada y placentera. Ese placer es lo que llamamos ‘experimentar la belleza’. El trabajo de este sentido interno es inmediato y por eso se le relacionaba con el funcionamiento de un órgano físico, pues su trabajo es una clase de reacción del alma. Por lo que cuando un sujeto experimenta la belleza, lo hace de forma espontánea. Si no ha sentido placer inmediato al percibir un objeto o una idea, por ejemplo, entonces no se puede hablar de que haya tenido una experiencia de la belleza.

1.2.1 ¿Dónde buscar lo bello? El placer estético.

Además de un sentido interno cuya función es disfrutar la belleza, también existe, según Hutcheson, un sentido moral que funciona de la misma forma que el de lo bello. De hecho, estos dos sentidos trabajan de manera conjunta y pueden llegar a ser inconfundibles. La experiencia de lo bello se encuentra acompañada por la experiencia de lo bueno (moral). Para ambos, el criterio sobre su realidad está dado por la sensación “agradable” que tiene el

⁸ Dickie, G., *Introduction to aesthetics: an analytic approach*, Oxford, 1997, p., 14. Traducción propia.

sujeto⁹. La liga entre lo moral y lo estético se hace patente en este filósofo, al igual que en Shaftesbury, y en la amplia tradición anterior que nos remite hasta Platón.

Esta estrecha relación entre lo bello y lo bueno condiciona la clase de placer que puede ser considerada como producto de estos sentidos internos. En esta cuestión Hutcheson hace un análisis más refinado de las sensaciones placenteras, distinguiendo aquellas que son más simples de aquellas que son complejas. Estas distinciones surgen al analizar la fuente de las que emana la sensación. Tenemos placeres que se producen por impresiones y estimulación de alguno de nuestros sentidos corporales (placer sensible), por ejemplo experimentar agrado por ver colores o sonidos simples, o por tomar agua cuando se tiene sed. También reconoce como distintos los placeres racionales, que se dan por el ejercicio del razonamiento.¹⁰ James Shelley, filósofo estadounidense que investiga principalmente la estética anglosajona del siglo XVIII, llama a estas distinciones ‘categorías de placer’ y añade:

“Para establecer que el placer estético o placer provocado por la belleza no cae en ninguna categoría, Hutcheson argumenta dos cosas, una, que el placer que provoca la belleza no puede ser alcanzado con la participación de la razón, y por lo tanto debe tener su raíz solamente en los sentidos, y la segunda cosa, que el placer provocado por la belleza no puede alcanzarse solamente por elementos externos, y por lo tanto sólo puede alcanzarse mediante la intervención de un elemento (o recurso) interno.”¹¹

El trabajo de la razón es irrelevante para la experiencia de la belleza. Con ello se le da más peso al aspecto sensible, pues es necesario tener una reacción ante algo material, para que el sentido interno sea incitado y pueda proporcionar el tipo de sensación que se busca. Obviamente, tampoco se puede considerar que el placer sensorial sea la única forma de alcanzar la experiencia estética. El placer estético que se le atribuye al sentido de la belleza, más que cualquier otro placer generado por el ejercicio de la razón o por los sentidos, lo hace completamente distinto de cualquier otro placer. Experimentar la belleza es una vivencia que abarca gran parte de las facultades sensibles y no sensibles del hombre. Claro, excluye el pensamiento racional, lo que podría notarse como una falla de su teoría, y también excluye las reacciones corporales como tales, se trata más de una manifestación psicológica.

⁹ Cf. Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, trad. Jasmin Reuter, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p., 226

¹⁰ Cf. Shelley, J., “Empiricism. Hutcheson and Hume” en Gaut, B.; McIver, D. (ed.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, 2º Ed., London, 2001, p., 43

¹¹ Ibid. Traducción propia.

Pero Hutcheson no se queda en el mero campo de la estética. Como se mencionó antes, lo moral también está incluido en su teoría, así que la experiencia de la belleza es mayor y preferible si va aunado con el placer que proporciona el sentido de lo bueno. Por lo tanto, la experiencia de la belleza es una vivencia tanto moral como estética.

Es necesario hacer aquí algunas aclaraciones para la mejor comprensión del uso de las palabras 'placer' y 'agradable'. Cuando Hutcheson se refiere al producto de los sentidos internos (como el sentido de lo bueno o lo bello), no trata de una sensación que podamos situar en alguna parte del cuerpo o que provenga de la estimulación de alguno de los sentidos externos corpóreos (vista, oído, gusto, tacto, olfato; aunque esté implícito que sólo se contemplan la vista y el oído, dejando a un lado los demás sentidos). En el caso de que podamos señalar el lugar del cuerpo exacto donde se produce el placer, Hutcheson lo denomina con el calificativo de 'agradable'. Normalmente, el placer externo siempre es relacionado con la satisfacción de una necesidad biológica, por lo que se encuentra totalmente fuera del campo concerniente a la belleza y a lo moral. El placer propiamente estético del que habla Hutcheson es un placer que se da en la inmediatez, pero que no surge de ninguna necesidad física. Es dirigido por un total desinterés, no se busca por ningún beneficio o por utilidad, no es egoísta. Los objetos o acciones que nos provocan placer desinteresado pueden provocar en cualquier persona un sentimiento que puede señalar como "placer desinteresado" –hago la aclaración de que no es muy seguro que sea el "mismo placer" en sentido cualitativo-, y el hecho de que sea compartible hace que no pueda ser un objeto a poseer ni del que se pueda aprovechar.

1.2.2 Los sentidos y nuestra capacidad de aprehender lo bello

El ejercicio del sentido interno resulta complicado de entender cuando se toma en cuenta que hay un profundo arraigo en el aspecto material que envuelve la experiencia estética. Y sin embargo el placer que se identifica con la belleza no es puramente físico, así como tampoco puramente "mental". La experiencia no es una vivencia sólo del alma; también lo es del cuerpo; en eso consiste su complejidad cuando se quiere explicar.

Con esta división entre fuentes de placer (placer físico, intelectual, estéticos y éticos) también se hace una diferenciación entre objetos que los provocan. En el caso del placer estético, para la teoría de Hutcheson, no hay diferencia entre experimentar lo bello partiendo de la percepción de un elemento natural o uno no natural; al no ser una característica

constitutiva de los objetos poseer la cualidad de ser bello sino sólo tener la posibilidad de incitar en el sujeto una experiencia de la belleza, no importa tanto la procedencia del objeto como el placer experimentado. Centrar la definición de “belleza” en un elemento puramente subjetivo como lo es una sensación placentera trae a colación el problema de la relatividad y pone en tela de juicio la legalidad de cualquier imposición de valor estético. Sin embargo, cuando Hutcheson piensa en el “sentido interno de la belleza” también tiene en cuenta que los humanos compartimos la misma estructura biológica y psicológica. Por lo que, en primera instancia, un mismo objeto puede hacer que todos tengamos la misma experiencia estética y lo podemos llamar “objeto bello”. Además que él toma en cuenta el aspecto cultural del gusto. La jerarquización de ciertos valores estéticos responde a este aspecto cultural. La diferencia de los objetos que, entre una cultura y otra, han de provocar placer en un sujeto de cierta sociedad estará dada por la configuración de todo su mundo. Aún así, Hutcheson jamás se refiere a una transformación del sentido de la belleza por razones de orden social. Incluso sostiene que no es posible una educación de este “órgano de la belleza”. Así que él diría que en el seno de una misma civilización es posible tener valores estéticos siempre válidos y cierta clase de seres modelos de lo humano, quien tuviera en excelente estado su sentido de la belleza podría indicar normas para el Gusto y los juicios emitidos por ellos serían universales. Así, las diferencias que parecen cuestiones sociales son más una cuestión de adaptación al medio y del buen funcionamiento del organismo. La variedad en los valores estéticos se dan por estas cuestiones.

1.2.3 Problemas en la aplicación de la teoría de Hutcheson

La cuestión del tiempo es crucial en la teoría de Hutcheson, la inmediatez de la reacción del órgano de la belleza es indispensable. Para reconocer la genuina experiencia de lo bello de un sujeto puede resultar un problema tan pronto consideramos que no todos los objetos bellos pueden ser experimentados en un solo momento. Por ejemplo, leer una novela toma tiempo y muchas veces es en la reflexión sobre ella dónde se llega a una verdadera comprensión de la obra. Ésta no es inmediata. Recorrer una obra de arquitectura o hasta degustar un platillo lleva tiempo. En su momento esto no se toma en cuenta, pero la gastronomía ya es reconocida como un arte y si es correcta la teoría de Hutcheson debería poder explicar también esta expresión artística.

La nota anterior hace evidente un aspecto débil de la teoría de Hutcheson. Su debilidad consiste en la idea tan acotada que tiene del arte ya que sólo toma en cuenta lo que es

percibido en un solo momento, de forma inmediata. Este filósofo no toma en cuenta todas las formas de experiencia artísticas posibles cuando elabora su teoría estética. Sin embargo, hemos de notar que la belleza no es todo lo que ofrece una obra de arte para Hutcheson:

“Objetos, probablemente incluidas obras de arte, pueden agradar porque proyectan grandeza, nobleza, y santidad, entre otras cosas. Esto es, para Hutcheson, que las obras de arte pueden generar experiencias importantes distintas de lo bello y no hay razón para suponer que él crea que lo bello es una sensación correlativa a las obras de arte.”¹²

La experiencia artística no se entiende únicamente como una fuente de belleza, como lo dice la cita anterior, también pueden agradar al ser humano porque proyectan otros valores. Asimismo, otros objetos diferentes a las obras de arte pueden proporcionarnos estos mismos placeres y exaltar las mismas cualidades que se advierten en una obra de arte sin serlo. También notemos que Hutcheson no escapa a la valoración que viene desde Platón, según la cual sólo toma ciertos en cuenta lo que nos proporciona la percepción auditiva y la visual desechando los placeres del gusto o los olfativos en lo que se refiere a la experiencia de la belleza. Al parecer, la vista y el oído estos son los sentidos en los que piensa cuando se trata de percibir arte. Por ejemplo, la pintura, la escultura, la música, todas ellas son manifestaciones que sólo necesitan de esos sentidos para su percepción, se pueden aprehender de modo inmediato y el placer viene de la misma forma. Esto sí concuerda con lo que este filósofo entiende como experiencia estética. Sin embargo, al tomar en cuenta únicamente esta forma de aprehender los objetos su teoría deja fuera una inmensa cantidad de posibles experiencias artísticas y naturales, por lo que su concepción de experiencia estética es muy reducida.

Cualquier objeto que provoque un placer desinteresado podría ser designado como generador de experiencia de belleza, siempre y cuando la percepción genere ese placer inmediato y desinteresado. La inmediatez y el desinterés son elementos fundamentales de la teoría de Hutcheson. A pesar de que impone esas características para distinguir las experiencias estéticas, esto también es demasiado general y otro tipo de experiencias pueden caber en la descripción de un placer inmediato y desinteresado. También pone en el mismo nivel de importancia la percepción de una puesta de sol a la de una sinfonía. Si seguimos el pensamiento de este filósofo, valdría lo mismo experimentar placer por la percepción de una flor que por la de una pintura de Van Gogh.

¹² Carroll, N. *Op. Cit.*, p., 24. Traducción propia.

Otro aspecto que concierne al tiempo en relación con la experiencia de la belleza es el que tiene que ver con el conocimiento del objeto experimentado. Para Hutcheson que el sujeto tenga algún conocimiento previo del objeto que produce esta clase de placer no es en ninguna forma relevante. Puede haber o no alguna clase de conocimiento del objeto, pero eso no incrementará o disminuirá la sensación agradable que pueda generar en el hombre. Este aspecto también se puede ver en Hume, cuando no atribuye a los productos de la razón ninguna clase de vinculación con la acción. Son las pasiones, en el caso de Hume, las que pueden hacer que un hombre haga algo. Saber algo no provocaría ninguna acción que provocara placer estético y por lo tanto no puede contribuir a la aprehensión de la belleza. En Hutcheson se sigue la misma línea: el conocimiento no aporta nada a la experiencia de lo bello. La Belleza no concierne al conocimiento y por lo tanto tampoco a la razón.

Uno de los problemas más evidentes de una teoría como esta es que es poco precisa al momento de responder a las preguntas frecuentes que se dan en relación con la facultad del gusto, como por ejemplo, el papel de la educación, el buen o mal gusto, delicadeza del gusto, entre otros. La idea de la educación del gusto está completamente vedada en el pensamiento de Hutcheson, pues el sentido interno de la belleza no es afectado por ningún agente, ni externo ni interno, de manera que no se le puede educar de ningún modo. Al parecer la cuestión de tener buen gusto quedaría restringida por el buen o mal funcionamiento de un sentido interno, pero este funcionamiento no puede corregirse, ni siquiera se puede saber en primera instancia si su funcionamiento es bueno o malo. Sólo se llega a saberlo porque los juicios de gusto emitidos son aceptados o no como verdaderos. Esto lleva a otro problema: por lo dicho anteriormente, no hay modo de educar, por lo que se puede comparar el sentido del gusto con el de un órgano del cuerpo humano y realiza un ejercicio el cual es el mismo en todos los individuos (el trabajo que hace el hígado de una persona es el mismo del hígado de otra), así que la diversidad de gustos no podría existir. Contrario a lo que sucede en la realidad. Pero se podría sostener que muy probablemente unos tengan más desarrollado el sentido de la belleza que otros y que por eso haya diferencias en gustos. Ello seguramente se debe al azar o a la herencia, no hay otra forma de explicarlo. Para responder a la evidente variedad en gustos se podría recurrir también a una cuestión de desarrollo de los órganos de los sentidos, por ejemplo que el ojo tenga alguna deficiencia. Así, seguramente unos han reconocido más detalles o más unidad de las partes constituyentes de la experiencia y por eso su sensación se incrementó más en ellos que en otros que han percibido los mismos objetos. Es posible que este desarrollo de los órganos responsables de los sentidos (al menos, de la

vista y el oído) dependa mucho de las condiciones físicas y ambientales del sujeto. Hutcheson reconoce el papel del medio ambiente al momento de establecer modelos de belleza. Que en algunas regiones se prefiera una cierta forma del rostro a otra nos indica que es por las características geográficas que se da esta variedad –así no se contradice con el aspecto de la no-educación-. O sea, en ciertas áreas geográficas la mayoría de la gente tiende a tener la nariz más ancha que en otras, por lo que los hombres de esa zona siempre han percibido esa forma de nariz, de modo que un rostro que no concuerde con eso lo notarán extraño, feo o deforme, de manera que las proporciones del rostro humano que les dan sus circunstancias geográficas son las que les brindarán placer.

En toda la teoría de Hutcheson no hay ningún señalamiento respecto a la superioridad de ciertos gustos respecto a otros, pero podemos pensar que se puede dar el caso anterior, sobre la diversidad de gustos, ya que la práctica nos lo hace evidente. Pero Hutcheson jamás atiende este problema. Aún así hemos de señalarlo ya que es uno de los problemas que intenta resolver Hume (a quien se expondrá más adelante) y que, no dudo, que haya visto ese problema en la teoría de su antecesor. Pero no se podría hacer una jerarquía entre gustos. La experiencia de la belleza es igual de valiosa –en un contexto social, no personal- en quien tiene más desarrollado su sentido interno que en quien lo tiene menos desarrollado. Pero es imposible una comunicación eficiente de dichas experiencias.

1.3 Lenguaje, vida y experiencia estética

Una de las aportaciones más importantes, a mi parecer, de los pensadores de este siglo es que a partir de la diversificación de la vida cultural el lenguaje también se adecuó a estas nuevas tendencias. Cuando las prácticas en las que se usaba el término ‘experiencia de lo bello’ ya no se adecuaban al referente de estas palabras, se tuvo que cambiar la forma de expresarse para significar la diversidad de formas de vivir. Decir que algo era bello ya no era suficiente para abarcar experiencias que referían a lo ‘pintoresco’ o lo ‘sublime’, categorías que se fueron distinguiendo en el desarrollo del arte de la época. El uso de estas nuevas formas de referirse a experiencias que daban sensaciones agradables al sujeto abre la posibilidad (en el terreno de lo teórico) a dar cuenta de estos fenómenos de la vida humana y este hecho brinda la oportunidad de un mayor desarrollo de estas categorías en el arte. “[...] la belleza se vuelve un concepto extremadamente difuso que nos sirve para distinguir una cosa de otra.”¹³ Por eso se

¹³ Carroll, N., *Beyond to Aesthetics: philosophical essays*, Cambridge University press, New York, 2001, p., 11. Traducción propia

empiezan a usar otras palabras y esta ampliación del vocabulario responde y promueve a una mayor diversidad de fenómenos al que hacen referencia:

“No hay rastro de Platonismo; su teoría se enfoca firmemente en el fenómeno de la sensación; su teoría tiene un relato de la facultad del gusto y el placer del gusto; y el desinterés es trabajado en su concepción de sentido sin problema alguno.”¹⁴

George Dickie resume en estas pocas líneas las características de la teoría de Hutcheson: deja atrás el platonismo, se enfoca en el fenómeno del sentir, su teoría toma en cuenta una facultad del gusto y del placer que proviene de él, además del aspecto del ‘desinterés’ que resulta crucial para su teoría. Todo esto está muy bien, sólo que podemos encontrar ciertos problema en la teoría de Hutcheson para explicar la dimensión de la experiencia estética. Veamos cuáles.

1.4 La voluntad, la conciencia y el placer desinteresado

Noël Carroll¹⁵ (esteta norteamericano) hace una separación de ciertos momentos en la historia de la estética de dónde se pueden distinguir concepciones distintas de experiencias estéticas. Una de ella es la ‘concepción tradicional’. En ésta, de la cual Hutcheson es uno de los grandes representantes, sólo se toma en cuenta cierta parte del sujeto, a saber, la parte consciente, la que está pendiente de todo lo que pasa en él mismo. Obviamente una sensación placentera como la que se tiene en la experiencia de la belleza es una sensación así. En realidad, para que pueda contar como placentera es necesario estar al tanto de dicha sensación y, por lo tanto, que uno se puede dar cuenta de ésta. Sin embargo, una cosa es ser consciente de un estado de placer del que se padece y otro es que, por medio de algún tipo de intención, se promueva tal estado mental en uno mismo. Lo segundo nunca pasa en la teoría de Hutcheson. Lo inmediato del ejercicio del sentido interno sólo permite estar al tanto de lo que nos pasa, pero no actuar sobre nosotros mismos. No es un estado voluntario. Esto trae graves consecuencias para la idea de experiencia estética, ya que resultaría una vivencia de la cual, en cierto sentido, no somos partícipes, sino que sólo la padeceríamos.

La cuestión de la relación entre el campo de la estética y la utilidad es muy recurrente en las teorías anglosajonas. Esto tiene el respaldo de las ideas del liberalismo y el desarrollo

¹⁴ Dickie, G., ----, p., 14. Traducción propia.

¹⁵ Cf. Carroll, *Op. Cit.*. pp. 41-49

de su economía a través del comercio. Pero a pesar de que todo en su pensamiento está vinculado con esta idea del aprovechamiento de sus recursos y de sacar el mayor beneficio posible, en lo que concierne a la estética ello se trata de modo un tanto diferente. El valor de aprehensión de la belleza viene a romper con la idea de la búsqueda de lo útil y de la propiedad privada. Lo bello no se posee; es posible poseer una pintura o un jardín hermoso, pero la belleza no se encuentra allí, sino en el placer que surge de su experiencia: se le brinda valor por sí misma. La belleza se presenta y se reconoce inmediatamente, es inconfundible y no es necesario ser el dueño del objeto que ha estimulado nuestros sentidos para disfrutarla. Su presencia en el sujeto es completamente desinteresada, pues no la busca, ella sólo se presenta. Este hecho podría ser una cualidad positiva de esta concepción de 'experiencia estética'. Sin embargo, es una posición utópica del sujeto, posición respaldada por la época en la que se desarrollaron estas teorías. Aún así no es viable cuando tomamos en cuenta todo el desarrollo del arte, en donde los intereses políticos hacen que éste funcione como un modo de propaganda o cuando se piensa que el arte servía para educar y enseñar la religión a la gente analfabeta (en la actualidad también tiene esas funciones, pero ya no exclusivamente). Siempre ha existido alguna clase de utilidad en o para el arte. Y lo mismo sucede con las cosas bellas naturales. Lo más atractivo de alguna especie (animal o vegetal) es el producto de su adaptación al medio. Los objetos de la naturaleza que nos parecen más bellos y que parecerían sólo adornos, en realidad son aditamentos útiles para su supervivencia.

La utilidad que se encuentra detrás de los artefactos bellos resulta un obstáculo para la teoría de Hutcheson, pues entra en conflicto cuando se piensa en el placer desinteresado que provoca un objeto cuando la producción de ese objeto está dado pensando en un fin, en una utilidad. Desde mi punto de vista no se puede deslindar al sujeto al modo como lo hace Hutcheson de su participación en la aprehensión de la belleza, ni tampoco se puede ser indiferente al proceso de producción de los objetos bellos.

La consciencia del valor de una experiencia estética (vale por sí misma) es uno de los puntos fuertes de una teoría como la de Hutcheson. El desinterés que conlleva todo placer dado por el sentido de la belleza es la prueba de que quien tiene dicha sensación es arrastrado por el ejercicio de su sentido de belleza. Aunque es un ejercicio inmediato, no es inconsciente. El reconocimiento del valor de la experiencia depende mucho de qué tanto seas libre de tenerla, qué tanto conscientemente puedas acceder a una experiencia estética. Parece que la cuestión de la libertad para acercarse a objetos y situaciones que fomenten las ideas de

belleza queda fuera del pensamiento de Hutcheson. Para él, tener y reconocer algo como bello es una cuestión de necesidad, claro, siempre y cuando el sentido de la belleza funcione adecuadamente en el sujeto.

No hay responsabilidad por parte del hombre en el placer del que es presa y es un misterio cómo es que el mismo sujeto es quien toma conciencia de que su acercamiento y el fomento de esas experiencias son completamente desinteresados. “Como Hutcheson apunta, el sentido de la belleza es pasivo [...]”¹⁶ El carácter de pasividad, que es evidente en la teoría de este filósofo, hace que el hombre que aprehende la belleza no sea responsable de su formación en este sentido de su vida, sino que asume sólo el resultado de su sentido de lo bello, lo disfruta y nada más.

1.5 Conocimiento de lo bello y disfrute de las experiencias de lo bello

Un término que describía muy bien lo que era el “ejercicio” de la aprehensión de lo bello siempre fue ‘contemplación’. El cambio de postura que se efectuó con Hutcheson nos da la oportunidad de entender este mismo ejercicio a partir de otra palabra: ‘delectación’¹⁷. Ésta nos remite a la posición sensualista de nuestro autor. Mientras que para Platón y sus seguidores el enfoque principal consistía en una especie de conocimiento, para los empiristas del siglo XVIII como Hutcheson su principal objetivo y tema de estudio se encontraba en las sensaciones, allí indicaba el disfrute de lo bello. Así, a partir de estos filósofos británicos la experiencia juega un papel crucial en toda teoría estética que se proponga.

El cambio de posición en el estudio en esta rama de la filosofía, un cambio que se da cuando ya no se enfoca el conocimiento de lo bello sino la apreciación de la belleza, da al arte mayor valor y se reconoce como un producto distinto y más valioso –en sentido humano- que los objetos naturales bellos. Ni Hutcheson ni Platón trataron de hacer una teoría sobre el arte. El campo de acción de sus teorías está encauzado hacia lo bello, pero el hecho de que esa palabra ya no resultara suficiente hizo que el desarrollo del arte explorara todas las demás facetas reconocidas en el placer que proporcionaban las experiencias de ciertos objetos. Dicho placer podía ser de la misma fuente y calidad que la experiencia de lo bello y, sin embargo, tales objetos no se podían describir con la misma palabra. El placer proporcionado

¹⁶ *Ibíd.*, p., 15 Traducción propia.

¹⁷ Cf. Bayer R., *Op. Cit.*, p. 224- 229.

también debió de ser reconocido como cualitativamente diferente y, aún así, con el mismo valor –valor dado y extinguido en sí mismo-. La diferencia principal en cuanto al arte es que son objetos que están realizados intencionalmente por una persona, no como los objetos naturales. Por lo tanto, no pueden entenderse sus particularidades a partir un pensamiento como el de Hutcheson. Es necesario una teoría más completa que dé cuenta de lo que tienen de especial las experiencias estéticas provocadas por objetos fabricados por el hombre. Una teoría así es, como veremos, la del gran filósofo escocés David Hume.

1.6 David Hume: experiencia de lo bello, el buen gusto y los juicios estéticos. De la experiencia de la belleza a la experiencia estética.

1.6.1 Influencias de teorías estéticas anteriores en el pensamiento estético de Hume

A pesar de que se puede rastrear en el ensayo más importante de David Hume sobre temas estéticos, “Of the Standard of Taste”, una continuación de la teoría de Francis Hutcheson, su originalidad radica en cómo enfrenta dicha teoría en sus partes menos afortunadas y trata de resolver los problemas que hereda de este último pensador, además de que plantea otros que le permitirán al lector iniciar una investigación más profunda sobre el gusto y la estética.

Una de las aportaciones de Hume en relación con temas estéticos es el inicio de, algo así como, una revolución copernicana¹⁸ desde la perspectiva de la estética. Su idea de causalidad da cuenta que ésta es el resultado de una inferencia que el sujeto hace, ya que no es precisamente un dato que brinde la experiencia. Nosotros solamente vemos sucesiones de hechos, pero no vemos la causalidad. Eso lo postula el sujeto. Éste último es la pieza principal para explicar el conocimiento del mundo, no los objetos. Sin embargo, este cambio de paradigma se inició con la postura de Hutcheson para quien la belleza es un elemento de la experiencia (el placer desinteresado) y no de los objetos del mundo. Por supuesto, Hume lo traslada a conceptos como la causalidad lo que le da mayor proyección e importancia en la historia de la filosofía.

Aún así, quisiera asentar que el cambio en el enfoque del estudio de la belleza y los valores que se establecen como criterios para determinar que objeto es bello quedó asentado

¹⁸ Véase, Lapoujade, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, siglo XXI, México, 1988, p., 55

con lo que Hutcheson dice al respecto. Hume refuerza este nuevo enfoque usándolo en su ensayo y reflexionando a partir de este movimiento. A pesar de que en ningún momento deja de usar frases como: “x es bello”, lo que sí deja de hacer es seguir considerando que la belleza es algo que se encuentra *en* los objetos y que por lo tanto es una propiedad que sólo descubrimos en ellos. La experiencia, al ser la única fuente de conocimiento (para empiristas como Hume), también resulta ser lo único que se puede estudiar y en ella se debe fundar todo el conocimiento tanto del mundo como del hombre mismo. La belleza queda separada de los objetos materiales y la forma en la cual se procede ante los objetos que antes se consideraban como bellos (ahora tal vez sólo sea posible llamarlos ‘objetos que promueven la belleza en nosotros’) cambia en forma súbita.

Usualmente se piensa en Hume como en un filósofo que se inclina hacia el subjetivismo radical (cuyas consecuencias son desastrosas cuando se quiere establecer un estándar del gusto o cuando se busca un consenso en los valores morales), sobre todo cuando se considera que el conocimiento, ya sea de la belleza o de cualquier otro aspecto del mundo, está basado en la estructura psíquica del sujeto y no en aquello que se conoce. Este filósofo no cree encontrar trabas en establecer, sin embargo, parámetros de conducta moral y estética desde criterios como las pasiones, las emociones o las sensaciones. Naturalmente, esto no es una empresa sencilla. Hume necesita establecer muchos supuestos, como la idea de una naturaleza humana común, además de una teoría donde participe la acción del hombre en su entorno. Veamos cómo procede en relación con la estética.

1.6.2 La facultad del Gusto

La idea de un sentido interno (sentido de la belleza; “sense of beauty”) que viene desde Shaftesbury pero que se delinea mucho mejor en la teoría de Hutcheson, la retoma Hume al pie de la letra. Aunque Hume no es el primero en usar la palabra ‘Taste’ -‘Gusto’- sí es quien promueve un uso más regular de la palabra. De ahí que el sentido interno sea también conocido como la “facultad del Gusto”.

Para poder hablar de una facultad del ser humano antes se tuvo que poder entender más laxamente como una función natural del hombre. A este respecto, Dabney Townsend¹⁹

¹⁹ Townsend, D., *Hume’s Aesthetics Theory. Taste and Sentiment*, Routledge, London, 2001, [col. Routledge Studies in Eighteenth Century Philosophy].

hace una exposición muy completa de cómo se puede entender este uso de la palabra ‘Taste’ entendida como una analogía. De manera resumida podemos entender de esta forma la analogía del gusto: el sentido del gusto, al que coloquialmente lo pensamos como el funcionamiento de un órgano (la lengua) es el elemento ideal para hacer la analogía del Gusto al que nos referíamos antes. Townsend nos yuxtapone a el Gusto, entendido como la facultad de evaluar, apreciar, discernir y atribuir valores éticos y estéticos a hechos del mundo, con un ejercicio de índole físico-químico-biológico, actividad de degustar –saborear algo-. Incluso, para entender cómo funcionaba la facultad de juzgar (el Gusto) se hacía referencia, muchas veces y por muchos filósofos, a la degustación. Este tema también lo trata Carolyn Korsmeyer²⁰, quien entrelaza la degustación con la apreciación estética. Sin embargo, esta liga entre la degustación y el gusto estético fue un recurso usado por algunos como Hume, pero también fue un recurso que se intentó debilitar poco a poco de la explicación filosófica de la facultad de juzgar. Para entender esto se debe explicar un poco cuál era el posicionamiento de la tradición filosófica respecto de los sentidos corporales, cuáles resultaban más importantes o cuáles más engañosos para nuestro conocimiento del mundo según la Filosofía –y también la religión-. La exposición de Townsend recuerda esta jerarquía de sentidos, la preponderancia de la Vista y también el acercamiento, la inmediatez y completud con la que se liga a los sentidos como el tacto y el gusto.

1.6.3 Jerarquía de los sentidos

Una de las razones más plausibles por la cual se usa la misma palabra para denominar el sentido que concierne al paladar y al que concierne el estudio de la estética es que primero se estableció el concepto de gusto como la cualidad para discernir sabores y que este trabajo de discernimiento es casi el mismo en el gusto estético. Otra de las razones es que nuestras primeras formas de conocimiento se inician por medio del ejercicio de meterse el objeto que ha de ser conocido por la boca, se prueba el objeto y con ello se obtienen datos certeros de él (como dureza, sabor, unicidad, etc.). Se puede decir que tenemos una experiencia más completa cuando nos acercamos por medio del gusto al objeto. Al acercarnos algo a la boca participan todos los sentidos corporales (vemos el objeto, lo tocamos, percibimos su olor, lo saboreamos y escuchamos el ruido que producimos con este acercamiento), además de que

²⁰ Korsmeyer, C., *El sentido del gusto, comida estética y filosofía*, Trad. Francisco Beltrán Adell, Paidós, Barcelona, 2002.

es una experiencia inmediata o directa. “El Gusto estaba directamente relacionado al tacto, y esto ofrece inmediatamente una analogía para explicar la relación entre sensación y juicio.”²¹

La relación que se menciona en la cita anterior entre el juicio y los sentidos (aunque habla directamente del tacto, recordemos que el tacto está íntimamente ligado al gusto), tiene que ver con esta conexión más directa con el objeto a conocer. Los juicios (de la clase que sea) serán verdaderos si esta liga entre la experiencia del objeto y el objeto es suficientemente cercana. En el caso de la estética, los juicios serán la única forma de dar cuenta del desarrollo del Gusto en cada individuo. Ellos son el reflejo del estado interno y, por ende, de la experiencia de cada persona. A pesar de que Townsend defiende muy bien la idea de que son preponderantes estos sentidos –vista y tacto (tacto/gusto)- sobre los otros, en lo que se refiere al papel que juegan en la obtención de conocimiento del mundo, no se da cuenta de que cuando se trata de establecer valores de las experiencias humanas según el origen de ellas sólo se toma en cuenta a la visión y al oído como fuentes de experiencias valiosas para el conocimiento de cualquier ente. Por lo que se puede decir que la tradición más seguida es la de Platón y no Aristóteles.

Aristóteles hace una reivindicación del sentido del tacto y Townsend recupera lo dicho por él. Sin embargo, es Platón la influencia inmediata en los filósofos que se ocuparon de temas estéticos, al menos en ese extremo del continente europeo y en ese siglo. Shaftesbury, uno de los precursores de la investigación en el campo de la estética en este periodo, sigue a Platón y hereda a sus discípulos esta jerarquización de los sentidos, en cuanto a lo que el conocimiento se refiere, pero sobre todo por las implicaciones morales que esta valoración tiene. Tanto para Hutcheson como para Shaftesbury el sentido interno que hace posible la contemplación de la belleza está ligado inevitablemente al sentido moral. Para Hume esto también está implicado. Así que, siguiendo con el tratamiento que se estipula desde Platón, la supremacía de la vista y el oído como sentidos propios de la experiencia de la belleza fueron los que guiaron las investigaciones y la producción de arte en estos filósofos del siglo XVIII.

Carolyn Korsmeyer, en su investigación sobre el sentido del gusto, expone cómo el uso de esta palabra para designar un ejercicio tan complejo como la experiencia estética brinda conexiones estrechísimas entre la belleza y la corporalidad. Con esto da cabida a un discurso nuevo sobre la teoría de la belleza; se comienzan a explorar relaciones que habían sido evadidas por no atender al placer corporal y hacer de la belleza un objeto desarraigado del

²¹ Townsend, D., *Op. Cit.* p. 47. Traducción propia.

mundo material: “El sentido del gusto aporta el lenguaje e incluso el marco conceptual que permite la comprensión teórica de la apreciación estética de las obras de arte.”²²

El sentido del gusto y la correspondencia con las distinciones de los sabores y los juicios que siempre han de estar presentes, resultan la analogía perfecta para entender el Gusto. Korsmeyer mantiene que es dentro del marco conceptual que ofrece la experiencia de la degustación y las relaciones que ésta da que se establece un modo de proceder ante las obras de arte. Cuando se habla del uso de la palabra gusto (‘taste’), lógicamente se incluye el uso que Hume hace de ella y se puede aplicar lo dicho anteriormente. Empero, esta filósofa sólo intenta examinar lo referente a las experiencias artísticas y no las estéticas en general. En el caso de Hume podemos ver que no es muy preciso que en todos los casos se refiera exclusivamente a experiencias artísticas. Es más adecuado referirse a las experiencias de la belleza, lo cual incluye la experiencia de objetos bellos naturales, los artísticos y los culinarios.²³ La inclusión de actividades que parecen más comunes si las tomamos desde el sentido físico del gusto pero que también pueden servir para exponer lo que Hume llama la “facultad del Gusto”, hace posible que haya más elementos que delimiten lo que hemos de entender como experiencia estética.

1.6.4 Hume y la experiencia estética

Es pertinente hacer aquí una diferencia entre “experiencia estética”, por un lado, “experiencia de lo bello” y por otro “experiencia del arte”. Ya anteriormente se había mencionado cómo desde el siglo XVIII se pudo empezar a llamar a las experiencias de lo bello, incluido las del arte, como ‘experiencias estéticas’. Sin embargo, a lo largo del presente texto no se ha usado dicho término de manera sistemática. Es desde Hume que se puede hacer un uso más regular y con el sentido que se busca aplicar en lo subsecuente en el presente texto. Este parte aguas que sitúo en Hume se justifica por los temas estéticos que aborda, en donde va más allá de conocer la esencia de lo bello –o la belleza- como es el caso de Hutcheson. Hume se interesa en forma especial por ciertas manifestaciones artísticas, por la experiencia que de ellas tenemos y por los estados en los que hace entrar la obra de arte a un público que la consume. Así, en adelante, en la exposición en este texto me centraré en la experiencia estética.

²² Korsmeyer, C., Op. Cit., p., 63

²³ Parecería contradictorio seguir llamando bellos a los objetos, cuando se ha estipulado en este mismo texto que la belleza se ha trasladado, del objeto al sujeto que lo experimenta, sin embargo, el lenguaje y los juicios jamás cambiaron en este sentido: los objetos siguieron denominándose bellos a pesar de que se tenía bien claro que ellos por sí solos no se podían estipular con ese predicado.

Palabras como ‘degustar’, ‘probar’, ‘muestra’, pueden ser unificados en un mismo concepto en el idioma inglés (‘taste’), pero las facetas que muestra cada uso nos acercan un poco más a la idea que Hume quiere transmitir a sus lectores cuando piensa en la experiencia del arte y de los objetos bellos. Cuando se usa esa clase de términos lo que acarrea consigo es una idea de consumo muy evidente. El ejercicio de degustar un alimento implica consumirlo literalmente. Al tomar en cuenta que para los empiristas interesa imperiosamente un acercamiento lo más inmediato posible entre el mundo y el sujeto, pues que de ahí surgirá un conocimiento más certero de las cosas, entonces vemos que no es gratuito que se haya usado la palabra ‘taste’ para denominar a la experiencia estética. Una experiencia como es el degustar ofrece a Hume la posibilidad de encerrar en un concepto una idea de una experiencia tan compleja como es la de la belleza.

Los ejemplos que Hume usa con referencias gastronómicas, como el símil que hace entre el funcionamiento de la facultad para degustar un platillo o un vino y la experiencia estética reafirman lo dicho anteriormente. Sin embargo, aunque pueda seguirse que Hume “tiene en mente” que la experiencia estética trata de una vivencia tan completa como lo representaría el hecho de ‘probar algo’, no podemos dejarnos llevar por completo por esto.

Primero se deben que tener bien en claro las implicaciones que tiene pensar una ‘experiencia estética’ como emparentada con el ejercicio de degustar. Lo que no parece posible es que este filósofo haya olvidado el proceso físico que se requiere para que un hombre obtenga el sabor de algún objeto; degustar un alimento impide que otro deguste el mismo (estrictamente el mismo) alimento. Esto parece contrario a lo que podemos esperar de una experiencia estética. Desde Hutcheson se ha establecido que una de las principales características de la apreciación de la belleza es que su placer sea desinteresado, compartible y comunicable. Consumir el objeto e impedir que otro pueda consumirlo es contrario a las expectativas de los estos mismos filósofos.

La filosofía, en temas políticos y éticos, llevaba una beta dirigida hacia un egoísmo exacerbado en el siglo XVII. Los filósofos del siglo XVIII responden a pensadores como Hobbes y a toda idea de que placer que sólo concernía y se buscaba en beneficio de un sujeto particular, ya sea en cuestiones morales o en estéticas. Buscar únicamente el beneficio propio y satisfacer los deseos y necesidades inmediatas son metas que están fuera de la estética del siglo XVIII. Ya antes se había mencionado el interés de Hutcheson por la idea de compartir el objeto que nos ha incitado el ejercicio del sentido interno y que, por ello, nos ha provocado

placer. Además del desinterés que mueve el consumo se tiene que tomar en cuenta que el acercamiento a esta clase de objetos no responde a ninguna necesidad.

Cuando Hume establece símiles entre el funcionamiento del Gusto y el gusto –sentido corporal- no asume todo lo que conlleva la experiencia del degustar, de saborear. Su teoría no se desliga completamente de la tradición anterior, sino solamente incorpora lo que se adecua a una experiencia estética subordinada al pensamiento moral de la época.

Pero la idea de la búsqueda del placer propia del siglo XVII no puede ser superada del todo. De hecho, se parte de ella:

“El placer se solía considerar como un sentimiento que aparece cuando logramos gratificar nuestros propios intereses o deseos. Si el placer es componente fundamental de la belleza, entonces la belleza también forma parte de la variabilidad individual que caracteriza al placer.”²⁴

Korsmeyer sintetiza el pensamiento del siglo XVII en esta cita, en lo concerniente al placer y las implicaciones en el terreno de la estética, idea que sigue muy vigente para el siglo XVIII. Los intentos de Hume sugieren una conciliación entre el subjetivismo extremo y una norma para dirigir el Gusto, pues jamás se olvida de que el placer es un asunto completamente subjetivo y variable en cada persona. La belleza misma también es tomada de esta forma por el autor:

“La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente.”²⁵

La variabilidad en el estado mental de las personas que perciben la belleza hace que la teoría estética de Hume se hunda en problemas cuando tenemos en cuenta que su principal meta es llegar a establecer una guía para la formación del buen gusto. Una norma del gusto buscada por Hume no es sólo una forma de establecer jerarquías y dar validez a los juicios de gusto, sino su plan de educación y fomento de la delicadeza del gusto.

²⁴ *Ibíd.*, p., 75

²⁵ Hume, D., “Sobre la Norma del Gusto” en *La Norma del gusto y otros ensayos*, trad., María Teresa Beguiristáin, Península, Barcelona, 1989, p., 27.

1.6.5 Sentimiento y acción

Otra de las influencias que recibió Hume al escribir su ensayo sobre el gusto (además de mencionarlo en su ensayo sobre la tragedia) fue la de Jean-Baptiste Du Bos –sacerdote y filósofo francés del siglo XVIII-. Townsend²⁶ reconoce esta influencia y le brinda una importancia mayúscula cuando se hace una investigación sobre el sentimiento y su papel en la estética de Hume. Estas investigaciones dicen que Du Bos le da gran importancia a la presencia de ‘sentimientos’ como fuente de promoción de acción. Esto es una idea recurrente también en Hume (no sólo en su tratamiento de temas estéticos, también en el demás pensamiento que desarrolló, por ejemplo, en su teoría ética), ya que es en el sentimiento en donde descansa el peso de la experiencia. Se puede decir que es a través de él que tenemos conciencia de la experiencia que estamos viviendo, es decir, sabemos lo que está sucediendo con nosotros y con nuestra interacción en el mundo sólo por medio de las pasiones que nos lo indican. Además de que si no hay una pasión que nos mueva no se puede entender cómo es que el hombre actúa (las pasiones mueven al hombre, las razones no). Las acciones subsecuentes son el resultado del sentimiento que ha embargado al individuo anteriormente. Tanto Du Bos como Hume hacen esta liga entre sentimiento y acción, pero no tienen el mismo trasfondo teórico:

“Du Bos combina una teoría de la imitación con una distancia por cada inferencia conectada. Su apelación al sentimiento es naturalista, ingenuo y podría, si se desarrolla, dirigir directamente a un subjetivismo crítico. Hume, en contraste, tiene una teoría que apela al sentimiento porque este es la autoridad final de la mente para lo que se conoce como razonamiento.”²⁷

Y, sin embargo, Townsend no puede dejar de relacionarlos ya que la función que tiene el ‘sentimiento’ en ambos filósofos es muy similar, a pesar de que Hume haya desarrollado este aspecto en un sentido más fuerte, el cual se vincula con su teoría del conocimiento y con su ontología.

La idea de “Naturaleza Humana” permea todo el pensamiento de los estetas ingleses²⁸. Por supuesto, Hume asume la posición (desde su Tratado de la Naturaleza Humana) de que la humanidad comparte estructuras mentales y biológicas similares y es esto lo que permite hacer una investigación sobre el Hombre. Al observar regularidad se pueden hacer

²⁶ Cf. Townsend, D., Op. Cit. pp. 76-85

²⁷ Ibid, p., 77. Traducción propia

²⁸ Cf. Marchán, S., Op. Cit., pp. 31-32.

inferencias a partir de las experiencias acaecidas anteriormente. Esta naturaleza humana brinda las bases para una investigación que dé resultados comprobables y válidos en todo momento (Hume seguramente sólo se comprometería con una cierta cultura). Aunado al hecho de que Hume considera a las pasiones cómo la única fuente para la acción humana, nos da un panorama de lo que debemos esperar de su teoría estética.

“Hume afirma aquí que para efectuar cualquier acción, o para ser movidos a efectuarla tenemos que ser “afectados” de un modo u otro por aquello a que, según nuestra creencia, nos conducirá la acción; los efectos de la acción no pueden sernos indiferentes. De alguna manera tenemos que querer o preferir que se dé un estado de cosas más bien que otro para que nos pueda mover a realizar ese estado de cosas.”²⁹

Esto es muy importante cuando nos adentramos en la estética de Hume, ya que el acercamiento al arte, la practica constante que es necesaria cuando queremos convertirnos en expertos –poseedores de delicadeza del gusto- está movida por estas concepciones. Es por medio de las pasiones que, Hume supone, actuaremos de modo que fomentaremos en nosotros mismos la clase de experiencias que nos llevarán al desarrollo del Gusto; o sea, el placer que encontramos en la experiencia de la percepción de ciertos objetos es lo que nos llevará a querer acercarnos más frecuentemente al mismo tipo de objetos o situaciones.

La única forma como el ser humano hace algo es cuando quiere hacer algo, cuando es movido, tiene motivos para actuar. Estos motivos son siempre (en el caso de Hume) sentimientos, emociones, pasiones. La experiencia de lo bello, pero también en un sentido más amplio, la experiencia estética se entiende en Hume como una emoción, por lo que este tipo de experiencia puede ser un motor para futuras acciones. Es decir, cuando hay un consumo de obras artísticas o de objetos bellos naturales es probable que el sujeto se acerque cada vez más a esa clase de objetos, lo cual trae por consecuencias el refinamiento de su facultad del Gusto. Queda vedado cualquier otro modo en que queramos entender nuestro acercamiento al arte o a cualquier tipo de experiencia que promueva la clase de placer que referimos como belleza.

Lo anterior trae consecuencias en el modo de percibir la vida humana. El hedonismo que es posible atribuir al pensamiento de Hume irrumpe en el panorama de su investigación; sin embargo, los matices que da este filósofo me parecen suficientes para tomar en cuenta su propuesta más allá de un simple seguimiento del placer como meta de la vida humana.

²⁹ Stroud, B., *Hume*, trad., Antonio Ziri6n, IIF-UNAM, M6xico, 1995, p. 227.

1.6.6 Sentimiento y belleza

El sensualismo, que se le atribuye a Hutcheson, también se podría predicar de Hume. En ninguno de los dos casos se puede ver este sensualismo como de un simple predominio de los sentidos y del placer corporal. Tomar en cuenta la particularidad del placer en cada persona asume una interminable variedad de experiencias, por lo que nadie podría comprometerse con que las sensaciones y las experiencias sean cualitativamente iguales, de la misma intensidad. Esto queda muy claro a lo largo de todo el ensayo sobre el gusto. Hume, a pesar de asumir que los hombres cuentan con una ‘naturaleza común’, no puede dejar a un lado la evidencia que le ofrece la experiencia con los gustos de los demás hombres. Y, sin embargo, la búsqueda de una norma del gusto es un proyecto que une a ambas posturas: la variabilidad de gustos y la idea de una naturaleza humana común. La norma del gusto se da a través de las prácticas de sujetos particulares, pero tiende a regular la experiencia de una comunidad en lo referente al acercamiento del arte (Hume tiene mucho interés en el campo del arte). El uso de un lenguaje común y la aclaración de lo que es el uso correcto de este lenguaje harán que los juicios de aquellos con gusto refinado sean valorados como tales. Pero, cuando se intenta compaginar lo dicho anteriormente en la cita directa de Hume en la cual reconoce que la belleza es distinta en cada mente que la percibe (pues cada mente lo es también). Entonces el caso del experto (el que cuenta con un gusto refinado) sólo sirve como un modelo de proceder, un modo de actuar, con lo que deja libre el paso para la interpretación de lo bello, la experiencia de ese objeto que llama bello no estaría un ningún momento definida como la correcta, sería una forma más de experimentar, tan válida como todas. Tal vez ni siquiera importe para los fines que persigue Hume de señalar estándares.

Catalogar a la belleza como una emoción y no como una sensación es indispensable en el pensamiento de Hume ya que la emoción, como producto de nuestros afectos (del sentimiento), se distingue del juicio del ejercicio de la razón. Del mismo modo, si dejamos a la belleza como una simple sensación placentera, ésta debe darse completamente en los sentidos corporales, lo que enlaza directamente con el mundo del cual ha sido tomado el objeto de la experiencia. Hume, no se adentra en este tipo de detalles, ni es claro en su exposición qué tan importante es que se tome en cuenta siempre el objeto del que partió el sujeto para llegar a la emoción placentera que ha de llamar ‘belleza’.

“[...] lo bello es meramente un ‘sentimiento’ de placer promovido por la percepción de objetos, los juicios concernientes a esa belleza tienen “una referencia a nada más allá [de ellos mismos]”, y son

verdaderos o falsos de acuerdo meramente con la presencia o ausencia de placer en la mente de quien lo percibe.”³⁰

Los objetos sólo sirven como estimulantes, pero en ellos no recae la experiencia completa de lo bello. La facultad del gusto debe ser entendida como una facultad que trabaja y que realiza una labor a partir de ciertos datos externos, pero el resultado ya nada tiene que ver con los objetos materiales de los que se parte. Una de las razones por la que Hume sigue al pie de la letra la teoría de Hutcheson es que se adecúa perfectamente a su propia teoría, la cual expone en su tratado. No puede basar sus investigaciones más que en lo que tiene seguro: su experiencia –y por generalización- también se incluye la experiencia de la Humanidad. El hedonismo en el que se encasilla la teoría, tanto moral como estética es sólo una forma de tener bases fijas y poder exponer de manera científica la naturaleza de lo humano. Según mi punto de vista es una deficiencia de su desarrollo filosófico el que pueda dar cuenta de las experiencias y construir, con base en ellas, una investigación antropológica sin que se comprometa también con los estados mentales que promueven y que producen las experiencias. Él hace muchas especificaciones sobre estados ‘internos’ pero no le atribuye demasiado rigor. Se da cuenta de que no podemos tener por seguro lo que experimentan las otras personas. Indudablemente, Hume (como Wittgenstein más adelante, en cuestiones de estética) sólo parte de lo que puede tener como dato sensorial, de lo que se puede tener experiencia. Así que lo que trata de legitimar son los juicios –aun cuando estén basados en sentimientos- y la conducta que de ellos se pueda desprender.

Por supuesto, no se trata de un sentir simple, de una búsqueda de placer exclusivamente físico (por eso la belleza no se puede tratar de una sensación sino de un sentimiento). Al contrario, basarse en la experiencia y montar su filosofía en ella hace que la mente sea la materia prima de cualquier acción humana y de lo que se trata es de un placer “mental”. Pero hay que notar que ‘placer mental’ no significa ‘placer racional’, es decir, la facultad del Gusto no es una facultad racional, no trata de brindar conocimiento, sólo de proveer emociones, y las emociones no son sensaciones del cuerpo, sino de la mente.

En su ensayo: “Sobre la Norma del Gusto”, Hume se acerca a los problemas más preocupantes de la teoría de Hutcheson, pero también genera algunos nuevos. Uno de ellos es el aludido en la cita anterior. Como bien lo señala Shelley en su ensayo, la belleza queda encerrada en el concepto de sentimiento, de manera que la experiencia de lo bello queda

³⁰ Shelley, J., *Op. Cit.*, p., 48 Traducción propia.

completamente separada de la racionalidad. El peligro de que esto sea así es que la formación de un hombre de buen gusto no tiene que ver en nada con su inteligencia o su capacidad de razonamiento, sino sólo con el desempeño de su facultad del Gusto. Sin embargo, cuando vemos lo que sucede en el mundo es evidente que hay una relación muy estrecha entre la capacidad de razonamiento con la capacidad y el gusto por el ejercicio del arte. Esto no se podría explicar desde la perspectiva de Hume.

Hume caracteriza la Belleza como un tipo de emoción o de sentimiento, aunque jamás va a especificar qué clase de emoción se tiene, ni tampoco se compromete con la uniformidad del estado mental en todos aquellos que tienen experiencias de un mismo objeto al que se ha acordado, llamar 'bello'. Lo que sabemos es que es una emoción placentera. Este es el resultado del ejercicio de la facultad del Gusto; un sentimiento que es percibido por el sujeto como placer. Sin embargo, no es simplemente una sensación agradable. Townsend refuerza esta idea como sigue:

“El Gusto media entre el sentimiento y la discriminación normativa. Por un lado tenemos que el gusto es sólo un sentido que trabaja. Está enraizado en su doble significado de sensación primaria y estimulación de un órgano particular. Por otro lado tenemos que se ha adquirido un significado analógico asociado con el carácter y el placer.”³¹

Las dos opciones que nos expone Townsend es donde se mueve el sentido del gusto. Tanto las sensaciones placenteras están presentes pero también se encuentran las asociaciones de ideas, las remembranzas y analogías que también brindan placer al sujeto. Se trata de un ejercicio complejo, cuyo resultado es un sentimiento placentero, pero que está dado por varios factores y no sólo por las impresiones sensoriales o las emociones inmediatas.

Hume, al igual que Hutcheson, distingue niveles y preferencias en cuanto a las fuentes de placer. Lo ético y lo estético casi se asimilan lo uno al otro, por lo que el origen, la fuente (tanto de la parte del cuerpo, como del objeto experimentado) es muy importante. Como ya se mencionó, la jerarquía de los sentidos da paso sólo a algunos (vista y oído) para que sean la fuente indicada para proporcionar esa clase de emoción placentera.

Hay un esfuerzo mayúsculo en lo que se refiere a la captación de un objeto bello cuando lo vemos o lo oímos. Es decir, si miramos o escuchamos una obra de arte o un objeto bello natural necesitamos mayor atención, pues lo experimentado es efímero, así que mucho

³¹ Townsend, D., *Op.Cit.*, p., 181.

del placer que nos va a brindar es por medio de la interiorización de esas impresiones sensoriales. Esto es diferente de lo que pasa cuando saboreamos algo, en donde el sentido involucrado retiene nuestra atención porque, al ser consumido el objeto, la cercanía se impone a nuestra atención. Aunque Hume no va tan lejos en estas especificaciones, se puede deducir esto de su filosofía.

Hume distingue facultades para que un sujeto obtenga distintos placeres: a el *gusto corporal* (que aunque se relacione directamente con el sentido literal del gusto, también se le puede atribuir todo lo concerniente con los sentidos externos y el placer que ellos producen), que es el encargado de producir todo placer promovido por agentes externos y que afectan directamente los sentidos corporales. Se podría decir que el placer que brinda son sensaciones agradables. Por otro lado, nos encontramos con *el gusto mental*, al cual le toca dar cuenta de la experiencia de la belleza, antes ya se había dicho algo sobre la función que se le atribuye a esta facultad. Su función tiene que ver con asociación de imágenes, de emociones y sensaciones agradables. La clase de placer que brinda esta facultad del Gusto es una emoción compleja. Para llegar a una comprensión adecuada de esta afirmación tenemos que remontarnos a la teoría de Hutcheson donde el placer generado por ciertos objetos (a los que normalmente se les atribuiría el predicado de 'bello') es una sensación diferente de la que se obtendría por la estimulación de un sentido corporal o de la que se da por medio del razonamiento. Hume también sugiere esta distinción en cuanto a cualidad del placer, aunque él no haga precisiones y sólo lo mencione como 'placer mental'. Se trata un placer que no se identifica con ningún proceso racional y que va más allá del placer corporal –aunque este filósofo señala que está incluido de algún modo, como es el caso de Hutcheson-. Al estar separados los campos de acción de lo racional y lo sensorial y al fijar la estética en lo concerniente a las pasiones, al filósofo escocés jamás podría situar ninguna clase de placer en el ejercicio de la razón (Hutcheson si lo hace), por lo que las asociaciones de las que antes se hacía mención se dan desde una relación con la imaginación. Dicha relación no es posible que se aborde en esta exposición, ya que quisiera alejarme de un enfoque que apele a facultades tan enigmáticas como la de la imaginación. Sin embargo, es importante su mención ya que ayuda a entender cómo funciona el Gusto, un ejercicio más completo que el expuesto por el filósofo previamente considerado. La imaginación rellena el vacío de significados que se abre cuando uno quiere entender cómo trabaja el sentido de la belleza hutchesiano.

La imaginación sería una facultad mental no racional cuyos productos son emociones. En “Sobre la Tragedia” Hume describe el movimiento que hace la facultad del Gusto en lo concerniente a las emociones que despierta la tragedia en el público:

“El impulso o vehemencia que surge del pesar, la compasión, recibe una nueva dirección de los sentimientos de la belleza. Éstos, constituyendo la emoción predominante, embargan toda la mente y se apropian de los primeros, o al menos los tiñen tan fuertemente que alteran por completo su naturaleza. Y el alma, a un mismo tiempo elevada por la pasión y la elocuencia, siente por lo general una fuerte conmoción, conmoción que es completamente deliciosa.”³²

Sentimientos que se presentan normalmente en la vida y que resultan poco deseados, pero que cuando se presentan en un producto artístico se vuelven fuente de placer. El Gusto de cada sujeto los transforma en sentimientos deseables y placenteros. Ese placer es distinto del que se presentaría en la vida cotidiana. Hume, indudablemente, piensa en la experiencia estética como a un tipo de vivencia muy distinta, una vivencia que hace cosas diferentes en el sujeto que la tiene. No es comparable con algún sentimiento o sensación que pueda obtenerse de otro modo.

1.6.7 Belleza y Juicios

La emoción que genera la percepción de ciertos objetos (con características que puedan después llamarse ‘bellas’) sólo puede expresar su existencia a través de los juicios³³ que pueda emitir el sujeto que tiene tales estados mentales. Estos juicios estéticos no se basan más que en los sentimientos mismos, sin que tengan ninguna liga particular con el mundo exterior, en este sentido no pueden ser verdaderos ni falsos, ya que sólo hablan del estado ‘interno’ del sujeto. El ejercicio de la razón y los juicios que puedan derivar de éste se encuentran completamente separados de los juicios que el sentimiento pueda generar; los primeros tienen un correlato empírico, los segundos no tienen referencia a ningún agente externo, sino sólo al sentimiento mismo³⁴. Nuevamente afrontamos el problema de legitimar y jerarquizar juicios que no califican nada del mundo material, sino que predicen un estado mental de un sujeto particular. La norma del gusto es lo que permite hacer esta legitimación y jerarquización de los juicios de gusto ya que determina cuáles son los juicios adecuados sobre una experiencia

³² Hume, D., “Sobre la Tragedia” en *Op. Cit.*, p., 71.

³³ Después se verá que no sólo a través de juicios sino también de gestos y de cualquier conducta, pero Hume sólo toma en cuenta los juicios.

³⁴ Cf. Hume, D. “Sobre la Norma del Gusto” en *Op. Cit.*, 27.

de un objeto que ha de llamarse bello para una comunidad. El juicio adecuado para ser considerado como norma es el de aquel que exprese el Gusto más refinado.

Más arriba se decían algunas notas sobre el acercamiento al arte y sobre cómo el placer hace que el consumo de cierta clase de objetos sea más frecuente y con ello el Gusto se irá haciendo cada vez más delicado, dejando al sujeto en capacidad de sentir gozo únicamente por la experiencia de objetos y vivencias delicadas y no por aquellas bruscas y vulgares. Ese sujeto que tiene tal desarrollo del Gusto puede fungir como autoridad cuando se trata de emitir juicios de valor sobre temas estéticos.

Hume tiene bien claro en qué consiste la práctica para que se dé el desarrollo del Gusto: “[...] la misma habilidad y destreza que da la práctica para la ejecución de cualquier obra, se adquiere también por idénticos medios para juzgarla.”³⁵ Un ejercicio constante, que incluye comparación, atención de la obra, el desarrollo de una técnica para acercarse al arte entre otras actividades.

Lo que Hume no deja claro, es, cuándo ha de considerarse un Gusto ya desarrollado. Esto parece una cuestión de sentido común, algo evidente: la sociedad en la que se desenvuelve el experto lo debe reconocer como tal y legitimar sus juicios. Él es quien impone la norma del juicio; lo que hace que la práctica del arte (tanto consumo como producción) esté delimitada por la capacidad del sujeto de desarrollar su facultad de Gusto. No me refiero al experto en este caso, sino al sujeto de una cierta cultura, de un tiempo y lugar determinado.

La generación de una experiencia estética se da con la delicadeza del gusto y es entendida por Hume como una vivencia muy particular e in-equiparable. El desempeño de esta vivencia es resultado de una facultad, la cual estamos comprometidos a desarrollar. Sin embargo, tanto la experiencia, como la acción (que permite la delicadeza del Gusto) están auspiciadas por estímulos que nada tienen que ver con el resultado de algún desempeño racional, lo cual me parece muy desafortunado, ya que la formación del buen Gusto se convierte tan sólo en una cuestión de práctica, de ver y oír. No importa si conocemos algo de aquello que experimentamos: lo importante es escuchar o ver muchas veces y captar lo mejor posible. Sólo así se afinarán los sentidos. Pero la experiencia y la historia de la humanidad muestra que el conocimiento sobre teoría del arte promueven una mejor experiencia del objeto artístico (en el caso de la experiencia de la naturaleza, serían conocimientos sobre

³⁵ Hume, D., *Op. Cit.*, p., 37.

ciencias naturales), lo que permite prestar mayor atención a detalles que se escaparían al no tener ningún conocimiento sobre ellos y complementan la experiencia de los sentidos, consiguiendo así un mayor placer para el sujeto.

En este capítulo se exponen las razones por las cuales algunos filósofos de las islas británicas del siglo XVIII empezaron repensar la idea de la belleza y la experiencia del sujeto, inclinándose por una investigación hacia dentro del mismo sujeto situando la belleza en un estado interno y no en los objetos. Al dar importancia a la experiencia se brinda un rol muy importante al placer.

El concepto de experiencia estética que se puede seguir en Hutcheson, Hume está dado en términos de placer, lo que sigue ahora es contraponerlo con el pensamiento de Kant que, aunque toma muy en cuenta la cuestión del placer, su apuesta está más hacia la racionalidad. Podemos notar, aún así, que en los tres se repiten las mismas características de la experiencia estética o la experiencia de la belleza (aún cuando no son entendidas estrictamente de la misma forma), como el desinterés y el valor que tiene el placer mismo (vale por él mismo). Una de las cuestiones más importantes es que el sujeto toma mayor partido en su experiencia de placer estético. Primero porque es en él donde se localiza lo bello (en su placer), segundo porque, por lo anterior, se convierte en el objeto de estudio de la estética y porque (al menos en Kant y Hume) el sujeto es el responsable de su experiencia estética.

En lo siguiente se resaltaré que la experiencia estética comienza a tratarse no sólo como un estado mental (un estado de placer en la mente), Kant nos hace visible el papel del ejercicio tanto del cuerpo como de la mente; es con ambos que se llega a la experiencia de la belleza. La emisión de juicios es un aspecto que compete a lo sensorial y al entendimiento.

CAPÍTULO II: LA FACULTAD DE JUZGAR. ACERCAMIENTO DESDE LA FILOSOFÍA DE IMMANUEL KANT AL PROBLEMA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Immanuel Kant desarrolló una teoría estética basada en el juicio. Todo el ejercicio de la facultad de juzgar (una facultad que el ser humano tiene, igual que el entendimiento y la razón) se comprende bajo un sistema que concierne todo el aparato de conocimiento del ser humano. Los juicios, por su origen, buscan instaurarse en el mundo como universales, denotando cómo es el mundo; en el caso concreto de los juicios estéticos denotan qué objetos son realmente bellos y cuáles no. Aunque esta necesidad de encontrar una verdad inamovible para definir la belleza no comulga con el concepto de experiencia estética que se está buscando, sí lo hace el uso de los juicios como parámetros (por decirlo de alguna forma) para medir la presencia de una experiencia de placer estético en un ser humano, del mismo modo, Kant también reconoce que existen formas de experiencias que son imposibles de expresar en lenguaje verbal, de los que no se puede hacer juicios porque las sensaciones rebasan lo que las palabras pueden decir. Esto es algo que después se afianzará con lo que Wittgenstein escribe sobre la estética.

Daré inicio a mi presentación de Immanuel Kant en forma inversa al de las exposiciones que se hacen comúnmente sobre su teoría estética. Primero, me ocuparé de la cualidad universal de los juicios de gusto y cómo es que estos son posibles. O sea, primero voy a caracterizar brevemente lo que es la deducción trascendental de los juicios de gusto, para después abocarme a exponer cómo Kant entiende el funcionamiento de la facultad de juzgar, su relación con el placer, con el entendimiento y la imaginación. Este tratamiento del tema es claramente diferente del orden en que son estudiados en *La Crítica de la Facultad de Juzgar*. Sin embargo, es procediendo de este modo como se puede unir el tema tratado inmediatamente con la exposición anterior de David Hume y conectarlo tanto con los problemas que despliega este filósofo inglés como con la solución ofrecida por Kant. Además, como trataré de hacer ver, que este enfoque resulta más fructífero para una investigación general sobre la 'experiencia estética'.

1. Impulso de Kant para crear una Crítica de la Facultad de Juzgar

El problema recurrente en toda la estética desarrollada por los filósofos ingleses en el siglo XVIII es el relativismo absoluto al que se enfrentan cuando no pueden sustentar la validez de

un juicio de gusto en nada que no sea una experiencia, esto es una experiencia singular de una sola persona. Es absurdo pretender que el juicio de alguien, juicio que proviene de, o se funda en, un sentimiento de placer, pueda fungir como norma para los demás individuos. Por supuesto, Hume define claramente la función y la formación de la figura del ‘hombre poseedor de Gusto’, apelando, para ello, a la idea de una ‘naturaleza humana’ común a todos. Esto hace que la experiencia de los objetos bellos no sea del todo un asunto completamente subjetivo, a pesar de que las normas para decir qué es bello o qué no es, sean dadas sólo hasta que alguien haya tenido alguna experiencia de las cosas, la tendencia y las formas de acercamiento a ciertos objetos en lugar de otros, así como la facultad de reconocer la hegemonía del juicio (o del Gusto) de ciertos individuos es un asunto que compete a ese sentido común. Este elemento se repite en la explicación ofrecida por Kant.

Sin embargo, el hecho de que la base de donde parte Hume sea el empirismo hace que su solución no sea lo suficientemente “fuerte”. Los juicios son válidos sólo para cierta cultura (en el mejor de los casos) o para un grupo de hombres, por lo que sólo son útiles como norma en ciertas circunstancias. Kant reacciona ante este problema y ve la posibilidad de hacer de los juicios de gusto juicios que sean verdaderos siempre y en todo lugar.

La solución a estas cuestiones es un trabajo que asume los puntos de vista desarrollados en la Crítica de la Razón Pura y la Crítica de la Razón Práctica. La Facultad de Juzgar es uno de los elementos más importantes para el sistema filosófico que desarrolla Kant. Ésta se entiende como la liga entre la razón pura y la razón práctica, pues es en ella que recae el ejercicio que une los productos de ambas facultades del entendimiento. Después de todo, el entendimiento formula juicios sintéticos *a priori* –con base en la naturaleza- y la razón pronuncia juicios sintéticos *a priori* –con base en la libertad-. Así, por un lado tenemos la lógica del sistema para desarrollo de la teoría del conocimiento y, por otro, la lógica del sistema para el desarrollo de teorías de la acción, de sistemas morales. Entre ambos se encuentra el Juicio. Si en el entendimiento la facultad de conocer es la que se hace presente y en la razón la facultad es la de desear, en el Juicio se hace presente el sentimiento de placer o displacer³⁶.

Esta posición de la facultad de juzgar se debe a que las proposiciones de conocimiento y de ética (entendidas sólo ellas dos, sin que existan proposiciones de otra clase) son elementos de la razón completamente distintos, separados e imposibles de unir o de ver cómo

³⁶ Kant, M., *Crítica del Juicio*, Trad. Manuel García Morente, Espasa-Calpe, México, 1977[Col. Austral] p., 76.

se puede dar el tránsito de una a otra proposición, ya que unas responden a la necesidad absoluta (proposiciones de conocimiento) y las otras al ejercicio de la libertad (las proposiciones éticas). El Juicio hace posible este tránsito. Entre un enunciado de conocimiento, que no tiene ningún dejo de sentimiento, y uno de ética, el cual, por ser un asunto que compete a otros estados de la vida humana, siempre aparece acompañado de un sentimiento de placer (ya sea de aprobación, una emoción o una satisfacción de la mente), entre ellos se encuentran los juicios que sólo son generados gracias al placer o displacer en el sujeto.

1.2 Los juicios de Gusto: cómo se generan y cómo se distinguen.

Los estetas ingleses del siglo XVIII tratan de derribar los ideales metafísicos en los que descansaba toda la teoría platónica sobre la belleza y sobre el placer estético. Así pues, la orientación propia de los filósofos empiristas inducía a pensar nuevamente en el aspecto más “físico” de la sensibilidad y a generar la idea de una facultad específica relacionada con la belleza. Tal capacidad especial no es otra que la Facultad de Juzgar, la cual fue concebida como tal, como una facultad, desde Hume, pero que en la filosofía de Kant se arraiga y se sistematiza. Esta facultad puede comprenderse siempre como un ejercicio que sucede en el alma, la mente o donde se halle el órgano del gusto, es decir, la experiencia estética se lleva a cabo en el sujeto. Independientemente de ello, debemos tomar en cuenta que los productos fundamentales de la puesta en marcha de dicha facultad son los juicios de valor. Nótese que no sólo hago referencia a juicios de gusto, sino también a los juicios éticos y por eso los englobo bajo el término ‘juicios de valor’. Los productos propios de la facultad de juzgar serían los juicios pertinentes a la estética: los juicios de gusto. Es muy importante hacer notar que para Kant estos juicios (que son generados por el placer o displacer presente en un sujeto) tienen que ver con lo bello y no con la satisfacción, el deleite o el agrado. Es decir, que los juicios de gusto hablan de la belleza de ciertos objetos. Para Kant el ejercicio de apreciar la belleza es un asunto que requiere de un ejercicio consciente del sujeto, un ejercicio intelectual, complejo y que no es un mero asunto de sensaciones.

Pero, ¿por qué le da tanta importancia Kant a los juicios de gusto? Para responder esta cuestión debemos recordar que uno de los mayores impulsos para la Crítica de la Razón Pura en el que tiene que ver con los juicios -¿son posibles los juicios sintéticos a priori? (No es mi

intención adentrarme en el trabajo que Kant desarrolla en la CRP) En este caso sólo se requiere plantear si es necesario presentar nuevamente esta pregunta para hacer evidente cómo es que el trabajo de este filósofo se mueve en los terrenos de los juicios, de las proposiciones, del lenguaje. Y a pesar de que hace diferencias tajantes entre las cualidades de los juicios de los cuales se hace cargo la razón pura con los de la facultad de juzgar, el proceso por el cual es posible la emisión de juicios resulta el mismo en ambas facultades. Dar importancia a juicios sobre la belleza sólo hace evidente que para la filosofía kantiana estos enunciados son la respuesta a una parte de la vida humana que dirige la mayoría de nuestras acciones: la referente al placer. Kant sublima este aspecto de la vida y lo enaltece dirigiéndolo hacia la belleza. Es preciso saber cómo entiende este filósofo el desempeño de una facultad dedicada únicamente a la formación de juicios. Así que, de la facultad de juzgar Kant dice lo siguiente: “El Juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal.”³⁷

La definición dada por este filósofo alemán habla de una facultad presente en todos los hombres y que genera cualquier clase de juicios, por lo que todos los juicios posibles, incluidos los juicios de gusto pretenden contener la universalidad de un concepto predicado en un objeto particular, es decir, cualquier proposición se propone exponer una verdad. Los conceptos se encuentran en nuestro psiquismo y están presentes en todos los seres humanos. La igualdad en la estructura de nuestras mentes hace posible compartir, comunicar y ser reconocido por cualquier otro ser humano. Es muy importante tener en cuenta que los principios con los que se dirige el Juicio son dados *a priori*, así que todos los juicios gozan (si se parte de este supuesto) de validez universal. Los juicios de gusto no son la excepción aún siendo enunciados distintos de los que conciernen al conocimiento y a la ética. Kant caracteriza de manera singular dichos enunciados y hace especial énfasis en la forma en que la mente humana los genera.

Es adecuado hacer unas anotaciones sobre lo que Kant llama ‘juicio del gusto’. Se debe tomar en cuenta que este filósofo piensa en juicios del gusto como aquellos que tienen la forma “x es bello”. Entonces su teoría estética responde exclusivamente a la belleza. Aunque hay que recordar que Kant también hace desarrollar una teoría sobre lo sublime.

El fenómeno estético (al menos en su primer parte de la Crítica del Juicio) para Kant está delimitado por la emisión de juicios para decir de una cosa es bella o no. Así que es muy

³⁷ *Ibíd*, p., 78.

importante saber cómo son dichos juicios, qué vocabulario usan y, por supuesto, cuando son emitidos. Anteriormente se había hecho mención del vocabulario usado por los filósofos ingleses, el cual fue ampliado de la terminología platónica que también usaba solamente el concepto de 'bello'; por lo mismo, se había propuesto una forma más amplia de entender el fenómeno de la experiencia estética. La utilización de adjetivos distintos de 'bello' como, por ejemplo, 'pintoresco' hace que se puedan pronunciar más variedad de juicios y con ello abarcar más experiencias diferentes. Sin embargo, Kant regresa a la forma de los juicios en donde sólo se predica belleza en relación con la experiencia de cierto objeto. Esto genera un problema cuando se quiere delimitar un concepto de experiencia estética, ya que sólo es posible atenerse a una clase de deleite determinado solamente a través del adjetivo 'bello'. Para todo lo que resulta estéticamente placentero y que va más allá de lo bello, este filósofo usa la palabra 'sublime', la cual resulta demasiado ambigua, ya que ofrece la oportunidad de usarlo para referirnos a experiencias demasiado diversas, entre ellas (inclusive) representaciones no placenteras, sin que sea posible un estudio conciso sobre el estado mental presente en el sujeto cuando éste se encuentra ante un fenómeno sublime.

Un Juicio conectado al sentimiento de placer o dolor es, necesariamente, un juicio subjetivo. No se podría pensar de ninguna otra manera, ya que presupone que una persona experimente un objeto en sentido estético, que tenga placer de esa experiencia y que ese placer sea un asunto competente sólo a él mismo. A pesar de esta cualidad subjetiva, el juicio es universal. ¿Cómo es esto posible? Parecería una contradicción predicar la experiencia de un objeto que sólo es sentido por una persona y que lo que se dice de lo experimentado sea reconocido como verdadero para todos aquellos que experimenten el mismo objeto, incluso, para aquellos que tan sólo escuchen el juicio. Para que Kant dé solución a esta aparente contradicción hace una división entre los juicios, la cual ya había sido vislumbrada al separar los juicios de la razón pura de aquellos que tienen base en el sentimiento de placer o displacer. Por un lado están los juicios determinantes, cuya cualidad es que en ellos lo particular se subsume en lo universal –como en todo juicio-, pero esto universal son conceptos de la naturaleza, por lo tanto son inamovibles. Por otro lado, tenemos a los juicios reflexionantes. Los juicios de gusto serían el mayor ejemplo de estos últimos; su principal característica es que no hay conceptos a los que lo particular se deba adecuar. Un juicio reflexionante tiene bases *a priori*, como los determinantes, así que tienen la cualidad de ser verdaderos y universales. Un juicio puro de gusto tiene estas cualidades. Esto explica que Kant defina a lo

bello como “lo que place sin concepto”: “Bello es lo que, sin concepto, place universalmente.”³⁸.

El desarrollo de la crítica de la facultad de juzgar brinda al lector varias definiciones que dependen de las categorías que se imponen desde la CRP para los conceptos puros del entendimiento (cantidad, cualidad, relación y modalidad).

La definición, antes citada, se da hasta el segundo momento. Sin embargo, podemos notar que las características que impone Kant para lo bello son propiedades que ya se habían predicado en este terreno. Ninguna resulta innovadora, pues se habían señalado desde las investigaciones de los empiristas ingleses. Lo novedoso de la exposición de Kant es precisamente eso: su exposición. El que haya creado un sistema formal gracias al cual se dio cuenta del fenómeno de la experiencia estética y lo que ésta conlleva –juicios, placer, etc.- es algo que está respaldado en un aparato de “deducción trascendental”.

¿Cuál es el alcance de lo predicado en estos juicios de Gusto?, Al igual que se había hecho desde Hutcheson, el predicado ‘bello’ no depende del objeto, no se trata de una cualidad que el objeto tenga en sí mismo. Así que cuando se hace un juicio de Gusto lo que se hace es definir una experiencia. En este caso, el objeto se aleja más de ser entendido como poseedor de belleza en comparación del punto de vista empirista, pues Kant tiene que decir que la experiencia de la belleza está dada desde la representación del objeto y este objeto es un fenómeno (recordemos que no es posible conocer las cosas en sí), de manera que la belleza es un predicado del placer obtenido por la representación de un objeto –fenómeno-. Cuando desde la CRP se hace evidente que nuestra forma de tener contacto con el mundo es un asunto que está determinado por nuestras facultades –las sensibles y las del entendimiento- y que ellas están dirigidas por medio de principios *a priori*, es decir, que todos tenemos las mismas formas de proceder por medio de la razón y de nuestra sensibilidad, ello contribuye a reafirmar la idea de que el adjetivo ‘bello’ indica una propiedad universal; se cumple así que todos deberían sentir el mismo placer y poder reconocer o predicar lo mismo de la experiencia de ciertos objetos.

Antes de abordar el juicio propiamente estético, quisiera referirme a cómo se entiende la formación de juicios en general en la filosofía de Kant. Este filósofo dice en su *Crítica de la Razón Pura*: “El juicio es, pues, el conocimiento mediato de un objeto y, consiguientemente,

³⁸ Kant, M. *Op. Cit.*, p., 119.

representación de una representación del objeto.”³⁹Los juicios no sólo nos hablan de cuestiones éticas o estéticas, pueden enunciar todo lo que eso pasa en el mundo. Cuando Kant habla por primera vez de los juicios en la *Crítica de la Razón Pura* nos dice primeramente qué son: él los entiende como la representación de una representación de un objeto (este no es el espacio para detallar la teoría kantiana, pero es necesario tener claro algunas cuestiones que después nos servirán para trasladarlas al terreno que nos interesa, el de la estética). Como es bien sabido, desde la filosofía kantiana no hay contacto directo con el objeto (cosa en sí); con lo que tenemos contacto es con los fenómenos, pero éstos ya son configuraciones supeditadas a nuestras estructuras internas.

Las condiciones de posibilidad de los fenómenos están dadas por las intuiciones puras de la estética trascendental (el espacio y el tiempo), podemos tomar como un primer movimiento la aprehensión del fenómeno, pues ya es una representación que el sujeto se hace del objeto. Como un segundo movimiento tenemos el ejercicio de emisión de juicios. La formulación de enunciados es una acción en la que el entendimiento interfiere. El paso de “datos fenomenológicos” a juicios es un ejercicio en el que el entendimiento sintetiza dichos datos y los hace coincidir con los conceptos. De este modo Kant resuelve la paradoja del Gusto: si la experiencia de un sujeto puede situarse en un concepto (aún cuando no sea definido) entonces se puede predicar la universalidad del juicio que se desprenda de tal experiencia.

Así que esa síntesis es ya una representación de una representación ya dada. Esto es importante mencionarlo, ya que pone en evidencia la carga valorativa con la que están impregnados nuestros sentidos. Aunque lo que le importaba a Kant era fundamentalmente el aspecto epistémico, se puede rescatar esta idea en un sentido positivo para las cuestiones que se están abordando aquí. Por supuesto, no limitándonos a destacar sólo nuestra imposibilidad de conocer los objetos directamente, sino el hecho de que todo en nuestro mundo debe tener un sentido desde el momento en que lo percibimos y aún más cuando damos cuenta de él.

³⁹ KANT, I., *Crítica de la Razón Pura*, A68/B93.

1.3 Gusto

A parte de la definición que se citó anteriormente⁴⁰, otra de las definiciones de belleza (ésta sacada del primer momento) reafirma el *status* universal de los juicios de Gusto. Las facultades se encuentran presentes en todo ser humano, lo constituyen, así que tener Gusto no es un asunto de formación (educación), sino de conformación del individuo. “GUSTO es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámese *bello*.”⁴¹ Tener Gusto, para Kant, es lo mismo que tener la facultad de juzgar sobre la belleza o deformidad de un objeto. Es decir, se debe entender que para este filósofo la experiencia estética no se trata solamente de un estado mental, no es algo que suceda “internamente” y se quede “ahí”. Kant lleva más allá esta idea y la mezcla con la capacidad de dar cuenta de la experiencia misma.

1.4 Experiencia estética, juicio y placer.

En un estudio de Gustavo Leyva dice: “Debe señalarse, sin embargo, que el análisis del juicio estético desarrollado por Kant a lo largo de la “Analítica de lo bello” se encuentra entremezclado con un análisis de la experiencia estética. En ocasiones ambos análisis se confunden y se identifican. No obstante, es posible distinguirlos y examinar sus diferencias, relaciones, significación, pertinencia y productividad teórica en el ámbito de la estética.”⁴² Para Leyva esta identificación es un inconveniente cuando se trata de hacer una reflexión sobre la ‘experiencia estética’. Es indudable que, en Kant, ambos conceptos se confunden y se identifican en muchos momentos. Aún así, es posible reconocer un tratamiento de la ‘experiencia estética’ que siempre va a estar ligado al juicio, pero –como dice Leyva- se puede distinguir uno de otro. En ningún momento esto es un error de Kant. Desde mi punto de vista, es un gran logro que haya podido ligar de manera tan eficiente la capacidad de juzgar sobre la belleza de un objeto –en un sentido más estricto, sobre la representación de un objeto- con el placer que se siente por tener esa representación. Esta liga, esta identificación, resulta uno de los puntos clave para mí, ya que trae como consecuencia que se inserten en el concepto de

⁴⁰ Véase, A4/B8.

⁴¹ *Ibíd.*, A74/B99

⁴² Leyva, Gustavo, *Intersubjetividad y gusto: un ensayo sobre el enjuiciamiento estético, el sensus comunis y la reflexión en la Crítica de la facultad de Juzgar*, UAM-I /CONACYT/Porrúa, México, 2002, p., 89.

experiencia estética elementos que ya no pertenecen del todo a lo “interno”, como lo son el comportamiento externo y el ámbito social de la ‘experiencia estética’.

Por supuesto, esta perspectiva no es ahora nada nuevo en lo que se refiere a temas estéticos. Sin embargo, me parece que con Kant es la primera vez que se puede hacer dicha identificación en el sentido fuerte del término. La emisión de juicios no es algo que suceda después de la experiencia de placer desinteresado sobre un objeto, sino que se da en o con ella. El juicio de Gusto y la experiencia estética son lo mismo, entendidos desde la filosofía de Kant. La identificación entre términos no debe hacernos pensar que son del todo intercambiables o que no se pueden señalar diferencias. Leyva (en la cita anterior) nos lo recuerda. Hay una idea separada de ‘experiencia estética’ y otra de ‘juicio de gusto’. El placer que se presenta en la experiencia de un objeto “bello” se puede entender perfectamente separado del juicio que escuchamos. Se puede entender como que la experiencia estética es un estado de la mente, un estado de un cierto placer que ocurre en nuestro psiquismo. Entonces, ¿cómo debemos entender la identificación de que se hablaba momentos antes? Para dar respuesta a tal cuestión es imprescindible recordar el funcionamiento de la facultad de Juzgar según Kant.

El ejercicio del Juicio está dirigido por leyes dadas *a priori*, a pesar de que no haya conceptos en los cuales centrar las representaciones dadas. La cualidad de juicio reflexionante brinda la posibilidad de que se forme un concepto adecuado a la experiencia que se tiene. Este concepto es dado por la libertad, así que no es un concepto fijo. La libertad dirige las facultades del entendimiento y la imaginación, y el resultado de este juego de la libertad es la generación de placer. El placer es el correlato de los juicios de gusto. Cuando un sujeto ha predicado belleza de un objeto y lo ha hecho según las reglas de la libertad, se dice que ha emitido un juicio de Gusto puro. Es este juicio el que tiene universalidad.

“El placer en lo bello no es algo aparte de la reflexión sobre o de la contemplación del objeto. Lo que distinguirá entonces a la percepción estética, de la cognitiva y, en general, de la ordinaria es que en ella el sujeto se detiene en la contemplación o reflexión sobre la forma de un objeto.”⁴³ Un objeto se vuelve sujeto de contemplación estética por una acción del individuo que procura perdurar la experiencia de éste. Cuando hay atención por parte del sujeto que contempla, uno de los motores para procurarla es el placer desinteresado que causa en el individuo. Y, como no puede dirigir su atención (una cierta actitud estética) a los

⁴³ Ibid., p., 136.

elementos propios “objetivos” del objeto (es decir, como en el caso de la experiencia del conocimiento tenemos experiencia de cualidades de los objetos como su peso, su color, su temperatura, etc.,) en el caso de esta clase de experiencia sólo se atiende a cualidades relacionadas con su forma, la forma es la que place. Y lo que place es la representación que el sujeto genera a partir de la forma del objeto.

Es cuando aparece en escena el placer generado por este libre juego entre entendimiento e imaginación que podemos señalar las diferencias entre una reflexión de la ‘experiencia estética’ y de los juicios de gusto. Parecería posible dar cuenta sólo de lo que el sentimiento de placer o displacer nos proporciona, así que, en términos más simples, hacer una investigación sobre la experiencia estética en la filosofía de Kant sería enfocar las distinciones que el mismo filósofo hace respecto de las modalidades del placer y de satisfacción que se pueden lograr en el ser humano, reconocer la propia del Gusto, desechar las demás y exponer cómo es que el hombre obtiene este tipo de placer. Sin embargo, todo esto resultaría muy parcial. Tampoco resulta viable separar los juicios de gusto, como si fuesen productos últimos de una experiencia acaecida, “dentro de la cabeza del hombre”. La dimensión que introduce Kant vuelve más complejo y completo un estudio de la experiencia estética, pues el hecho de que su investigación pida a sus lectores el esfuerzo de entender una idea impregnada de elementos requieran la comprensión por medio de nuestro entendimiento –como el placer subjetivo- y elementos que son sensibles, a los que se puede dar cuenta con nuestros sentidos corporales y no sólo por nuestra razón, es decir, la cualidad de comunicabilidad de los juicios de gusto, es uno de los aportes más importantes que se hace al tema.

Ya desde Hume se había dado un espacio predominante a los juicios de gusto. Pero en su caso sí se puede señalar que son un producto de un estado mental –que llamamos ‘experiencia de estética’- y estos juicios juegan un papel importante, pero sólo como parte de un juego de poderes en lo que se refiere al Gusto. La figura del “experto” es crucial para este filósofo y ésta se constituye a base de formación y de práctica, de acercamiento continuo al arte o a los objetos naturales, es decir, adquiere su *status* por medio de una imposición proveniente de la experiencia. Con Kant nos enfrentamos a una situación muy diferente, pero con puntos muy en común en el fondo. Ya se mencionó que los juicios son parte de la experiencia estética misma, son el ejercicio mismo del libre juego del entendimiento y la imaginación; los juicios no darían cuenta propiamente del placer ya existente, sino que

estarían dados a la par; no hay uno sin el otro. Hacer una diferencia entre estos elementos es sólo factible por motivos de análisis, ya que el fenómeno estético se debe entender a la par (placer y juicio). También, como se mencionó antes, la facultad del Gusto se encuentra presente en toda la humanidad, por lo que la predisposición a apreciar y contemplar objetos no es cuestión de educación ni de alguna cultura específica sino que se puede entender como inherente a toda persona. No habría hombres con mejor gusto que otros: si se aceptara toda la teoría de Kant, todos tendríamos la capacidad de experimentar el mismo placer cuando se nos presentaran los mismos objetos, además de reconocer cuándo se ha pronunciado un juicio de gusto puro. Pero la diferencia de gustos es obvia y Kant la explicaría diciendo que esto sucede porque algunos individuos atienden a las sensaciones de agrado y no van más allá de ellas. Así como hay quienes no puedan razonar de forma correcta, también existen quienes no pueden ejercer el libre juego entre su imaginación y su entendimiento. Aunque, para términos explicativos, no son claras las causas de que esto se dé.

1.4.1 Comunicación y fomento de la experiencia estética

La comunicabilidad del sentimiento de lo bello es uno de los aspectos más importantes de la “Analítica de lo bello” de Kant. Incluso, la última de sus definiciones alude a esta modalidad del concepto: “Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción.”⁴⁴ Cuando menciona que es “conocido” da cuenta de su característica de ser comunicable por medio de juicios y que puede ser reconocido por otros como bello cuando son comprendidos esos juicios de gusto. Por lo que, al ser por todos conocido y reconocido como bello, la satisfacción que existe en el emisor del juicio es transmitida a los oyentes. Aunque claro, el placer no se transmite, pero sí la experiencia del placer y eso es de lo que cuenta el juicio de gusto. Kant lo dice de la siguiente forma:

“Un objeto particular, sea una belleza de la naturaleza (Naturschönheit) o una belleza artística (Kunstschönheit) [...] podrá ser caracterizado como *bello* solamente si una característica de esta clase se plantea no sobre la base del sentimiento de placer que acompaña a la sensación, sino más bien sobre la base de un sentimiento de placer que

⁴⁴ Kant, *l. Op. Cit.* p., 141.

acompaña al enjuiciamiento del objeto [...].”⁴⁵ A pesar de que el texto de las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* fue escrito antes de las críticas –es un texto pre-crítico- se puede observar en él parte de lo que después expondría Kant sobre estos temas en sus críticas posteriores: el inexorable vínculo entre el juicio y el placer. Relacionándolo con lo dicho antes sobre el juicio (si es él mismo placentero), por obvias razones el receptor, el escucha, ha de notar dicho placer y promoverá que éste se acerque de la misma forma al objeto del que se ha predicado belleza.

En la cita anterior Kant trata de dar prioridad al ejercicio del entendimiento en vez del sentimiento, o de una emoción, en el dominio de la experiencia de la belleza. Se podría decir que su concepción del fenómeno estético es sumamente intelectual, ya que jamás se rinde ante las múltiples facetas que pudiera presentar la satisfacción en el hombre. Kant es muy cuidadoso en separar sentimientos agradables, agradables a los sentidos, así como agradables a la mente solamente –como las emociones-. Aún cuando Hume ya hace una diferencia muy significativa entre el placer concerniente a la experiencia de la belleza y a demás tipos de gozo, Kant es aún más precavido y su discriminación entre el tipo de placer que ha de considerarse como propio de la experiencia de lo bello lo separa de cualquier otro modo de sensación. “Agradable llámese a lo que DELEITA; bello, a lo que sólo PLACE; bueno a lo que es APRECIADO, aprobado, es decir, cuyo valor objetivo es asentado. El agrado vale también para los animales irracionales; belleza sólo para los hombres, es decir, seres animales pero razonables; aunque no sólo como tales (verbigracia, espíritus), sino al mismo tiempo, como animales; pero lo bueno, para todo ser razonable en general.”⁴⁶ Apreciar la belleza, para Kant, es un asunto puramente humano, tomando en cuenta su *status* de animal y también de ser racional; es por eso que se pueden unir ideas tan disímiles como el placer y el ejercicio racional que conlleva el juicio. El reconocimiento del lado racional y el animal presente en la apreciación de lo bello nos regresa un poco al sustrato biológico y con ello al mundo de los objetos. Ya se había hecho mención que el objeto del que se predica la belleza se había desplazado aún más con Kant. A pesar de que esto sigue en pie, su atención jamás se aleja del hecho de que el placer es un tipo de reacción corporal, aún cuando de lo que se tenga esta reacción sea de representaciones y no de objetos. A pesar de este avance –a mi parecer- el

⁴⁵ Kant, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, ed. Dulce María Granja Castro, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p., 117.

⁴⁶ ---, *Crítica del Juicio*, p., 108.

placer es propiciado por un juego de las facultades y no por una reacción corporal o física dada por el contacto con el mundo.

No se puede entender de otro modo al placer desde la filosofía de Kant. Los demás tipos de sensaciones y emociones agradables o satisfactorias se les puede relacionar con algún interés, con una adecuación a un concepto, a un uso, etc. Lo bello y el placer de lo bello sólo pueden ser buscados por él mismo. De ahí se desprende la tercera definición de la “Analítica de lo Bello”:

“Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin.”⁴⁷

1.5 Problemas en la teoría de Kant

Rachel Zuckert, en *Kant on Beauty and biology*⁴⁸, nos muestra a Kant como un conciliador entre las posiciones racionalistas y las empiristas, ya que las primeras no logran dar cuenta de la experiencia estética ya que no pueden explicar cómo es que de dos personas, teniendo la misma experiencia sensorial, una pueda tener y enunciar el placer obtenido de ella y la otra no pueda experimentar placer. En la postura empirista no es posible asegurar el hecho de que todos deberían estar de acuerdo con los juicios de gusto emitidos por un sujeto, aun cuando todos tengan el mismo placer respecto a la experiencia de un objeto.

“Kant afirma que el juicio de gusto tiene un estatus subjetivo y universal a la vez, y que éste concierna a un tipo de experiencia que involucra placer y la actividad de juzgar, así reconciliar el enfoque racionalista y empirista.”⁴⁹

Sin embargo, tampoco libra por completo los problemas que hereda de los empiristas y los racionalistas. Por ejemplo, no resuelve favorablemente el hecho de que dos personas a pesar de que tengan los mismos datos sensoriales no posean ambos placer o placer del mismo tipo. Para Kant esto debe ser necesario, pero en la práctica pasa lo contrario.

“Todos los placeres son aprendidos, y todos pueden incrementarse con conocimientos futuros.”⁵⁰

⁴⁷ *Ibíd.*, p., 136.

⁴⁸ Cf. Zuckert, R., *Kant on Beauty and Biology, a interpretation of the Critique of judgment*, Cambridge, p., 177.

⁴⁹ *Ibíd.*, p., 176. Traducción propia.

Lo que pareciera como un defecto del empirismo, resulta ser verdad. Aprendemos a apreciar la belleza, a sentir placer, dependiendo del contexto cultural en el que nos desenvolvemos, a pesar de que tenemos una misma estructura físico-químico-psíquica y de que compartimos la experiencia, la práctica y el consumo del arte nos hacen ver que no todos obtenemos placer de los mismos objetos. Es importante hacer una aclaración en este punto. Cuando se habla de que el placer es aprendido (con lo cual estoy completamente de acuerdo) se debe entender que el goce y el placer no son lo mismo. Goce es la reacción corporal a un estímulo externo. El placer es una sensación que va más allá de una reacción biológica, involucra un trabajo del entendimiento (como lo expone Kant). Los juicios de gusto no se pueden universalizar –aún cuando sea una universalidad subjetiva como en el caso de Kant-. Hume asume una posición que podría ser más adecuada, ya que la generalización de los juicios de Gusto se da de cultura en cultura. Sin embargo, hay un atisbo de discriminación y aún considera a unas formas de vida mejor que otras.

Otro de los problemas, que en ocasiones se considera como un aporte para la teoría del arte, es que Kant descontextualiza el arte. Al proclamar que lo valioso del arte o la búsqueda del arte se debe dar sólo por fines de él mismo, va en contra de la práctica artística común, la cual siempre fue inscrita en un contexto educacional, religioso o político. Y no sólo hace esto con los objetos artísticos sino también con los objetos bellos naturales. Su teoría no puede dar cuenta de que un caballo sea bello o de que una puesta de sol lo sea, el primero porque el caballo sirve para otras cosas y no sólo para la contemplación y la segunda porque la puesta de sol es un fenómeno de color más que de forma, lo que va contrario a la teoría de Kant.⁵¹

2. Posibilidad de la expresión de la experiencia estética

La comunicabilidad posible de los juicios de gusto pareciera algo completamente evidente, pero recordemos que el proceso de construcción de juicios de valor es totalmente interno (o al menos así pareciera), pero los juicios son actos públicos. Además de ser emitidos en un contexto social, sólo funcionan como juicios de valor cuando desempeñan cierto papel en una

⁵⁰ Shumway, David, "Questions of pleasure and value" en Berubé, M. (ed), *The Aesthetics of Cultural Studies*, Blackwell, 2002, p., 107. Traducción propia.

⁵¹ Cf. Crawford, David, "Kant" en Gaut, B.; McIver, D. (ed.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, 2° Ed., London, 2001, pp. 61-62.

cultura. Estos juicios sirven para formar y distinguir las acciones de las personas que los usan; forman modos de experimentar ciertos objetos y las normas que distinguen a la belleza –para la cultura de que se trate-. Y aquí nos enfrentamos a la ya conocida antinomia del juicio de gusto, aquella que Kant expone en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*⁵², en la cual se expone una evidente paradoja entre el *status* universal y al mismo tiempo individual del juicio de gusto.

Si volvemos a reparar en las ideas que se tenían sobre la facultad del Gusto que había impuesto Hume, se nota inmediatamente la relevancia de la capacidad de brindar valores al mundo y de cómo éstos son fundamentales para el establecimiento de criterios en la producción y el consumo de bienes artísticos y culturales. Pero estos dos grandes filósofos (Hume y Kant) no pueden separar el hecho de evaluar de la facultad de juzgar. La facultad de Gusto de Hume se convierte en la facultad del juicio en Kant, así que el problema sobre la delimitación de los objetos bellos y del placer que de ellos se obtiene, se convierte en cuestiones que van más allá de las características estéticas de las cosas. Kant trata de encontrar un sistema que permita hacer del ejercicio de la facultad de juzgar un edificio sólido en donde todo lo que se salga de él sea considerado universal y necesario, es decir, que los juicios dados por el ejercicio pleno de la facultad de juzgar sean inapelables. La filosofía de Kant hace de la facultad de juzgar una capacidad igual de importante que la capacidad del entendimiento o nuestra capacidad de razonamiento.

Una de las grandes aportaciones de la filosofía kantiana es señalarnos cuales eran las posibilidades que representaban los juicios de valor y los juicios de hechos, es decir, qué se hacía cuando se pronunciaban dichos juicios o qué no se podía decir con ellos. Primeramente, los juicios de hechos nos describen el mundo: tienen la cualidad de poder ser verdaderos o falsos dependiendo de su conexión con el fenómeno o con el hecho. Esta última cualidad hace evidente una función que empleamos cuando pronunciamos dichos juicios (aún no sé si sea adecuado llamarle “función”. Supongamos que es sólo otra cualidad, pero no ya de los juicios sino de quien los enuncia), me refiero a la convicción con la que deben ser pronunciados, ya que si un juicio de conocimiento es tal debe ser enunciado con la certeza de que lo es y es, por lo tanto, verdadero (ya que es de conocimiento).

Con los juicios de valor, en cambio, el sujeto tiene otra función: contesta. Eso es lo que hacen los juicios de valor para Kant. En sus primeras obras sobre el Gusto, Kant comienza a

⁵² Véase Kant, I., *Crítica del juicio*, primera parte, sección segunda “Dialéctica del juicio estético”.

ver cómo funcionan los juicios de gusto en las prácticas cotidianas y nota que su enunciación responde a un contexto distinto del de los juicios de conocimiento. Los juicios de conocimiento se exponen y no se discuten, mientras que los juicios de gusto aparecen en contextos que puede dar cabida a discusiones. La función específica de un juicio de valor (que esté en regla con el ejercicio de las facultades trascendentales –la facultad de juzgar) es contestar. Ante una controversia el juicio verdadero de gusto contesta y resuelve discusiones.

Esto último nos hace preguntarnos si para Kant hay juicios de valor que no sean genuinos juicios de valor y que sólo lo parezcan. La respuesta es sí. Para Kant hay juicios de valor que no son tales. En el caso de los juicios de gusto ello es notable, porque son sólo juicios de sentimiento particulares, juicios sobre lo agradable. Y lo agradable es completamente subjetivo y no se puede llegar a regir algo como eso. En el caso de juicios de valor éticos podemos tener el caso de juicios que no puedan ser aplicables en todos los casos posibles o que sólo sean adecuados para ciertas circunstancias. Esto es contrario a las aspiraciones de Kant.

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, las aspiraciones de Kant por establecer la universalidad en los juicios de valor estético la funda en una facultad trascendental del ser humano, esta es, la facultad de juzgar. Así, los juicios de valor estético están respaldados por el ejercicio de dicha facultad. La función que ellos desempeñan se ha descrito ya, a saber, como una clase de contestación, por lo que debemos entender que Kant les da la función de aclaración en una disputa sobre gustos. El juicio de gusto trascendental llega a imponer su verdad y ésta debe ser inmediatamente comprendida por los oyentes y aceptada como verdadera.

Tenemos que entender que una posición como la que hemos descrito arriba (la del juicio de gusto trascendental que llega a imponer la verdad) sólo se puede dar cuando hay una diversidad de opiniones. Pero dicha diversidad es resultado de una confusión de los hombres que llega a su fin cuando un individuo expone la forma correcta de ver algo o de escuchar algo. Hume entiende a este individuo “diferente” de todos como un hombre con delicadeza del gusto. Kant lo entendería como un hombre cuyas facultades funcionan de manera correcta. El problema de la diversidad de gustos, en Kant, sería un pseudo-problema, pues los gustos diversos sólo se pueden dar cuando sus juicios están dirigidos por una mera satisfacción de los sentidos corporales. Cuando hay un trabajo de la facultad de gusto se emite un juicio universal y por lo tanto no tiene nada que lo pueda confrontar.

La inmensa variedad en la producción de obras artísticas y la diversidad de juicios a la que son expuestas es muy evidente. La incapacidad para delinear de forma unívoca la manera de consumir arte o de apreciar objetos estéticos nos dejan ver que las ideas de Kant están lejos de ser posibles, ya que la función de lo que él llamaría 'facultad de juzgar' es tan variada que no hay respuesta correcta o un correlato empírico donde pueda sostenerse la verdad de un juicio de gusto, pues los datos fenomenológicos serían los mismos siempre. Los juicios de gusto son, primeramente juicios de valor y esto los relaciona más que con solamente la facultad de juzgar; también los conecta con aspectos del ser humano que Kant quiere dejar atrás, los afectos y los intereses particulares. Éstos son cruciales para entender qué es lo que valora un individuo y qué productos artísticos u objetos bellos son los que consume, aprecia y procura.

La formación de juicios es un proceso que la filosofía ha intentado explicar de diversas maneras. Para los objetivos de mi trabajo, aquí me concentré en la exposición de las ideas de Kant al respecto. En lo siguiente se abordará el trabajo de John Dewey y Hilary Putnam en lo relativo a los juicios y los juicios de valor específicamente (que son los que interesan para este texto). Así pues, toca exponer, de manera sucinta, los elementos presentes para entender el proceso de valoración en los seres humanos.

CAPÍTULO III: VALORACIÓN ENTENDIDA SEGÚN LA FILOSOFÍA DE JOHN DEWEY

Los juicios de gusto son parte de una clase especial de juicios: los juicios de valor. Comprender su estructura, con Kant, y su función dentro de una teoría estética no es suficiente para explicar todo el fenómeno de la experiencia estética y porqué ellos son la clave para el concepto de experiencia estética que se busca defender. Entender el ejercicio de valorar, tal como lo explica John Dewey, implica pensar nuevamente en la relación tan estrecha entre la sensación, el placer y el displacer, con la toma de decisión y la emisión de juicios. El juicio de gusto no impone una verdad, sino que incita a la acción, expone la experiencia de una persona ante un objeto que le ha provocado placer estético y promueve una acción al respecto, ya sea hacia el objeto, hacia sí mismo o a otra persona. Entender las diferencias entre los juicios de valor y de hecho nos acercan y clarifican qué clase de juicios son los que tenemos que tomar en cuenta cuando hablamos de juicios de gusto y cuando se habla de exponer o comunicar una experiencia estética.

La incursión en el terreno de la estética hace evidente una de las capacidades fundamentales y a la vez más complejas del ser humano: capacidad de evaluar y de apreciar. Es evidente que cualquier animal puede hacer diferenciaciones, por ejemplo para elegir alimento adecuado o pareja reproductiva, puede buscar lo más útil, lo más placentero, pero ningún animal hace cálculos. Sólo su experiencia con su entorno y sus congéneres les da la pauta para determinar su comportamiento futuro. Sin embargo, esto no es todo lo que sucede en el caso del hombre. El despliegue de su comportamiento no está dado completamente por el seguimiento de la conducta de nuestros semejantes o por la experiencia propia. Hay mucho de cálculo, de previsión (sin que haya experiencia de por medio), de innovación, siempre se intenta rebasar los límites del conocimiento empírico, para anticiparse a lo que pueda suceder. Este deseo por saber más de lo que su contacto con el mundo le permite da una nueva dimensión a las metas perseguidas por el ser humano, fija metas fuera de las implicaciones biológicas de nuestra especie. El Hombre evalúa y establece valores que no caen dentro de los ámbitos biológicos y recurre a otras dimensiones de la vida como lo son las dimensiones ética, estética y religiosa.

El desarrollo de las civilizaciones y la complejidad en la vida humana han hecho que el todo de la conducta del ser humano esté supeditada por alguna forma de evaluación y, con ello, de valoraciones. La filosofía de corte pragmatista ha desarrollado muchas explicaciones y

ha dado mucha importancia a la cuestión de los valores, ya que los ven como base del comportamiento humano. Hilary Putnam dice: “[...] los pragmatistas han subrayado siempre que la experiencia *no es* «neutral», que se nos muestra repleta de valores”⁵³ Podemos entender que la conducta humana ya está inscrita siempre en ámbitos que requieren evaluación o que comprenden valores, así pues, experimentar el mundo es una cuestión de valoración. “Toda conducta que no se limite a ser ciegamente impulsiva o mecánicamente rutinaria parece implicar valoraciones.”⁵⁴ Esta frase de John Dewey confirma y apoya cómo es que Putnam comprende la visión llena de valoración de los filósofos pragmatistas. Al parecer la universalidad del enunciado de Dewey no se puede poner en cuestión, porque no hay forma de saber lo contrario. Es decir, no tenemos la facultad de percibir el mundo de forma distinta a la que lo hacemos, o sea, desde otro lenguaje que el que hablamos o desde otra cultura que la nuestra. Sólo podemos entender nuestra percepción del mundo y vemos que ella ya está dada bajo ciertos criterios. Tal vez, la universalidad de su enunciado pueda ser puesta en cuestión cuando pensamos en actos de razonamiento como hacer una operación matemática o trazar una línea en un plano. Estos actos pueden no estar incluidos en una rutina, pueden ser acciones calculadas, llevadas a cabo con gran atención por parte del ejecutante y no tiene nada que ver con la satisfacción de una necesidad biológica, pero pueden ser completamente irrelevantes (a primera vista) en lo que se refiere a lo que en verdad importa en la vida de todo ser humano. Es indudable que cuando se habla de valor (cualquiera que sea y en cualquier ámbito de la vida) se sobreentiende que se trata de algo relevante, algo que delinearán el transcurso de una vida. El valor que se le brinda a un objeto o a una situación tiene que ver con lo que el sujeto quiere, con sus deseos y con lo que piensa que será su bienestar. Una acción que se da bajo la atención completa de una persona es una acción que afecta directamente al sujeto y, por lo tanto, es importante que se lleve a cabo. La importancia de su realización le confiere valor.

Si nos detenemos un poco en el análisis de las acciones que parecieran no estar dadas bajo ninguna especie de valoración (se puso como ejemplo antes la realización de una operación matemática o el trazo de una línea en un plano), vemos que inclusive ese tipo de actos están auspiciados por valores. Por ejemplo, para que la acción de realizar una operación matemática se efectúe, el sujeto debe actuar bajo ciertos valores de orden epistémicos para

⁵³ Putnam, H., *El desplome de la dicotomía hecho/valor y otros ensayos*, trad., Francesc Forn i Argimon, Paidós, Barcelona 2004, p., 124.

⁵⁴ Dewey, John, *Teoría de la Valoración*, trad. María Luisa Balseiro, Siruela, Madrid, 2008, [Col. Biblioteca de ensayo] p. 15.

reconocer que ha hecho correctamente la operación y que confía en el resultado. Más adelante ahondaré en la cuestión de valores y la dicotomía entre hechos y valores, la cual queda aniquilada desde la filosofía de Dewey pero que Putnam hace evidente.

Así, podemos ver que la afirmación que Dewey hace y que retomé en la cita anterior es acertada. Lo que nos dice este filósofo puede aplicarse a toda conducta que esté realizada con cuidado y a toda conducta que represente un esfuerzo especial para el ser humano que está implicado. Hay valoraciones en esas acciones. De hecho esto se aplica, primeramente, a toda conducta del ser humano, ya que si la experiencia está impregnada de valores, entonces las acciones también lo están. Sin embargo, veremos que Dewey tiene una idea más elaborada y restringida de lo que podemos llamar “experiencia”. Es por eso que al principio de este párrafo sólo hablamos de acciones realizadas bajo un nivel de atención alto de parte del sujeto ejecutante.

1. Por qué valoramos según Dewey

En su *Teoría de la valoración*, John Dewey, hace un estudio de las formas como el valor empieza a tomar cuerpo en un individuo y en una cultura, expone de manera muy clara cómo entender la formación de juicios de valor, a qué responden y cómo funcionan cuando son pronunciados en un contexto específico. Primeramente, relaciona la asignación de valores (por parte de un sujeto) ante un estímulo afectivo, en este caso toma al aprecio como la afección principal, pero también reconoce la asignación de un valor por medio de una evaluación. Y ésta se caracteriza por su carácter intelectual.⁵⁵ Por último, también hace la liga con el “disfrutar” aunque eso ya lo identifica como una ampliación que se hace cuando hay un análisis lingüístico y “estira” el modo de uso de la palabra ‘valor’. Así, tenemos que ‘valorar algo’ es algo que brota de las formas en las que nos relacionamos con los objetos del mundo, ya sea que exista un lazo afectivo que nos haga ‘apreciarlo’ o que lo hayamos distinguido como lo óptimo para la realización de algo (en el caso de evaluar).

Para que haya lazos afectivos o de cualquier clase que nos permitan atribuirle un valor a un objeto o a un hecho, se tiene que tener un vínculo con el objeto o con el hecho, es decir, tiene que ser relevante en nuestra vida para que la valoración se produzca. Una posibilidad para explicar la importancia de la realización de una acción es mediante la necesidad. Es decir,

⁵⁵ Cfr. Dewey, J., *Teoría de la Valoración*, trad., María Luisa Balseiro, Siruela, Madrid, 2008, [Col. Biblioteca de ensayo] pp. 20 y 21.

no hacer algo o no conseguir un objeto representaría un perjuicio o un daño para una persona, por lo que se vuelve necesario llevar a cabo dicha acción o apoderarse del objeto necesitado. Otro factor que explica el que se dote de valor a algo es el 'deseo', el cual va ligado con la necesidad. La insatisfacción de una necesidad significa un daño en la vida humana, así que el deseo está ligado a la idea de evitar un daño a la vida (en cualquiera de sus aspectos). En un sentido más positivo, vemos que el deseo está dado no sólo por miedo al daño, sino también por el placer que conlleva la situación (la satisfacción de la necesidad).

No obstante, Dewey sabe muy bien que no está hablando de satisfacciones puramente biológicas, a más de que el deseo tampoco se manifiesta exclusivamente en estos terrenos. Él reconoce, de entrada, que es poco relevante una explicación sobre la valoración que nada más se ligue a la mera sobrevivencia biológica. Aún así, también sabe que es importante reconocer el papel del deseo; éste lo lleva a concentrarse en unos de los motores de la mayoría de las acciones de valor⁵⁶, o sea, al papel del placer en relación con la valoración.

Dice Dewey: "Se observa que el esfuerzo no es algo que suceda al deseo, sino que está en la esencia misma de la tensión involucrada en el deseo. Porque éste, lejos de ser meramente personal, es una relación activa del organismo con el entorno (como es obvio en el caso del hambre), y en ese factor estriba la diferencia que hay entre el deseo genuino y la mera apetencia y la fantasía."⁵⁷ De acuerdo con esto, tener un deseo implica un esfuerzo por su satisfacción, o sea, implica la acción para que se realice. Con esto vemos que la cuestión de valorar algo no es simplemente un "estado de la mente". Y uno de los factores más importantes para entender esto es la presencia del placer que se da por medio de la acción, o sea, de la conducta del sujeto. Eso que se ha valorado se entrelaza a la vida de una persona.

Dewey parte del interés y del deseo para explicar lo que es dotar de valor, pero ese sólo es un punto de partida. Él sabe que la gestación de estos deseos e intereses requieren de un contexto, muchas veces son el resultado de un tiempo y un lugar específicos y que hablar de 'deseos' o de 'intereses' en general no explicaría el por qué de la valoración. Del mismo modo, como ya se dijo anteriormente, este filósofo no identifica el deseo con el impulso vital, lo que hace que la cuestión de desear se canalice hacia terrenos más complejos que tienen que ver con la vida en sociedad (la cultura, la religión, la política, etc.). "Cuando se identifica la

⁵⁶ Para Dewey las acciones de valor son evidentes, no se dedica a cuestionar si existen, así como tampoco los juicios de valor, más adelante en este mismo texto se hablará más del tema.

⁵⁷ Dewey, J., *op. Cit.*, p. 47.

valoración con la actividad del deseo o del interés, se niega su identificación con el impulso vital. Pues su identificación con este último conduciría al absurdo de hacer de toda actividad orgánica de cualquier clase un acto de valoración, ya que no hay ninguna en la que no participe algún «impulso vital».⁵⁸ Así pues, Dewey estaría de acuerdo en que sólo algunas acciones son valiosas, sólo algunos objetos son valiosos, conseguirlos o llevar a cabo dichas acciones habla de cuán valiosos son para un sujeto. Podemos ver que esto concuerda con lo expuesto anteriormente. O sea, inclusive cuando se trate de una operación matemática, si ésta es realizada con interés de parte de la persona entonces es porque satisface un deseo y se inscribe en su vida de forma que brinda algo a la misma.

Ahondando un poco más en la diferencia que el mismo Dewey hace entre lo valioso y lo valorado, Miguel Catalán hace un estudio sobre el tema en donde expone las ideas de Dewey. Primeramente es necesario que se entiendan los términos ‘lo valioso’ y ‘lo valorado’ como momentos diferentes del acto de valoración; entendiendo el segundo como un ‘valorar inmediato’ y el primero como ‘un valorar mediato’. La gran diferencia entre estas dos formas de valoración es la inclusión de un elemento muy importante para darle sustento a toda su teoría de la valoración que intentó hacer Dewey. Este elemento es la razón.

La valoración inmediata se da por medio de los afectos y Dewey la liga con comportamientos como “cuidar de”, “proteger”, “honrar” o “estimar”. Esta clase de acercamiento con objetos que provoca una conducta como las enumeradas antes nos habla de una valoración que se mueve en los terrenos de la afección, de las emociones y del placer sensorial inmediato. Sin embargo, en esta clase de valoración nos encontramos con que no hay elementos que nos hagan dudar de la valoración que hemos hecho, pero la experiencia hace ver que es poco probable que suceda esto de forma definitiva. Hay elementos de duda o de prueba de aquello a lo que se le ha otorgado valor de forma personal. Dewey observa que para estos momentos de duda y de deliberación el elemento intelectual se hace presente. También está presente la practicidad, ya que al mismo tiempo que se emite un juicio de valor también es posible desplegar juicios prácticos y estos últimos tienen que ver directamente con líneas de conducta que se deben seguir y que están guiadas por los juicios de valor. “Al elegir un curso de conducta mediante el juicio “lo mejor sería ir al médico”, hay un compromiso (moral) por parte del agente con su actividad futura a partir de un pronóstico

⁵⁸ *Ibíd.*, p., 51

(cognitivo) según el cual de esa actividad se seguirán ciertos resultados.”⁵⁹ En esta cita hay un enfoque moral del tema, pero se aplica de la misma manera a lo estético. Así, tenemos que un juicio estético también advierte un compromiso (no en sentido moral como en el caso de la cita) por parte del agente con su actividad futura. Por ejemplo, cuando se ha predicado la belleza de cierta obra musical, lo normal es que haya un acercamiento a ella, que constantemente se busque contacto con la melodía o con similares; si, por el contrario, se habla de la belleza de una pieza musical, pero no se soporta escucharla posteriormente o no se acerca a ella en un futuro, entonces su juicio carece de soporte, de coherencia, puede haber sido resultado de una sensación agrado pasajera, pero no es racional, tal vez ni siquiera pueda ser considerado un juicio de gusto. Precisamente, este “compromiso” con las acciones futuras hacen que los juicios de gusto tengan sustentabilidad y puedan ser dignos de tomarse en cuenta para delinear conceptos de arte y de consumo de bienes culturales.

La practicidad y con ella la racionalidad que integra Dewey en su teoría de la valoración la hacen muy funcional para las cuestiones estéticas. Además del ejemplo anterior, podemos ver que entendiendo el proceso de valoración también es posible la comprensión de adquisición de valores estéticos para la formación de un gusto delicado (como lo entiende Hume). “La valoración (valuation) consiste en el examen, comparación y crítica de los objetos del valorar (valuing).”⁶⁰ Cuando ponemos a prueba los objetos a los que valoramos por estima, cuando comparamos y racionalizamos el placer que sentimos al estar en contacto con el supuesto objeto, entonces lo dotamos de un valor más fuerte en sentido social (ya lo podemos presentar como valioso a otros) y nosotros mismos lo valoramos aún más (el placer que nos promueve es de mayor) o también salen a flote sus defectos, su poca coherencia o que resulten inadecuados para otros, y entonces el sujeto tendrá que reconocer que su valor es meramente subjetivo y que tiene que adecuar su juicio respecto del objeto.

El curso de las acciones dirigidas por un juicio de valor son también formas de valoración. El camino que trazan dichas acciones brinda el mismo valor que el objeto valioso. Para el caso de lo estético vemos que no hay separación posible entre las “acciones para” y el fin último. Las mismas acciones se encuentran insertas en la dinámica de la experiencia estética que se resume en la obra artística. Es decir, la obra de arte es valiosa o se hace valiosa para un individuo desde que éste toma un curso de acción que le llevará a contemplarla; su

⁵⁹ Catalán, Miguel, *Pensamiento y acción (La teoría de la investigación moral de John Dewey)*, PPU, Barcelona, 1994, p., 80.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 74.

experiencia estética no se delinea únicamente al momento de tener contacto directo con la pieza de arte, sino a lo largo de todo su camino, su ambiente forman parte de la experiencia estética. Esto hace que el objeto en el que se consuma la experiencia se dote de un valor aún mayor del que se le puede dar por el simple hecho de ser una obra de arte. “Para Dewey, en suma, el juicio de valor entra en toda deliberación, comparando los valores con el fin de descubrir el mejor entre los presentados a la imaginación. Aquí hay una importante base de la creación del valor: al escoger un curso de acción estamos dotando de un mayor valor al camino escogido, pero en esta dotación hay también un descubrimiento y una construcción del valor.”⁶¹ Las acciones que se llevan a cabo para el consumo de cierto bien artístico perfilan a éste último de modo diferente ante quien lo percibe. Así se puede entender muy claramente por qué es una experiencia y es un valor diferente el que se atribuye a una pieza a la que alguien se acerca por medio de una imagen en la web o por una grabación y a la misma pieza si es que se toma la molestia de acercarse a un museo, a una sala de concierto, a la impresión de una fotografía o a una sala de cine.

2. Juicios de valor y los juicios prácticos según John Dewey

A diferencia de muchos filósofos, Dewey no tiene problemas en aceptar como válidas las proposiciones de valor, no pone en duda su legitimidad. La evidencia de su viabilidad es que todo el mundo las usa. Son eficientes, esto es, promueven acciones, comportamientos, son comprendidas, tienen sentido y uso para los hombres. Dewey no cree que esta clase de enunciados se distingan de una manera tajante con los demás enunciados (los enunciados de hecho), no piensa que tengan una estructura distinta o que las personas usen otra clase de facultades para entender el significado de las palabras que contienen el enunciado. Por el contrario, la forma de los enunciados de valor no se distingue de ninguna otra clase de enunciados. A este respecto Dewey dice:

“Se ha demostrado, en efecto, que las proposiciones acerca de valoraciones son posibles. Pero son proposiciones de valoración sólo en el sentido en que las proposiciones acerca de patatas son proposiciones de patatas. Son proposiciones de cuestiones de hecho. El que esos acontecimientos sean

⁶¹ Ibid, p., 86.

justamente valoraciones no significa que las proposiciones sean proposiciones de valoración en ningún sentido distintivo.”⁶²

Como vemos en la cita, lo que los hace distintos es que enuncian otra clase de hechos, ‘hechos de valor’. Sin embargo, los juicios de valor hacen más de lo que dicen. Aunque son descripciones de hechos de valor (value facts), los juicios de valor “actúan” o “funcionan” de manera diferente a los demás juicios ya que delimitan las acciones futuras, imponen normas y formas de conducirse para el futuro, o sea, son juicios prácticos. Un juicio práctico es un juicio de valor con miras a la acción, no es solamente un juicio que enuncie la bondad o la hermosura de un objeto o de un acontecimiento. Pero esto no es algo que se encuentre en el juicio solo, su significación está dada por el contexto, es decir, si es que sirven como juicios de valor (y que además sean juicios prácticos). No es por que use una clase especial de palabras, sino por el acto de comunicación en el que están inmersas esas palabras. En la filosofía de Dewey queda descartada la duda sobre la validez de juicios de valor, ya que son parte de juicios prácticos y éstos últimos están directamente conectados con el mundo social y su entorno físico.

Como podemos ver, Dewey contradice las tesis de los empiristas lógicos y defiende muy bien (a mi parecer) la legitimidad de los juicios de valor. Por ejemplo, vemos como reacciona ante quienes consideran que los juicios de valor se limitan a predicar la belleza, la fealdad, la bondad, etc., de algún objeto; él aclara que las interjecciones o los gestos lingüísticos no son juicios de valor en el sentido en que él los entiende. Dewey se inclina a considerar los juicios de valor como juicios prácticos, que además de expresar un cierto punto de vista también instan a los demás a considerar y actuar conforme dicta el juicio. “Esa tesis afirma [se refiere claramente a las afirmaciones de los positivistas lógicos] que las expresiones de valor no pueden ser constitutivas de proposiciones, esto es, de oraciones que afirmen o nieguen, porque son puramente interjectivas. Expresiones como «bueno», «malo», «correcto», «incorrecto», «hermoso», «espantoso», etc., serían equivalentes, en su naturaleza, a interjecciones; o a fenómenos como ruborizarse, sonreír, llorar; o a estímulos para mover a otros a actuar de determinada manera, como se dice «¡Jo!» a los bueyes o «¡So!» a una caballería. Ni dicen nada, ni siquiera acerca de sentimientos; se limitan a evidenciar o manifestarlos.”⁶³ Si examinamos detenidamente la cita veremos que Dewey, reconoce que expresiones como « ¡qué bello!» sólo se pueden entender como una interjección cuando no

⁶² Dewey, J., Op. Cit. p., 53.

⁶³ *Ibid.*, p.25.

vienen acompañados de ningún otro enunciado. Sin embargo, Dewey sí estaría de acuerdo en que ese enunciado es significativo cuando además es parte de un juicio práctico como: «Mira la pieza desde este ángulo, ¡qué bella es desde aquí!».

Podemos darnos cuenta que cuando usamos únicamente palabras como «bello» o «bueno» en nuestros juicios no estamos haciendo una descripción eficiente de un hecho, es decir, no estamos diciendo nada del objeto o hecho descrito; pero cuando la insertamos en un juicio práctico (que es igualmente valorativo) el juicio toma una nueva función y sí describe el objeto y no solamente nuestra emoción que tenemos ante su percepción.

Así pues, cuando Dewey sostiene que los juicios de valor no se distinguen en su forma de los demás juicios es porque no ha considerado la exclamación « ¡qué bello!» como un juicio de gusto, sino precisamente como una exclamación. Además los estímulos para actuar que se describen en la cita son completamente diferentes de la clase de acciones, a las que nos referíamos anteriormente, llevadas a cabo con atención. Contrariamente a esto, los estímulos que son imperativos son funciones mecánicas que en ningún sentido podrían entenderse como acciones que contengan alguna clase de valor. De este modo vemos que Dewey no estaría de acuerdo con la manera en la que los positivistas lógicos intentaron dar cuenta de las cuestiones de valor. A primera vista, la base de pensamiento para esta corriente filosófica es el trabajo de Wittgenstein y aunque pareciera que concuerda con su pensamiento, veremos más adelante que Wittgenstein no difiere de manera tajante de lo expuesto por Dewey.

2.1 Juicios de hecho vs juicios de valor

Una de las formas en las que los empiristas lógicos defendieron la idea de que las proposiciones de valor no eran significativas era haciendo ver que los términos que se usaban en los juicios de valor no tenían referencia a ninguna cosa que pudiéramos verificar con nuestros sentidos. Aquí no sólo están en juego expresiones como « ¡Qué bello!» o « ¡qué bueno es!», sino también toda proposición que exprese acuerdo, desacuerdo, agrado, repudio, etc., hacia algo. Sin embargo, el hablar cotidiano demuestra que las palabras no necesitan tener un referente empírico verificable para que las podamos usar y entender. La mayor parte de nuestro lenguaje sirve para señalar aspectos del mundo que no se explican con definiciones ostensivas. Hay muchas proposiciones que parecieran que están describiendo un hecho u objeto, pero que también están diciendo cómo nos sentimos ante eso y que no reparamos en

su doble función hasta que se hace un estudio de ellas, por ejemplo, «El feminicidio es un acto muy cruel».

La descripción de eventos es una de las principales tareas de las palabras. Sin embargo, no es posible diferenciar el vocabulario que usamos entre palabras para descripciones de hechos y para descripciones valorativas. En un momento de la historia de la filosofía se intentó hacer esta separación entre términos observacionales y términos que no lo son, pero dicha tarea pronto se vino abajo. “[...] una enorme masa de nuestro vocabulario descriptivo está y tiene que estar «imbricado» con valoraciones.”⁶⁴ Putnam evidencia la imposibilidad de un vocabulario exclusivamente observacional, uno que pueda ser usado en la ciencia o en cualquier actividad (términos que sí tuvieran un referente empírico), ya que nuestro lenguaje está conformado por términos que expresan nuestra forma de relacionarnos con las cosas del mundo y no del mundo como es (sin necesidad de que el ojo humano lo vea). En el caso del enunciado anterior sobre la crueldad, vemos que ‘crueldad’ sirve para describir un hecho; sin embargo, también establece el punto de vista de desaprobación de quién está hablando. Putnam llama a esta clase de palabras “conceptos éticos densos”: son aquellos que no pueden situarse de manera definitiva en el rango de términos valorativos o en el rango de los términos observacionales. Estas palabras describen algo, pero también exhiben nuestra posición ante el hecho que expresan⁶⁵. Una vez más, vemos que el sentido del enunciado se da tanto en la significación de las palabras como en el contexto donde es expresada. Más adelante en su obra *El desplome de la dicotomía hecho /valor* Putnam expone, ayudado por las ideas de Amartya Sen, diferencias entre clases de juicios; aquellos que solamente hacen una prescripción y juicios valorativos:

“[...] un «juicio puramente prescriptivo» [...] [es aquel que sólo pretende comunicar su acuerdo con el imperativo subyacente] y un juicio valorativo, que no sólo «implica mi conformidad con el imperativo, sino que también tiene contenido descriptivo».”⁶⁶

Es decir, Sen y Putnam (según cito) separan los juicios particulares de un sujeto que sólo expone su acuerdo, desacuerdo, aprobación o desaprobación con una forma de acción o con otro juicio; y entre los juicios que también intentan expresar algo sobre el hecho en cuestión, o sea, hablan de cómo es algo y eso los compromete con la universalidad o

⁶⁴ Putnam, H. *Op. Cit.*, p., 80.

⁶⁵ Cf. Putnam, *ibíd.*, p., 50.

⁶⁶ Putnam, H., *ibíd.*, p., 89.

generalidad de la proposición. En el caso de los juicios prescriptivos su función está en que el sujeto reacciona ante la orden que surge detrás del mismo juicio (por ejemplo, “Debo hacer X” entonces el sujeto acepta la orden o acepta como cierta la proposición “Haz X”), mientras que en los juicios de valor no sólo existe esta prescripción, sino que también están hablando “objetivamente” del hecho en cuestión y con esto se invoca la aceptación del juicio por parte de los demás, se apela a la universalidad del juicio.

Recordemos que ya Kant había hecho separaciones entre juicios que sólo declaraban el agrado o desagrado particulares y aquellos que si podíamos contarlos como juicios de gusto, aquellos que pretendían universalidad. El caso de la diferenciación que nos hace ver Putnam es muy similar. Por supuesto, no habla de agrado o desagrado de parte del hablante, pero si de una pretensión de hablar del objeto o del hecho en cuestión; no sólo del punto de vista o de la opinión que tenga el hablante del asunto, sino que también pretende decir cómo es eso que le está afectando sus sentidos. La descripción que se hace entabla un compromiso o un acuerdo con los interlocutores o todos aquellos que captan el enunciado. Ellos deben aceptar su descripción del hecho si es que concuerda con sus propios valores. Así pues, exponer un juicio de valor es una tarea difícil que va más allá de poner en palabras un sentimiento privado. “Lo que estoy diciendo es que ya es hora de que dejemos de equiparar la *objetividad con descripción*. [...] La de permitirnos describir el mundo es una función extremadamente importante del lenguaje; no es la única función, ni la única a la que le son aplicables preguntas como: «Este modo de realizar esta función ¿es razonable o no lo es? ¿Es racional o irracional? ¿Está justificado o no?»”⁶⁷ En esta cita Putnam nos habla de lo inadecuado que puede ser pensar que la descripción de un hecho pueda llegar a comprenderse como la forma adecuada de “ver” las cosas; una descripción, después de todo, resulta sólo una forma de “ver” un hecho. Como se expuso con los conceptos éticos densos, en nuestro vocabulario encontramos muchos ejemplos que funcionan de la misma manera que esos conceptos y como parte de los juicios de valor, los juicios de gusto no son la excepción. Resulta indispensable el uso de conceptos que nos hablen de un objeto o un hecho, pero que al mismo tiempo expongan nuestra posición frente a ellos, en estos casos, nuestros juicios de gusto también hablan del placer o displacer que provoca el hecho en nosotros.

Los juicios de gusto, a diferencia de los juicios éticos, están más ligados con nuestra respuesta física, es decir, mientras que los juicios éticos y los derivados de ellos (hechos,

⁶⁷ *Ibíd.* pp., 48-49.

imperativos u otros juicios) tienen que ser aceptados habiendo o no un agrado con ellos, incluso habiendo un perjuicio inmediato por parte de quien ha aceptado como verdadero un juicio ético, con los juicios de gusto no pasa esto. El placer o el displacer siempre están presentes y tienen que ser tomados en cuenta para aceptar como legítimo un juicio de gusto. No se da el caso en que las consecuencias de un juicio de gusto, los comportamientos a los que incentiva, no sean placenteros al sujeto que ha aceptado el juicio de gusto. Por lo anterior, es posible tomar al placer como forma de verificar los juicios de gusto (exclusivamente éstos juicios).

Aunque pareciera que entramos en terrenos completamente inestables, en donde solo prevalece el relativismo, los conceptos de la estética, tanto como los de la ética, están bien enraizados en prácticas sociales y formas de vida que hacen que dichos juicios puedan valerse como verdaderas descripciones de hechos y no meramente como descripción de placer subjetivo.

Putnam contrasta lo anterior con la idea que se tiene normalmente de que en la ciencia sí es posible hablar de los hechos tal como son, mientras que en la ética y en la estética esto no es posible. Este filósofo nos muestra que en el lenguaje de la ciencia se hace lo mismo que en cuestiones de valor y esto es así porque también en las ciencias exactas se trata de cuestiones de valor. Putnam dice: “Pero el hecho de que la aceptabilidad racional en las ciencias exactas (que son sin duda ejemplos centrales del pensamiento racional) dependa de *virtudes cognitivas* como la «coherencia» y la «simplicidad funcional» muestra que al menos algunos términos de valor representan propiedades de las cosas a las que se aplican, y no precisamente sentimientos de la persona que los usa.”⁶⁸ Así, pues, nuestra manera de describir el mundo y de conocerlo es también nuestra forma de valorarlo. Lo que se hace al mismo tiempo, es decir, dar cuenta de un hecho y exponer cómo nos sentimos ante el mismo hecho se dan de forma simultánea y no por esto quiere decir que no hay descripciones fehacientes del mundo o que no es posible un conocimiento objetivo, sino que se tiene que reconocer que el conocimiento es humano desde su origen. De lo dicho anteriormente se podría querer deducir que todos nuestros juicios sobre el mundo deberían ser juicios de valor, ya que nuestra interpretación estaría siempre presente cuando damos cuenta de nuestro mundo y ésta ya es una visión propia del mundo externo. Pero si lo vemos en sentido positivo nos damos cuenta de que los términos que se usan para asignar valores (éticos, estéticos o de

⁶⁸ Putnam, H., *Razón, Verdad e Historia*, trad. José Miguel Esteban Cloquell, Tecnos, Madrid, 1988, p., 139.

cualquier clase) también tienen la función de decirnos cómo son los hechos del mundo. Esto le brinda la oportunidad a materias como la ética o la estética de tener bases más sólidas para regir conductas o promover acciones.

3. Juicios de gusto según Dewey

Ya enfocándonos en los juicios propiamente estéticos, tenemos que hacer ciertas aclaraciones acerca de ellos a fin de que se pueda aplicar de modo eficiente lo dicho anteriormente para beneficio de este texto y de la hipótesis general que quiero defender.

Primeramente, en el capítulo anterior se habla brevemente de la forma de los juicios de gusto. Esto es, desde la antigüedad, juicios de la forma “X es bello” se han considerado la forma estándar de juicios que expresan el gusto de un individuo; en Hume y en Kant (que son las principales influencias para aquellos que han desarrollado estética filosófica) esta forma permanece. Aunque con algunos cambios y la inclusión otros términos, el vocabulario específico de los juicios estéticos sigue conformándose de adjetivos que en el lenguaje común funcionan como expresiones del nivel de placer o displacer que el sujeto emisor de los juicios tiene. Es decir, conforme un individuo siente con más intensidad, ya sea, placer o displacer, le corresponde un adjetivo que exprese tal magnitud, dependiendo de la experiencia del sujeto. Así, adjetivos como ‘sublime’, ‘gracioso’, ‘elegante’ o ‘deforme’, ‘desgraciado’, por ejemplificar, se usan para designar la clase de experiencia y la intensidad con la que se vive. A pesar de que se haya querido dar un estatuto de objetividad y de veracidad a esta clase de adjetivos, poco a poco las investigaciones filosóficas terminaron por darle a esta clase de adjetivos el carácter contrario. Se vio que solamente exponían la forma de sentir del sujeto particular y que no se podía confiar en que los juicios que ocuparan dichos adjetivos pudieran tener un correlato empírico verídico, ya que no hablaban de características de los hechos, sino de características de las experiencias.

Vimos, que Putnam resume y explica de manera muy concisa cómo es que las descripciones hechas con base en adjetivos de valor estético también pueden llegar a entenderse como descripciones de hechos y no sólo de estados mentales de un sujeto. Así, los adjetivos de orden estético también nos pueden decir cómo es un hecho del mundo. Sin embargo, el uso de términos estéticos como ‘agraciado’, ‘bello’, ‘deforme’ etc., no es suficiente para determinar que un juicio que los contenga sea un verdadero juicio de gusto. El estudio que hace Miguel Catalán de la teoría de la valoración de Dewey enfoca la atención en los

juicios prácticos y cómo (siendo juicios valorativos de igual forma) funcionan. Con ellos se logra completar un poco más la idea de juicio de gusto. Afianzando estas ideas, añado una cita del mismo Dewey en donde exhibe cómo se integra la valoración a todo juicio práctico y, en general, a todo juzgar:

“[...] las valoraciones, en su condición de juicios prácticos, no constituyen una clase particular de juicios en el sentido de que pudieran enfrentarse a otras clases, sino que representan una fase inherente al juzgar mismo. [...] la operación de valorar es inherente al juzgar como tal.”⁶⁹

En esta cita también se integra la idea antes señalada de que todo juicio contiene una forma de evaluación y en cuestiones de estética nos damos cuenta que un juicio de gusto es al mismo tiempo un juicio práctico.

Una de las principales funciones de los juicios de valor y, en particular de los juicios de gusto, es fomentar conductas. Aquel que emite su juicio de gusto exhorta a los demás a acercarse al objeto del que se ha hablado e intentar reconstruir la experiencia que se ha descrito con el juicio. Cuando un juicio simplemente se dedica a predicar la belleza, la fealdad o la fineza de una obra de arte o de cualquier clase de objeto, no cumple con esa función básica de la que se habla en el párrafo anterior (la de exhortar al público), pues simplemente funciona como una exclamación. No es que no tenga sentido lo que dice, sino que no es suficiente para ser declarado un juicio de gusto.

Hasta aquí tenemos que los juicios de gusto, como parte de los juicios de valor, están imbricados con juicios prácticos, es decir, cuando se habla de materia de estética lo que se hace es exponer formas de actuar frente a hechos que afectan nuestros sentidos y también exhortan a acciones futuras similares para con otros o con uno mismo. Además, los juicios de gusto describen una parte del mundo y están sujetos a la validación intersubjetiva.

Estas ideas presentes en Dewey también se pueden apreciar en otro filósofo al que hemos de tomar muy en cuenta en lo subsecuente. Me refiero a Ludwig Wittgenstein quien, antes que Dewey, ya había propuesto esta forma de entender a los juicios estéticos, ampliando su espectro de efectividad, su alcance y también ofreciendo una pauta diferente para entender la experiencia estética, que es lo el tema para esta tesis.

⁶⁹ Dewey, J., *Lógica: teoría de la investigación*, ed., Eugenio Ímaz, FCE, México, 1950, p., 202.

CAPÍTULO IV: EL JUICIO DE GUSTO Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA ENTENDIDOS A PARTIR DE LAS IDEAS DE LUDWIG WITTGENSTEIN

En el capítulo anterior expuse la peculiaridad de los juicios de valor, la evaluación y la designación de valores que suponían, más en específico, se analizaron los juicios de valor estético o juicios de gusto desde la perspectiva de John Dewey, en este capítulo se contrastarán las ideas de Wittgenstein sobre los juicios de gusto y las diferencias con lo expuesto anteriormente.

1. Concordancias y discordancias entre Dewey y Wittgenstein en los juicios estéticos

Antes de enfrentar las ideas de Wittgenstein y de Dewey debo exponer de manera muy general algunos puntos de la filosofía de Wittgenstein. Como es bien sabido, se considera que se puede separar el trabajo y las posturas de este filósofo en dos grandes periodos. Aquí, yo dedicaré cuantas líneas a su primera fase y será más larga mi exposición sobre el segundo Wittgenstein. Por supuesto, lo que enfocaré serán los puntos de vista sobre las cuestiones de estética en ambas etapas de su pensamiento.

La primera parte de su posición se la encontrará expuesta en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, en donde Wittgenstein expone la famosa teoría pictórica. La cual se tiene que tomar en cuenta para entender un poco de las razones por las que en un principio de su pensamiento Wittgenstein no considera a los juicios de valor como dotados de sentido. Una de las principales razones para que los juicios de valor no tengan cabida en el lenguaje descriptivo es porque considera que éste sirve para describir el mundo. El mundo es la totalidad de hechos que ocurren y, por supuesto, los temas éticos, estéticos o religiosos no versan sobre cómo es el mundo, sino de cómo debería ser.

Los juicios posibles son los que están sujetos a determinar su verdad o falsedad. Por lo tanto, los juicios generados por la ciencia, las matemáticas, o la simple descripción de hechos en nuestra vida cotidiana cumplen con esa condición. Ahora bien, según la teoría pictórica, la lógica que siguen los juicios en su enunciación es la misma que tienen las cosas del mundo, es decir, hay un isomorfismo entre la proposición y el hecho al que se refiere. Así, la descripción fiel de los hechos está dada sin la intervención de emociones humanas o puntos de vista subjetivos. Lo propio es que estos juicios no tengan ningún dejo de un ejercicio de sentimentalismo, sensualismo o emoción. O sea, hablar es, para este Wittgenstein, la emisión de juicios que no tienen nada que ver con cuestiones de ética y estética (ya que el propio

lenguaje está descalificado para referirse a esos temas). El lenguaje es un espejo de la realidad o que la realidad es un espejo del lenguaje y esto es así, según el primer Wittgenstein, porque la lógica del mundo y la del lenguaje es la misma⁷⁰.

Es claro que Wittgenstein asume la dicotomía juicios de hecho/ juicios de valor; es claro, también, que la segunda clase de juicios deben ser expulsados del lenguaje en sus funciones cognitivas por la incapacidad de dotar significado y no exponer cuestiones de hecho. Para Wittgenstein no habría hechos de valor (value facts) como en el caso de Dewey. La asunción de la separación tajante entre los juicios de hecho y de valor está hecha de inmediato cuando nos enfrentamos al pensamiento de Wittgenstein e incluso es una diferenciación que se acepta en otros ámbitos no filosóficos. Por ejemplo, si se les pregunta a los científicos, a los matemáticos o a cualquier hablante por la validez de esta separación entre juicios nadie la pondría en duda. Sin embargo, yo deseo sostener que es artificial o al menos no es una separación tan evidente (ya sea por un vocabulario que impide clasificar las proposiciones o porque aún usando vocabulario “observacional” el contexto y el acto de comunicación hacen que la proposición tenga un sentido distinto al que se tendría con un análisis lingüístico) y que el sinsentido del que se le acusa a los juicios de valor no es tal.

Primeramente retomemos las ideas de Dewey y de Putnam sobre el enjuiciamiento y la valoración (que están implicados ambos). Los juicios emitidos por las ciencias están, de igual modo, sujetos a cierta valoración de corte ético o estético, ya que el contexto en que son pronunciados es un ambiente humano. Me refiero a que todo lo que se puede hablar se encuentra ya delimitado por la cultura y por la lengua en la que se comunica, de manera que ningún juicio se encuentra libre del “abrigo cultural”. En cierto sentido Kant mismo lo menciona cuando entiende que el ejercicio de emisión de juicios ya comprende una doble representación del objeto del mundo. En última instancia, lo que está diciendo es que todo evento que sea percibido y ocurra dentro del campo perceptivo del Hombre es ya material configurado por la “visión” humana.

2. El valor en la filosofía de Ludwig Wittgenstein

El espacio que Wittgenstein designa a las cuestiones de valor es en el límite del mundo. Se podría decir que estas cuestiones codifican el mundo entero en el que vivimos, pero no hacen nada dentro de él. Por su incapacidad lingüística, la estética y la ética se muestran fuera del

⁷⁰ Cfr. Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, proposición 6.13.

mismo lenguaje y se “condenan” al silencio. Más adelante ahondaremos en este tema y veremos que la estética es un punto intermedio entre lo decible y lo indecible. El arte es un buen ejemplo de esto.

En el periodo que se considera intermedio entre el *Tractatus* y las *Investigaciones Filosóficas*, Wittgenstein ofrece una conferencia en donde se encarga de retomar algunos puntos respecto a las cuestiones éticas, aunque también se puede encontrar algunas aclaraciones sobre estética. En la *Conferencia sobre ética* se reafirma la postura que toma en el *Tractatus...*, sobre designarle a la ética, la estética y las cuestiones religiosas un “lugar” fuera del mundo, más bien, en el límite del mundo. Mientras que, regresando a los juicios de valor, en la conferencia deja bien en claro que no podemos confundir nuestra habla cotidiana con las pretensiones de la filosofía; que cuando en filosofía se hace referencia a juicios de valor, no es lo mismo que cuando cotidianamente usamos juicios de valor. La diferencia radica en que son dos clases de proposiciones diferentes. En la filosofía se apela a valores absolutos y en la práctica cotidiana nos referimos a valores relativos.

Wittgenstein dice: “Lo que deseo ahora sostener es que, a pesar de que se pueda mostrar que todos los juicios de valor relativos son meros enunciados de hechos, ningún enunciado de hecho puede nunca ser ni implicar un juicio de valor absoluto.”⁷¹ Esta cita trata de mostrar que el análisis de los juicios de valor que usamos en la vida cotidiana se pueden llegar a analizar de tal forma que dejen de funcionar como juicios de valor y sólo sean descripciones de hecho. En el mismo texto Wittgenstein se refiere a las proposiciones de valor relativo como triviales, mientras que a las que usan las palabras en un sentido absoluto (desde la filosofía) les confiere ya el nombre de juicios éticos (o estéticos, según sea el caso). Esta diferenciación resulta muy intrigante cuando recordamos lo antes expuesto de las ideas de Dewey ya que, si ponemos atención, los juicios de valor que se dedica a analizar son juicios prácticos, proposiciones que se utilizarían en la vida cotidiana, jamás las piensa como apelando a valores extra-mundanos. Al contrario, sus juicios se arraigan en la cotidianidad de forma imprescindible.

Hasta este momento de la filosofía de Wittgenstein hay una clara diferencia con las ideas de Dewey: simplemente tienen un enfoque diferente. Empero, cuando hablan de las mismas cosas, como los juicios de valor, vemos que hay una enorme diferencia, al menos con el primer Wittgenstein que es del que nos ocupamos. Por el lado de Dewey notamos que no

⁷¹ Wittgenstein, L., *Conferencia sobre ética*, p. 30.

escatima en atribuirle valor a cosas del mundo, a ver que hay hechos de valor; para Wittgenstein no hay modo que ninguna cosa del mundo por sí misma valga más que otra y, de hecho, no hay modo en que siquiera valgan.

“El sentido del mundo tiene que residir fuera de él. En el mundo todo es como es y todo sucede como sucede; no hay en él valor alguno y, si lo hubiera no tendría ningún valor.”⁷²

En el espacio del *Tractatus*, la estética es lo mismo que la ética.⁷³ Wittgenstein entiende ambas como “trascendentales”. Se sabe de su existencia porque a pesar de estar en los límites del mundo se muestran al individuo. En una personal interpretación, sugiero entender la posición de la ética y la estética en el *Tractatus* como enfoques del mundo, formas de vivir y situarse en la vida propia. No se encuentran en ninguna situación particular, sino que lo envuelven todo. Considero muy complicado y poco fructífero entender sólo así a la estética, ya que es indudable que se necesita de una comprensión más incluyente que resuelva problemas fácticos en cuestiones de producción, consumo de bienes artísticos y de promoción de gustos. Pero, indudablemente, este enfoque del primer Wittgenstein puede ser esclarecedor para algunas ideas que se expondrán más adelante, en donde (junto con Dewey) se intentará dar a la estética un *status* más global, más abarcante y no sólo dejarla para la aplicación en problemas meramente de creación y producción de arte.

2.1 La expresión del valor en Wittgenstein

Existe un detalle que se va develando en lecturas de obras como *Cultura y Valor*⁷⁴, que da un nuevo giro a lo dicho anteriormente, sin desechar la idea principal que deja a la estética fuera del lenguaje. Rosa María Ravera en un ensayo titulado “Lo estético: en el cruce y el límite”⁷⁵, lo retoma. Este pequeño “detalle” consiste en situar el arte como una manifestación de lo indecible, o sea, la muestra fáctica de que aquello inexpresable con palabras existe. El sentido existe y éste se devela en el arte.

⁷² ---, *Tractatus lógico-Philosophicus*, proposición 6.41.

⁷³ Cfr., ibíd. Proposición 6.421.

⁷⁴ Véase, ---, *Aforismos, cultura y valor*, pról., Javier Sábada, 4ª ed., Espasa, Pozuelo de Alarcón, 2004 [col. Austral].

⁷⁵ Véase, Ravera, Rosa María, “Lo estético: en el cruce y el límite” en Trapani, D., *Wittgenstein: decir y mostrar*, Rosario Argentina, 1989.

“El límite sitúa “entre”, es un entre-dos; juega (en el *Tractatus*) con lo decible-indecible. Los ‘trascendentales’ –lo ético, lo estético, lo místico, la lógica- gozan de ese estatuto oscilante. Por ser su condición, no están fuera del mundo. Son lo que se muestra sin palabras, lo valioso, lo inexpresable, y sin embargo, manifiestos en una “expresión consumada”, el arte.”⁷⁶ Resulta muy curioso que sea precisamente una manifestación estética una de las encargadas de exponer el límite de lo decible y lo indecible (ya sea de aspectos místicos, éticos y estéticos). Wittgenstein empieza a reformular las posturas tan rígidas que se encuentran en el primer periodo de su pensamiento y ve en el arte una forma en la que el ser humano expresa más de lo que puede con el simple uso del lenguaje verbal. Incluso, en *Cultura y valor* vemos que encuentra que el lenguaje que se usa en la ciencia y la forma misma de ver la vida por la ciencia no permite la proliferación de sentidos o al menos sólo da la posibilidad de entender el mundo de una forma muy pobre.

“28 [...] Para asombrarse, el hombre –y quizá los pueblos- debe despertar. La ciencia es un medio para adormecerlo de nuevo.”⁷⁷

El asombro, como parte de la capacidad para la creación del ser humano es necesario para, precisamente, la producción de nuevas formas de dotar de significación al mundo. La ciencia, y el lenguaje de la ciencia, lo que hacen es exponer de forma muy sencilla como son las cosas, como suceden los hechos y no da pie (al menos desde un punto de vista muy simple) a brindar nuevas formas de vivir el mundo. Su tarea es explicarlo, en esa explicación quita todo misterio y, con ello, se desvanece nuestro asombro por las cosas del mundo. Maravillarse de que el mundo sea es, para Wittgenstein, un sinsentido; en realidad lo es, ya que usan mal la palabra ‘maravillarse’. Pero en este caso, el asombro al que nos referimos es porque los hechos son de una forma y no de otra y no sólo de que existan. El asombro es legítimo y éste es indispensable para reconocer una obra de arte.⁷⁸ Es importante señalar la relevancia que Wittgenstein le da a la sensibilidad. El asombro es una experiencia que atañe a la sensibilidad del hombre. El arte, por su parte, es una expresión sensible, o sea, sensorial. Al parecer, Wittgenstein comienza a darle una gran relevancia a las manifestaciones sensibles, pues en ellas encuentra formas de crear nuevas formas de comprender el mundo, incluso también de

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 77.

⁷⁷ Wittgenstein, L., *Aforismos, cultura y valor*, p. 38.

⁷⁸ En estos momentos no es prioridad ocuparse de la ‘obra de arte’, de cómo reconocerla, de cómo se debe consumir. En otros momentos de este mismo texto ahondaremos en este tema. Sin embargo su mención ahora es importante pues nos llevará a entender porqué Wittgenstein comienza a entender diferente a la estética de la ética y ve que sus formas de expresión de una y otra que es lo que hace la diferencia.

agrandarlo (en nuevas formas de vivirlo). Esto, por supuesto, no es posible explicarlo aún para Wittgenstein en una teoría. Describir el arte en el lenguaje común sería reducir el sentido de una obra o de cualquier expresión estética a una descripción de hechos que poco tendrían que ver con lo que en verdad nos hace vivir la experiencia estética.

Pero ¿cómo es posible que podamos encontrar en el mundo nuevos significados u otras formas de experimentar el mundo en el que ya estamos inmersos, que ya se nos ha dado en el lenguaje cotidiano? Para resolver esto Wittgenstein dice:

“27 [...] Pero sólo el artista puede presentar lo individual de tal manera que nos parezca una obra de arte. [...] Por así decirlo, la obra de arte nos obliga a adoptar la perspectiva correcta, pero sin el arte el objeto es un trozo de naturaleza como cualquier otro y el que nosotros podamos elevarlo por el entusiasmo no da a nadie derecho a proponérselo. (Debo pensar siempre en una de esas fotografías insípidas, que encuentra interesante quien la tomó, porque estaba ahí y experimentó algo, pero que un tercero observa con frialdad justa, si es que es justo observar una cosa con frialdad).”⁷⁹

Esta cita tiene implícita la idea de que los datos del mundo siempre serán los mismos para todos (en cierto sentido). Por decirlo de alguna forma, los datos sensibles, los hechos de los que somos parte todos los seres humanos, no tienden a distinguirse de uno a otro; hay una regularidad bien marcada en la vida de los hombres. Lo que hace que surjan expresiones como el arte es una cuestión que atañe a la forma de experimentar el mismo mundo. La ética y la estética (aquí se podrían reconocer la misma tal y como Wittgenstein siguiere en el *Tractatus...*⁸⁰) se encuentran aquí como condiciones para que estas formas de experimentar el mundo sea distinto para cada quien. El artista es aquel que tiene la capacidad de dar un enfoque diferente a los hechos del mundo, transforma los objetos de modo que puedan ser experimentados por otros de manera distinta a la que lo habrían hecho sin la intervención del artista. El arte tiene la capacidad de maravillar al ser humano, de hacer de lo cotidiano y particular algo nuevo con capacidad de ser comunicado a otros.

“La obra de arte, con una peculiar individualidad a la vez particular y universal, ajena a la precariedad y contingencia de la empírea, surge atemporal desde el horizonte en sombra, puro espacio lógico, estructura profunda del universo. Y es un sentimiento –principio estético– la vivencia del mundo como totalidad y de la obra como objeto absoluto, contraparte de la vida sin valor, esa vida de las voces discordantes y relaciones contradictorias, afectada por el

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 36.

⁸⁰ Cfr. ---, *Op. Cit.*, proposición 6.421.

descontrolado deambular del deseo.”⁸¹ En esta cita de Rosa María Ravera se nos recuerda nuevamente que lo indecible es la vivencia del mundo como totalidad. Eso indecible es posible siquiera comprenderlo por la existencia del arte. Como dato adicional quisiera evidenciar que parece una paradoja que el arte sea completa y principalmente comunicable y que al mismo tiempo el sentido que comunica sea inexpresable a través del lenguaje.

En la cita anterior también se rescata un tema que se había tocado a lo largo de este capítulo: el valor. La ‘vivencia del mundo como totalidad’ es contrapuesta al mundo sin valor, en donde todas las proposiciones cuentan lo mismo. Esta visión es completamente “tractariana”. Sin embargo, en *Cultura y Valor* Wittgenstein sostiene algo diferente que da un nuevo sentido a su pensamiento y que hace más coherente el papel del arte en el mundo, así como reforma la visión de la ciencia y de su alcance como método de conocimiento ‘objetivo’ del mundo. Veamos qué sostiene.

Wittgenstein dice en *Cultura y valor* lo siguiente:

“[7] La mirada humana tiene la capacidad de hacer las cosas más valiosas; ciertamente, también se vuelven más caras.”⁸²

La perspectiva humana es ya una visión del mundo que está dada bajo ciertos criterios, ciertas prácticas y, por supuesto, cierto lenguaje. Lo que antes no parecía tener valor alguno (el mundo como un todo) ahora es capaz de ser visto como valioso. Wittgenstein relaciona el valor con el costo de obtener lo que se ha valorado. Esta relación la vemos muy fuerte en Dewey. Se podría pensar nuevamente en que los valores de los que se está hablando son sólo relativos, que resultan insignificantes estas observaciones cuando lo que se quiere es valorar algo en sentido ético o estético, es decir, con miras a una universalidad, un valor absoluto. Sin embargo, aunque esta crítica sea aplicable, el pensamiento de Wittgenstein es más flexible en esos aspectos y sabe bien que aunque no se hace referencia a valores absolutos sí se hace referencia a valores efectivos. Así como la mirada humana hace valioso algo del mundo, así también es posible que existan proposiciones o conductas que constaten eso.

⁸¹ Ravera, María Rosa, *Op. Cit.*, p. 79.

⁸² Wittgenstein, L., *Aforismos, cultura y valor*, proposición 7.

3. Wittgenstein, interpretación y 'ver como'

El cambio que el pensamiento de Wittgenstein tuvo respecto de la primera etapa de su filosofía a la otra se comienza a observar en elucidaciones como las citadas anteriormente. Como se había mencionado, cuando Wittgenstein acepta la incursión de valores en el mundo, aunque sean relativos, no dejan de ser formas de conducirse en la vida propia. O sea, la valoración como actividad humana es tomada en cuenta por este filósofo. Esto es así porque en la valoración se da un sentido a las experiencias. Ya sea de orden ético o estético, las valoraciones cotidianas dan la posibilidad de dotar de significado el mundo en que nos encontramos. Al parecer, las pretensiones de universalidad que tenía cuando pensaba en ética o estética se fueron desvaneciendo dando paso a la valoración como una forma de exponer, modificar o producir sentidos nuevos, límites diferentes del mundo. La expresión de la valoración son acciones que transforman el mundo y reconfiguran los hechos. Wittgenstein muestra al artista como el individuo capaz de dicha transformación de la naturaleza (o de los hechos 'brutos' del mundo), situándonos en la perspectiva correcta ante un hecho. Esto es, que mediante el valor que el artista le ha concedido a una experiencia, éste tiene la habilidad de crear una nueva forma de comunicar a los demás seres humanos su experiencia mediante un objeto que la sintetiza: la obra de arte.

Regresando y pensando estas cuestiones por medio de juicios y la facultad de comunicación que ellos remiten, si pensamos en los juicios de valor es común que creamos en ellos como proposiciones que interpretan el "mundo objetivo" de cierta forma. En las evaluaciones (que son formas de interpretar) impregnamos nuestras afecciones, deseos, prejuicios, etc. La interpretación es una acción humana, una conjetura que puede ser puesta en cuestión, puede verificarse o no. Pero no sólo los juicios de valor pueden ser interpretaciones, sino también los juicios de hecho, si hacemos caso a lo expuesto anteriormente, la evaluación impregna todo ámbito humano (sea ciencia o sea arte). Con esto no es necesario llegar a la conclusión de que todo es interpretación y que no puede nadie pretender tener la visión correcta del mundo. La existencia de criterios, mediciones y acuerdos brindan estabilidad y certeza a ciertos aspectos de nuestro mundo (si estos criterios son válidos o quien los legitima, no es un problema que podamos tratar en esta exposición).

Es necesario no olvidar que Wittgenstein habla de la “mirada humana”⁸³, no de la mirada sin más, el adjetivo ‘humana’ le confiere una carga mayor que lo relaciona íntimamente con la particularidad de una vida, con el sentido y el valor que pueda tener para el desarrollo de la vida de una persona particular. A través de esa mirada es como vemos y vivimos en el mundo; nos enfrentamos a una mirada atravesada por la interpretación y la asignación de valor inherente a ella misma. Como en Kant, nuestros sentidos están delineados según las intuiciones sensibles y nuestros pensamientos sobre el mundo son interpretación de la interpretación. Por lo tanto, resultaría muy extraño seguir pensando que la ciencia y el lenguaje común están exentos de valoración alguna, ningún conocimiento del mundo puede estarlo.

Wittgenstein no lleva al extremo la idea sobre la “mirada humana” e incluso, es probable que no hubiera aceptado lo que se ha dicho acerca de que toda proposición contiene una valoración, al menos, en primera instancia. Sin embargo, creo que es una conclusión plausible de sus elucidaciones que podemos observar en algunos pasajes de sus textos. Wittgenstein va señalando diferencias entre proposiciones que nos permiten llevar a esa conclusión. Entre las que sí podemos considerar que tienen una intervención de esa “mirada humana”, o sea, una interpretación y entre lo que, según este filósofo, sería una proposición que expondría, meramente, un estado de cosas o un estado de la mente.

Proposiciones como “Veo esta figura como una F” no se puede pensar como una interpretación, sino como el señalamiento de un estado del sujeto que habla. Sin embargo, cuando cambiamos los términos usados y tenemos palabras como ‘como’ en una oración nos dice que el hablante se detuvo antes de pronunciar el enunciado. Ese momento de reflexión se da para encontrar a qué se parecía lo que estaba viendo y eso ya es una interpretación.

En el punto 20 de *Observaciones sobre la filosofía de la Psicología*, Wittgenstein dice:

“20. La pregunta de si se trata de [una forma de] ver o de interpretar surge debido a que una interpretación es expresión de la experiencia. Y la interpretación no es una descripción indirecta, sino su expresión primaria.”⁸⁴ Siguiendo lo que dice Wittgenstein en la cita anterior vemos que la interpretación no se puede pensar como un movimiento posterior a la experiencia, sino que nace con ella y es una forma de dar cuenta de la misma. Parecieran

⁸³ Ver *Supra* p. 69. (cita 80)

⁸⁴ ---, *Observaciones sobre la filosofía de la psicología*, Vol. I, trad., Luis Felipe Segura, UNAM-IIF, México 1997, p. 6e.

indistinguibles si se trata de sólo ‘ver’ o de ‘interpretar’, Wittgenstein dice que para distinguir esto se tiene que poder poner en cuestión la proposición. Si el cuestionamiento sobre su concordancia con la realidad es posible, entonces se trata de una interpretación. Si no hay manera de que tenga sentido el cuestionamiento (porque no podemos ver cómo ve el otro), entonces se trata de un enunciado de ‘ver’. Aunque esto parezca muy aclarador, tenemos que pensar que, de hecho, hay formas de cuestionar si lo que dice una persona refleja lo que está viendo o lo que está percibiendo. Hay criterios que permitirían distinguir si sus proposiciones son verdaderas (cuando un daltónico ve verde una manzana roja, es posible corregir su proposición ‘veo una manzana verde’). Además, si analizamos con mayor atención vemos que cuando da cuenta de su percepción ya está usando el lenguaje y, como es obvio, no puede transmitirnos su estado (su visión, su escucha, etc.), sino cómo entiende aquello que percibe, es decir su interpretación de su estado.

“[...] Interpretar es una acción [...] Ver no es una acción es un estado (observación gramatical).”⁸⁵ Pensemos en alguien que nos cuenta que tiene dolor en cierta zona del cuerpo y que no es posible verlo sino que sólo lo oímos (a través del teléfono, por ejemplo). Por lo tanto, únicamente tenemos noticia de su dolor por medio de las proposiciones que él emite. Para que sus proposiciones simplemente evidencien un estado de cosas (o su estado mental) tendrían que denotar su padecimiento, es decir, tendrían que hacer ver que su estado no es producido por algún agente voluntario. Por lo que sus proposiciones serían una descripción (fiel) de los hechos. Pero, ¿qué tan fiel puede ser una descripción cuando no usamos únicamente términos referentes a sensaciones y también incluidos símiles, analogías? (como es lo más frecuente que suceda en situaciones reales).

La comunicación nos permite el intercambio de mensajes ya inmersos en un lenguaje común. Los mensajes están dados a través del empleo de ciertos conceptos; los hechos, las sensaciones y emociones han sido constreñidos en un lenguaje verbal que asumimos como propio; los impulsos nerviosos o lo que suceda en nosotros cuando se percibe algo (eso que pasa en nuestro cerebro) no es posible transmitirlos. Las palabras que normalmente se usan para hablar de nuestros estados –términos psicológicos- están prescritas como formas de comportamiento, prácticas comunes y analogías con nuestra propia forma de sentir. Hablar de un estado mental ya forma parte de una interpretación. Es posible rastrear en Wittgenstein esta conclusión. Sin embargo, él no la admite abiertamente, pero estudiosos de su filosofía sí

⁸⁵ *Ibid.*, p. 2e.

admiten esta tesis. Jaques Bouveresse (por ejemplo) reconoce las elucidaciones de Wittgenstein sobre el tema y entiende que la visión está ya siempre decodificada por la mente humana y que no hay proposiciones objetivas del mundo.

“No es sólo la visión estética, sino igualmente la visión en sí, y toda percepción, lo que es esencialmente exploración, espera, anticipación, proyección, transformación, etc.”⁸⁶

La percepción no puede entenderse de un modo inocente. Se debe tomar en cuenta que ya nuestra visión de las cosas del mundo está dada bajo ciertas formas de vida, ciertos lenguajes por los que la enunciamos. Me interesa tener bien claro este aspecto, ya que en cuestiones estéticas (que son las que nos interesan para este trabajo) esto es muy fácil de asimilar y, seguramente, ninguna persona dudaría de que una obra de arte tiene que ser interpretada, pero es posible que no sea evidente que esa interpretación está dada desde el mismo instante de su percepción. Lo que busco señalar es que esa interpretación no se hace después de la experiencia, sino que se hace al mismo tiempo que se percibe el objeto de arte, tal como lo señala Wittgenstein⁸⁷. Inclusive, que la experiencia misma del arte ya está sujeta a la capacidad del sujeto que percibe. Depende del sujeto qué tan rica y profunda sea su experiencia de los objetos estéticos. También es interesante tener en claro que esto no es exclusivo de las cuestiones estéticas, sino que abarca todos los ámbitos de vida como seres humanos.

La intervención de nuestras facultades para nuestra propia experiencia del mundo nos remite a lo dicho por Kant, pero indudablemente Wittgenstein reordena estas ideas y lucen más claras, más aterrizadas en los contextos y lenguajes que usamos cotidianamente.

Elucidaciones como esta: “No sólo interpreto con la figura, sino que la he visto con la interpretación.”⁸⁸ denotan el cambio de perspectiva, pues además de admitir la delimitación del mundo a través de los sentidos de quien lo percibe, también lo está dotando de un sentido específico, pues la interpretación es una forma de hacer. La acción de interpretar nos hace parte del mundo y nos da la posibilidad de transformarlo a través de la transformación de nuestra propia percepción. Nuestra experiencia del mundo depende de lo rica, lo pobre, lo agradable o desagradable que sea, de nuestra forma de comportarnos, de nuestro lenguaje y

⁸⁶ Bouveresse, J., *Wittgenstein y la estética*, trad., José Javier Marzal Felici y Salvador Rubio Marco, Universidad de Valencia, Valencia, 1993, [Col. Estética y crítica], p. 77.

⁸⁷ Ver supra p. 35.

⁸⁸ Wittgenstein, L. *Op., cit.*, p. 9e.

de nuestras prácticas cotidianas. Es decir, que nuestra experiencia del mundo es una responsabilidad de nosotros mismos.

Nuestros modos de dar cuenta de cómo experimentamos el mundo son proporcionales a nuestra capacidad perceptiva. La atención que se pone, los detalles que son tomados en cuenta, todo ello debe quedar recogido en las oraciones que usamos, en nuestra forma de comunicarnos con los demás y en nuestras prácticas subsecuentes.

4. Las proposiciones y las acciones (segunda etapa del pensamiento de Ludwig Wittgenstein)

Vimos al principio de la exposición del pensamiento de Wittgenstein que los juicios de valor no estaban dotados de significado, pero esto es sólo cierto en una parte de los juicios de valor y conforme el paso del tiempo dejó de ser una postura que Wittgenstein mantuviera. La transición de su pensamiento se fue dando y se expone en textos subsecuentes que se recogen en libros y conferencias que hemos citado ya. Pero donde se delinea nuevamente una postura completa y diferente de la que encontramos en el *Tractatus...* es en sus obras póstumas *Investigaciones Filosóficas* y *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*.

Regresando momentáneamente a la cuestión de proposiciones sobre un estado mental y proposiciones que interpretan, es decir, entre proposiciones de ‘ver’ y proposiciones de ‘ver como’, esta forma de diferenciación nos remiten a una cuestión que ya se había mencionado en párrafos anteriores, que es la de “la acción” y la de “la voluntad” que se circunscribe a la acción. La interpretación, y toda proposición derivada de ésta, son una acción, o sea, una intervención del ser humano ante los datos del mundo. Si ajustamos esa idea a la de que la interpretación se encuentra en toda proposición sin distinción alguna, entonces tenemos que nuestra percepción del mundo es una acción nuestra ante nuestro entorno. Pero para Wittgenstein la diferencia es muy clara entre lo las proposiciones que exponen un estado mental y las que exponen una interpretación de un estado de cosas en el mundo. Por lo que tenemos que las proposiciones en donde sólo se expresa un estado mental (en el caso de una impresión visual serían enunciados donde se use ‘ver’) no serían consideradas como proposiciones que estén dadas como resultado de una acción, únicamente serían la expresión de un estado de un sujeto. Tal vez pueda considerarse posteriormente que esta clase de

proposiciones no pueden promover acciones futuras, solo la enunciación de otros estados del mismo o de otro sujeto, en tanto que, las proposiciones que son interpretativas (en el caso de interpretaciones de cuestiones visuales serían proposiciones que usen el ‘ver como’) si hemos de tomarlas como acciones o producto de acciones, éstas sí las consideraríamos promotoras de futuras acciones (actos o juicios).

Esta separación que nos invita Wittgenstein a hacer entre ‘ver’ y ‘ver como’, entre ‘interpretaciones’ y ‘estados mentales’, y entre ‘acciones’ y ‘hechos’ pareciera muy adecuada y eficiente para clasificar distintas maneras de tener experiencias y de dar cuenta de ellas. Estas clasificaciones nos remiten también al papel de la voluntad que se encuentra presente casi inherentemente en los conceptos como ‘interpretar’ y ‘actuar’, en tanto que no la vemos presente cuando se habla de estados mentales o enunciación de hechos, al parecer ahí se encuentra un elemento no-voluntario (involuntario) y esta indicación entre la voluntad y lo involuntario resulta crucial para entender lo que está en juego cuando se habla de experiencia estética. Para hacer más contrastante estas diferencias Wittgenstein nos expone ejemplos de acciones voluntarias e involuntarias.

En la proposición 612 de sus *Investigaciones Filosóficas*, Wittgenstein dice:

“Del movimiento de mi brazo, por ejemplo, no diría que viene cuando viene, etc. Y ésta es la zona en la que decimos con sentido que algo no simplemente ocurre, sino que lo *hacemos*. <No tengo que esperar que mi brazo se levante –lo puedo levantar.> Y aquí contrapongo, por ejemplo, el movimiento de mi brazo a la disminución del latir acelerado de mi corazón.”⁸⁹ La voluntad es un ingrediente necesario de la acción, pues para que pueda llamarse ‘acción’ es indispensable que haya voluntad de por medio, es decir, que sea un acto consciente y querido por aquel que lo ejecuta. Sin embargo, es preciso hacer algunas aclaraciones. Cuando se ha escrito en este mismo texto que todos los juicios contienen cierta valoración y que toda proposición es ya una interpretación se debe tener cuidado. Por supuesto, esto aún lo considero verdadero, sin embargo, encuentro ciertas tonalidades que deben ser tomadas en cuenta para lo siguiente.

Y es que, como bien señala Wittgenstein, reconocemos ciertos eventos que no son provocados por voluntad alguna y proposiciones que parecieran que sólo exponen un estado

⁸⁹ Wittgenstein, L., *Investigaciones Filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, IIF-UNAM, México 2003, p. 379.

de cosas. El latir del corazón, como él ejemplifica, es una clase de eventos en nuestro mundo que no se ajusta a lo ya dicho. Tampoco se ajustaría hablar (emitir proposiciones con sentido), pero sólo por el mero hecho de hacerlo, o sea, como un acto mecánico de descripción de un hecho. Y, en este momento, tenemos que reconocer que sí existen ciertos eventos y ciertas acciones que han de considerarse como voluntarias, conscientes e importantes y otras que no lo son. Es posible atribuir las conjeturas antes hechas a esta clase de acciones y a las proposiciones que las acompañan. Es decir, toda acción (incluido todo juicio) que sea importante para la construcción de una vida humana es posible aplicarle las aclaraciones que se han hecho sobre la valoración y la interpretación. Cuáles sean la clase de acciones que se deben considerar importantes depende la vida de cada ser humano.

Wittgenstein dice en las *Investigaciones* en el párrafo 620:

“El hacer no parece tener ningún volumen en la experiencia. Parece como un punto inextenso, la punta de una aguja. Esa punta parece ser el verdadero agente. Y lo que ocurre en la apariencia, sólo la consecuencia de este hacer. <Hago> parece tener un sentido determinado, separado de cualquier experiencia.”⁹⁰ Esta cita parece tener reminiscencias del primer periodo del pensamiento de Wittgenstein, en donde el sentido del mundo se encontraba fuera de él y aquel capaz de dárselo (el sujeto) se encontraba en los límites de su mundo. La acción, que es la única forma de brindarle significado a los hechos del mundo, no debe entenderse como otro hecho (como lo dice Wittgenstein), por eso no es una experiencia, es la posibilidad de tener una experiencia.

En el párrafo 612 podemos diferenciar las acciones que tienen que ver con la voluntad y con los hechos (en este caso, las consecuencias a las que el cuerpo está expuesto por ser parte del mundo). La acción que está dada por la voluntad no es parte de los hechos, existe “fuera de ellos”. Por supuesto que no es tan sencillo proponer una separación entre la acción con lo perceptible de ella (por ejemplo, la acción de levantar mi brazo y levantar el brazo). También tenemos que señalar que el ejemplo del brazo que nos proporciona Wittgenstein no parece decirnos nada sobre el tema de los valores. Sin embargo, tenemos que pensar que los actos voluntarios se dan con un propósito, la importancia se las da el contexto y no el hecho perceptible mismo, la acción se da dentro de un marco contextual que le da sentido a lo que se puede percibir con los sentidos. En el párrafo 620 Wittgenstein confirma la idea de que la acción no es parte de los hechos y, por lo tanto, tampoco de la

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 383.

experiencia⁹¹. ¿Cómo lo anterior es importante para reforzar la idea de que las acciones son o contienen valoraciones? La clave para la respuesta la encontraremos en la siguiente cita:

“La acción no pertenece al mundo de los hechos. El sujeto trascendental, si alcanza la vida feliz, se ha de replegar sobre sí mismo, renunciando a modificar los hechos del mundo. La acción es, por decirlo así, puramente inmanente al sujeto trascendental; sólo se puede modificar al sujeto, y en cuanto que éste es el límite del mundo, al mundo como totalidad.”⁹² Las acciones y la voluntad del hombre sólo tienen sus “efectos” en el mundo como totalidad y no en los hechos concretos. Ya sea el levantamiento de una mano o cualquier otro acto es relevante cuando se hace con voluntad, pues modifica los límites del mundo. La diferencia entre las acciones y los demás eventos de la vida de un hombre no reside en el contenido de la acción misma, sino en lo que eso traerá a la vida del sujeto, o sea, cuando esa acción devenga en un cambio de su perspectiva del mundo y reforme su futuro comportamiento.

Para Wittgenstein la acción no es igual al comportamiento⁹³, ya que se puede separar entre la “expresión” de la acción y la acción sin más. Esto para Dewey no sería posible, pues para él el comportamiento es lo mismo que la acción que percibimos. Pero tampoco Wittgenstein puede explicarnos de manera convincente cómo podrías entender estas cosas como separadas. Recordemos lo que Wittgenstein nos señala cuando advierte que todos los hechos del mundo son iguales. Esta elucidación deja fuera a todo valor en el mundo pero, como hemos visto, el valor no lo hemos puesto en el mundo sino en las acciones.

Cada hecho que constituye nuestro mundo está provisto de una cierta evaluación de nuestra parte. El ojo, la mente, que observan el mundo siempre evalúan, por lo que la dirección de nuestra vida (la forma en cómo procedemos, los criterios a seguir) está dada dentro del marco de nuestras evaluaciones. Las acciones en nuestro mundo están dadas por esas evaluaciones previas y ellas mismas conducirán a otras valoraciones. El mundo puede no tener ningún valor, pero el ojo humano se lo imprime para poder actuar en él. Ahora debemos hacer un nuevo replanteamiento de una de las ideas que se han tocado en este texto y que, considero, es una de las más importantes para el desarrollo subsecuente de este mismo texto, por ejemplo, la idea de que toda proposición presupone valores. Se ha defendido esta tesis

⁹¹ Este me parece un problema crucial cuando más adelante se hable de la experiencia estética, pero ahora sólo es importante ponerle atención para después desarrollar los problemas que se derivan de estas proposiciones.

⁹² Arregui Jorge V., *Acción y sentido en Wittgenstein*, p. 106

⁹³ Cfr. Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, §621.

desde lo que el lenguaje deja ver y que Putnam expone de una forma excelente, pero las separaciones que antes se expusieron, y que son las que Wittgenstein usa para sus elucidaciones nos regresan al punto en el cual existen juicios que denuncian la existencia de valores y juicios que no. Los juicios de valor serían los de las interpretaciones, los de 'ver como', los que exponen acciones. Los juicios de hecho corresponderían a los demás. Aquí, ahora nos preguntamos si aún sigue en pié la primera tesis y para que ello sea así tenemos que hacer algunas observaciones sobre las elucidaciones de Wittgenstein. Primeramente, la separación sí se toma como verdadera y funcional pero solo en sentido explicativo. La vida cotidiana ofrece muchos momentos en los que podemos decir que dichas separaciones son evidentes, que hay juicios y acciones que importan y otras que no. Sin embargo, aquí brindaremos mayor importancia a las acciones cotidianas y a la forma cómo un ser humano se desenvuelve en su entorno. Por supuesto que unos juicios y algunas acciones parecen más determinantes para una vida que otras. Lo que quiero hacer notar es que no depende de esto la separación entre juicios de valor y juicios de hecho. Todo juicio es en cierto sentido un juicio de valor, porque el uso del lenguaje es ya una inmersión en un sistema de formas de vida, en una cultura. Todo cuanto hablamos es una expresión de un modo de ver el mundo. Las determinaciones de las que parte Wittgenstein lo que hacen es poner de forma más evidente todos los elementos que intervienen en la acción y en los juicios. Ponerlos en contraste con hechos y juicios de hechos da la posibilidad de ver qué tanto la voluntad interviene en su propia experiencia del mundo.

Es muy fácil y normal hacer una distinción tajante entre nuestra capacidad de establecer valores y nuestra capacidad de emitir juicios. Se estudian como cosas diferentes y, de hecho, lo son. Podemos demostrar aprecio o valor por un objeto por medio de acciones y de expresiones que no estén lingüístizadas (este es el aspecto que maneja Wittgenstein), pero también podemos hablar de aquello a lo que le damos algún valor. Ambas formas de demostrar el valor que otorgamos a algo tienen sentido, son comprensibles y comunicables.

En las *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* de Wittgenstein se vislumbra una nueva forma de entender cómo sí es posible la emisión de proposiciones estéticas con sentido. La posición del primer Wittgenstein no permitía darles sentido a ninguna clase de juicios de valor. Sin embargo, para su segundo periodo de reflexión, la estética es estudiada más en detalle y le brinda una posibilidad de desarrollo filosófico aplicado al consumo de arte y la vida cotidiana.

Los juicios de valor estético son tomados en consideración de modo distinto a los otros juicios de valor (éticos o religiosos). Una de las diferencias que considera Wittgenstein es concerniente al vocabulario que se usa normalmente en los juicios de gusto que se dan en el habla cotidiana. En este vocabulario no existen términos predilectos o únicos para las relaciones estéticas. Si recordamos, la acuñación (para el estudio estético) de términos como 'elegante', 'gracioso', 'deforme', 'hermoso', 'bello', 'feo' etc., el siglo XVIII fue un gran avance para el desarrollo de la estética como disciplina filosófica. Se daban un marco de referencia para poder exponer las cualidades de las experiencias estéticas que promovían los objetos artísticos; se usaban como adjetivos que describían ciertos atributos (ya sea del objeto o de la experiencia del sujeto). Pero Wittgenstein reacciona ante esto, él se da cuenta de que no describían algo del mundo, sino formas de sentir demasiado personales, que no hay un referente único que se pueda poner como criterio de un uso adecuado de la palabra 'bello' por ejemplo. O sea, no hay un uso exclusivo de esa palabra por eso es difícil saber a lo que se refieren las personas que usan dicho término. A lo más que Wittgenstein le otorgó a estas palabras es a funcionar como interjecciones, sustitutos de gestos o de sonidos. Cuando Wittgenstein observa cómo es que funcionan los juicios de gusto en la sociedad (porque parte del hecho de que esa clase de juicios existen, se usan y se comprenden, tienen sentido) se da cuenta de que los términos que se consideraban específicos para temas estéticos no eran usados de manera constante. A lo sumo, las palabras como 'bello' o 'feo' son usadas como interjecciones y casi siempre por personas que no están familiarizadas con el objeto del que hablan. En sus *Lecciones...* Wittgenstein dice:

“8. Es significativo que cuando en la vida real se hacen juicios estéticos los adjetivos tales como «bello» «hermoso», etc., apenas sí desempeñan algún papel. ¿Se utilizan adjetivos en una crítica musical? Ustedes dicen: «Fíjese en este cambio» o «Este pasaje es incoherente». O en una crítica literaria [Taylor]: «su uso de imágenes es preciso». Las palabras que utilizan están más emparentadas con «apropiado» y «correcto» (tal como esas palabras se usan en el habla ordinaria) que con «bello» o «bonito».”⁹⁴ Wittgenstein observa las prácticas cotidianas, los juicios de gusto que aparecen en un discurso, ya sea en una crítica estética de algún objeto artístico o sea una expresión de agrado de cualquier clase de objeto. Distingue diferencias entre juicios que en verdad exponen y proponen un modo de experimentar un objeto artístico de entre aquellos que usan palabras como 'bello', 'hermoso' etc. Los primeros son pronunciados por personas que tienen un

⁹⁴ Wittgenstein, L., *Lecciones y conversaciones de estética, psicología y creencia religiosa*, trad., Isidoro Reguera, Paidós- Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona p. 66-l.

conocimiento del tema que hablan, tienen una práctica que respalda sus juicios y pueden incentivar a otros a un consumo adecuado de los mismos bienes culturales. La segunda clase de juicios (en los que usan términos como ‘bello’) son enunciados por personas que normalmente no completarían sus juicios con algunos otros donde hablen más a fondo de lo que experimentan; por lo que estamos hablando de personas que están involucradas en una experiencia estética nueva e incomprensible para ellos mismos y sus juicios sólo exponen el goce que tienen al experimentar cierto objeto artístico. Parece lógico suponer que estas personas no serán capaces de fomentar una práctica a otros, pues no les ofrecen una explicación satisfactoria o un modo de acercarse a la obra de la que ellos disfrutan.

De este modo, Wittgenstein coloca los juicios que usan términos propiamente estéticos bajo un rubro de los gestos, no los consideraría como juicios de gusto expresamente, sino acompañantes de éstos. ¿Qué consideraría juicios de gusto? Precisamente a los juicios que no necesariamente tienen términos “estéticos”, juicios que señalan detalles, que ponen atención en elementos del objeto digno de apreciación. Wittgenstein, en la cita anterior, nos dice que tienen que ver más con cómo usamos palabras como ‘correcto’, ‘apropiado’; estas palabras nos remiten a formas adecuadas de experimentar el objeto, escudriñar en todos los componentes que logran potenciar el placer de la experiencia brindada por el objeto. Estos juicios no serían enunciables si es que antes no se conocen ciertos criterios, si no se tiene un conocimiento de la clase de objetos a los que pertenece el objeto del que se habla. Para hacer juicios de gusto es necesario conocer las reglas de las que participa el objeto disfrutado.

Más adelante en este mismo texto de las *Lecciones...* Wittgenstein agrega:

“15. [...] Por otra parte, si no hubiera aprendido las reglas no sería capaz de hacer un juicio estético. Al aprender las reglas consiguen ustedes un juicio cada vez más refinado. El aprendizaje de las reglas cambia de hecho el juicio.”⁹⁵ Muchas críticas se han vertido respecto a esta idea, mientras que para unos no es posible sostenerla porque no da pie a la innovación en las artes⁹⁶; para otros (incluso, remontándonos a clásicos de la estética como Hutcheson a quien ya se expuso en el capítulo 1 de este texto) sería contraria esta idea a la de que el arte y el placer que proporciona la belleza es el resultado de la interacción de los elementos físicos presentes en la obra de arte con nuestros sentidos. En el caso de Hutcheson, la experiencia de

⁹⁵ *Ibíd.*, p., 68

⁹⁶ Cfr. Novitz, David, “Criticism, rules and judgment” en Lewis, Peter (ed.), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate, Cornwall (UK), 2004, p., 58.

la belleza no tendría nada que ver con el conocimiento de las reglas, pues proviene del sentido de la belleza presente en todo ser humano –ya se ha discutido los pro y contras de las teorías de este filósofo irlandés. Sin embargo, lo que señala Wittgenstein no necesariamente corta de tajo la capacidad de innovación para la apreciación o producción de nuevas formas artísticas, de hecho, las reglas o los criterios que a él le parecen necesarios para poder experimentar la belleza o la fealdad de una obra resultan igual de necesarios para la innovación. Las vanguardias reaccionan ante reglas, pero aún así se sigue considerándolas para saber contra cuál de ellas se da la ruptura. Además, Wittgenstein pone ese énfasis en el conocimiento de las reglas porque eso habla de una práctica constante del sujeto, sus juicios serán más sagaces, acertados. Aún cuando no haya coincidencia con la regla, las prácticas en las que aparecen dichas reglas modifican la percepción del sujeto y lo hacen más sensible a detalles o formas en las que debe ser presentado algún objeto de arte (u objeto natural).

5. Posibilidad de los juicios de gusto

Otra diferencia que Wittgenstein traza cuando considera los juicios estéticos es la de dejarlos de considerar bajo la forma “x es bello”. Esto choca con toda la tradición filosófica. Este filósofo observa que no existe una forma predilecta cuando se habla de juicios de gusto. Las prácticas cotidianas están repletas de estos juicios y pocas veces se observa la pronunciación de un único juicio con la forma “x es bello”. La variedad de formas de los juicios de gusto resulta de la variedad de vocabulario que se emplee para hablar de relaciones estéticas. Un verdadero juicio de valor estético no necesita términos estéticos. Con esto, el problema que Wittgenstein vio en la falta de referente para palabras como ‘bello’ ya no es importante, pues un estudio estético tiene que enfocarse en cómo funcionan los juicios de gusto y no por qué es lo que queremos decir cuando decimos que algo es bello o no lo es. La estética para Wittgenstein no tiene que ver con conocer la esencia de la belleza. Es un estudio más sobre el gusto y de cómo éste modifica las prácticas en la vida del ser humano.

El gusto al mismo tiempo que modifica una forma de vida, es el reflejo de una forma de vida específica. Y para comprender un juicio de gusto no solamente es necesario conocer las palabras que son usadas, ni la gramática del lenguaje que ha usado; es necesario conocer toda una serie de prácticas: “35. Para aclararse respecto a expresiones estéticas hay que describir modos de vida. Pensamos que tenemos que hablar de juicios estéticos como «Esto es bello»,

pero descubrimos que cuando tenemos que hablar de juicios estéticos no encontramos esas palabras para nada, sino una palabra usada como un gesto acompañando a una actividad complicada.”⁹⁷ Esta cita nos muestra cómo para Wittgenstein no tiene sentido hablar de juicios estéticos encasillados en una sola forma, pero también nos muestra mucho de cómo debemos entender todo lo que este filósofo comprende por un ‘estudio estético’. Primeramente menciona que los juicios de gusto sólo son entendibles dentro de una forma de vida específica, es decir, para entender lo que se quiere decir cuando se pronuncia un juicio estético se deben referir a las prácticas, la cultura, el lenguaje de quien ha emitido el juicio; se debe conocer el contexto en que fue pronunciado y a quien fue dirigido. Por lo tanto, queda fuera la idea de que se tiene que encontrar la esencia de la belleza o que hay un estatuto universal para lo bello. Wittgenstein tiene muy presente que el significado de una palabra como ‘bello’ no será el mismo en ocasiones distintas. En segundo lugar, tenemos que notar que los juicios de gusto pueden ser comprendidos de dos formas distintas, como juicios que en realidad funcionan como interjecciones, como expresiones de emociones o sentimientos (expresiones lingüísticas, pero sería lo mismo exclamar un ¡Ah!), o como juicios prácticos, o sea, juicios en donde se expone una forma de actuar o una invitación a una acción y estos juicios no contienen adjetivos considerados como estéticos (bello, feo, elegante, deforme, etc.). Tercera cosa que se debe advertir es que el juicio de gusto es un acompañante de una serie de acciones del sujeto. Las prácticas en las que se debe desenvolver un sujeto que brinda un juicio estético sobre cualquier objeto debe reflejar el sentido mismo del juicio. Wittgenstein lo menciona diciendo que el juicio es un acompañamiento de otras actividades más complejas y estas actividades son las que le dan sentido al juicio mismo. Por ejemplo, un crítico de arte que ha de ser considerado como tal tiene que tener todo una forma de vida que permita que sus juicios sean legitimados y tomados en consideración por otros.

Con estas elucidaciones Wittgenstein abre un poco el ámbito de estudio de la estética (como disciplina filosófica). Ahora los juicios no son la única forma expresar el gusto por algo, es decir, los juicios ya no son el único medio para estudiar qué es lo bello, o al menos, ya no son el medio privilegiado para exponer los gustos. Recordemos que en el siglo XVIII se dio todo un cambio de objeto de estudio en la estética y pasó de la búsqueda de la belleza en las cualidades de los objetos al estudio de la belleza como experiencia estética. Más adelante, con el avance de la misma filosofía se le dio una gran importancia al lenguaje (para prueba tenemos al mismo Wittgenstein que es iniciador en lo que se ha llamado “el giro lingüístico”).

⁹⁷ Wittgenstein, L. *Op. Cit.* p. 75.

El lenguaje verbal se fue convirtiendo en la materia prima de todo estudio filosófico. El estudio estético no es la excepción, las investigaciones sobre temas estéticos giraban cada vez más hacia lo que las palabras podían exponer. El gusto, y sobre todo, el gusto delicado, era un asunto que se tenía que exponer en juicios y entorno a ellos es donde se hacía la investigación estética. Lo que estaba detrás de la pronunciación de los juicios se tenía sobreentendido, pero también se olvidaba. Wittgenstein retoma lo que filósofos del siglo XVIII hicieron: vuelve a pensar en el conjunto de actividades que se integran en la expresión de un gusto, no sólo los juicios, sino las demás actividades, en otras palabras, este filósofo retoma el estudio de la experiencia estética de manera integral. “6. ¿Qué son las expresiones de gusto por algo? ¿Son sólo lo que decimos o las interjecciones que usamos o las caras que ponemos? Obviamente no. A menudo son la frecuencia con la que leo algo o la frecuencia con la que me pongo un traje. Quizá ni siquiera diga: «Es bonito», sino que me lo ponga a menudo, sin más, y lo mire.”⁹⁸ En esta cita se muestra bien que Wittgenstein no piensa únicamente en los juicios como fundamentales para un estudio filosófico, menos para la expresión de un gusto. La intervención de acciones que no necesariamente tengan que estar acompañadas por lenguaje verbal brinda la posibilidad de diversificar las posibilidades tanto como para producir, para disfrutar y para estudiar objetos artísticos.

Aún así, el juicio de gusto no puede quedar de lado, ya que éste es el reflejo de una serie de actividades, de un modo de vida. Cuando evaluamos (porque eso es lo que hacemos en un juicio de gusto) exhibimos nuestra forma de vida. El juicio no puede ser estudiado abstraído de su contexto, por su forma o por lo que significan las palabras que lo integran. El segundo Wittgenstein no se aboca a buscar los referentes de las palabras, sino los usos que se hacen de ellas, pues estos usos definen lo que las palabras significan. La importancia del estudio de los juicios estéticos se da porque éstos son parte de todo el conjunto que forma la experiencia estética. También son un índice para determinar la intensidad, la grandeza o el detrimento del placer de la experiencia estética de un sujeto.

Una de las cuestiones que se retoma en el pensamiento de Wittgenstein es la calidad del goce o del placer que se ha de considerar estético. Se debe notar que Wittgenstein no confunde las expresiones de gusto con las expresiones de agrado. Siguiendo con toda la tradición estética filosófica, hace una diferencia entre el agrado y el gusto. Él lo llama ‘deleite’ a diferencia del ‘gusto’. “3. Muy en general veo las cosas así: hay un ámbito de expresión del

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 77.

deleite cuando gustan de una comida agradable o huelen una comida agradable, etc., está después del ámbito del arte que es completamente diferente, aunque puede que ustedes a menudo pongan la misma cara cuando oyen una pieza de música que cuando gustan una buena comida. (Aunque puedan llorar por algo que les gusta mucho).⁹⁹ Las expresiones físicas de una experiencia estética y una agradable pueden ser idénticas, como nos lo advierte Wittgenstein. Reconocer que alguien ha tenido una experiencia estética es una cuestión muy difícil de identificar. Como bien señala este filósofo, los gestos pueden ser indiferenciables, pero recordemos que para él se toma en cuenta toda conducta y es evidente que ésta no se reduce a gestos: también se consideran las acciones (la emisión de juicios incluido). Cuando se pide la descripción de la experiencia estética o se trata de reconocer en otro “Se piensa en la descripción de una experiencia, no como descripción de la acción, sino como descripción del dolor o de sensaciones orgánicas.”¹⁰⁰ Éste es un error recurrente en la estética tradicional y en la vida cotidiana. Como si la conducta difiriera de “lo que pasa en la mente” de quien tiene una experiencia estética, es por eso que cuando se hace un estudio serio de estética lo más probable es que sólo se tomen en cuenta los juicios de gusto como si estos expresasen el estado mental de un sujeto; describir las sensaciones o las emociones por medio de la descripción de actitudes, acciones, gestos que tiene un sujeto parece dispensable.

Wittgenstein no estaría muy lejos de la postura del ‘conductista’, por supuesto, no se asume como tal. En donde sí sigue esta postura es en asumir que la conducta es un elemento indispensable, tal vez el único, para acceder a los procesos mentales. Y no entendamos que piense en una reducción entre sentimiento y conducta; no niega la existencia de los sentimientos, pero “[...] dice que nuestra descripción de la conducta es nuestra descripción de los sentimientos.”¹⁰¹. Entonces, ¿cómo distinguir una expresión de deleite de una expresión de gusto? Si hay diferencia, entonces la conducta tiene que ser diferente, pero antes se mantuvo lo contrario (que los gestos pueden ser idénticos). Y precisamente es ahí donde está la respuesta a la pregunta antes hecha: los gestos y los juicios no son los únicos componentes de lo que llamamos conducta, también están las acciones intencionales y en la conducta también se debe tomar en cuenta el contexto, la historia. La conducta ante un cierto objeto artístico le brinda sentido a este último. Así como los juicios de valor estético obtienen su significado por

⁹⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰¹ *Ibid.*, p., 105.

lo que muestra la conducta entera del sujeto que lo enuncia, por lo que el objeto artístico será tan excepcional u ordinario como lo exponga la conducta de quien lo ha experimentado.

“Aquí, como en muchos otros casos, parece que una buena parte de la interpretación de una imagen o una pintura depende de nuestra aculturación –esto es, de nuestros valores sociales, prácticas, y creencias a las cuales hemos sido expuestos. Conocer las reglas para retratar una expresión en un rostro que exprese maldad o bondad, o que exprese castidad o una licenciosa, es saber algo acerca de las convenciones sociales que gobiernan las acciones miserables y generosas, o la conducta sexual de una cultura de cierto periodo.”¹⁰²

Dar cuenta de una experiencia estética no se reduce a contar cuáles fueron sus gestos, ni cuáles son los juicios emitidos, sino que es también hablar de toda la forma de vida del sujeto, de los valores sociales y las prácticas. En la cita anterior, David Novitz nos habla de cómo se le otorga sentido a un producto artístico. Y menciona que esto depende de la cultura del sujeto que ha experimentado el objeto artístico. El significado que se le otorga a una obra de arte es un reflejo de los valores y la forma de vida del sujeto que ha expresado su juicio. Asimismo, para conocer las reglas de las que participa la obra de arte que ha juzgado y para que a partir de ellas pueda dar un juicio adecuado que acerque o describa el objeto del que parte también se debe conocer el entorno social, las convenciones y los condicionamientos culturales. Es decir, la emisión de juicios estéticos muestra la forma de vida de toda una cultura de un tiempo y lugar específicos.

Regresando al tema de la diferencia entre la conducta ante lo agradable y ante un producto artístico, Peter Lewis nos confronta con una forma de entender la posición de Wittgenstein sobre los juicios y estas diferencias. Primero, tenemos que la gran diferencia entre lo simplemente agradable y algo que place (un objeto de buen gusto) es la calidad de respuestas que tenemos de la experiencia de una y otra cosa. Aquí se ha dicho ya, que la diferencia en la conducta debe ser evidente, aún cuando se digan cosas similares o cuando se ponga el mismo gesto (los demás elementos de la conducta dan otra perspectiva de los que significan tanto los juicios como los gestos en una y otra situación). A lo que Lewis se refiere con cualidad de la experiencia es a cómo se pueden entender las acciones; la diferencia estaría en si las acciones son reflejos o sí en verdad son acciones (conscientes). Peter Lewis dice:

¹⁰² Novitz, David, “Criticism, rules and judgment” en Lewis, Peter (ed.), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate, Cornwall (UK), 2004, p., 63. Traducción propia.

“¿Qué relevancia, entonces, podrían tener para la comprensión del juicio estético? ¹⁰³ ¿Wittgenstein propone un teoría de una “respuesta primitiva” en una teoría del arte, una especie de ‘estética visceral’, con el propósito de explicar porqué nos comprometemos en ciertas actividades artísticas, o porqué esas actividades han tomado la forma que tienen, o porqué tenemos los conceptos estéticos tal como ahora están formados, apelando a forma muy natural de respuesta del ser humano?”

104

Esta cita es parte de toda una crítica que Lewis hace sobre el trabajo de estética de Wittgenstein. Lewis le nombra “visceral aesthetic” (estética visceral) a aquello que Wittgenstein hace cuando en sus ejemplos recurrentes se nota una clase de identificación entre nuestras respuestas inmediatas a estímulos físicos y los juicios de gusto. Es decir, cuando (en su recurrente ejemplo sobre la construcción de una casa en dónde se diseñan puertas y ventanas demasiado altas o demasiado bajas o demasiado estrechas) se ve un detalle equivocado y hay una exclamación de “¡Muy alto!”, o “¡Muy bajo!” o “¡Así está bien!”, estas respuestas que son inmediatas las compara Lewis con hacer un gesto de disgusto, hacer una mueca o asentir con la cabeza. Estos gestos, indudablemente, “dirían” lo mismo que los juicios. Lewis se pregunta si es posible diferenciar entre una respuesta corporal inintencionada y una acción voluntaria. Se pregunta si la emisión de juicios como estos son actos reflexivos o sólo son reflejos propios de un gusto o disgusto sensorial. La “estética visceral” que cree que está presente en la estética de Wittgenstein es un recurso para comprender lo inmediato de nuestra respuesta estética ante la percepción de algún objeto que nos impresione los sentidos de alguna manera. Lewis critica en el pensamiento de Wittgenstein que no es posible diferenciar, de manera sistematizada, qué comportamiento pueda ser considerado un reflejo de nuestro cuerpo o una respuesta estética –una acción-. Esta posible indiferenciación lleva a no poder distinguir cuando un sujeto tiene una experiencia estética y cuándo sólo ha podido tener una experiencia agradable (aquí no es necesario distinguir la clase de objetos que se perciben, se puede tener una sensación únicamente agradable de una obra de arte).

La impresión visual de un espectador ante una persona que actúa de manera voluntaria o involuntaria es idéntica, parece imposible saber cuándo esa existe esa diferencia (con intensidad y cuando no la hay) a menos que el sujeto lo manifieste, por supuesto hablando de reacciones y comportamientos parte de una experiencia estética. Una de las

¹⁰³ Se refiere a las reacciones inmediatas vs. Acciones.

¹⁰⁴ Lewis, Peter, *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate, Cornwall (UK), 2004, p., 99. Traducción propia.

consideraciones que se podría hacer es que al parecer los reflejos son involuntarios y las acciones son voluntarias, sin embargo, esto no es siempre así. Se pueden aprender a controlar los reflejos, pero el placer que causa la percepción de alguna obra de arte a veces no es posible reprimir su expresión. No hay criterios suficientes ni adecuados para saber si las sensaciones y las acciones que provocan las anteriores son resultado de una experiencia estética o sólo de una experiencia agradable.

Para darle una posible respuesta a las observaciones que hace Peter Lewis sobre la estética de Wittgenstein, tendré que retomar algunas elucidaciones que ya se han considerado antes en este mismo texto. Primeramente, el hecho de que la respuesta ante un objeto artístico sea inmediata no significa que pueda ser considerada como un reflejo (casi en términos biológicos), como cuando se voltea si se siente que le tocan el hombro o cuando se acelera el corazón cuando se corre, ya que la percepción es una cuestión que se va construyendo a partir de las prácticas cotidianas, de la educación, la sociedad y las características personales, de manera que percibir de cierta forma –de modo placentero, por ejemplo- un objeto artístico es el resultado de cómo se formó nuestra Visión. Así, pues, la respuesta ante un objeto de arte no es una reacción físico-biológica, es el comienzo de una serie de acciones que permitirán dotar al objeto percibido de un sentido ante la persona que lo percibe y ante la cultura a la que pertenece. Segundo punto, Lewis, al hacer sus observaciones, lo que hizo fue tomar las descripciones de las acciones y los juicios por separado, sacarlos de su contexto y tratar de averiguar lo que ellos decían por si solos, lo cual resulta contrario al método de Wittgenstein quien no pregunta acerca de la dicotomía acción/reacción de la que sí pregunta Lewis y eso es porque al estudiar las acciones y los juicios dentro de un contexto y como parte de una serie de acciones (lo que constituye una práctica y eso establece una forma de vida) la pregunta sobre la diferencia entre reacciones y acciones Wittgenstein la contesta de manera muy simple y contundente.

“17. Supongamos una persona de buen juicio en aquello que llamamos artes. (Una persona que tiene que tiene buen juicio no significa una persona que dice « ¡Maravilloso!» ante ciertas cosas.) Si hablamos de juicios estéticos pensamos, entre otras mil cosas, en las artes. Cuando hacemos un juicio estético respecto a una cosa no nos quedamos absortos ante ella y decimos « ¡Oh! ¡Qué maravilloso!» Distinguimos entre alguien que sabe de lo que está hablando y alguien que no lo sabe. Si alguien quiere valorar la poesía inglesa tiene que saber inglés. Supongamos que a un ruso que no sabe inglés le impresiona un soneto considerado

bueno. Diríamos que no se da cuenta para nada de lo que hay en él. De modo semejante, de alguien que no conoce la métrica pero está impresionado, diríamos también que no se da cuenta de lo que hay en él. En la música esto es más claro. Supongamos alguien que admira y a quien le gusta lo que se admite como bueno, pero que no puede recordar las melodías más simples, que no se da cuenta cuándo entra el bajo, etc. Decimos que no ha visto lo que hay en la obra. No usamos la expresión «Fulano tiene talento para la música» refiriéndonos a alguien que dice « ¡Ah!» cuando se toca una pieza de música, del mismo modo que tampoco decimos que tenga talento para la música un perro que mueva la cola cuando se toca música.”¹⁰⁵ Indiscutiblemente no se puede dar por sentado que una reacción estética es lo mismo que una reacción biológica, pero sí podemos notar que la reacción estética es la primera parte toda una experiencia estética (de la reacción estética vienen acciones estéticas).

El mismo Peter Lewis observa la respuesta que se acaba de exponer. En su texto dice:

“En consecuencia, el hecho de que alguien exprese su reacción ante una obra de arte en cierto modo no tiene que ser aceptada o tomada como un hecho definitivo o último de la relación de la persona con la obra de arte.”¹⁰⁶

Las primeras respuestas no son las últimas o las únicas que determinen nuestro acercamiento con una obra de arte. Siempre hay modos de cambiar nuestra percepción de un mismo objeto. Pero, además de tratarse de un aliento para la educación, esta cita también nos remarca que los primeros juicios, los primeros gestos que se hacen en relación a una obra constituyen exclusivamente una parte de nuestra conducta ante ese objeto.

5.1 Acciones y juicios prácticos, características de los juicios estéticos según Wittgenstein

Al afrontar temas tan complejos como son la conducta entendida de forma integral, nos acercamos nuevamente a temas que antes ya habíamos tratado cuando hablamos de los juicios prácticos de John Dewey.

Primero, recordemos a qué clase de juicios Wittgenstein trata como juicios de gusto. En sus *Lecciones de estética, psicología y creencia religiosa* es muy llamativo que sobretodo se

¹⁰⁵ Wittgenstein, L., *Lecciones...*, p. 69-70.

¹⁰⁶ Lewis, *Op. Cit.* p., 104.

refiera a juicios prácticos como juicios de gusto. Recordemos el ejemplo recurrente de quien se va a hacer un traje con el sastre y al medírselo dice “muy largo”. La expresión muestra descontento con el resultado de su traje, su juicio expresa el por qué de su descontento; pero tenemos que toda la situación incita a la reparación del sastre que ha cometido el error (incita a la acción). Se podría considerar que esos juicios son ya juicios prácticos porque promueven la acción. Del mismo modo en que Dewey considera los juicios de valor como juicios prácticos también podemos ver que está implícito en Wittgenstein asumir los juicios estéticos como una forma de juicios prácticos. Esto se puede considerar así porque la cuestión de la acción es crucial para todo el pensamiento estético de este filósofo.

Ahora bien, es un poco más complicado cómo entiende los problemas estéticos Wittgenstein. Se logra sólo una parte de ellos al considerar los juicios estéticos como juicios prácticos. También debemos considerar que muchos juicios no simplemente señalan aciertos o errores de los objetos estéticos; también existen juicios que describen el objeto. A estos juicios Wittgenstein los llama ‘descripciones suplementarias’. “23. Hablábamos de corrección. Un buen sastre no usaría más palabras que «Demasiado largo», «Correcto». Cuando hablamos de una sinfonía de Beethoven no hablamos de corrección. Entran en juego cosas completamente diferentes. No hablaríamos de corrección cuando se trata de lo tremendo en el arte [...]”¹⁰⁷ Las cosas completamente diferentes de las que habla Wittgenstein son las clases de juicios, las descripciones suplementarias. Éstas están compuestas de juicios que lo que hacen es ofrecer analogías, ejemplos (vinculación a otros objetos). Es decir, la mejor descripción de un poema puede ser otro poema, una pieza musical, etc. También se puede entender como una re-interpretación. El crítico, el juez o el público, ofrece con sus juicios la posibilidad de experimentar¹⁰⁸ el placer de la experiencia de quien emite el juicio.

6. Comunicación de la experiencia estética: el placer y las palabras

Las descripciones suplementarias describen el aspecto positivo de los juicios de gusto. Con ellas se comunica el placer del juez de arte o de un público; además, se enlazan con otras muestras de arte o de objetos que puedan promover un placer semejante. Se podría considerar que la crítica estética también puede ser artística. A este respecto Wittgenstein

¹⁰⁷ Wittgenstein, *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 86.

explica lo que sucede con nosotros cuando encontramos la manera adecuada de describir nuestra experiencia estética. Él lo explica con un recurso estético igualmente, una clase de placer que se da al adecuarse los juicios con el sentir. Lo llama “*click*”.

“Alguien formula una pregunta como « ¿Qué me recuerda esto?» o alguien dice de una pieza de música: «Esto es como una proposición, pero ¿a qué proposición se parece?». Se sugieren varias cosas y una de ellas hace *click*, como ustedes dicen. ¿Qué quiere decir que la cosa «haga *click*»? ¿Hace algo que puedan comparar con el ruido *click* de un resorte?” Las explicaciones subsecuentes que da este filósofo sobre este recurso del *click* nos sugieren que se refiere a una adecuación entre el recurso que se ha utilizado como descripción de una experiencia estética y la experiencia misma, es decir, entre la descripción suplementaria y el placer que produjo el objeto experimentado.

Más adelante, en el mismo texto de las *Lecturas y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Wittgenstein alude a un fenómeno importante para la estética y que está muy relacionado con las descripciones suplementarias. Se trata de las “perplejidades estéticas”. Éstas, como bien lo sugiere el término, pueden entenderse como confusiones dadas por una experiencia que deja al espectador (lector, escucha, etc.) absorto, “sin palabras”; para resolver esta perplejidad se debe abarcar la experiencia por medio de una descripción suplementaria. Wittgenstein lo dice así:

“Lo que realmente necesitamos para resolver perplejidades estéticas son determinadas comparaciones, agrupamientos de casos determinados.”¹⁰⁹ Así, la mejor forma de dar cuenta de nuestra experiencia estética es dando ejemplos, comparando el objeto con otros. Sentirse perplejo (ante una obra de arte o cualquier fenómeno de la naturaleza) es un estado que el hombre busca desaparecer, la necesidad de explicarse lo que le pasa o lo que ha percibido lo lleva a buscar la causa de su estado. Sin embargo, en cuestiones estéticas no se procede del mismo modo que con las perplejidades científicas (por ejemplo). No se busca la causa de nuestra perplejidad, entendida como causa física o psicológica. Es decir, en estética no se busca el por qué del placer que se ha obtenido, porque eso llevaría a explicar las impresiones sensoriales y las circunstancias físicas y biológicas que se presentaron, se

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 99.

convertiría en una explicación psicológica y Wittgenstein ve contrario el estudio y los resultados que nos pueden otorgar la psicología a los de un estudio de estética.¹¹⁰

Está claro que para este filósofo la descripción de una experiencia estética (o de un objeto artístico o natural) no tiene que ver con dar cuenta de las reacciones orgánicas, no se necesita describir las sensaciones que se tienen, es mejor tomar en cuenta las acciones que realiza en sujeto, dar cuenta de su conducta. Y en la conducta incluye el hacer comparaciones, dar ejemplos, acercarse más frecuentemente a esa clase de objetos, emitir juicios de gusto. Por supuesto, la postura de Wittgenstein no reduce las soluciones a los problemas estéticos a atenerse a la explicación del placer, ni siquiera es posible adjudicarle una teoría del arte en donde lo más importante sea la experiencia que obtenemos de los objetos artísticos.

Una de las teorías más populares sobre el arte otorga el valor a los bienes artísticos por su capacidad de darnos experiencias estéticas. Entonces, no importa la obra. Lo que importa es lo que te hace experimentar y si experimentas lo mismo y con la misma intensidad con otra forma de arte, entonces son reemplazables. Esta teoría de la experiencia estética y del arte no puede concordar con las ideas de Wittgenstein. Él mismo señala que escuchar una pieza musical, un minueto por ejemplo, es una experiencia única e irremplazable que no puede sustituirse con la escucha de otro minueto. ¿Se busca, acaso, conseguir un efecto en nosotros? Si la respuesta fuese positiva entonces lo que importaría de una obra de arte es que nos impresionara de cierta manera los sentidos y produjera en nosotros un goce específico; serían intercambiables las obras de arte. ¿No sucede lo mismo con las comparaciones y las analogías de las que se sirven las descripciones suplementarias? La respuesta de Wittgenstein a esta pregunta no está bien definida en los apuntes de los alumnos de su curso de estética¹¹¹. Sin embargo, deja claro que las cuestiones estéticas y el arte no se reducen al placer que se pueda sacar de la experiencia de las obras de arte.

Mi manera particular de interpretar las ideas estéticas de Wittgenstein es hacer una separación entre clases de juicios. Esta separación vale también para distinguir entre clases de experiencias y clases de placer que podemos obtener de nuestro consumo de bienes artísticos y no artísticos. Primero tenemos los juicios prácticos, juicios de valor estético que normalmente señalan errores, descontentos, exponen una experiencia que no ha sido del todo

¹¹⁰Cfr. *Ibíd.*, p. 99-105.

¹¹¹ Todo el libro de las *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* son el conjunto de los apuntes que los alumnos de Wittgenstein hicieron de sus cursos de estética o pláticas que sostuvo con algunos de ellos.

complaciente, placentera, por lo que no ha sido una experiencia estética (positiva) consumada. En este rubro tenemos juicios que incitan a reparar el error cometido por el ejecutante de la obra de arte (desde hacer más corto un traje, o agregar más condimento a una salsa o ejecutar de otra forma una danza o componer una pintura, etc.). Se trata de una especie de corrección estética.

El otro rubro sería el de las descripciones suplementarias. Lo podríamos considerar como el aspecto positivo del crítico, ya que éste se encargaría de incitar a experimentar a otros la obra de la que él mismo ha hablado, pero su invitación la hace a partir de un ejercicio igualmente creativo. A través de vinculación con otros objetos de arte u otras experiencias (no necesariamente de objetos artísticos) el crítico exhibe el placer que le ha dado el objeto de su juicio y su exhortación hacia ese objeto la hace por medio de un juicio o una referencia que igualmente proporciona cierto placer al receptor del juicio del crítico.

CAPÍTULO V: CONFORMACIÓN DE UN CONCEPTO DE EXPERIENCIA ESTÉTICA A PARTIR DE LAS IDEAS DE LUDWIG WITTGENSTEIN Y JOHN DEWEY

Las filosofías de Wittgenstein y de Dewey no son recordadas principalmente por sus aportes en la estética. Sin embargo, sus aportes han dado pie al desarrollo de innumerables escritos y espacios de discusión en temas estéticos.

Después del recuento de ciertos momentos de la historia de la filosofía que han ayudado a enraizar la procedencia de algunas ideas que desarrollan estos dos filósofos en sus estéticas, toca estructurar la idea principal que desarrolla esta tesis: un concepto de experiencia estética, que se ha ido rastreando a lo largo de todo el texto. Primero, el reconocimiento y la importancia que se le da a la sensibilidad y la sensualidad humana como elemento fundante de cualquier expresión artística. El placer estético se convierte en el vehículo con el cuál es posible la creación de obras de toda clase que modifiquen el panorama de la vida de un ser humano. No sólo eso, en la sensualidad y sensibilidad comienzan y terminan todas las experiencias estéticas. Segundo, encontramos que los juicios y la conducta en general son los elementos que nos permiten identificar y transmitir una experiencia estética. Por lo que se puede decir que la experiencia estética no trata de un estado que pasa en la “mente”, no es algo que se queda dentro, por el contrario, si se trata de una experiencia de placer estético tiene que traspasar el nivel perceptivo de la experiencia, va a ir más allá y se consolidará como un juicio, como una expresión, verbal o no, de la intensidad del placer obtenido, esta expresión se puede entender como una acción, como una creación nueva en el mundo. La necesidad del ser humano por este tipo de experiencias es inherente a él mismo, la calidad de sus experiencias son directamente proporcionales con la calidad de sus expresiones y nuevas formas artísticas que se generen de esa experiencia estética.

1. Los juicios estéticos y la comunicación efectiva de la experiencia estética

Hacia el final del capítulo anterior, los juicios de gusto ya pudieron entenderse de una forma más diversa a una simple descripción –en la cual los adjetivos usados tenían poca o nula precisión. Ahora también pueden entenderse bajo la forma de un juicio práctico y también bajo la forma de una nueva expresión estética: la expresión de una experiencia estética.

Es preciso saber que esta última forma mencionada de cómo entender los juicios estéticos no se encuentra en la teoría de Dewey (la cual es base para todo lo que se dice de los juicios de valor y la evaluación). Las separaciones que acabamos de hacer sobre los juicios de valor estético se inspiraron en las ideas de Wittgenstein, pero debe quedar claro que tampoco hace la división, aunque éste distingue claramente estas dos fases de los juicios de gusto.

Llevando a sus últimas consecuencias la teoría de la valoración de John Dewey tenemos que deducir, que al igual que todos los juicios de valor, los juicios de gusto pueden ser expuestos como juicios prácticos. Es preciso considerar que los juicios prácticos normalmente se entiendan como proposiciones que tienen supuesta la estructura de medios-fin, utilidad, eficiencia, por supuesto, esto enfocado a la acción. Cuando pensamos en juicios prácticos de orden estético pareciera que contradecimos una gran parte de la tradición filosófica (desde la ideas de Kant), la cual inscribe a la belleza en el desinterés y en la inutilidad. Sin embargo, se ha visto en el capítulo anterior que el pragmatismo que se le puede atribuir a una teoría estética y sus productos (juicios, gustos y obras artísticas) tiene que ver poco con una teoría de la valoración en donde los medios y los fines estén separados o en donde los medios sean desechables en favor de los fines. Dewey propone disolver la dupla <medios-fines> para que la atribución de valor (sea de cualquier clase de valor) esté de igual modo en lo que llamamos normalmente medios como en los fines. Así, pues, el enfoque pragmatista que le imprime Dewey a la estética no atribuye valor estético solamente al objeto artístico, ni tampoco a la experiencia estética únicamente, sino al conjunto <obra-experiencia>. Más adelante regresaremos al tema de la utilidad y a otras aportaciones que Dewey hace a la estética. Por lo pronto, cuando se habla de juicios de gusto, en Dewey, se debe considerar que él los entiende como la expresión de una experiencia estética. Como vemos, es muy diferente la función que desempeñan los juicios prácticos en Dewey que en Wittgenstein, ya que en este último sirven para señalar y arreglar, e incitan a la acción cuando no se obtiene la experiencia deseada de un objeto. El juicio práctico, para el caso de Wittgenstein, ayuda a que se logre una experiencia estética satisfactoria.

Así, pues, podemos decir que Dewey estaría de acuerdo en decir que es efectiva la comunicación de una experiencia estética por medio de juicios de gusto, ya que la evaluación que está expuesta en los juicios de valor estético denotaría lo que sucede en el sujeto (sus afecciones, sus deseos, su sentir) y estaría bien representado en los juicios que emite. Sin

embargo, a pesar de que se ha retomado la idea anterior de Dewey, se tienen que hacer ciertas aclaraciones en relación con lo que sucede en la comunicación de las experiencias. En *Arte como experiencia* se puede notar una diferencia entre la expresión que se logra con una obra de arte y la que se puede dar con el lenguaje verbal. Esta diferencia no se nota ya en *Teoría de la Valoración* dado que fue escrita tiempo después que su teoría estética (en 1934 se publica *El arte como experiencia*, mientras que el otro texto es una publicación póstuma de notas que fueron escritas entre 1938 y 1939 por el autor), así que no se asumen una en la otra.

En *El Arte como experiencia* vemos una separación tajante entre lo que es posible comunicar con el lenguaje verbal (con las palabras) y lo que es capaz de comunicar el lenguaje del arte. Tal vez, asumiendo su teoría de la valoración, se pueda llegar a la conclusión de que la valoración implicada en todo juicio imprime de igual manera una nueva dimensión a la comunicación, ya que no estaría sujeto a la estructura rígida de significado- significante, sino que el referente estaría “contagiado” de la evaluación, el interés, el aprecio, el deseo y su circunstancia particular. Pero para cuando expone su teoría estética Dewey aún no tiene en cuenta estos aspectos, así que la habilidad de comunicar depende más de la clase de lenguaje que se use. Los juicios de gusto tendrían que considerarse como parte del lenguaje verbal que tiene que ver más con la información que con el sentido estético, por lo que es obvio que la crítica estética (artística) se mantiene muy alejada aquí de la obra de arte, pues el lenguaje que usan los juicios estéticos no les permite más que exponer sólo cierta clase de mensajes. Estos mensajes tienen un contenido similar a los que se pueden transmitir en los demás juicios. Y con esto se entiende que los juicios de gusto no expondrían de manera eficiente una experiencia estética, sino sólo parte de ella. Una de las características que le adjudica Dewey a los juicios es la enunciación, (aunque este filósofo habla de los juicios de la ciencia, lo que dice se puede aplicar a todo juicio). Esta enunciación lo que hace es que conceptualiza los datos de la experiencia, encasilla en palabras la experiencia que se ha tenido del mundo y con ello se trata de llegar a una comprensión de los fenómenos que se le presentan. “La enunciación pone las condiciones bajo las cuales puede obtenerse la experiencia de un objeto o una situación. Es una buena enunciación, es decir, efectiva, en la medida en que estas condiciones son enunciadas de tal manera que puedan ser utilizadas como *direcciones* que hacen posible llegar a la experiencia.”¹¹² Para Dewey, el lenguaje verbal nos advierte de las categorías, la modalidad, el número (siguiendo la filosofía de Kant) con los cuales experimentamos el mundo, así que cuando damos cuenta de éste lo que hacemos es enunciar lo que nuestro

¹¹² DEWEY, J., *El arte como experiencia*, trad., Jordi Claramonte, Paidós, Barcelona p. 95- 96.

lenguaje nos ha dejado ver; él da las instrucciones para llegar a cierta experiencia del mundo. Pero el arte y la variedad de lenguajes de los que se sirve permiten comunicar algo completamente distinto de lo que se puede con el lenguaje verbal. Dewey lo expone así:

“El poema o la pintura no operan en la dimensión de una relación descriptiva correcta, sino en la de la experiencia misma.”¹¹³ Una obra de arte expresa tanto la experiencia que tiene detrás como a ella misma, pues constituye una experiencia por sí sola. Como no tiene por objetivo ser una descripción exacta de la realidad, la pintura, el poema o cualquier obra de arte constituyen un hecho más del mundo, el cual podemos experimentar de manera estética. La posibilidad de comunicación en el arte es mucho más amplia que cuando se piensa en una descripción científica de un objeto; los significados no están sujetos a las formas del objeto, tampoco al referente de las palabras que se usa (en el poema o en una novela, por ejemplo). Para comprender completamente lo que nos quiere decir Dewey con esta cita nos tenemos que remitir a su idea de “experiencia”, pero aún no es momento de abordar ese tema. Lo que me interesa más ahora es hacer notar que existen clases diferentes de mensajes que pueden ser comunicados. Aunque Dewey los inscribe en sectores muy distintos (al arte y la ciencia), a lo largo del capítulo anterior y también de este capítulo veremos que eso que Dewey sólo atribuye al arte también se puede aplicar a algunos de los juicios de gusto.

Wittgenstein acorta la distancia entre lo que se puede comunicar por medio del arte y lo que se puede con juicios de gusto. Recordemos que las ‘descripciones suplementarias’ y las muestras de gusto no lingüísticas (acciones, gestos) son expresiones de gusto que tienen la ventaja de comunicar de manera más eficiente una experiencia estética, pero la misma forma de estas expresiones de gusto abren aún más la transmisión de sentidos, pues no se apegan al uso corriente del lenguaje verbal (algunas expresiones de gusto ni siquiera hacen uso de palabras). Incluso puede que se confundan con una expresión artística o remiten a una nueva obra artística. Lo que comunican es una experiencia estética y ellas mismas entretejen una nueva experiencia de placer estético que culminará en una práctica artística.

Una de las razones por las que la distancia entre juicios de gusto y la obra de arte se piensa evidente y lógica es que los juicios estéticos son pensados y creados con las mismas características que los juicios de hecho (que usan sólo el lenguaje verbal para su expresión y son proposiciones que pueden bien ser puestas en lenguaje formal, lo cual no es posible con los juicios de valor. Esto último también es una de las causas por las que se postuló que los

¹¹³ *Ibíd.*, p. 97.

juicios de gusto no tenían sentido alguno).¹¹⁴ Otra razón es el predominio del pensamiento de que las expresiones de gusto sólo se limitan a la enunciación de juicios de gusto; sin embargo, hemos visto que ya es tiempo de tomar en cuenta, además de las proposiciones a las acciones, gestos y prácticas, según nos lo hace ver Wittgenstein en sus lecciones de estética.

Regresando a Dewey, para este filósofo, la gran diferencia entre los juicios es que hacen una cosa distinta en lo que se refiere a la comunicación de mensajes; los juicios de la ciencia enuncian, mientras que las obras de arte expresan. Esto es también posible aplicarlo a los juicios estéticos entendidos como juicios de corrección (juicios prácticos), los cuales enuncian errores, mientras que los juicios estéticos (descripciones suplementarias) expresan el contenido de una experiencia estética, expresan un placer estético. La enunciación abstrae, jerarquiza y categoriza; la expresión muestra. Los juicios estéticos de corrección efectivamente hacen lo que nos dice Dewey: nos abre la posibilidad de que, cuando se haya llevado a cabo lo que nos instan, se llegue a una obra que sí culmine en una experiencia de placer estético. Esta clase de juicios se comportarían como juicios de ciencia tal y como los entiende Dewey en *Arte como experiencia*.

A pesar de que Dewey no piensa en los juicios de gusto cuando habla de la enunciación (descripción de hechos) y sólo se refiere a los juicios de la ciencia, también podemos encontrar aportaciones para delimitar y fortalecer la división que se ha hecho de los juicios estéticos (entre juicios prácticos –de corrección– y juicios estéticos acompañados con acciones o lo que Wittgenstein llama ‘descripciones suplementarias’). Puesto que, se le atribuye las funciones de los juicios de la ciencia a los juicios de gusto de corrección y también se le puede aplicar a las ‘descripciones suplementarias’ lo que Dewey le atribuye al arte, o sea, su capacidad de expresión. Es evidente que un juicio estético no puede expresar del mismo modo como lo haría una obra de arte. Pero tenemos que tomar en cuenta que los juicios de gusto entendidos como ‘descripciones suplementarias’ están muy cerca de los métodos de producción artística y del lenguaje del arte. Estas expresiones de gusto, cuando son en verdad la expresión de una experiencia estética, son de igual modo artísticas, pues manejan de tal manera al lenguaje (diversas clases de lenguaje) que comunican eficientemente un placer estético y ellas mismas provocan cierto placer estético en quien las comprende.

¹¹⁴ Véase capítulo III para mayor información sobre el vocabulario usado en los juicios de gusto y la diferencia entre juicios de valor y juicios de hecho.

La efectividad en la comunicación de ciertas experiencias y la diferencia entre las clases de mensajes y los medios por lo que pueden ser transmitidos son algunos de los elementos que están en juego en el uso de cotidiano del lenguaje. El lenguaje verbal tiene la oportunidad de usarse en sentido poético y las mismas palabras pueden ser utilizadas y entendidas en sentido más ordinario, del habla cotidiana. Wittgenstein advierte muy bien estas diferencias en el uso de las palabras. En *Zettel* podemos leer lo siguiente: “El lenguaje de la música. No olvides que un poema, aun cuando se redacte en el lenguaje de la información, no se usa en el juego de lenguaje de la información.”¹¹⁵

Así que, aún cuando se usen las mismas palabras, la forma y las prácticas que envuelven el significado de una palabra en cada juego de lenguaje brinda un sentido un tanto diferente. Las relaciones y las prácticas son distintas, también lo que nos refieren las palabras en uno y otro juego de lenguaje. Nuevamente nos topamos con que los juegos del lenguaje del arte están más enfocados al “mostrar”, mientras que los juegos de lenguaje de la comunicación ordinaria o científica “dicen”. En un primer acercamiento estas ideas pueden ser acertadas, con el paso del tiempo Wittgenstein reduce la distancia entre el decir y el mostrar. Pero ¿qué pasa con los juicios estéticos? De acuerdo con lo expuesto anteriormente, esta clase de juicios se encuentran en medio del ‘decir’ y el ‘mostrar’ ya que son juicios de valor que no exponen solamente lo que son los objetos de los que hablan, sino que también exponen cierta actitud y una forma de interpretación del sujeto que experimenta el objeto. La división que se ha hecho de los juicios de gusto (entre aquellos que expresan una experiencia estética fallida y que promueven la corrección del objeto experimentado y aquellos que expresan una experiencia estética satisfactoria) no separa del todo los juicios estéticos. Se ha visto a lo largo del capítulo 2º que hasta los juicios de la ciencia y, en general los juicios de hecho, contienen un grado de interpretación y de valoración. Los juicios de valor como los juicios estéticos no son abismalmente diferentes de los juicios de la ciencia porque todo el lenguaje está atravesado por formas de evaluación, por las convenciones y por el ojo humano. Una prueba de que se pueden compaginar ambas visiones es que el mismo Wittgenstein expone los dos puntos de vista. En *Zettel* vuelve a decir: “Las palabras de un poeta tienen la capacidad de calar en nosotros. Y, desde luego, esto está *causalmente* relacionado con el uso que aquéllas tienen en nuestra vida. Y también está relacionada con el hecho de que, en conformidad con tal uso,

¹¹⁵ Wittgenstein, L., *Zettel*, trad. Octavio Castro y Carlos Ulises Moulines, UNAM-IIF, 3º ed., México, 1997, [Col. Filosofía Contemporánea], p. 31.

permitimos que nuestros pensamientos divaguen en el ámbito familiar de las palabras.”¹¹⁶ Después de todo usamos el lenguaje artístico con miras a involucrarlo en una experiencia cotidiana del mundo.

Nuestra capacidad de entender un poema no solamente se da por compartir ciertas prácticas o ciertos juegos de lenguaje (los del arte o los de la poesía), lo más común es que el público del arte no sea artista y no conozca todas las prácticas o las formas de vida inscritas en las obras de arte; así que Wittgenstein nos brinda una solución para este conflicto. El público del arte entiende un poema, una pintura o un pasaje musical porque el lenguaje artístico (el que sea que usen) nos remite a una forma de lenguaje que nosotros usamos o a una práctica común en nuestras vidas, entendemos su significado desde nuestra forma de vida y el mismo lenguaje nos permite relacionar la palabra o el signo con otros juegos de lenguaje, por medio de las ‘semejanzas de familia’¹¹⁷. Así, las ramificaciones a las que nos acerca el significado de una palabra o un signo nos integra a nuevos juegos de lenguaje como los juegos de lenguaje de la pintura, la música o la poesía. La capacidad que tienen las palabras y otros signos para funcionar en distintos juegos de lenguaje nos hace notar que lo que comunican las palabras usadas por juicios de hecho no son contenidos expresamente diferenciados de los contenidos que suponemos que tiene un juicio de valor estético.

Por el momento se ha hecho una equiparación entre lo que sucede con los juicios de valor estético y las obras de arte. Esto parece una arbitrariedad, ya que, como bien se ha dicho, un juicio de gusto no puede entenderse, ni funciona como lo hace una obra de arte. Sin embargo, esta equiparación que se ha hecho antes en el texto, de forma deliberada, entre el juicio de gusto y la obra de arte es porque en ambos casos Wittgenstein los considera como fuera de lo que se puede decir y en lo que sólo se muestra.

Ya desde el mismo momento en que este filósofo comienza a hablar la experiencia artística se abre camino para comprender este “mundo de lo que se muestra” no tan lejos de lo que las palabras y el lenguaje proposicional puede expresarnos. Y viceversa.

1.1 El lenguaje de las sensaciones y el contenido de una experiencia estética

Las diferencias antes mencionadas sobre lo que es capaz de comunicarnos una obra de arte y lo que es capaz el lenguaje proposicional nos acerca a algunos de los problemas más

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 30.

¹¹⁷ Cfr. ---, *Investigaciones filosóficas*, p. 87 (§ 67).

complejos y asediados de la estética analítica: ¿qué tanto las palabras permiten transmitir estados mentales? ¿Es posible comunicar la experiencia estética por medio del lenguaje? ¿La experiencia estética es un estado mental? Las respuestas a estas cuestiones trataré de darlas en lo siguiente.

A pesar de que en el capítulo anterior se había sostenido que había una subjetividad inherente en todo lenguaje y, con ella, una valoración presente en cada juicio ya sea estético, ético o científico, para el momento histórico en el que Dewey escribe *El arte como experiencia* aún no se había llevado la investigación filosófica hasta los extremos de decir que el lenguaje objetivo no es posible (o al menos como lo ha pretendido la ciencia positiva); es a partir de su influencia, y de filósofos como Wittgenstein, que Hilary Putnam (entre otros) retoma el tema del lenguaje y lo contrapone a la cuestión del valor y la interpretación. Sin embargo, en este punto de la exposición nos topamos con una cuestión de si es posible saber si lo que expresa una persona con palabras es verdaderamente lo que le pasa. Lo que se pone en juego, ahora, es la capacidad del lenguaje para comunicar una experiencia estética, también la idea de que pueda haber fingimiento o que haya una falta de capacidad de expresión y que tanto la expresión de una experiencia estética es posible e identificable como tal.

El referente o la falta de éste en el vocabulario de la estética ha dado la idea, como consecuencia, de que no es posible expresar una cuestión tan compleja como lo pareciera una experiencia estética. Pero la inclusión de un lenguaje (un vocabulario) más ordinario en las cuestiones estéticas, desde la filosofía de Wittgenstein, hace que el referente ya no se encuentre fuera de los hechos del mundo. Las palabras que se usan para explicar, exponer o identificar una experiencia estética no nos parecen de un significado casi místico, esotérico, que sólo algunos pueden entender, después de todo, cuando se trata de describir una experiencia estética normalmente se vincula a sensaciones corporales y éstas pueden presentarse ante estímulos distintos no necesariamente relacionados con fenómenos artísticos, así que cuando se habla de ellos para referirse a una experiencia estética es más probable que sean entendidos.

Ahora bien, podemos encaminarnos por dos rumbos distintos: el de pensar que el contenido de la experiencia estética es equiparable a estados mentales 'simples' como tener dolor, o pensar que la experiencia estética es demasiado especial que poco tiene que ver con lo que pasa en el cuerpo y la mente humana y que se trata de una experiencia casi sobrenatural. Es evidente que la postura de algunos de los investigadores de estética de

tradición analítica ha optado por equipararlos con estados mentales tan identificables como ‘tener dolor’ o ‘tener picor’. Sin embargo, desde Kant nos encontramos con que no hay forma de poner al mismo nivel una experiencia estética o un placer estético con un estado mental que corresponda a una sensación. La cualidad estética de un objeto no es solamente las sensaciones que despierta en nuestro cuerpo cierto objeto y su experiencia no se puede reducir a un hecho psicológico.

“El estado en el cual manifiesto mi discriminación al decir, ‘esto es maravilloso’ no es solo un (psicológico) estado de mi mismo, como un estado de dolor en el cual no se hace referencia a nada externo al mismo; este es, haciendo una adición mínima que es necesaria, un estado relacional, uno de los objetos de la relación es lo que percibo.”¹¹⁸

Barrie Falk extrae esta conclusión de las ideas que el propio Wittgenstein tiene sobre este tema. Ninguno de los dos filósofos concibe que las experiencias estéticas puedan ser reducidas a estados psicológicos, así que queda fuera la posibilidad de que por medio de experimentos psicológicos se pueda provocar una experiencia de tipo estética en cualquier persona. No existe la posibilidad de reducir una experiencia estética a sensaciones o emociones bien definidas.

La otra posibilidad que se puede plantear la echa abajo la teoría de Dewey, ya que hace de la estética una forma de estar en el mundo y de vivirlo, por lo que situar la experiencia estética fuera de la vida sería imposible. Sin embargo, la tradición filosófica y artística había establecido que por tratarse de contenidos tan “especiales” como son el sentimiento de lo bello y todos sus derivados, el lenguaje ordinario parece quedar fuera cuando se intenta expresar lo que provoca una obra de arte en una persona y parece igual de ineficaz para dar cuenta de lo que es una obra de arte; tratando a este y todo lo que tenga que ver con él como fuera de la vida cotidiana. Ahora bien, la diferencia entre lo comunicado por los juicios científicos y por las obras de arte no es porque unos expongan algún contenido especial, o sea, que la ciencia hable de objetos distintos (completamente distintos) de los que habla la estética o de lo que son las obras de arte. Tampoco podemos entender que éstas últimas nos hablen de experiencias únicas (de contenido esotérico o místico)¹¹⁹. Lo diferente es, precisamente, la forma de la experiencia, no los objetos que se experimentan. Por lo tanto, las palabras usadas en las expresiones de gusto no tienen la necesidad de comunicar sensaciones, sentimientos,

¹¹⁸ Falk, Barrie, “The communicability of feeling.” En Schaper, Eva (ed.) *Pleasure, Preference and Value, Studies in Philosophical Aesthetics*, Cambridge University Press, London, 1983, p., 59. Traducción propia.

¹¹⁹ Cfr. Dewey, John, *El arte como experiencia*, trad., Jordi Claramonte, Paidós, Barcelona, 2008, pp. 93- 96.

emociones o pensamientos diferentes de los que se tiene en la vida cotidiana. La belleza deja de ser para Dewey algo excepcional¹²⁰. Si no hay necesidad de un vocabulario especial para la crítica estética (como se ha afirmado en el 2º Capítulo), tampoco hay la necesidad de pensar en experiencias o estados mentales diversos de los que se tiene en la vida cotidiana.

Entonces ¿qué hace diferente a una experiencia estética? Es evidente que las sensaciones corpóreas, placeres y displaceres corporales, están presentes en la experiencia de la clase que estamos tratando de descifrar. No es posible reducir lo estético a un estado corporal, pero tampoco mental. Acercar el arte, su producción y su consumo a la vida común también acerca su experiencia a la del mundo cotidiano.

Wittgenstein se refiere así a la experiencia estética de una pieza musical, lo cual nos aclara un poco que podemos entender por experiencia estética en general:

“La comprensión de la música no es una sensación ni una suma de sensaciones. No obstante, es correcto llamarla una experiencia, en la medida en que *este* concepto de comprensión tiene cierta afinidad con otros conceptos propios de la experiencia. Suele decirse “Esta vez he vivido este pasaje de manera muy distinta.” Pese a todo, tal expresión dice ‘*lo que ocurrió*’ sólo a aquel que se siente como en su casa en el peculiar mundo conceptual que pertenece a estas situaciones.”¹²¹

Comprender una pieza musical es precisamente una forma de experimentarla de un modo en el cual se vuelva significativa en nuestra vida. Bien usa Wittgenstein la palabra ‘comprender’ para lo que hacemos ante objetos artísticos, además de unirlo con otro concepto muy fuerte como es el de ‘experiencia’. Con esto se comienza a perfilar un concepto más completo de experiencia estética. Por lo pronto, sabemos que la forma de experimentar un objeto estético es una manera de comprenderlo de modo que se vuelva diferente a otros objetos del mundo.

Ahora bien, saber qué es una experiencia no es una cuestión de encontrar una definición convincente para uno mismo o que sólo sirva para denotar lo que pasa en su persona. Al menos Wittgenstein no lo entiende de esa forma, sino que trata de exponer cómo es que una persona le puede atribuir experiencias a otro sujeto, de esta forma se podrá formar un concepto de experiencia estética que se pueda compartir. Los criterios que nos ayudan a

¹²⁰ Adelante se volverá a referir a esto cuando se exponga la relación entre la experiencia estética y la vida cotidiana.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 32.

atribuirles experiencias a otras personas son los que darán un sustento al concepto de experiencia estética.

En la cita anterior Wittgenstein nos remarca la importancia de no reducir la experiencia estética a ningún aspecto psicológico ni biológico. El contenido de una experiencia puede constar de sensaciones, emociones, etc. Las puede incluir, pero no es privativa de ellas. Incluso, la presencia de ciertas sensaciones corporales al momento de contemplar un objeto artístico son indicadores de una buena asimilación de la obra, además de que las sensaciones, placenteras o no, se reflejan inmediatamente en el comportamiento del individuo y por medio del comportamiento y a través de las acciones que suscitan las sensaciones se pueden llegar a formar los criterios para determinar quien tiene una experiencia estética. El juicio de gusto que se usa en la cita efectivamente dice en qué forma fue distinta esa experiencia de cualquier otra, pero sólo se los dice a aquellos que participan en el juego de lenguaje de la música (según este caso). Lo que Wittgenstein no dice en esta última parte de la cita es que la comprensión a la que se puede llegar a partir de un juicio de gusto depende de qué tan familiarizado se esté con las prácticas artísticas y con las formas de vida que conllevan estas prácticas. Entre más inmiscuido, la comprensión del juicio de gusto será más precisa. Se podría decir que compartiendo el mismo juego de lenguaje de aquel que pronuncia un juicio de gusto es como se puede entender y hay una verdadera comunicación de la experiencia estética de un sujeto. Por supuesto, aquí no se toman en cuenta las ‘semejanzas de familia’ que puede haber con el lenguaje que se usa en el juicio de gusto, pero es evidente que hay una mejor comunicación entre quienes comparten una serie de prácticas que les permiten tener un vocabulario similar.

A pesar de que el concepto entero de ‘experiencia estética’ no se reduce a dar cuenta de algunos de nuestros estados mentales, es importante tomar en presente el problema que significa para el lenguaje expresar estos estados, ya que muchas veces los juicios de gusto y la descripción de una experiencia estética suponen que las palabras transmiten de forma eficiente y directa algunas sensaciones u otros estados mentales. “Probablemente éste es el punto en que se dice que uno sería capaz de comunicar a otra persona sólo la forma, pero no el contenido. – De este modo, uno se habla a sí mismo acerca del contenido- ¿Pero, cómo se ‘relacionan’ mis palabras con el contenido de que tengo conciencia? ¿Y con qué propósito?”¹²² Parecería obvio que una persona no puede transmitir el contenido de su estado de dolor a otra persona, por ejemplo; pero cuando da cuenta de ese dolor ¿qué es lo que está haciendo

¹²² *Ibíd.*, p. 19.

con el lenguaje? Comunica la forma, pero no el contenido dice Wittgenstein. Los verbos psicológicos (que son con lo que se habla de estados mentales) son palabras que funcionan de diversas formas según cómo y quién las use. Wittgenstein señala ciertas peculiaridades del lenguaje, sobretodo de los verbos psicológicos, cuando se trata de hablar de estados mentales. De acuerdo con él, usamos estos verbos hacemos dos cosas distintas cuando se habla en primera que cuando se habla en tercera persona. En tercera persona se necesita de observaciones para su verificación, con lo que se van formando criterios con los cuales en lo subsecuente se puede ir empleando los verbos de modo sistemático, mientras que en primera persona no es necesario. Con algunas de las elucidaciones de Wittgenstein se puede llegar a creer que en primera persona los verbos psicológicos desempeñan el papel de una interjección o gesto, lo cual Wittgenstein señala que no es del todo cierto. Los criterios que se forman y que se aplican para la atribución de cierto estado mental nos describen el estado de otro sujeto y nos da la información de lo que pasa con él. Cuando usamos verbos psicológicos en primera persona puede que algunas ocasiones expresen el estado en el que nos encontramos o que se encuentra quien los usa, como cuando se grita si se siente dolor, pero seguramente Wittgenstein también toma en cuenta que los verbos psicológicos en primera persona transmiten información y no sólo son expresiones del estado 'interno'.¹²³ Por lo tanto cuando hablamos de nuestro dolor o de cualquier estado interno podemos estar dando información de sensaciones y además, la forma de nuestro juicio, es decir, la entonación, el volumen, la duración y el vocabulario específico es también una expresión (expresan intensidad, amplitud, etc., del estado mental) que completan la comunicación de la experiencia estética.

Con lo anterior, nuevamente, tenemos que la efectividad de la comunicación o de la transmisión de un estado psicológico está dada no por lo que significan las palabras, sino por cómo se integran las palabras dentro de un juego de lenguaje específico, también tiene que ver con qué tanto compartes el mismo lenguaje con la persona con quien te comunicas. Esto que nos presenta Wittgenstein es casi infalible, ya que el uso de una palabra en oraciones coherentes, construidas de acuerdo con las reglas de la lógica y, por lo tanto, que sean comprendidas por cierto sector de una cultura no sólo inmiscuye saber cómo aplicas la palabra a estados mentales propios o a tus propias experiencias, sino cómo atribuyes esos estados a los demás.

¹²³ Cfr. Wittgenstein, L., *Zettel*, p. 87.

A este respecto Antonio García Suárez en su libro *Lógica de la experiencia* dice:

“[...] la hipótesis privaticista de que una persona podría usar consistentemente un predicado aunque su adscripción a los demás fuese inconcebible carece de toda justificación. Igualmente injustificada es la hipótesis de que uno pueda aprender a partir de su propio caso el significado de las palabras experienciales y, luego aplicárselas a los demás por analogía.”¹²⁴ Usar una palabra para designar una experiencia, sensación o estado mental como si únicamente le sucediera a quien la dice no tiene sentido. Tampoco lo tiene la idea de que aprendemos a usar una palabra por lo que nos pasa o sentimos y después la usamos con los demás esperando que tengan o sientan algo similar a nosotros. La verificación que se da cuando se habla en tercera persona no es una cuestión de mera analogía, es decir, no se trata simplemente de ver cómo nosotros nos comportamos cuando tenemos cierto estado mental para hacer luego una equivalencia al comportamiento de otra persona; la verificación a la que alude García Suárez que retoma de Wittgenstein en la proposición 472 de *Zettel*¹²⁵, se hace también por medio de criterios que se han establecido con anterioridad. Esos criterios determinan cuando una persona que se atribuye cierto estado psicológico habla de manera significativa y sus palabras en verdad comunican su estado, se podría decir que hay una retroalimentación, en vez de que esa clase de verbos los entendamos por analogía con lo que nos pasa, es más eficiente partir de que lo buenos que seamos para atribuir estados a otros será un parámetro para que nuestra propia adjudicación de estados sea más certera. Es por eso que es de suma importancia saber cuando alguien tiene cierta sensación o ha tenido cierta experiencia. Más adelante en la misma obra de García Suárez se puede leer lo siguiente:

“La adscripción de experiencias a otras personas es así dependiente del hecho de que existen criterios en la conducta que justifican el empleo de los criterios que se adscriben. La autoadscripción se efectúa sin criterios, pero supone, para que el concepto adscrito no sea vacío de significado, la existencia de esos criterios que justifican su autoadscripción.”¹²⁶ Al parecer, aún cuando se habla en primera persona los verbos psicológicos no se justifican por medio del mero hecho de que la persona que los usa sea quien sienta o esté consciente del estado que se adscribe. A pesar de que se apela mucho al sentido común se intenta dar un fundamento fuerte al papel de los criterios y no se pone en cuestión la forma en la cual llegamos a ellos. Joachim Schulte (filósofo que ha estudiado la obra de Wittgenstein) nos dice en su obra *Experience and Expression*: “We

¹²⁴ García Suárez, A., *Lógica de la Experiencia, Wittgenstein y el problema del lenguaje privado*, Tecnos, Madrid, 1976, p., 175.

¹²⁵ Cf. Wittgenstein, L., *Zettel*, p. 87.

¹²⁶ García Suarez, A. Op. Cit, p. 175.

know sufficiently many criteria for judging whether he is doing so purely mechanically and hence merely pretending a certain experience, for only if he is for example able to respond spontaneously and by using expressions he has not heard from others shall we admit that he really has the experience in question.”¹²⁷ Este podría ser un criterio válido para saber si alguien tiene una experiencia. Tal y como dice Schulte, siguiendo los textos de Wittgenstein, si alguien está dispuesto a responder espontáneamente algunas preguntas acerca de la experiencia que él mismo se adscribe, si sus respuestas no son copiadas de otras que ya se hayan dado antes entonces se puede decir que realmente ha tenido la experiencia que se ha adscrito. Es decir, si usa eficientemente un vocabulario que corresponde al juego de lenguaje de la experiencia que dice tener, entonces se puede decir que cumple con los criterios para atribuirle una experiencia. Así, pues, a pesar de hablar en primera persona existen formas de saber cuando una persona tiene ciertas sensaciones, emociones y todo aquello que forma parte de una experiencia.

Ahora bien, para poder auto-adscribirnos experiencias estéticas debemos aprender de la misma forma en la que aprendemos a usar los verbos psicológicos y, por lo tanto, como adscribimos estados mentales a otras personas; o sea, tenemos que poder aplicar los criterios estéticos adecuados a la experiencia que nos hemos adscrito de modo que cualquier persona pueda reconocer en nosotros que hemos vivido tal experiencia. A pesar de que la experiencia estética es más compleja que cualquier estado mental podemos ver que comprender cómo llegamos a entender los estados de otras personas es necesario para comprender cómo tienen y también cómo se tiene una experiencia estética. Los criterios, que conjugan elementos externos, como el entorno, la sociedad, sus prácticas, su lenguaje, son indispensables para hacer una valoración de nuestro comportamiento, sobre todo en lo que respecta al ámbito de lo estético y lo artístico. Además el reconocimiento de las propias sensaciones o grupo de sensaciones y emociones que se presentan en una experiencia estética es fundamental para poder saber que se ha tenido una experiencia de esa clase.

Sin embargo, la diversidad de experiencias y de formas de dar cuenta de ellas nos arroja una duda sobre si todos tenemos la capacidad de tener la misma experiencia (hablando cualitativamente), pues aunque haya un vocabulario bien definido para un juego de lenguaje dentro del cual se inscribe la experiencia estética de la que queremos hablar, la variedad de

¹²⁷ Schulte, Joachim, *Experience and Expression: Wittgenstein's philosophy of psychology*, Oxford University Press, New York, 1992, p. 73.

significaciones y las conexiones o referencias a otras prácticas pueden ser muy disímiles. Cuando usamos un lenguaje para describir un objeto no solamente estamos imprimiendo en esa descripción características que creemos objetivas del objeto. Ya se había señalado que el vocabulario está impregnado de valoración y ésta es personal, se dirige muchas veces por afinidades y deseos propios, pero ahora se trata de cómo usamos las palabras, de las oraciones y no solamente del vocabulario. Las descripciones de aquello que experimentamos dependen de las cualidades propias de cada experiencia. Schulte remarca esta idea cuando dice: “As regards the object of the description, there appears no difference between a person with and a person without a peculiar experience. Whatever difference there is results from the fact that the visual experience is expressed differently in each case.”¹²⁸ Por lo tanto, la calidad (intensidad, detalle, atención, duración, sentido) de una experiencia se puede notar en cómo da cuenta de ella la persona que la ha tenido. Aquí hay un supuesto: se puede tener experiencias distintas de un solo objeto por parte de dos personas aún cuando ambas estén al mismo tiempo y casi en el mismo lugar frente al objeto. Este supuesto es necesario que lo adoptemos, ya que es la base para comenzar a tratar la peculiaridad de la experiencia estética.

Tiene que quedar muy claro que en este caso Schulte no solamente está hablando de la experiencia estética, sino de la experiencia en general. Esta diferencia que puede haber entre las experiencias de las personas está dada por la diferencia en los juegos de lenguaje en los que participan cada una. La manera en la que sustenta la idea es por medio de cómo da cuenta cada sujeto de su experiencia. Schulte refuerza esto cuando escribe: “[...] the difference between these descriptions suggests a difference between the experiences.”¹²⁹ ¿Cómo distinguimos la diferencia entre dos experiencias del mismo objeto por parte de personas distintas? La respuesta a esta cuestión se daría cuando notamos la conducta de las personas y cuando entendemos por conducta tanto acciones (desde gestos, ruidos, movimiento del cuerpo, etc.) como también la emisión de juicios. Por lo tanto, cuando alguien habla de un objeto artístico o cualquier cosa que haya despertado en él una reacción estética, sus juicios y sus acciones serán los parámetros con los cuales sabremos qué clase de experiencia tuvo, que tan intensa y que tan importante fue para su vida.

Sin embargo, se tiene que tomar con cuidado la idea de que cada persona puede tener una experiencia diferente. Por obvias razones esto puede ser cierto, ninguna persona tiene

¹²⁸ *Ibíd.* p. 60

¹²⁹ *Ibíd.* p., 59

una educación idéntica a la otra, desde la historia familiar, económica, cultural y todo lo que se pueda añadir, forma individuos únicos, su forma de experimentar el mundo y el arte también lo pueden ser, pero la existencia de criterios, de un lenguaje común nos sumerge a la gran mayoría en el mismo mundo con la capacidad de comunicarnos entre nosotros. Del mismo modo la particularidad de cada experiencia no nos debe hacer pensar que no se pueda decir que dos personas han tenido la misma experiencia, que han vivido lo mismo; tampoco hemos de pensar que existen algunas personas incapaces de tener una experiencia estética y artística. Yves Michaud trata muy seriamente este tema y nos dice algo contundente en su texto de *El juicio estético*: “[...] todo ser humano tiene, antropológicamente, experiencias estéticas, cualquiera que sea el nivel, el refinamiento supuesto, la aparente pobreza, la banalidad estereotipada o la sutileza quintaesenciada. Si no pusiéramos este principio deberíamos admitir, a la inversa, que sólo ciertos seres humanos tienen experiencias estéticas –que serían, como por encantamiento, educadas.”¹³⁰ El principio que asume Michaud es indispensable que se tenga presente y se asuma de igual modo. Es evidente que existen dificultades para poder entender la experiencia estética como un concepto que unifica o concentra dentro de él una serie de experiencias diversas, complejas y que abarcan mucho más que las prácticas artísticas. Sin embargo, tener presente que cualquier persona es capaz de tener experiencias estéticas es relevante para poder determinar qué intensidad, importancia y qué podemos esperar del comportamiento de la persona. La posibilidad de tener esta clase de experiencias se vuelve inmensa cuando nos enfrentamos a la idea de que cada persona puede experimentar de manera distinta a otra. Así que los objetos de la experiencia estética pueden resultar innumerables del mismo modo. Esta diversidad es una de las dificultades más comunes cuando se quiere estandarizar el gusto o se quiere implementar leyes para los objetos bellos o simplemente se quiere tener un acuerdo entre varias culturas sobre el mismo asunto estético, aunque también es la comprobación de que la experiencia estética es una necesidad humana. La manera en la que se utilizan estas experiencias y cómo se proyectan en la vida de la población es la consecuencia de lo que se entienda por arte y por vivencia estética.

Tenemos que muchas veces ciertas manifestaciones populares son de bajo contenido intelectual o que funcionan más como una especie de droga. Por esto mismo, Tolstoi echa en cara el mal gusto de la población general ya que se dejan llevar por la idea de la satisfacción corporal antes de anteponer un trabajo más complejo en donde participe tanto lo corpóreo

¹³⁰ Michaud, Yves, *El juicio estético*, p. 49

como el intelecto, por supuesto Tolstoi defiende las manifestaciones artísticas más cultas y que están impregnadas con un toque de moralidad, pero su reproche nos sirve para observar las diferentes formas de integrar la parte estética de la vida, que siempre está presente, tanto en la población de más baja clase cultural como la más alta:

“¿Cómo es posible –se pregunta Tolstoi- que este arte triunfe [el arte falsificado, que actúa como opio, llevando a los espectadores a un estado parecido a la hipnosis], mientras el considerado por él como bueno, que expresa sentimientos derivados de la religión o de esos afectos de carácter universal que superan las barreras sociales, nacionales y raciales, no gocen con frecuencia del favor del público?”¹³¹

Esto que Mario Perniola expone de Tolstoi no solamente refleja la diferencia de gustos o cómo es que a lo largo de la historia de la humanidad se han preferido expresiones artísticas menos sofisticadas, también pone en evidencia que los seres humanos podemos encontrar placer estético en muy diversos objetos. Richard Shusterman, filósofo de corte pragmatista que ha estudiado a fondo la teoría estética de Dewey, observa que la presencia de experiencias estéticas en la vida de cualquier ser humano es imperativa y nos dice lo siguiente:

“La experiencia estética es una necesidad humana profunda y natural que si se frustra en el reino del arte culto buscará satisfacción en otro sitio.”¹³² Así que esa inclinación por objetos estéticos poco sofisticados cuyo efecto a veces se liga más con el trance que con la experiencia estética es únicamente un reflejo de la necesidad humana por tener acceso al placer estético. Por lo que se puede notar que la parte de la sensibilidad, el ámbito de la estética, en la vida de cualquier ser humano es indispensable y delinea la calidad de ente social, político y ético que puede ser. Este filósofo da mayor trascendencia al trabajo de la estética y del arte en la vida del ser humano, ya que estos brindan a la vida una dimensión que no se conseguiría con ninguna otra cosa. Por lo tanto, el placer o displacer presentes en la experiencia de esta clase no es intercambiable por ningún otro y depende mucho de qué clase de placer estético (y de qué objeto se obtiene) el desempeño del hombre en su sociedad y en su entorno natural.

¹³¹ Perniola, Mario, *La estética del siglo veinte*, trad. Francisco Campillo, La balsa de la Medusa, Madrid, 2001, [Col. Léxico de estética] p.36.

¹³² Shusterman, Richard, *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, trad., Fernando González, Román del Campo, Idea Books, Barcelona, 2002, [Col. Idea Universitaria- Filosofía] p. 212.

2. La presencia del placer en la experiencia estética

El placer estético que provoca la experiencia del arte (entre otros objetos) es buscado por el ser humano, según Shusterman, por una necesidad. No quisiera tomar literalmente lo que dice cuando se refiere a ‘necesidad’ pues podría tratarse de alguna necesidad natural, como comer o dormir; o que la podríamos equiparar con el placer que se obtiene al quitarse el frío con una bebida caliente o rascarse cuando hay comezón. Sin embargo, se debe tomar en cuenta la idea de Shusterman de decir que es una necesidad, porque enraíza profundamente a la experiencia estética en la vida humana.

A pesar de todo lo que se ha dicho no hay una clara identificación de lo que se debe llamar ‘experiencia estética’, pero la serie de experiencias, sensaciones y hechos que se pueden involucrar en un concepto como este promueve una tarea muy complicada para quien quiera delimitar dicho concepto, pues ya se ha visto que abarcan experiencias y objetos infinitos. Encontrar algo bello y que nos produzca placer estético pareciera sencillo de comprender y que se dé, pero aún usando la misma palabra para calificar a todas las experiencias estéticas tenemos que ese adjetivo (como ‘bello’) se refiere casi siempre a aspectos distintos, modalidades y cualidades diferentes, a placeres distintos, muchas veces inequiparables entre sí. Wittgenstein señala esta complejidad sobre cómo usamos la palabra tan ‘bello’. De acuerdo con sus comentarios, no existe una experiencia unificada a lo cual podamos llamarle ‘estética’, ‘estético’ o ‘bello’ sino que se trata de una multiplicidad de eventos.

“Cuando digo: A tiene bellos ojos, se me puede preguntar: ¿qué encuentras de bello en sus ojos? Y yo respondería quizá: la forma almendrada, las largas pestañas, los delicados párpados ¿Qué tienen en común estos ojos con una iglesia gótica que también encuentro bella? ¿Debo decir que me producen una impresión semejante? ¿Como cuando digo que lo común es que mi mano se siente tentada a dibujar ambos? En todo caso, esta sería una definición estrecha de lo bello. Podría decirse con frecuencia: pregunta por las razones por las que llamas a algo bueno o bello y se mostrará la gramática especial de la palabra «bueno» en este caso.”¹³³

La aplicación de conceptos como ‘belleza’ en diferentes circunstancias devela la plasticidad de un término como este. Es obvio que, en el ejemplo de Wittgenstein, no se puede atribuir el mismo uso de la palabra ‘bello’ al caso en que se predica de los ojos y cuando se predica de una construcción. La pregunta sobre si deben producir una impresión semejante

¹³³ Wittgenstein, L., *Aforismos, cultura y valor*, ed., Javier Sabada, 4ª ed., Espasa-Calpe, Pozuelo de Alarcón, 2004 [Col. Austral], p., 65.

en ambos casos es muy importante, ya que pone en evidencia que no podemos considerar como iguales la experiencia de percibir unos ojos bellos y la de percibir una iglesia bella, por lo que tenemos que considerar que el placer involucrado en cada uno es diferente. No sólo son parte de juegos de lenguaje distintos, sino que, son experiencias distintas, ambas placenteras y a ambas se les podría denominar 'experiencia estética'.

Yves Michaud, siguiendo a Wittgenstein, vuelve a esta idea (por ejemplo, que un individuo tenga una experiencia estética por un cuadro de la misma manera en que la tiene de una película o una obra teatral) criticándola de igual forma, ya que el hecho de querer comprender la experiencia estética como unificada¹³⁴ desmerita la inmensa variedad de expresiones artísticas, pues todo se reduciría a una cuestión de proporcionar un placer específico de cierta intensidad, lo que se podría lograr con otros recursos diferentes al arte, como una droga, por ejemplo. Sin embargo, hay otra forma de entender la unicidad de la experiencia estética, a saber, que se tenga en mente que todo aquel que contemple el mismo objeto (sea obra de arte u objeto bello natural) tengan la misma experiencia estética. Este supuesto es, claro, un ideal de cómo debería presentárenos una experiencia estética, pero ya se ha expuesto en este mismo texto que dos personas pueden experimentar el mismo objeto de forma distinta. Incluso cuando suponemos que dos personas tienen exactamente las mismas impresiones sensoriales, las mismas emociones y conexiones cuando perciben lo mismo es inaplicable e indemostrable, la unicidad de la experiencia se daría en orden de los criterios, aún así debemos tomar en cuenta que usamos criterios distintos para hablar de flores bellas que de danza bella. El placer estético, así como la experiencia estética son tan variados como lo son sus objetos.

Aquí nuevamente nos topamos con el problema de la falta de una norma que unifique todo lo que podamos llamarle 'artístico' y 'estético', tal vez sea momento de dejar de buscar esta norma para todo el sentido del Gusto (Gusto, no sólo gusto –del paladar). Pero lo que sí resulta intrigante es que toda esta variedad de experiencias, objetos y placeres devenga en una imposibilidad de comunicación de una experiencia estética. En el mismo sentido, que también se comience a pensar que puedan existir personas con capacidad de experimentación estética tan 'especial', tan única que pueda ser completamente ajena a las del resto del mundo. O sea, que alguien tenga una experiencia privada y necesite de un lenguaje, privado

¹³⁴ Cfr. Michaud, Y., *El juicio estético*, p. 35

igualmente, para dar cuenta de ella (aunque sea a si misma). Wittgenstein trata este problema y da una solución en las *Investigaciones filosóficas*, en donde dice:

“272. Lo esencial de la vivencia privada no es realmente que cada uno de nosotros posee su propio ejemplar, sino que ninguno sabe si el otro tiene esto o algo distinto. Sería posible –aunque no verificable- la suposición de que una parte de la humanidad tuviere una sensación de rojo y otra parte otra.”¹³⁵ Los datos que tenemos de nuestros sentidos se puede creer que son completamente privados, no los podemos compartir con nadie. Como dice Wittgenstein, es posible que una parte de la humanidad tenga una sensación de color distinta y otra parte otra, pero eso es imposible saberlo o corroborarlo, ya que usarían el mismo concepto. Y este concepto debe ser usado por toda una comunidad de hablantes de manera adecuada, regulada bajo criterios. El uso de un mismo concepto nos da una pista de que se está hablando de la misma sensación.

La creencia en la imposibilidad de transmitir sensaciones propias puede derivar en una necesidad de hacer privada una serie de sensaciones y con ello, de experiencias. Por lo tanto, la creación de un lenguaje propio que se adecuara con las sensaciones y experiencias de cada persona. Este lenguaje privado sería muy útil para poder exponer la diversidad que existe en las experiencias estéticas, daría la posibilidad de dar cuenta de cada sensación, de cómo impresiona en cada persona una obra de arte. Wittgenstein se pregunta por la viabilidad de un lenguaje privado:

“256. ¿Qué pasa, pues, con el lenguaje que describe mis vivencias internas y que sólo yo mismo puedo entender? ¿Cómo designo mis sensaciones con palabras? -¿Del mismo modo en que lo hacemos ordinariamente? ¿Están entonces mis palabras de sensaciones conectadas con mis manifestaciones naturales de sensaciones?- En este caso mi lenguaje no es ‘privado’. Otro podría entenderlo tan bien como yo. -¿Pero y si yo no poseyese ninguna manifestación natural de la sensación, sino sólo la sensación? Y ahora asocio simplemente nombres con las sensaciones y empleo esos nombres en una descripción.-“¹³⁶ Supongamos que cada sensación es tan única que tendríamos que usar un término nuevo para cada una. Como estas vivencias sólo yo puedo tenerlas únicamente será significativo el término que uso para referirme a ella a mí. Un lenguaje que se constituye de nuevos términos para cada vivencia será inconstante en su utilización (no habría conceptos para sensaciones, sino únicamente nombres propios). Aún cuando lo usara una sola persona, no se podría hacer nada con él, ya que solo designaría a una

¹³⁵ Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*, p. 234-235.

¹³⁶ *Ibíd.* p. 225.

sola sensación que se presentaría una única vez. No valdría la pena ni siquiera crear un término para designarla ya que será irrelevante para todo el conjunto del lenguaje. Además el comportamiento permitiría a los demás saber a qué clase de sensación le ha asignado a cierto término, si sucediese lo que Wittgenstein sugiere sobre que una persona sólo tenga la sensación pero sin ninguna manifestación. Incluso ahí se pueden tener criterios para saber si la palabra que usa un sujeto para referirse a su sensación o experiencia la entiende él mismo y la usa correctamente, si es significativa en algún lenguaje o no lo es.

“269. Acordémonos de que hay ciertos criterios de conducta para saber que alguien no entiende una palabra: que no le dice nada, que no sabe qué hacer con ella. Y criterios de que ‘cree entender’ la palabra, de que conecta un significado con ella, pero no el correcto. Y finalmente criterios de que entiende correctamente la palabra. En el segundo caso podría hablarse de una comprensión subjetiva. Y podríamos llamar «lenguaje privado» a los sonidos que ningún otro entiende pero yo *‘parezco entender’*.”¹³⁷

Wittgenstein tiene bien claro que una palabra no puede funcionar aislada de otras, además de gramática y de usos en donde se ve involucrada, así que, por supuesto, una persona no estaría en disposición de darle un uso propio a cada palabra, ya que no es útil comprender a su manera ninguna de éstas, aún cuando crea que la sensación o la experiencia que designan sea única y personal. La concepción de la posibilidad de un lenguaje privado se viene abajo cuando se atiende el problema de ‘seguir una regla’. Se ha tratado incontablemente este tema por muchos filósofos, no busco aquí hacer una exhaustiva explicación de los argumentos en contra del lenguaje privado y del seguimiento de reglas. Sin embargo, se ha tratado el tema para darle cuerpo a la idea de experiencia estética que quiero elaborar a partir de las ideas de Wittgenstein (no sólo las ideas sobre estética).

Un lenguaje, el que sea, para ser considerado como tal tiene que tener una gramática que permita la elaboración de mensajes con sentido, tiene que poder brindar las bases lógicas para la producción de proposiciones con sentido. Aunque no explique los signos que se utilizan, sí describe el uso de estos signos.¹³⁸ Esta gramática tiene reglas de utilización que están interrelacionadas, se asumen unas a otras. Por lo tanto, los criterios con que se establece una utilización coherente de una palabra también estarán conectados con usos de otras palabras y sus criterios de uso. Seguir la regla de uso para una palabra no solamente incumbe

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 233.

¹³⁸ *Cfr.*, *Ibíd.* p. 331

a la palabra en cuestión, sino a todo el juego de lenguaje en el cual se inscribe. Una regla tiene función de norma cuando se aplica sistemáticamente en diferentes circunstancias, pero con algunas constantes para que funcione como una regla debe ser usada por un grupo de individuos. Así pues, las reglas que ayudan a constituir los criterios, son sociales. De igual manera, a los criterios se llega por medio de convenciones sociales. Wittgenstein no se conforma con establecer que los criterios son la base para un entendimiento y un uso eficiente de un lenguaje, sino que también nos demuestra cómo es que las señales del cuerpo, las sensaciones, pueden ser entendidos como parte de los criterios y no viceversa.

“354. La fluctuación en la gramática entre criterios y síntomas hace que se produzca la apariencia de que sólo hay en suma síntomas. Decimos, por ejemplo: «La experiencia enseña que llueve cuando baja el barómetro, pero también enseña que llueve cuando tenemos determinadas sensaciones de humedad y frío, o tal y cual impresión visual». A favor de esto, de que existen tanto criterios como síntomas por separado es que se da como argumento el que esas impresiones sensoriales pueden engañarnos. Pero no se tiene en cuenta de que el hecho de que precisamente nos produzcan la falsa apariencia de lluvia se basa en una definición. Es decir, aún cuando los síntomas nos engañen no podemos dejar pasar que descubrimos el engaño porque hay ‘algo’ que no cuadra con la definición de lluvia, no podemos reducirlo todo a síntomas, los criterios están ahí para ordenar los síntomas y viceversa, sin que eso los reduzca uno a lo otro.

355. No se trata aquí de que nuestras impresiones sensoriales pueden mentirnos, sino de que entendemos su lenguaje. (Y este lenguaje se basa, como cualquier otro, en la convención).”¹³⁹ Lo que podemos leer en esta cita es que la diferencia entre síntoma¹⁴⁰ y criterio es muy sutil. Ya que lo que nos está mostrando Wittgenstein es que los individuos también sentimos según las prácticas de vida en la que nos hemos formado, sentimos como nos lo permite nuestro lenguaje. Los síntomas no son datos ‘objetivos’ de nuestros sentidos. Las sensaciones que tenemos del mundo también están dadas bajo convenciones, bajo un lenguaje.

Una de las primeras críticas que se tiene en mente es que la variedad de sensaciones y de individuos no permiten que el vocabulario que tenemos sirva para referirnos a ellos. Parecería que el lenguaje no es lo suficientemente vasto para darle nombre a la infinidad de

¹³⁹ *Ibíd.* pp. 273- 275.

¹⁴⁰ De la lectura de la cita se puede llegar a deducir cómo entiende Wittgenstein ‘síntoma’, al menos para este texto; sólo para tenerlo bien claro diremos que los síntomas se refieren a las sensaciones propias de una experiencia. Se tiene que tomar en cuenta que existe una gran discusión entre si hay una clara diferencia para Wittgenstein entre criterio y síntoma, para fines de este trabajo sí tomaré en cuenta esta diferenciación.

experiencias y sensaciones que podemos tener. Pero ya vimos que un lenguaje que permita la inclusión de términos lo suficientemente exactos para cada sensación carecería de constancia y de criterios de utilización. En el párrafo 292 de las *Investigaciones Filosóficas* se puede leer lo siguiente:

“No siempre pienses que extraes tus palabras de los hechos; ¡que los retratas con palabras según reglas! Pues en la aplicación de la regla en un caso especial ya tendrías que obrar sin guía.”¹⁴¹ Así como no se puede reducir la significación de una palabra a una definición ostensiva, tampoco se puede dar una palabra distinta para cada hecho. La conceptualización es una actividad cotidiana del sujeto, se habla y se comunican los hechos del mundo asociándolos con otros hechos similares y en esa asociación se les da un nombre. La variedad en los hechos y la recurrencia de casos especiales que se puedan presentar no es un obstáculo para que el lenguaje funcione adecuadamente y pueda dar cuenta de todos los hechos posibles. Es evidente que el avance en la ciencia y también en la tecnología han promovido la necesidad de nuevos términos para fenómenos que éramos incapaces de percibir o que ni siquiera existían. Sin embargo, esto no es un buen contraejemplo para lo que hemos dicho, ya que los nuevos términos para esos nuevos hechos del mundo están formados a partir de conceptos ya establecidos.

En el terreno de la estética y el arte sucede lo mismo. La infinidad de características diversas que pueden tener cada experiencia estética en cada ser humano del planeta parecería ser imposible de concentrar en un vocabulario de estética y arte. Pero inclusive la creación constante de experiencias estéticas en la actualidad (piénsese en los performances, las instalaciones, etc., que son puestas artísticas que despiertan sensaciones, experiencias y asociaciones que no estamos acostumbrados a considerar como estéticas, pero que, sin embargo, las instituciones de arte y el mismo público –al enfrentarse a ellas- sí considera como arte) las reconocemos como tales por cierto parecido de familia y un uso ya conocido de términos con los cuales el arte y la teoría del arte está acostumbrado. Wittgenstein se cuestiona sobre esta aparente precariedad del lenguaje en el párrafo 610 se puede leer lo siguiente:

“610. ¡Describe el aroma del café! -¿Por qué no se puede? ¿Nos faltan las palabras? ¿Y para qué nos faltan? - ¿Pero de dónde surge la idea de que una descripción semejante debería ser posible? ¿Te ha faltado alguna vez una descripción así? ¿Has intentado describir el aroma y no lo has logrado? ([...]

¹⁴¹ Wittgenstein, L., *Op. Cit.*, p. 245

James: «Nos faltan las palabras» Entonces, ¿por qué no las introducimos? ¿Qué debería ocurrir para que lo pudiéramos hacer?))”¹⁴² A pesar de que las sensaciones olfativas no están catalogadas como una forma de impresión artística, las preguntas que nos hace y que se hace el mismo Wittgenstein sobre un aroma es el ejemplo perfecto para hacer ver que no es posible crear términos tan específicos sobre sensaciones. También nos hace preguntarnos si es necesario tener palabras para dar cuenta de una cuestión como un aroma. ¿Para qué necesitamos esa clase de palabras? La respuesta solo puede venir de situarse en una circunstancia específica, ya sea en el arte de la gastronomía, más concretamente, en el mundo de los baristas y catadores de café; en ese mundo es fácil imaginarse que hay una necesidad de inventar términos que sirvan para describir aromas con sutiles diferencias. Pero tanto en la época de Wittgenstein como en la actual no se han creado nuevas palabras para designar aromas porque no se han necesitado. Pudiera pensarse que el poco desarrollo de técnicas, cultivo y consumo de café de principios de siglo XX (lo cual no es cierto, es indudable que comparado con el mercado actual del café a principios del siglo pasado su desarrollo no era significativo) es lo que orilla a Wittgenstein a preguntarse si es necesario poder hacer una descripción eficiente del aroma de café, inclusive habiendo mucho más vocabulario actualmente para una descripción del aroma de café, si observamos la forma de esos términos veremos que son composiciones de palabras ya existentes, con un uso bien definido. ‘Aroma frutal’, ‘especiado’ ‘mantecoso’, ‘picante’¹⁴³ son algunos de esos términos que se usan en la actualidad para describir un aroma de café y tal y como se puede observar son palabras que se usan normalmente, que no describen una sensación específica como la de un olor, sino que son conceptos que de igual modo engloban muchas sensaciones (ya que también hay muchas formas de sentir picor o de sentir lo frutal). Por otro lado, la cita anterior nos dice una cosa más. En la nota que hace y que pone entre paréntesis pregunta qué debería de pasar para que creáramos las palabras adecuadas para describir una sensación así, por ejemplo, para referirnos a nuestra vivencia del café. Ahora bien, en cuanto a la última pregunta que hace Wittgenstein se responde con el mismo ejemplo del café: lo que debe ocurrir para que esos nuevos términos sean posibles es que la experiencia deba ser posible. En este caso, si pensamos en la cata de café, notamos que las nuevas formas de describir el aroma son tan nuevas como la formas de tomar café. Cuando hay una nueva experiencia del café gourmet, de su cuidado en el cultivo y en su preparación también se comienzan a catalogar las diferencias entre todas estas experiencias que se tienen sobre el café. Además, se comienza a popularizar

¹⁴² *Ibíd.* p. 377.

¹⁴³ Cfr. <http://www.aromaysabor.com/el-aroma-del-cafe/1272/>

dicha diversidad de experiencias al tomar café. La popularización aumenta el mercado y cada vez más y más personas van a querer tener la experiencia placentera de la degustación de café.

El ejemplo del café que ocupa a Wittgenstein también nos da la oportunidad de presentar una idea que ya se había expuesto anteriormente:¹⁴⁴ la de que la terminología de los juicios de gusto no se acotaba en palabras como 'bello', 'feo' o 'elegante' (términos evidentemente estéticos). El ejemplo hace evidente que ello no es así y que la creación de nuevos términos para dar cuenta de nuevas experiencias estéticas no necesariamente se refieren a conceptos exclusivamente estéticos o de índole artística, sino que también se pueden incluir palabras que se usan todos los días. Por supuesto, cuando se usan en un juicio de gusto desempeñan un papel un tanto diferente de cuando se dicen en cualquier otro juego de lenguaje.

Las semejanzas de familia, a las que ya se aludió, nos ayudan a comprender cómo es que estos nuevos términos en los terrenos estéticos se pueden crear mediante palabras que se utilizaban en juegos de lenguaje distintos, ya que comparten cierta forma del fenómeno al que hacen referencia. Wittgenstein además de explicarnos esto por medio de las semejanzas de familia, también nos los muestra cuando explica lo que es 'ver lo común'.

"72. Ver lo común. Supón que le enseñaste a alguien diferentes figuras multicolores y dijiste: «El color que ves en todas ellas se llama 'ocre'». - Ésta es una explicación que el otro entenderá cuando busque y vea lo que es común a esas figuras. Él puede entonces fijar la vista en lo común, señalarlo."¹⁴⁵ El proceso por el que alguien reconoce lo común entre varias figuras, colores, texturas, diseños, etc., es una cuestión que se inmiscuye directamente con la percepción. O sea, que 'ver lo común' es configurar la visión de manera que las impresiones visuales ya nos den la respuesta a aquello que buscamos de común. Así como las impresiones visuales, también otra clase de impresiones pueden funcionar de la misma forma. Pensemos esta vez en las gustativas y olfativas, cuando estamos expuestos a nuevas formas de impresiones de esta clase lo primero que hacemos es tratar de reconocer similitudes entre otros olores y sabores que ya hayamos tenido. Por medio de semejanzas de familia, en este caso no lingüísticos, sino de tipo fenoménico, se comienzan a catalogar estas nuevas experiencias, se les comienza a dar nombre y con ello se comienza a desarrollar una práctica de consumo de estas nuevas

¹⁴⁴ Véase *Supra* pp. 118 y siguientes.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 93.

experiencias (ya sea de nuevos sabores y olores o de cualquier otro); la asimilación de estas nuevas formas de experimentar el mundo se reflejan en un comportamiento y en la pronunciación de juicios que promuevan experiencias similares en otros.

Ahora bien, comprender qué es tener una experiencia estética es mucho más complejo que sólo atenernos a la idea de comprender sensaciones o conjuntos de sensaciones. El caso del café funciona porque Wittgenstein no piensa en él como una experiencia estética (muy recientemente se podría empezar a catalogar como una forma de arte que se desprende de la gastronomía, pero a principios del siglo XX difícilmente se tendría a la cata de café como una forma de procurarse una experiencia estética). Para este filósofo el aroma del café es sólo una sensación, placentera o no, no importa, ya que lo que le importa es cómo dar cuenta de ella. Tiene que quedar claro que tampoco le parece importante a Wittgenstein dar cuenta de las causas de estas sensaciones, ya que esto compete a un estudio de biología o de psicología. Para la filosofía y para la estética más en específico, lo que importa son las razones, no las causas.

Cuando se toma en cuenta que las causas no son importantes para un estudio de la naturaleza que nos compete, no es posible pensar que la experiencia estética sea una sensación corpórea, ya que esto reduciría a la experiencia estética a una cuestión de psicología y que el arte se busca únicamente por sus efectos, por las sensaciones que provoca y nada más. Como no es posible esta reducción, la filosofía nos brinda mayor oportunidad de abordar el fenómeno de lo estético en su totalidad.

3. Procesos mentales y la experiencia estética. Aclaraciones desde la filosofía de Wittgenstein

Una de las aportaciones de sus textos más importantes para delinear un concepto de 'experiencia estética' en la filosofía de Wittgenstein es la diferencia entre aspectos de orden psicológico y de orden mental. La confusión que nos ayuda Wittgenstein a aclarar es la de tener como proceso mental a la comprensión (recordemos que este filósofo usa 'comprensión' para referirse a una experiencia estética). Los procesos mentales son entendidos por Wittgenstein de la misma manera en la que los estados mentales, en el párrafo 154 de las Investigaciones Filosóficas da ejemplos de lo que sí se pueden considerar como procesos mentales, entre ellos están el aumento o disminución de una sensación dolorosa, la audición

de una melodía o de una oración¹⁴⁶. Son estados de la conciencia en los que se está, como las sensaciones, se tienen o no se tienen y eso es todo. Sin embargo, la comprensión es un fenómeno más complejo, que puede tener sensaciones características pero que no se reduce a ellas. Esto mismo se puede aplicar a la comprensión en sentido estético, o sea, en una experiencia estética (hay sensaciones y placeres característicos, pero no se puede reducir a ellos). Incluso recordemos que Wittgenstein nos habla varias veces de la experiencia estética de una pieza musical como de 'comprensión'. Una de las diferencias entre un estado o proceso mental y la comprensión es que hay un tiempo determinado en el que suceden los primeros; también hay un límite de tiempo y se puede dejar de estar en ese estado o puede terminar ese proceso mental. Sin embargo, en cuestiones como comprender o conductas como saber leer, no se puede reconocer un tiempo específico en que suceda o deje de pasar, no existe una primera frase que ha sido leída por el niño que está aprendiendo a leer, a la inversa, no existe un momento en que después de haber leído se haya terminado el proceso de saber leer y ahora ya no se tenga. Lo mismo pasa con la comprensión en general y en la estética, por supuesto.

Aunque se ha aceptado que puede haber sensaciones propias del comprender o del saber leer no se pueden tomar como criterios o no se pueden dar como explicaciones de cuando se comprende algo, por ejemplo. Piénsese en una droga que da la sensación de que se comprende algo y esa sensación hace que uno se dirija como si en verdad comprendiera. Sin embargo, para los demás, y para el estado de normalidad del cuerpo no será así, por lo que no se puede decir que sólo en la duración del efecto de la droga entendió lo que se supone que haría entender la droga; la comprensión es una forma de dirigirse en el mundo, de vivir conforme lo que se ha comprendido y que por medio de los actos que respaldan la comprensión de algo, los demás puedan observar un cambio en tu dirección en el mundo.

Comprender una obra de arte implica, precisamente como lo dice Wittgenstein, cambiar nuestra forma de conducirnos respecto a eso que se ha comprendido. Cada experiencia estética va conformando nuestro gusto y nuestras prácticas, tanto de consumo como de producción de bienes artísticos o culturales. ¿Cómo se sabe que alguien sabe de música? Porque en su vida podemos encontrar referencias de una práctica constante, ya sea de escucha, composición o ejecución de obras musicales, su percepción se va afinando con cada pieza que comprende y asume. Por supuesto que entender una obra de arte es un tanto

¹⁴⁶ Cfr. *Ibíd.* pp. 155- 163

distinto de entender cómo se usa una regla de las matemáticas o una ley física. La principal característica que lo separa de otras experiencias del comprender es su arraigo en la parte sensitiva, ya que en este caso sí sería una de sus principales fuentes de reconocimiento para el sujeto que tiene la experiencia estética. Recordemos que aunque es el punto de partida de cualquier conocimiento científico normalmente la evidencia empírica termina pasando a segundo plano y se apoya más en los cálculos.

Wittgenstein, en las *Investigaciones Filosóficas* dice lo siguiente:

“Decimos que este pasaje [musical] nos provoca un sentimiento muy especial. Lo cantamos para nosotros mismos, y al hacerlo lo acompañamos de un determinado movimiento, quizá también tenemos alguna sensación particular. Pero estos acompañamientos –el movimiento, la sensación- no los reconocemos en absoluto en otro contexto. Son completamente vacíos, excepto justamente cuando cantamos ese pasaje.”¹⁴⁷

Naturalmente en esta cita leemos la reiteración de que las sensaciones no pueden fungir como criterios (únicos) para determinar quien ha tenido una experiencia estética. Pero también se puede leer la indivisibilidad entre sensaciones, emociones, acciones, gestos, juicios y placeres existentes dentro de la experiencia estética. La unicidad de la experiencia no deja que sean considerados por separado todos los elementos que se identifican con ella, lo que la integra, ya que de manera separada carecerían de significado.

La variedad de sensaciones y de acciones relacionadas a una experiencia estética puede que se presenten en cualquier otra situación, cada una por separado. Lo importante de una experiencia estética no se encuentra en la intensidad de gozo, ni en la peculiaridad de sentimientos que despierta, ni en el hecho de que sea producida por una obra de arte o un fenómeno extraordinario de la naturaleza, sino por el hecho de que todo lo anterior se presentó en su conjunto en la vida de un ser humano y la asimilación de esta experiencia modificó (mucho o poco) la forma de vida del individuo.

Richard Shusterman e Yves Michaud asumen que todo ser humano es capaz de tener la clase de sensaciones y el placer que se obtiene al experimentar arte o algún objeto bello, sin importar la calidad o la procedencia de los objetos que experimenten. Las personas pueden desarrollar experiencias estéticas de una multiplicidad de objetos, desde lo más selecto y culto de las expresiones artísticas hasta en las formas más triviales de arte.

¹⁴⁷Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*, p.

Uno de los aspectos que enfatiza Wittgenstein es la idea de que una experiencia estética implica una acción, el sentimiento que provoca la pieza musical hace actuar, movernos, cantar la canción; pero también compartir con otros, escribir algo sobre la música, etc. Este aspecto es crucial para el concepto de experiencia estética al que se intenta llegar en este texto.

Otro aspecto es el que Wittgenstein llama 'vivencia'. Esta palabra remite a una forma de experiencia mucho más significativa. Por cuestiones de convención he usado el término 'experiencia estética' ya que la mayoría de los teóricos del arte y estetas usan esas palabras, pero no olvidemos que la palabra "experiencia" se usa en filosofía de una manera especial y designa muchos más hechos, lo cual desmerita en gran medida la expresión 'experiencia estética', ya que 'experiencia' es también toda aquella impresión de la que es consciente un sujeto, sea de índole física o no. El material de lo que se puede construir una experiencia es infinito. Sin embargo, la vivencia estética (usando el término de Wittgenstein) constituye una clase de experiencia cuyo objeto no es arbitrario y cuya repercusión en el presente y lo futuro de la vida del sujeto que experimenta es evidente. Aunque no es exactamente el mismo uso, podemos equipararlo ligeramente con el concepto que Dewey maneja de 'experiencia'. Dewey explica de la siguiente manera el término:

"[.]tenemos *una* experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento [...] Una parte del trabajo se termina de un modo satisfactorio; un problema recibe su solución; un juego se ejecuta completamente; una situación, ya sea la de comer, jugar una partida de ajedrez, llevar una conversación, escribir un libro, o tomar parte en una campaña política, queda de tal modo rematada que su fin es una consumación, no un cese. Tal experiencia es un todo y lleva con ella su propia cualidad individualizadora y de autosuficiencia."¹⁴⁸

Para Dewey experimentar es distinto de tener *una* experiencia. En esta última se combinan elementos como atención, memoria, conocimiento, asimilación del ambiente. El resultado es un placer estético que Dewey lo describe como una consumación. Una experiencia tiene bien definido un tiempo y lugar específicos. Dewey menciona una variedad de experiencias que se pueden convertir en *una* experiencia y notamos que no necesariamente están emparentadas con el mundo del arte o de la apreciación de la belleza de la naturaleza. Como bien dice, puede tratarse de un juego bien concluido, escribir un libro. Lo importante para Dewey es que con todas estas manifestaciones de la vida cotidiana existe la

¹⁴⁸ Dewey, J., *El arte como experiencia*, pp. 41- 42.

posibilidad de convertirlas en una experiencia estética. Con lo anterior no hay por qué temer a hacer de la experiencia estética algo común; por el contrario, la peculiaridad de cada una contribuye y distingue la vida de cada ser humano. Tener *una* experiencia es un evento en la vida de cada ser humano única, inequívoca con otra experiencia. Por lo tanto, para Dewey una experiencia sería un evento único y determinante para el ser humano. Esta forma de entender “qué es tener una experiencia” es muy propia de la filosofía de Dewey, cuando nos fijamos en cómo los demás filósofos usan ese término nos damos cuenta que todo lo que le atribuye Dewey a la experiencia no lo reconocen la mayoría de los pensadores.

“Todo lo dicho de la experiencia estética como si fuera algo distintivo y diferente de otro tipo de experiencias presupone una comprensión de qué significa ‘experiencia’. Pero ese presupuesto amerita una investigación. El término ‘experiencia’ puede ser usado en un amplio campo que abarca cada aspecto de la vida consciente y también en un sentido muy acotado que se refiere a un particular y, quizá, muy breve episodio o incidente.”¹⁴⁹

Esta nota de Collinson nos muestra los dos usos que se le dan a ‘experiencia’, que van de un extremo a otro: de denotar todos los aspectos de la vida consciente de un ser humano, a denotar sólo una muy breve cantidad de estos aspectos. Wittgenstein usa el término en la forma más amplia. No es muy preciso en sus textos si usa la palabra ‘experiencia’ del otro modo (para designar eventos únicos en la vida de un ser humano), pero para designar a las experiencias singulares, particulares, también usa mucho la palabra ‘vivencia’ que como ya dije puede tener una liga más estrecha con aspectos más profundos de la vida humana, tal vez refiriéndose a eventos que marcan de un modo u otro al ser humano que los tiene. Sin embargo, Wittgenstein usa esa palabra de una manera no tan “ceremoniosa”, aunque siempre la relaciona con experiencias mucho más complejas como la experiencia de una obra de arte o la percepción de un objeto figurativo (una interpretación), como en el caso de la visión de una imagen que puede ser vista como dos cosas (el caso de la imagen de pato-conejo).

“[...] –Quien contempla el objeto, no tiene por qué estar pensando en él; pero quien tiene la vivencia visual cuya expresión es la exclamación, ése piensa también en lo que ve.

¹⁴⁹ Collinson, Diané, “Aesthetic experience” en Hanfling (ed.) *Philosophical Aesthetic, an introduction*, p. 150. Traducción propia.

Y por eso el fulgurar del aspecto aparece a medias como vivencia visual y a medias como un pensamiento.”¹⁵⁰

Como se nota, Wittgenstein le imprime más importancia a una vivencia que a una experiencia común. A lo que llama ‘fulgurar de un aspecto’ es a nuestra capacidad de ver una figura como una cosa y luego verla como otra diferente (piénsese en el caso de ver la figura del pato-conejo), a diferencia de un ‘ver continuo’. Sin embargo, he de discrepar un poco en la forma en la que se expresa este filósofo, ya que usa la palabra “contemplar” para dar cuenta de ese ‘ver continuo’ en donde las impresiones sensibles no necesitan ser interpretadas o modificadas por nuestro pensamiento, en donde el objeto es visto como es y esa palabra (“contemplar”) es frecuentemente usada en cuestiones estéticas y es evidente que en dichas cuestiones es imposible tener una visión del objeto sin una interpretación de por medio; para el desarrollo de este trabajo no tomaremos muy en serio el uso de esa palabra en la cita anterior de Wittgenstein. Veremos después que la contemplación puede emplearse de modo diferente de manera que está más emparentado con la idea del ‘fulgurar de un aspecto’¹⁵¹, de la interpretación.

Lo que sí se ha de tomar en cuenta es que el término que usa Wittgenstein (fulgurar) para referirse a esa posibilidad de varias interpretaciones de la visión de un objeto es una muy buena analogía de lo que sucede cuando tenemos ante nosotros una imagen que puede ser interpretada de diferentes formas. El hecho de que primero veamos una de esas posibilidades de interpretación y que después se puedan ver los detalles que hacen la segunda interpretación es parecido a cuando en un primer vistazo reconocemos una figura, mientras se va acoplando la vista y se enfoca mejor, comenzamos a ver los detalles de otra figura y nuevamente, como en un resplandor, se devela otra imagen distinta. Un aspecto muy importante es que en este paso de una interpretación a otra la imagen es ‘trabajada’ por nuestra mente. Pensar en nuestras impresiones visuales no necesariamente es un trabajo de reflexión posterior a la percepción. La posibilidad de que al mismo tiempo de que se esté viendo algo se puedan encontrar varias formas de verlo es la prueba de que el pensamiento actúa al mismo tiempo que nuestros órganos de la visión. Entonces, la vivencia visual es una experiencia que integra pensamiento y percepción.

¹⁵⁰ Wittgenstein, L., *Investigaciones Filosóficas*, p. 453.

¹⁵¹ Usando su expresión (o la del traductor).

Sin embargo, no podemos entender estos fenómenos como procesos distintos, es decir, si hablamos de una vivencia visual no se puede entender que primero ocurra la percepción y después la comprensión y la interpretación de la imagen visual; precisamente, para que sea una 'vivencia' tanto percepción como pensamiento son inseparables. Se debe entender así aun cuando se puedan distinguir el uno del otro sólo para fines explicativos. Lo anterior no se aplica únicamente a las vivencias visuales, sino también a las auditivas (Wittgenstein no tendría mucho en consideración las vivencias gustativas u olfativas, pero para este caso en el que se quiere abarcar todas las posibilidades de la experiencia estética también las tomaremos en cuenta). En el caso de la música Wittgenstein escribe lo siguiente:

“162. Sin embargo, si oigo una melodía comprendiéndola, ¿no ocurre algo especial en mí –algo que no ocurre si la oigo sin comprenderla? ¿Y qué? –No acude ninguna respuesta; o bien, lo que se me ocurre, es soso. En verdad, podría decir: “Ahora lo entiendo” y quizá hasta pueda hablar de ella, tocarla, compararla con otra, etcétera. Los signos de que la entiendo podrían acompañar a la audición.

163. Es incorrecto llamar al entender un proceso que acompaña a la audición. (En efecto, su manifestación, su ejecución expresiva, no podría considerarse como un aspecto concomitante de la audición.)”¹⁵²

La manifestación de la vivencia estética puede ser parte de la experiencia estética, aunque siempre se distinguirán una de la otra. Poder tocar la música o compararla con otras piezas musicales es la expresión de que se ha comprendido y así se puede decir que se ha tenido una vivencia musical, pero una no ocurre sin la otra, la comprensión (hablando de comprender un objeto de arte, por ejemplo) no es entendible para los demás sin una acción o juicio que lo acompañe. Es evidente que Wittgenstein tiene bien claro que la experiencia estética, de un modo u otro, es susceptible de modificar nuestra conducta, ya que al escuchar o al ver una obra de arte de manera que haya una comprensión de ella lo más normal es que haya una expresión de esa comprensión; y esa comprensión es una acción. Ya sea hablando de ella, comparándola o volviendo a reproducirla, las acciones que despliega la vivencia de una obra de arte repercuten en el sujeto y transforman algunas de sus prácticas.

Jacques Bouveresse comprende de esta misma forma la visión edificante que Wittgenstein tenía de la estética (al igual que de la ética). En la que la vivencia estética tiene una función especial en la vida de cada ser humano, lo ayuda a construir su individualidad y su forma de vida propia. Bouveresse también nota, en esta visión edificante de la estética, que

¹⁵² Wittgenstein, L., *Op. Cit.*, p., 31.

Wittgenstein retoma (aunque de manera muy ligera) la importancia hacia la parte del divertimento y del placer que es crucial en la experiencia estética. En el estudio que Bouveresse hace de la estética de Wittgenstein nos muestra esa visión predominantemente positiva del trabajo de la experiencia estética en la vida humana.

“[...] Wittgenstein considera que los productos del arte deben tener un efecto esencialmente *positivo*, que deben representar una solución y no un problema.

De ahí esta importancia otorgada al papel, a menudo despreciado del divertimento puro en la contemplación estética, la convicción de que el arte debe, de una manera o de otra, ayudar a vivir y ayudar al mayor número de personas a vivir, es decir, ser *popular* o no serlo, el rechazo del arte por el arte y la exigencia de *moralidad* en la producción artística, el acento puesto, implícita o explícitamente, sobre la función compensadora, consoladora, educadora (y eventualmente también, como en el caso de Tolstoi, edificante) del arte.”¹⁵³

Todos estos atributos positivos que le da Wittgenstein al arte son extensivos a la experiencia estética. Sin embargo, recordemos que no siempre se tienen experiencias estéticas de objetos artísticos y también es posible que la mayoría de las personas obtengan placer estético de manifestaciones artísticas muy pobres. Es muy usual que la mayoría de la población prefiera manifestaciones populares de música y demás artes, otras manifestaciones como la literatura o las instalaciones (en la actualidad) no gocen de la misma cantidad de público. El alcance del arte por medio de la reproducción técnica es mucho mayor, además de que la difusión de manifestaciones como el cine, la música o la fotografía (artes que están muy emparentadas con el desarrollo técnico o que están directamente desarrolladas con la tecnología) facilita su consumo, mientras que la pintura o la literatura tienen un público más restringido ya que no es posible tener la pintura o el texto literario en el mismo número de locaciones en lo que sí se podría llevar una película o una grabación musical. La popularidad del arte no se da de manera uniforme, por lo tanto, tenemos que entender que las experiencias estéticas de la población son muy distintas dependiendo de lo que estén acostumbrados a consumir. Asumiremos que Wittgenstein, tal como lo sostiene Bouveresse, tenía la idea de que la popularidad del arte era un ingrediente necesario para que este pudiera efectuar cambios en una sociedad; por lo tanto, el acceso al arte debería ser lo más público posible, plural en sus manifestaciones, todo esto para que tuviera realmente repercusiones en la vida de toda una sociedad y no sólo de individuos aislados.

¹⁵³ Bouveresse, J., *Wittgenstein y la estética*, p. 32.

Esta asunción compromete a Wittgenstein con una propuesta para entender la vivencia o experiencia estética íntimamente ligada con el sentido de la vida, lo mismo que pasaría con la ética (en su sentido trascendental)¹⁵⁴. Pero a objetos diferentes corresponden vivencias estéticas distintas, con lo que los cambios en la sociedad que se pretenden atribuir al arte también serán distintos.

La peculiaridad de la vivencia estética, ya se dijo, radica en su conexión con objetos, contextos y con el placer que se produce en todo el proceso de la experiencia. Los objetos que son candidatos a ser experimentados de manera estética no necesariamente son objetos artísticos. Desde la antigüedad se da mucho relevancia al papel de algunos fenómenos naturales para desarrollar experiencias de placer estético en las personas. El mundo del arte se considera muy separado del de los objetos comunes, pero expresiones artísticas que se dieron desde principios de siglo XX (como las instalaciones, performance, etc.) han derribado la idea de que el mundo del arte está por encima de los objetos comunes. Esto pone en tela de juicio la idea de que la experiencia estética genuina proviene de la percepción de un objeto artístico, podría darse la ocasión de que no sea así.

La elevación de un objeto común al *status* de arte (piénsese por ejemplo en *La Fuente* de Duchamp) muestra que cualquier objeto puede ser parte de una experiencia estética. Eso no quiere decir que todos los objetos idénticos a la obra de Duchamp sean obras de arte. Es imposible que nos promuevan un placer idéntico (intriga, ironía o como quiera llamarse al placer que despierta su obra) que el que nos provocaría el de Duchamp. Lo que hace al de este artista una obra de arte es una serie de circunstancias, eventos y de acciones que imprimen al objeto una nueva forma de percepción. Arthur Danto dedica todo un libro (*La transfiguración del lugar común*)¹⁵⁵ a escudriñar qué es lo que pasa con los objetos para que la percepción del ser humano los pueda experimentar de forma distinta a lo que nos lo permite una situación ordinaria. Pero lo que interesa en este momento es señalar que el objeto de arte no es una cosa completamente distinta de cualquier objeto que usamos para nuestras labores diarias. El material, la estructura, la forma no son características peculiares para distinguir una obra de

¹⁵⁴ Esta idea se encuentra presente desde sus primeros escritos, en el *Tractatus...*, en donde la ética y la estética pueden entenderse como lo mismo, pero que deja en status de inefable y lo condena al silencio; los escritos de estética y las *investigaciones Filosóficas* que es de donde se extrae la mayoría de las elucidaciones de Wittgenstein para el texto presente permiten una mayor apertura de parte de este filósofo hacia temas como el arte, acorta la brecha entre lo decible y lo indecible y da la oportunidad de que la estética pueda desarrollarse como teoría del arte y de la sensibilidad.

¹⁵⁵ Cf. Danto, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, trad. Ángel y Aurora Molla Román, Paidós, 2002, [Col. Paidós Estética 31] pp. 21- 64.

arte. Lo que transforma un objeto normal en uno de arte es el uso que se le dé a ese objeto. Con esto, se modifica la experiencia que se tiene del objeto.

4. Experiencia estética y vida cotidiana

El arraigo de lo cotidiano en la estética es una corriente de pensamiento filosófico relativamente reciente (del último siglo). La estética pragmatista, cuyo mayor representante es Dewey, es la escuela filosófica que más ha aportado a la idea de que los objetos del mundo cotidiano nos pueden ofrecer una perspectiva estética de nuestra vida.

Las obras de arte y los objetos de la vida cotidiana, ambos, pueden ser objetos de experiencias estéticas. Una de las razones para que esto sea posible es que Dewey no otorga gran importancia al origen de los objetos, su fabricación o material, sino a la forma en la que el ser humano los vive. Tanto en el siglo XVIII como para la filosofía de Dewey en el siglo XX, el sentimiento de lo bello era el resultado de un proceso sensible y también intelectual del sujeto que, aunque estaba promovido por cierta clase de objetos (arte), la belleza era un atributo de la experiencia y no del objeto.

El gran peso que le dio Dewey a la 'experiencia' puede ser entendido como una forma de seguimiento de estas ideas del siglo XVIII. Pero también hay muchos aportes por parte de Dewey para enriquecer el concepto de experiencia. Uno de esos enriquecimientos es que hay una vinculación muy fuerte entre el hombre y el mundo en el que vive, lo arraiga a las cosas del mundo y del entorno de un modo muy simple, pero a la vez muy intenso. Dicho vínculo había estado llevado a menos por las grandes teorías estéticas como las de Kant o, más recientemente, la de Heidegger.

"La experiencia es el resultado, el signo y la recompensa de esta interacción del organismo y el ambiente, que cuando se realiza plenamente es una transformación de la interacción en participación y comunicación."¹⁵⁶

Tal como lo marca la cita anterior, Dewey ve en la experiencia una forma de interactuar de forma distinta con el mundo que nos rodea; recordemos que para él tener una experiencia es distinto a experimentar cualquier cosa. Esta nueva forma de participar en el mundo nos acerca más a los objetos que existen en él. Para Dewey, la experiencia estética es

¹⁵⁶ Dewey, J., *Arte como experiencia*, p. 26.

una forma de llamar a ‘una experiencia’, ya que toda experiencia tiene una faceta estética, sensitiva y placentera. Aunque se trate de una experiencia intelectual, como entender un axioma matemático o comprender una paradoja de la lógica; la parte sensible siempre se encuentra presente y nunca se excluyen una a la otra (la parte intelectual de la sensible)¹⁵⁷, por el contrario, es necesario que haya la presencia de ambas para que una experiencia sea consumada.

La experiencia estética del arte, en particular, tiene las mismas características que cualquier experiencia llevada hasta su consumación, la única diferencia sería que hay una exponenciación del goce y de la parte sensible.

“[...] la obra de arte tiene una *cualidad* única, pero que ésta consiste en la clarificación y concentración de significados contenidos de forma dispersa y débil en la materia de otras experiencias.”¹⁵⁸

Así que Dewey ve en el arte objetos que concentran el aspecto estético que toda cosa en el mundo tiene, pero que en la obra de arte está presentada de forma que el público al que llega lo perciba de una forma más fácil. Pero, para este filósofo no se restringe a la experiencia del arte nuestra capacidad de tener experiencias estéticas, también se pueden tener mediante una experiencia consumada de cualquier aspecto del mundo.

“Las experiencias son los elementos correspondientes en el ritmo y proporcionan unidad; salvan la obra de ser una mera sucesión de excitaciones sin objetivo. Un objeto es peculiar y predominantemente estético, y ofrece el goce característico de la percepción estética, cuando los factores que determinan lo que puede llamarse una experiencia se elevan muy por encima del umbral de la percepción y se hacen manifiestos por sí mismos.”¹⁵⁹

Lo que busca Dewey con esta idea de ‘experiencia’ es evidenciar que todo nuestro mundo está dispuesto a constituir *una* experiencia, el predominio de lo estético en su concepción se da porque uno de los aspectos más importantes para el ser humano, para su desarrollo, es el factor del placer. El placer que se encuentra contenido en la experiencia estética es más delineado y preciso en la experiencia estética del arte.

¹⁵⁷ Cfr. *Ibíd.*, p. 45.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 95.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 65.

Tan importante es este aspecto que de hecho su obra *El arte como experiencia* es un intento por definir el arte mediante la idea de experiencia. El artista, para Dewey, es un gran experimentador del mundo que tiene la capacidad de comunicar la particularidad de su experiencia de algunos aspectos del mundo mediante objetos que él mismo fabrica. Estos objetos tienen la particularidad de poder constituir una experiencia por sí mismos (independiente del contenido del objeto artístico, no se tiene la experiencia de, por ejemplo, un paisaje veraniego cuando se ve una pintura que lo representa, sino se tiene una experiencia estética de la pintura que representa el paisaje veraniego. Se trata de una experiencia diferente a la que el pintor tuvo cuando plasmó su experiencia en el lienzo).

“El artista selecciona, simplifica, aclara, abrevia y condensa de acuerdo con su interés; y el contemplador debe pasar por estas operaciones, de acuerdo con su punto de vista y su interés.”¹⁶⁰

No entraremos en detalles sobre el trabajo del artista. Sin embargo, es importante notar que es por medio del trabajo de éste que el gran público tiene acceso a muchas experiencias del mundo que se perderían o se quedarían sólo en la vida de unos si no fuera porque son condensadas en obras de arte. Ahora bien, Dewey no le atribuye demasiada importancia al objeto de arte, como ya se ha dicho, su pensamiento concuerda con los primeros estetas del siglo XVIII, por lo que para él la importancia del arte radica en su capacidad de proporcionarnos experiencias estéticas y no por el mero hecho de ser objetos hechos con técnicas y materiales únicos. En *El arte como experiencia* se puede leer lo siguiente a este respecto:

“Una obra de arte [es], sin importar lo antigua y clásica que sea [,] verdaderamente, no sólo potencialmente, una obra de arte sólo cuando vive en alguna experiencia individualizada. Como trozo de pergamino, de mármol, de tela, permanece (sujeto a los estragos del tiempo) idéntica a sí misma a lo largo del tiempo. Sin embargo, como obra de arte es vuelta a crear cada vez que es experimentada estéticamente.”¹⁶¹

Dewey tienen bien claro que la obra de arte se hace cuando el objeto de arte se experimenta de manera estética, pero con esto también nos dice que los objetos de arte no siempre han sido experimentados de la misma manera a lo largo de su historia, por lo que debemos de decir que las obras de arte cambian conforme lo hace la humanidad que las

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 62.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 122.

celebra como obras de arte. Saber qué mirar, qué considerar bello o feo o estéticamente placentero son capacidades que se van formando en nosotros, desde nuestra biología, pero también desde nuestra forma en la que hemos sido educados a reaccionar.

A pesar de los intentos por devolver al arte como parte de los objetos del mundo y de regresar, también, a la experiencia estética a la vida cotidiana, Dewey no puede alejarse de la idea de considerar al arte y a la experiencia estética como una forma privilegiada de acercarse a ciertas circunstancias o de crear nuevas formas de experimentar el mundo. Esto es notorio cuando Dewey escribe lo siguiente:

“El arte rompe el caparazón que oculta la expresividad de las cosas experimentadas; nos sacude la pereza de la rutina y nos permite olvidarnos, de nosotros mismos para reencontrarnos con el deleite del mundo experimentado en sus variadas cualidades y formas.”¹⁶²

Lo deleitable del mundo se ve siempre llevado a menos por las cuestiones de la vida práctica (según la hemos entendido, con la economía, la política, la ciencia, etc.), el arte da la oportunidad de percibir los mismos objetos del mundo cotidiano mediante otras conexiones de forma que se hagan distintas al modo convencional en que normalmente se experimentan (desde una rutina y bajo ciertos prejuicios). Aunque Dewey ve en los objetos de arte esa posible exponenciación de las cualidades estéticas y del goce estético por parte del sujeto que los experimenta; cuando se logra una visión más integral del mundo, cuando se nota la íntima conexión entre el ambiente y el sujeto, ya no hay tanta necesidad de ponderar los objetos artísticos por encima de los demás elementos del mundo. Una de las metas del libro de Dewey es que mediante la experiencia estética el sujeto se reconecte con el mundo, se absorba en él; el arte es una forma de lograrlo, pero la vida vivida de forma estética también da esa posibilidad. Por eso, cuando reflexiona sobre la peculiaridad de la experiencia estética frente a las otras (entendidas, igual, como *una* experiencia, pero no específicamente estéticas) dice lo siguiente:

“[...] la única característica distintiva de la experiencia estética es el hecho de que no existe en sí distinción del yo y el objeto, puesto que es estético en el grado en que el organismo y el ambiente cooperan para instituir una experiencia en que los dos se integran tan plenamente que desaparecen.”¹⁶³

¹⁶² Dewey, J., *El arte como experiencia*, p. 118

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 281

Esta indiferenciación entre el sujeto y el objeto la incluye Dewey para no llegar a la conclusión de que el placer o el sentimiento de belleza que obtenemos de la experimentación de objetos de arte (entre otros) es el resultado de la proyección de nuestros propios pensamientos, capacidades, memoria, conexiones, raciocinio, etc. La experiencia estética no permite la separación entre objeto y sujeto porque uno depende del otro, por lo que las características de uno, las sensaciones del otro están interconectadas de forma que no es posible saber qué produce qué. Es realmente una experiencia en donde se pierde la noción del yo y en donde el placer es el producto de esa conexión del mundo y el sujeto.

El papel de la estética es hacer evidentes esas conexiones por medio del trabajo de reflexión sobre el arte y la sensibilidad. Pero el proyecto de Dewey no sólo abarca la estética; se extiende hasta abarcar toda la filosofía en general. Ya que ha dado a la estética la capacidad para dotar a la vida del hombre de un sentido más delineado, por medio de la praxis aunada con el placer; de modo que la formación de experiencias edificantes, importantes, será lo que distingue la vida de cada hombre; ahora también trata de que la tarea de la filosofía (y no sólo de la estética) sea esa formación del individuo en conciencia y construcción con su entorno.

“Una filosofía universal basada en el entendimiento de la relación constante del yo y el mundo en medio de las variaciones de su contenido actual, podría hacer el goce más amplio y más empático. Entonces podríamos gozar de la escultura negra, lo mismo que de la griega; de las pinturas persas, lo mismo que de las de los pintores italianos del siglo XVI.”¹⁶⁴

Esta posibilidad de una filosofía como nos la propone Dewey abre las puertas a toda clase de nuevas formas de acercarnos al mundo, de comprenderlo y de vivirlo (ya que trata de fusionar la vida práctica con los ámbitos más refinados de la vida del hombre). Por eso es que dice que sólo en ese momento podremos ser tan capaces de disfrutar de la escultura de los pueblos africanos como de la europea, cuando tengamos la oportunidad de comprender el contexto, los ambientes y los usos de esos objetos. Si recordamos uno de los pasajes de las *Lecciones de estética* de Wittgenstein, nos encontramos con ese mismo problema de intentar comprender el arte de otros pueblos. Wittgenstein evidencia que es poco probable que sus alumnos o un europeo que se jactase de tener gusto por esculturas africanas hubieran podido entender al arte de un pueblo tan distinto, culturalmente, como los pueblos africanos (para los europeos de principios del siglo XX, como sus alumnos), al menos no harían las mismas conexiones y no gozarían de lo mismo exactamente. Dewey nos dice a este problema que

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 284-285.

efectivamente, como Wittgenstein lo menciona, no es posible gozar plenamente del arte negro sin compartir la misma forma de vida de sus creadores; pero también es posible llegar a deleitarse con el arte “negro” cuando hay una asimilación del entorno propio y también del que posiblemente tengan los artistas africanos.

El disfrute por parte de cualquier persona de arte de distintos pueblos o de productos artísticos de otros países, estados, diferentes al suyo es un asunto difícil de atender, conlleva temáticas muy complejas como el placer estético o la idea de encontrar una actitud estética adecuada ante cada muestra de arte distinto, etc. Por lo tanto, es preciso que indagemos un poco más en el tema del placer estético para comprender mejor lo que se ha dicho anteriormente.

5. Placer estético, distancia estética y actitud estética

El papel del placer es muy importante para la estética. Tomando en cuenta que este texto trata (en términos generales) la experiencia estética, tenemos que uno de los factores más importantes a considerar es el del placer estético. Normalmente, cuando se habla (en un habla más cotidiana) sobre experiencia estética lo primero con lo que se vincula es con una vivencia que proporciona placer. La filosofía ha tratado de investigar las características particulares del goce estético. Es bien conocido que se le ha descrito como un placer desinteresado (esta idea proviene de Kant), lo que nos llevaría a la consecuencia de que lo entendamos como un placer no utilitario, no sensual y no práctico. Se tratará de abordar este tema desde la perspectiva de la filosofía de Dewey, pero también desde lo que nos puede decir Wittgenstein al respecto o estetas contemporáneos como Arthur Danto o Nelson Goodman.

Una de las aportaciones más importantes de Dewey es que hace evidente la relevancia que tiene el placer en la vida del ser humano. Toda la descripción de lo que es tener *una* experiencia está secundada por la idea de que debe haber un placer dentro de ésta. El aspecto estético presente en toda experiencia (no importando la clase que sea –intelectual, moral, religiosa, etc.) da cuenta de este aspecto de satisfacción que debe tener la experiencia. Ahora bien, es un hecho que cuando hay satisfacción es más probable que un sujeto la recuerde y sea importante para él. Esto, claro, no es una regla, por ejemplo se pueden pensar miles de experiencias que no tienen ningún grado de placer y que marcan la vida de una persona (la pérdida de un ser querido, el fracaso en un empleo, etc.). Pero pensando en los términos de

Dewey, *una* experiencia tiene que ser edificante en sentido positivo de la vida de un sujeto, la experiencia que tenga más desarrollado el elemento estético y con él el elemento del placer es más susceptible de ocupar un lugar más importante en la vida de una persona. Esto promueve más experiencias similares y promueve que se comience una práctica constante. Se da una transformación de la forma de vida.

El lugar tan importante que tiene la reflexión sobre el placer estético en la obra de Dewey lo hacen acercarse a cuestiones psicológicas que se habían dejado a un lado por entenderlas como un defecto de la experiencia estética o de la experiencia de cualquier arte. Estos elementos son, el deseo y las emociones. Por tratarse de cuestiones que competen a la psicología, desde Kant se ha tenido que tanto las emociones como los deseos y las sensaciones son estados mentales privados. El placer que se obtiene de ellos de igual modo resultaría sólo accesible y beneficioso para el sujeto que los tiene. Dewey vuelve a introducir estos elementos en su concepto de experiencia estética. Sobre la presencia del deseo dice lo siguiente:

“El que percibe la estética de las cosas está libre del deseo en presencia de una puesta de sol, una catedral o un ramo de flores, en el sentido de que sus deseos se satisfacen en la percepción misma. No quiere el objeto como medio para alcanzar algo.”¹⁶⁵

Su solución al problema de la presencia de los deseos en la experiencia estética resulta ser muy ortodoxa. El interés-desinterés y la finalidad sin fin que, desde Kant, se había aplicado a la percepción estética encajan perfectamente con lo que nos dice Dewey. Sin embargo, Dewey sí se atreve a decir que hay deseo presente en el sujeto cuando enfrenta un objeto de posible experimentación estética. El deseo puede propiciar acciones que hagan más satisfactoria la experiencia del objeto o, simplemente, que sea más recurrente su acercamiento a esos objetos.

“No es la ausencia de deseo y pensamiento, sino su completa incorporación en la experiencia perceptiva, lo que caracteriza a la experiencia estética como distintiva de experiencias que son especialmente «intelectuales» y «prácticas».”¹⁶⁶

Al parecer, la satisfacción (completa) del deseo lo integra en la experiencia de forma que ya no resulta ser un obstáculo para lograr la consumación de la experiencia estética. No aparecerá como un elemento problemático que necesita ser atendido, como pasa en una

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 287.

¹⁶⁶ *Ibídem.*

investigación científica en dónde los deseos y las características particulares del objeto que se estudia no se toman en cuenta o como en otra clase de experiencias en donde el deseo por conseguir un objeto puede nublar la consumación de la experiencia sin lograr nunca una satisfacción. Cuando un sujeto es capaz de apreciar estéticamente, el deseo pasa a ser parte del placer estético y como dice Dewey (en la penúltima cita) el deseo se satisface en el mismo acto de la experiencia, no hay una necesidad de retener el objeto o de consumirlo de forma literal. (Por supuesto, aquí no se toma en cuenta experiencias estéticas en donde sí hay un consumo de la obra como en la gastronomía o formas actuales del diseño industrial que ya se consideran manifestaciones artísticas)

Se ha visto ya que Dewey integra como parte fundamental de la experiencia estética al deseo y hemos visto también que da un lugar muy importante al asunto del placer estético como el distintivo de la experiencia estética (ya que es ahí donde se presenta el placer de una manera más predominante e intensa), aún es una incógnita la manera de entender qué es o de qué se trata el placer estético.

5.1 El placer estético y el problema de su acceso en el desarrollo de bienes culturales contemporáneos.

El placer es parte fundamental de todo concepto de experiencia estética. También es obvio que una parte de ese placer está proporcionado por elementos físicos del material que se experimenta, es decir, una parte de la experiencia estética es un goce sensorial. Dewey reconoce de manera muy sutil este aspecto del placer en la experiencia estética. La asimilación que supone que contrae la experiencia estética con el ambiente hace eminente la presencia de un placer sensual. Por supuesto que ningún esteta, filósofo o crítico de arte podrían aseverar que todo el placer experimentado con el arte se reduce a una cuestión meramente sensitiva (aunque puede darse el caso de que admirar una belleza natural no implique más que una reacción predominantemente sensorial). Para deliberar sobre el placer estético ahora sólo nos referiremos a experiencias estéticas del arte y dejaremos de lado el placer causado por objetos bellos naturales.

Las investigaciones sobre estética nos han acercado muchas veces al aspecto intelectual presente en la experiencia del arte. El ejercicio de la razón, para muchos filósofos, es fundamental para comprender y expresar el gusto por una obra de arte. Ejemplo de esto tenemos toda la teoría estética de Kant donde es evidentemente importante. Obviamente, esto

influyó y perduró en filosofías posteriores, sobre todo para aquellas que brindan demasiada importancia al papel de los juicios de gusto. La misma filosofía de Wittgenstein está muy acorde con esta visión de una experiencia estética muy apegada al elemento intelectual. Se puede decir que entre mayor importancia se le da a los juicios de gusto, cuál es su alcance práctico y su función dentro de todo el círculo del desarrollo de bienes artísticos, más intelectualizado es el concepto de experiencia estética que se maneja y, con ello, del placer. Sin embargo, nuevamente nos encontramos que no es posible reducir a una cuestión de comprensión racional la experimentación de obras de arte, tal vez lo que nos muestra con este carácter más intelectualizado de la experiencia estética es que el placer estético se vuelve más sofisticado, busca tener más raíces en otros elementos no tan solo en reacciones naturales del cuerpo humano.

Una diferencia que hace un filósofo de una corriente algo distinta de las que se ha tratado en estos tres capítulos, Roland Barthes, puede servir de ayuda para entender un poco más las sutiles evoluciones que ha tenido el concepto de experiencia estética tomando como eje al placer estético. Barthes en su texto *El placer del texto* hace una diferencia entre dos términos que se usan para designar las sensaciones agradables. Uno es el 'goce' y el otro, 'placer'. Respecto a esta diferenciación escribe lo siguiente:

“Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.

Aquel que mantiene los dos textos en su campo y en su mano las riendas del placer y del goce es un sujeto anacrónico, pues participa al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda cultura (que penetra en él apaciblemente bajo la forma de un arte de vivir del que forman parte los libros antiguos) y en la destrucción de esa cultura: goza simultáneamente de la consistencia de su *yo* (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce).¹⁶⁷

Aunque la cita anterior fue escrita pensando en el texto (literario preferentemente) puede aprovechar para entender toda experiencia del arte, ya que la literatura es parte del arte y es una manifestación artística que puede ser un gran ejemplo para lo que se quiere

¹⁶⁷ Barthes, Roland, *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, trad., Nicolás Rosa y Oscar Terán, siglo XXI, México 2009, p. 25.

exponer, ya que en ella se concentran la faceta intelectual y también la meramente sensorial. Barthes designa, por un lado, la palabra 'placer' que consiste en una forma más trabajada de una experiencia agradable, se trata de una satisfacción dada por medio de una asimilación de los objetos dentro de su entorno cultural, con una historia que se conoce y que se tiene presente. El elemento racional está muy presente, gracias a él es que todos estos aspectos concomitantes a la obra se integran en la experiencia. Se obtiene el placer de un objeto de arte (en este caso) asimilándolo como tal. La otra forma de tener experiencias de disfrute es por medio del goce. Barthes tiene toda una reflexión muy compleja sobre sí la diferencia entre placer y goce es una cuestión de grado, si tiene que ver con cómo percibimos la historia de la humanidad, etc. No es intención de este texto ahondar en las teorías a las que nos remite este filósofo, al menos, no con demasiado detenimiento en ellas. Lo que se puede leer en la cita que se acaba de hacer de su texto es que el goce es una experiencia del arte más sensorial (sensitiva, emocional, sensual). Las características del objeto y la manera en la que el sujeto se acerca a éste, no necesitan de una asimilación de historia, de instituciones ni de estatutos de lo que es arte o no. Es un goce pleno de la obra sin intermediación. Una experiencia de goce no hace las mismas conexiones que una experiencia de placer, pues saca al objeto de la forma convencional de ser experimentado. Otra de las diferencias más grandes entre el placer y el goce es que el primero es posible decirlo, mientras que el goce no puede decirse, es decir, no se puede hablar de él ya que no se puede poner en palabras u oraciones. Tal vez, el goce se expresa solamente, como diría Wittgenstein. Esta cualidad del placer nos muestra mucho de cómo es que debemos entenderlo, ya que su facilidad para ser expresado en el lenguaje de la información dice que se trata de una experiencia bien definida. Se pueden conocer sus cualidades, intensidad, duración, forma. Un juicio de gusto sobre una experiencia de placer estético es bien entendible, tendría la capacidad de hacer crítica, de reflexionar y de insertar al mundo del arte al objeto del que se ha hablado. La presencia de placer en la experiencia (placer estético) sería un criterio para denominar a un objeto obra de arte, un objeto bello o con cualidades estéticas excepcionales. El placer serviría como criterio, pero recordemos que este placer está dado con toda una serie de criterios anteriores, tanto históricos, culturales, sociales y psicológicos. En este sentido Wittgenstein no tendría ningún problema en acceder a plantear al placer como fuente de los criterios para experimentar el arte y dar cuenta de él a través de los juicios de gusto.

Pero hay otra forma de experimentar el arte, o cierto arte. Barthes lo llama "gocé" (para diferenciarlo del placer, como ya se ha mencionado). La experiencia de goce es muy

distinta de la anterior, tanto que no es posible dar cuenta de ella por medio del lenguaje proposicional. Podemos dar cuenta de sus manifestaciones, pero entendidas desde la perspectiva propia, es decir, la caracterización de la experiencia de gozo es dada por medio de manifestaciones del mismo sujeto que ha tenido la experiencia, y dice cómo es el goce desde la perspectiva de la primera persona. Al parecer la única forma de hacer una diferencia entre una experiencia de goce y una de placer estético es cuando se intenta dar cuenta de ellas. Cuando se trata del placer sí se pueden elaborar juicios de gusto entendibles, complejos (ya sea crítica o reflexiva), mientras que cuando se trate de una experiencia de goce estético no se podrá hablar de ello, pero de alguna manera, el comportamiento del sujeto expondrá la clase de experiencia que tiene.

Otra diferencia que encontramos en el mismo autor sobre las diferentes clases de experiencias de agrado que podemos obtener de la experimentación del arte las expone cuando habla de la fotografía. En su libro *La cámara lúcida*, Barthes nos muestra otra vez dos formas de entender cómo es que disfrutamos de una fotografía. De hecho, no necesariamente se puede entender como una forma de disfrute, sino de afectación por parte del objeto de arte en la mirada del público. Esta vez nos acerca a otra perspectiva de la experiencia estética, la que no solamente se vincula con lo agradable, sino también con lo desagradable, con la provocación de otras emociones y sensaciones que no necesariamente son alegres, sino que pueden referirse a la piedad, a la empatía, a la ternura, al horror o al asco. Todo esto son facetas de la experiencia estética que pocas veces se consideran pero que son, indudablemente, parte de la experiencia estética del arte (sobre todo de las manifestaciones actuales del arte). Barthes introduce dos conceptos: el *studium* “[...] que no quiere decir, o por lo menos inmediatamente, «el estudio», sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones.”¹⁶⁸ Se trata del placer que nos proporciona la experimentación dentro de una cultura, una institución y un juego del lenguaje bien definido. Es un gusto inmediato que manifiesta toda la cultura y la forma de vida que tiene de respaldo el sujeto. Esta experiencia permite definir a qué se va a acercarse y a qué no, se comienza a discernir entre la inmensa variedad de objetos que se tiene para experimentar de forma estética. El *punctum*, el otro concepto que introduce

¹⁶⁸ ---, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala- Sanahuja, Barcelona 1989, p. 64.

se caracteriza este aspecto de la experiencia estética de una forma más intensa que la anterior. En este caso se trata de una forma (casi literal) de ser punzados, de ser afectados por la obra que se está percibiendo. El *punctum* no está apegado a lo establecido por las instituciones culturales, por las buenas costumbres o por el proceder cotidiano del sujeto. Barthes señala que este elemento es una parte constitutiva más del objeto de arte (en este caso de la fotografía) que del sujeto que experimenta. Sin embargo la interacción espectador-obra de arte es lo que permite que el *punctum* se realice en el arte. La atención dirigida del sujeto, sus antecedentes y hasta el *studium* precedente es lo que logra el reconocimiento del *punctum*. O sea, ese elemento que nos afecta, en el que concentramos nuestra atención (ya que condensa toda la intención de la obra), es el elemento más significativo de una pintura, una foto o el estribillo con el que logramos recordar toda la melodía. Ese pequeño fragmento nos hace comprender el conjunto de la obra que está ante nosotros, recordarla y asimilarla como una parte importante de nuestra vida.

Es muy importante tener en cuenta que cuando Barthes habla del texto literario (como es el caso de *El placer del texto*) o como cuando habla de la fotografía (en *La cámara Lúcida*), en ningún momento hay una observación respecto al objeto de arte en cuanto a que cambie de forma radical el contenido, el sentido o el significado del material experimentado. Es decir, que la fotografía de guerra, de muerte o de una escena de desolación no dejan de serlo porque se conviertan en un objeto de apreciación estética. Asimismo, cuando un texto literario nos habla de un asesinato o de un acto moralmente reprobable, aún cuando es parte de una experiencia estética no por eso deja de tener el sentido que tiene. Puede ser que en el caso del texto el placer que se obtiene de esta clase de eventos se dé por medio de la conciencia de que se trata de una ficción, tal como lo señala Danto:

“Es evidente que la misma constatación «esto no es real» contribuye en gran medida –tal como lo señaló Aristóteles en una contundente contribución psicológica- al placer que las personas extraen de las representaciones imitativas.”¹⁶⁹

Pero esto no se puede aplicar a la fotografía, las imágenes documentales fueron eventos que existieron tal y como los marca la imagen. No se puede hacer una distancia estética y disfrutar de la foto sin reconocer lo que se está viendo. Eso no quiere decir que no se pueda apreciar como artística una imagen que nos muestra un evento trágico, grotesco o terrorífico. Nuestra capacidad de sensibilidad estética nos da la posibilidad de tener una

¹⁶⁹ Danto, A., Op. Cit., p. 38.

experiencia estética de una fotografía como las de Koen Wessing, eso no significa que desvirtuemos el sentido de la foto, que al momento de dar cuenta de ella le atribuyamos características que no tuvieron los hechos de donde se sacó la imagen. Lo que nos está mostrando es que la experiencia estética de una obra de arte no siempre es una explosión de placer y de alegría.

Danto reacciona ante esta posibilidad y dice lo siguiente:

“Mi opinión personal es que puede haber casos ante los cuales sería equivocado e inhumano adoptar una actitud estética, al interponer dicha distancia frente a ciertas realidades: por ejemplo, ante disturbios en que la policía aporrea a los manifestantes, verlo todo como una especie de coreografía; o contemplar una explosión de bombas como si fueran crisantemos místicos desde el mismo avión que las ha lanzado.”¹⁷⁰

Evidentemente no es posible aislar de tal modo una impresión sensorial de forma que la podamos interpretar como una cosa completamente distinta a la que es, como en el caso de las bombas (verlos como flores místicas), la experiencia estética, como dice Dewey es una experiencia en la que asimila el entorno, no se desvanece. La distancia que Danto atribuye a la actitud estética no es necesaria, incluso, es perjudicial para entender la experiencia estética. Por el contrario, en lugar de poner una distancia entre objeto y sujeto, tiene que haber un acercamiento; ya sea por medio del conocimiento de la historia del objeto, de la circunstancia en la que se ha desarrollado, de los materiales con los que está hecho, de la brecha cultural o artística a la que pertenece o no, incluso, de la circunstancia política en la que se desarrolla. Todos estos saberes acrecientan el placer de la experiencia del objeto; sin estos conocimientos, nos enfrentamos a un objeto que, si es digno de apreciación estética, nos llevará a la investigación de todo su contexto e historia. Pero, de antemano tendremos una experiencia placentera estéticamente aunque no tan grande e importante como cuando hay un conocimiento más profundo de la obra.

Como hemos visto con las diferenciaciones que nos deja ver Barthes, existen diversas formas de acercarnos a las obras de arte y tener experiencias estéticas de ellas. Unas (lo que describe como *punctum* –que es en realidad una característica del objeto no de la experiencia, pero que aún así lo consideraremos como una forma de describir una experiencia del arte ya que el *punctum* se reconoce y existe sólo en la percepción- y la otra sería la experiencia de

¹⁷⁰ Ibid. p. 50.

goce) abarcan e integran al sujeto en la experiencia, son más intensas y crean un efecto más duradero que permite un reconocimiento más inmediato de parte del sujeto. Las otras son experiencias estéticas más débiles (el *studium* y el **placer**), pero que aún así contienen los elementos necesarios para considerarse *una* experiencia, tal como lo entendiera Dewey. Estas experiencias están muy enraizadas a la cultura en la que se encuentra inserto el individuo, no interfieren tanto en las prácticas subsecuentes del sujeto y pueden tener un recuerdo más débil en la vida de éste.

5.2 Objetos de arte y el placer estético

Se ha expuesto ya que la experiencia estética no únicamente se encuentra delineada por las sensaciones de placer que tiene el sujeto. Aunque el placer no trate de sensaciones o emociones particulares causadas por un agente externo, el placer tampoco es un mero atributo de la experiencia. Él es el resultado de una serie de acciones y padecimientos de un individuo que lo incita a modificar su conducta y su forma de vida. También se ha visto que el placer estético no únicamente tiene contenidos positivos, moralmente correctos o buenos; sino que el placer estético se extiende conforme la experiencia estética del arte se puede extender, hacia terrenos en los cuales lo exaltado no es la belleza sino otra serie de cualidades (también estéticas) como lo temible, lo repulsivo, lo feo, lo deforme, etc., No hay distancia estética que nos modifique la forma de interpretar un suceso o una obra de un contenido inmoral (por ejemplo), sino que la asimilación y la comprensión del horror que puede contener una manifestación artística es también una forma de disfrute de la sensibilidad del hombre. Cuando se tiene una experiencia estética de algo feo el mismo ser humano no puede afrontarlo como algo bello, sino como lo que es. La afectación estética también brinda la posibilidad en un deseo (que se puede convertir en acción) de modificar o alejar lo experimentado. Esto no condiciona el contenido de alguna manifestación artística, ni política ni moralmente, pero tampoco la exime de la presentación de cualquier contenido. La integración en la experiencia estética del objeto y el sujeto de la que nos habla Dewey nos ayuda a comprender que el vínculo entre el contenido de la obra y la forma de ésta, y entre el placer o displacer que producen es inquebrantable. Depende del artista, y de su propia experimentación estética, el contenido de sus obras y cómo ensalza o desmerita ciertos enfoques políticos, económicos, sociales, culturales, morales, religiosos.

Ya que hablamos del artista, es momento de notar que él puede entenderse como un cierto arquetipo de un individuo que es capaz de tener experiencias estéticas en el transcurso de su vida que sean tan intensas e integrales que él mismo está inclinado frecuentemente a realizar manifestaciones de sus propias experiencias estéticas, comunicándolas mediante lo que conocemos como obras de arte, el sujeto comparte con su cultura, su comunidad, el placer estético que ha tenido.

Tener una experiencia estética siempre requiere una manifestación material, ya sea en forma de conducta (gestos, acciones), de lenguaje (juicios de gusto). La buena proyección material de la experiencia estética es proporcional a la calidad de la experiencia que se ha tenido.

“[...] sólo a partir del momento en que la experiencia se concreta en una obra aquella se hace transmisible, comunicable y socialmente relevante.”¹⁷¹

Esto que escribe Mario Perniola referente a la obra de Dewey es, precisamente, una de las ideas más importantes en la teoría estética de Dewey, el arte es la manifestación material (de relevancia cultural) de *una* experiencia de un sujeto particular, el arte mismo también representa la posibilidad de una nueva experiencia por sí solo.

Según lo dicho en los párrafos anteriores, se podría llegar a la conclusión de que ya que es tan importante la manifestación material de una experiencia estética para poder saber que tan grande, intensa e importante es en nuestras vidas, sería obvio suponer que los artistas y sólo cierta clase de personas tienen la posibilidad de tener una experiencia estética tan intensa que desemboque en una obra de arte. Pero no es así. Ya se había manifestado que teníamos que suponer el principio de que todo ser humano es capaz de tener y buscar experiencias estéticas, aunque no necesariamente de los objetos más elevados culturalmente. Las manifestaciones materiales de una experiencia estética no solamente son obras de arte, también son juicios estéticos y toda expresión de gusto (como interjecciones o acciones). Nuevamente, reiteramos, entre más completa y entendible a los demás sea esa manifestación material de la experiencia estética más fuerte e importante es esa experiencia en la vida del que la ha tenido.

¹⁷¹ Perniola, Mario, Op. Cit. p. 158.

5.2.1 Definición de arte a partir de la experiencia estética

A pesar de que este texto no trata sobre la definición de 'arte' es inevitable abordar el tema cuando se hace una investigación de estética. En este caso sólo se hará una aclaración que trata de marcar una diferencia entre la experiencia estética y a la definición de arte. En el capítulo 1° se vio que el ámbito de la experiencia de la belleza no se reducía al del arte, por consiguiente, ni la experiencia estética ni la estética, como disciplina filosófica, se reducen a la experiencia de la belleza, ni a la experiencia del arte. Pero el arte tampoco se restringe a la estética, sus alcances se notan en política, ética, la creación de conocimiento, por lo que definir al arte en términos de experiencia estética no es factible, o al menos entendiendo sólo lo concerniente a la vivencia de las cualidades sensibles de los objetos. En este caso el arte no podría definirse solamente mediante esa idea de experiencia estética.

Noel Carroll, filósofo y esteta estadounidense, nos advierte del perjuicio de definir al arte por medio de la experiencia estética. Si atendemos a una definición de 'arte' en términos de experiencia estética obtenemos graves consecuencias en su teoría de la valoración, la cual nos señalaría que una obra de arte es creada y valorada por su capacidad de promover experiencias estéticas¹⁷². Pero que el arte sea valorado sólo por sus cualidades estéticas y porque ellas nos promueven placer sería completamente parcial. La experiencia estética entendida como el placer estético que obtenemos de la experiencia de una obra de arte no es una concepción completa de la experiencia estética, al menos con fines de este trabajo. Carroll no toma en cuenta que la experiencia estética también inmiscuye aspectos no totalmente estéticos, pero que están presentes porque en la experiencia se integran como parte de lo estético y nos proporcionan otra dimensión más profunda del placer estético, que va más allá de lo sensorial y lo emocional. Aún así no es factible que se defina al arte por medio de la experiencia estética como nos lo pide Dewey. En esto Carroll tiene razón ya que el arte, o lo que institucionalmente llamamos 'arte', no necesariamente promueve experiencias estéticas. Mucho no fue creado con ese propósito o incluso ha cambiado su *status* de objeto de arte conforme el tiempo y el desarrollo de las instituciones culturales lo permiten. Muy recientemente nos encontramos con ese fenómeno de que el arte se crea para generar ciertas experiencias sensoriales muy específicas. Más adelante se verá a lo que ha llegado el arte cuando privilegia a la experiencia sensible como experiencia estética predilecta.

¹⁷² Cfr. Carroll, Noel, *Philosophy of art*, pp. 162- 198.

No podemos valorar únicamente al arte por lo que nos hace sentir o disfrutar, puesto que son objetos inscritos dentro de un contexto, una circunstancia que se refleja en los objetos mismos. Algunos ya solamente son muestras históricas de las sensibilidades de tiempo atrás que ya no representan lo mismo para el ojo de un espectador de la actualidad. Las obras de arte que lo siguen siendo a pesar de los años, los siglos o los milenios son tales porque promueven nuevas experiencias en un público cada vez que son experimentadas. Pero esas experiencias no se constriñen al ámbito sensible; trastocan diversas esferas del desarrollo de la vida humana, tanto social como personal.

Indudablemente, el aspecto del placer sensible es un elemento indispensable de la experiencia del arte que nos ayuda a darle valor al arte. Carroll reconoce esto cuando escribe lo siguiente:

“Valoramos las obra de arte, en parte, porque nos ofrecen la oportunidad para ejercitar, ejercer nuestra sensibilidad, para reconocer y distinguir diferentes cualidades de la apariencia de las cosas. Las propiedades estéticas de las obras de arte nos alertan de las dimensiones cualitativas del mundo en general, mejoran y promueven nuestra capacidad de descubrirlas. Las propiedades estéticas avivan la experiencia.¹⁷³

La valoración personal de un objeto como arte es un proceso en el que intervienen tanto la parte social como la personal. La valoración de las obras de arte no se hace mediante su *status* actual como arte, por su trayectoria, su historia e importancia cultural que ha tenido. El arte, en parte, se reconoce como tal por las instituciones que lo acreditan, por otra parte, también se reconoce por la experiencia estética que promueven en cada ser humano vivo. Una obra comienza a ser importante para un ser humano cuando la ha experimentado estéticamente, por lo que el mero reconocimiento social como objeto de arte no es suficiente para que haya una valoración efectiva de la obra. Lo que Carroll dice en esta cita es que nuestra valoración del arte se da, precisamente, porque promueven nuevas experiencias estéticas, muestran nuevas formas de experimentar el mundo, lo amplían y avivan el transcurso cotidiano de nuestra existencia.

Matthew Kieran, filósofo del arte, refuerza la idea de Carroll, cuando dice que el valor de una obra de arte se da por la calidad de la experiencia que promuevan. Si la experiencia estética de una obra de arte no puede ser intercambiable por otra (no se puede reemplazar),

¹⁷³ *Ibíd.*p.199. Traducción propia.

entonces se le atribuye valor intrínseco¹⁷⁴. El valor que se le atribuye a una obra de arte es modificable y pocas veces está bien establecido en una cultura a menos que sea considerada como una obra maestra, emblemática, un canon a seguir (pero eso es una cuestión de tiempo, sobretodo).

La importancia atribuida a la experiencia estética para saber qué tan importante o qué tan bien posicionada está la obra de arte en una cultura no busca restringir el arte a su posible experiencia estética. Su importancia se da porque hay conciencia del papel del espectador ante la obra, desde la parte puramente sensitiva, emocional, psicológica hasta lo más racional y social. Por lo que la obra de arte ya no es un objeto que valga por sí solo o para sí solo. Tanto su valor como su *status* como arte se lo da la comunidad que lo consume y que lo reconoce como tal. El público del arte no solamente es un espectador; hace la obra desde el mismo momento de su percepción (visual, auditiva, gustativa, olfativa o táctil), el material de la obra es el propulsor de la experiencia estética, pero el sujeto es quien da la dirección de la experiencia. Su formación y sus propias facultades (reflexivas, sensitivas, de memoria y de atención) dicen qué tan importante es el arte conforme lo fue la experiencia estética en la vida del sujeto. El artista es un agente de comunicación entre su propia experiencia estética la cual quiere y necesita comunicar a su comunidad. Mientras que la obra realizada puede ser promotora de nuevas experiencias estéticas por sí sola.

El desarrollo del arte del siglo XX hasta este presente ha dinamitado la idea de que la experiencia estética es el motor del arte. Tanto es así que muchas expresiones artísticas han optado por desligarse de todo concepto tradicional del arte en donde la pieza única es el resultado de un despliegue técnico perfecto la cual ya no es necesaria para hacerles tener a un público una experiencia estética. El arte se volvió efímero como las experiencias que provocan.

“[...] lo que importa no es la materialidad de este objeto complejo que es el dispositivo en sí [el performance, “acción”, instalación, multimedia, técnicas mixtas], sino el hecho de que pueda generar una gama de efectos, una experiencia de cierto tipo: divertimento perplejidad, desubicación, fascinación, rechazo, horror, sentimentalismo y, ¿por qué no?, aburrimiento, quizá indiferencia.”¹⁷⁵

Yves Michaud expone un problema generalizado de la producción y consumo de arte en la actualidad, lo que nos dice en la cita es que poco a poco los creadores, los artistas, se han

¹⁷⁴ Cfr. Kieran, Matthew, “Value or art” en *The Routledge companion to Aesthetics*, p.293.

¹⁷⁵ Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, p. 31.

abocado a la explotación de la sensibilidad en su público, lo que más les importa es crearles sensaciones, atmósferas y placeres. El material que les proporciona esto al público es importante mientras sea experimentado y se obtengan las sensaciones que se han planeado, una vez utilizado, ni siquiera es existente (el performance tiene una duración y espacio determinados, en cuanto se acaba, la obra de arte también termina; pasa lo mismo con las exploraciones sonoras, las instalaciones) “No es necesario que el dispositivo sea fácilmente identificable como “arte”, visto que el arte no es más que el efecto.”¹⁷⁶ Lo más importante para el creador actual de arte es exaltar las cualidades sensibles (estéticas) del mundo. Podemos observar que, dice Michaud, las sensaciones o las emociones que se intentan producir con el arte son cada vez más simples, sencillas y ordinarias. Al mismo tiempo, su presentación, su acceso y su público hacen que las sensaciones y las experiencias se observen complejas, complicadas o sofisticadas, cuando en realidad el contenido de la obra es simple o trata de cuestiones sencillas o más cotidianas.

“[...] tenemos la extraña sensación de que el arte contemporáneo trabaja con muchísimo esfuerzo pero discretamente para hacer hermético el acceso a experiencias triviales y tan comunes como apretarle la mano a alguien, darle limosna a un mendigo, intercambiar una mirada con una mujer, mirar en el vacío, aburrirse o sufrir un ataque de risa primero comunicativa y después nerviosa [...] experiencias muy cercanas, incluso indistinguibles, son planteadas como diferentes por cuestión... de distinción. Existen los iniciados y los demás.”¹⁷⁷

Michaud expone una contradicción, mientras el arte contemporáneo se vuelve demasiado sofisticado para un público amplio y por eso inaccesible (a pesar de que el contenido del arte no sea complejo, su forma lo es), también encontramos que el aspecto estético, la búsqueda de la belleza y la exponenciación de los placeres sensoriales, son cada vez más parte de la vida cotidiana (con la moda, la cirugía plástica, etc.). La estética lo empieza a envolver todo y el arte que se queda sin público. Prueba de ello es que la moda, el diseño y todas las tendencias y estilos de vida ocupan más espacio en la agenda de los ciudadanos de las grandes ciudades, aunque también de las más pequeñas. El exceso de revistas, páginas web y dispositivos que reflejan y producen imágenes que promueven y exaltan la belleza, ya sea de hombre o mujeres, como de espacios y ambientes. El arte que está integrado a las instituciones, el que se exhibe en las galerías, museos, escenarios públicos o teatros privados se va quedando sin público y se va convirtiendo en objeto de exclusión. Sólo aquellos que

¹⁷⁶ *Ibíd.* p. 33

¹⁷⁷ *Ibíd.* p.40.

creen comprender el arte contemporáneo se acercan a él. Por otro lado, el arte monumental, ese que goza de gran prestigio y renombre, que cuelga de la pared de un museo famoso, es objeto de un consumo que tiende a un fin meramente turístico. Los estilos de vida y la mejora del estatus han convertido al turismo cultural en uno de sus estandartes para reconocer qué es lo que se tiene que consumir, a dónde se tiene que ir y en qué vale la pena gastar dinero.

Lo que vemos de fondo es que la experiencia estética se ha convertido en el estandarte del arte y de la vida cultural, pero esta inclinación hacia lo estético se da por una búsqueda de placer, en sentido general, no de placer estético. El placer, sin más, es posible encontrarlo en muchos ámbitos de nuestra vida, ya sea en las relaciones humanas, en las satisfacciones de necesidades biológicas o en el arte. Obviamente, el placer estético se distingue de los primeros tres mencionados. Sin embargo, la inclinación por la sensibilidad y la corporalidad en todas sus formas (no sólo artísticas) hace que las actividades humanas se inclinen hacia la procuración de placer, sin importar su procedencia.

Hemos visto que el placer estético va más allá de la sensibilidad, pero la incluye; también va más allá de las conexiones y convenciones sociales, crea nuevas formas de relacionar los objetos del mundo. Esto es posible con una buena capacidad de reflexión y con un conocimiento y prácticas que nos acerquen al objeto de nuestro placer estético. La experiencia estética tampoco está constreñida al placer. Vemos que las reacciones estéticas se mueven desde lo bello y apacible hasta lo vulgar, lo grotesco, lo feo o lo deforme. No se puede obtener placer estético de lo que consideramos feo, pero el displacer estético también es una forma de experimentar estéticamente. Indudablemente, el trabajo que se requiere en el ser humano para llegar a una experiencia estética es arduo y requiere mucho esfuerzo de parte del sujeto. Aunque la primera impresión estética es inmediata, la educación de los sentidos es un asunto que lleva tiempo, esfuerzo, dedicación y conocimiento. Sólo cuando hay una formación de los sentidos hay un placer estético intenso y duradero.

Lo más importante de la experiencia estética es su manifestación en el ser humano, ya sea en forma de acciones, de creación de nuevas prácticas y formas de vida o en la creación de textos o discursos que comuniquen eficientemente la experiencia estética. Después de todo, la experiencia estética se concreta en la acción, no en el estado interno (en el placero displacer).

Las ideas de Wittgenstein sobre el ver, la interpretación y de cómo usamos el lenguaje son cruciales para tener claro cómo se forman los criterios correctos para reconocer quién

tiene una experiencia estética y quién no. El comportamiento y, por consiguiente, un uso adecuado del lenguaje de la estética (que, por cierto, no consta de vocabulario muy específico, pero que sí tiene un juego del lenguaje establecido, reconocido) son los mejores elementos que permiten la eficiente comunicación de la experiencia estética. El proceso de comunicación entre el artista, el crítico y su público, lector o interlocutor, sí es efectivo logrará tanto la comunicación de la experiencia estética como de la promoción de una práctica artística y de una forma de vida.

CONCLUSIONES

Este texto tiene como meta exponer algunas formas filosóficas de explicar un aspecto esencial en la vida humana, a saber, el que concierne a su sensibilidad en relación con la belleza y el arte, además de la relación de la sensibilidad con el mundo mismo.

Desde el primer capítulo se abordan los temas esenciales de todo el texto. La capacidad sensorial del ser humano se retoma y explica desde varias perspectivas. Ya sea entendiéndola como una facultad especial o como un órgano (como en el caso de Hutcheson o Shaftesbury), como una facultad de nuestra psique o como un ejercicio complejo de todo nuestro cuerpo (y mente). La sensibilidad es indispensable para entender aspectos cruciales en la vida de todo ser humano, desde se comienzan a dar explicaciones del sentido moral del hombre, además, por supuesto, del aspecto que concierne a la estética y el arte. Tal es su relevancia que pronto se fue desligando de lo mundano y las aspiraciones a entenderlo como algo más “elevado” hizo que se le estudiara con miras a ideales metafísicos, dejando a un lado su arraigo (tan evidente) en lo corpóreo y lo terrenal. Los supuestos de que la sensibilidad tiene que ver con asuntos éticos y epistémicos, y se fundaron en ejercicios racionales o puramente psíquicos.

Adentrarnos en el tema de la formación de los juicios estéticos es elemental cuando se toma en cuenta que son los juicios los productos de nuestra apreciación estética, al menos en sentido social. Estos afrontan al problema de su vocabulario, la subjetividad u objetividad de éste, pasando por los deseos y los juicios prácticos. Un enunciado que expresa una sensación particular que pretende ser entendible para un cierto grupo social es, indudablemente, uno de los problemas más recurrentes en todo este texto y, en general, en toda la reflexión filosófica en temas estéticos.

Hablar de sensaciones y hacer un juicio de gusto que pretenda ser aceptado por una comunidad de hablantes acerca a la temática de la valoración. Pues, ¿qué se hace sino evaluar o valorar cuando se juzga algo? Desde el capítulo tercero se abarcaron temas muy complejos como el valor, la evaluación, los juicios de valor, los juicios de gusto. Las ramificaciones que se descubrieron a lo largo de la exposición sirven para advertir la profundidad de los temas y, por ende, su complejidad.

Desde Hume, una figura es la protagonista en lo que refiere a la legitimación de los juicios de gusto. Me refiero al crítico, al juez, que tantas veces se ha mencionado en este texto y que se ha tenido que sobreentender en todo lo que implica esta figura. A diferencia de Hume, Wittgenstein no tiene “en mente” una clase especial de espectador o de consumidor de objetos artísticos, no exalta la posición de un sujeto con “buen gusto” o con “gusto delicado”. Aun así, sí hay criterios para poder distinguir a alguien que sabe de arte y el principal criterio es que sepa comunicar su propia experiencia estética o su falta de ella. O sea, que pueda hacer juicios prácticos que corrijan el producto que no ha cumplido con los criterios de cierto arte o que no han encajado, que no ha hecho ‘click’; o que pueda hacer una descripción suplementaria y ser capaz de notar con su descripción el placer que ha tenido con su experiencia. Wittgenstein no habla del hombre de gusto delicado. Se podría decir que cierra un poco la brecha entre el público general y el público especializado del arte. Ahora bien, los juicios emitidos por cualquier persona son dignos de ser considerados como juicios estéticos si cumplen lo que antes se ha dicho. Sin embargo, también podemos pensar en un sujeto que se exprese maravillosamente de un objeto que no sea señalado por otros como objeto bello o que sea un objeto cualquiera. ¿Qué pasa en este caso? ¿Sigue siendo un juicio de gusto lo que hace la persona que habla de algo trivial para la mayoría de la gente? O ¿se equivocó en su juicio? ¿Existen juicios de gusto erróneos? Para contestar todas estas preguntas recurriré a Yves Michaud, un filósofo y esteta francés, quien dice en su obra *El juicio de gusto*:

“La experiencia demuestra continuamente que uno puede maravillarse por una virtuosidad ficticia, emocionarse por un *phatos* fingido, encontrar imaginativo un cliché y vivir intensamente la fuerza obsesiva de un trabajo producido a metros por encargo. Pero aun el caso de error de respuesta tiene un sentido: un juicio estético es todavía un juicio y no la simple expresión de un gusto particular sin anclaje.”¹⁷⁸

Por lo tanto, un juicio de gusto no está comprometido con la veracidad de lo que predica. Estamos anclados en la experiencia subjetiva, pero la diferencia para que no se considere un juicio completamente particular es el uso y el manejo que se hace de él. Aún cuando el juicio verse sobre un objeto trivial o producido “a metros por encargo” (como dice Michaud), la conducta toda del sujeto ha de demostrar que pretende decir algo significativo del objeto, además, su juicio debe expresar al menos un atisbo del placer que ha experimentado. De ese modo también se puede considerar el enfoque, la postura con la que ha

¹⁷⁸ Michaud, Yves, *El juicio estético*, trad., Gerard Vilar, Idea Books, Barcelona, 2002, [Col. Idea Universitaria-filosofía] p. 31

experimentado el objeto, se puede hacer un análisis del sujeto y de la cultura a la que pertenece y sólo haciendo una evaluación de todo su contexto podremos señalar si su juicio de gusto es erróneo, si su manera de experimentar un objeto es equívoca.¹⁷⁹

Más adelante en la misma obra, Michaud ahonda un poco más en el tema de las reacciones adecuadas y la capacidad de formar juicios. “[...] el proceso de formación del juicio estético consiste en aprender a hacer corresponder una reacción adecuada a las cualidades adecuadas.”¹⁸⁰ Nuestra educación estética puede resumirse en la cita que se acaba de hacer de la obra de este filósofo. Sentir satisfacción o sentir que es elegante un objeto que nos han mostrado de forma ridícula es poco probable que suceda, depende mucho de las prácticas de la sociedad y del círculo social más cercano, pero lo que es igual para todos es que la manera en cómo usamos los adjetivos es proporcional a la manera en la cual estamos dispuestos a tener la reacción que le corresponda (a sentir placer, displacer, etc.). “Al igual que el aprendizaje de las prácticas artísticas pasa por el dominio de las reglas y, por lo tanto, de las convenciones que permiten producirlas, igualmente se aprende a juzgar estéticamente aprendiendo a ver las buenas respuestas ante los objetos apropiados.”¹⁸¹ Esta cita refuerza lo dicho anteriormente. Michaud hace este texto (*El juicio de gusto*) a partir de las ideas de Wittgenstein y el famoso ensayo de Hume sobre el estándar del gusto. Resulta muy interesante cómo a partir de ambos autores este esteta expone de manera precisa la manera en cómo se acomodarían las ideas de ambos en un ambiente intelectual que ha cambiado, sobre todo en los campos de la estética. Ya no es el ambiente precursor iniciático del que parte Hume, tampoco es el de Wittgenstein para quien la estética era un ámbito sumamente importante, pero que se dedicó más en la práctica que en abordarlo por medio de escritos y reflexiones más formales.

Una de las ideas más importantes que he detectado en el texto de Michaud antes mencionado es la siguiente:

¹⁷⁹ Un ejemplo de que el espectador se puede asombrar o puede considerar un objeto más valioso artísticamente de lo que es me viene a la mente con la obra de Pedro Friedeberg, la silla-mano, se trata de un diseño de una silla en forma de mano que es el objeto más popular de toda su obra. La reproducción innumerable que ha tenido este diseño ha vaciado de sentido la misma obra, el mismo autor se refiere a ella como un objeto que manda a hacer con su carpintero (una silla de carpintero más) y que la gente la consume como si fuese una creación única.

¹⁸⁰ *Ibíd.* 32.

¹⁸¹ *Ibíd.* p. 32

“[...] los juicios estéticos se realizan en términos que no puedan en ningún caso reducirse a enunciados categóricos simples, pero de los que importa, por el contrario, respetar su modo de expresión complejo y técnico. En dos palabras: debe respetar el lenguaje real de los juicios estéticos.”¹⁸² Esta cita representa un claro acuerdo con las ideas de Wittgenstein y no sólo acuerdo, sino que las implica. La separación implícita que hay entre los juicios de agrado y los juicios de gusto es evidente; además, de que, como bien dice Michuad, los juicios de gusto no pueden reformularse como un juicio universal aplicable en cualquier circunstancia. La particularidad del lenguaje es la consecuencia de la expresión de una experiencia estética igual de particular. Cuando se respeta la forma en la que son expresados los juicios de gusto no sólo el lenguaje, sino que también los gestos, las entonaciones y el demás comportamiento que conllevan dichos juicios permitirían acceder a la comprensión de la experiencia estética que hay detrás de ellos. El placer o displacer que obtenemos de la escucha de estos juicios de gusto nos referirán al placer del que ha emitido su juicio.

La gran diferencia entre los juicios a los que se refieren Michaud y Wittgenstein (cuando piensa en las descripciones suplementarias) y los juicios prácticos de los que se hablaba cuando se trato a Dewey en este texto (y a Putnam) es el sentido de placer que conllevan los primeros y que en la segunda clase de juicios se ve opacado. Ya sea que usemos los juicios de gusto como correcciones estéticas o que los veamos como juicios prácticos (en todo caso son la misma clase de juicios), el placer se hace presente, ya sea en su forma negativa (como displacer) o en su forma positiva como sucede en las descripciones suplementarias. Del mismo modo, la evaluación es un elemento que se encuentra en ambas formas de los juicios de gusto, a pesar de que cuando hay corrección se hace más evidente que hay un estudio por parte del juez, una evaluación detallada; también la hay en la expresión más placentera de los juicios de gusto. Si han de ser considerados juicios estéticos deben contener ambas cuestiones, es decir, tanto evaluación como expresión de placer o displacer.

La evaluación es el momento esencial de la formación de juicios de gusto ya que es en ella dónde, por medio de un ejercicio de comunicación, se expone el placer o displacer provocado por la experiencia de algún objeto que ha impactado los sentidos. Los juicios son el resultado de la evaluación. Mucho se ha recalcado la imposibilidad de un juicio estético categórico, así que los juicios prácticos son la alternativa. La acción que se encuentra implicada en los juicios prácticos hace que se pueda pensar en los juicios de gusto como un

¹⁸² *Ibíd.* p. 50

‘material’ moldeable, modificable, que se puede adecuar según las circunstancias pero, sobre todo, según la eficacia de los juicios. O sea, si no cumple la función de incitar a la acción (sea cual sea, sea acercarse a la obra de la que se ha hablado o sea alejarse de ella), esos juicios no pueden ser considerados verdaderos juicios de gusto y han de reformularse.

“No juzgamos de una vez y para siempre, y menos en asuntos prácticos.”¹⁸³ Esta cita tan breve amplifica nuestra visión sobre los juicios de gusto (entendidos como una forma de juicios prácticos), ya que además de estar ligados con la “provocación a actuar” también nos da oportunidad de que esos juicios sean rectificables, sean mejorados para su mayor eficacia.

La pregunta de por qué tan eficaces pueden ser los juicios estéticos para comunicar experiencias estéticas puede ser una respuesta considerando la capacidad infinita para la creación de nuevas experiencias –por medio de confrontamientos con otras obras o incluso con una descripción estética (poética) de su experiencia estética. La comunicación del displacer provocado por una experiencia estética fallida debería de ser igualmente infinita. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que en este caso los juicios prácticos involucrados están más acotados por la misma limitación del objeto del que se ha criticado. “Según Schaeffer, el juicio estético es una consecuencia del comportamiento estético, y nunca su condición definitoria o punto de partida. Esto es básicamente debido a que el juicio estético se activa cuando comunicamos nuestras experiencias estéticas. Por ello, comportamiento estético (actividad), apreciación estética (afectividad, placer) y juicio estético (evaluación) no pueden ser lo mismo, aunque sí parte de un mismo proceso, donde la dimensión lúdica interviene de manera constante en la experiencia estética (relación-placer-conocimiento).”¹⁸⁴ La experiencia estética se ha considerado un asunto a parte de los juicios estéticos y de los objetos artísticos. Como se nota claramente en la cita anterior, esta diferenciación se encuentra patente, aunque es un acierto considerar la evaluación y el placer parte de todo el conjunto de la experiencia estética.

Dado que ya se han examinado los alcances de los juicios de gusto, ahora es turno de saber cuál es la materia prima de estos juicios, es decir, qué es lo que comunican.

¹⁸³ Pineda, Diego A., “La formación del juicio práctico: una perspectiva aristotélica” en *Revista Philosophica*, Vol. 34 [Semestre II/ 2008], Valparaiso (21-36), <http://www.philosophica.ucv.cl/Phil%2034%20-%20art%2003.pdf> julio 2013.

¹⁸⁴ Romeu, Vivian, “De la ‘estética trascendental’ a la estética pragmática” en *Observaciones Filosóficas*, No. 7, 2008, <http://www.observacionesfilosoficas.net/delaestetica.html>. julio 2013.

A pesar del tiempo transcurrido desde el famoso ensayo sobre el gusto que hizo Hume en el siglo XVIII, nuevamente nos topamos con uno de los problemas cruciales que trata este ensayo del filósofo escocés, cómo lograr la delicadeza del gusto o de qué depende la delicadeza del gusto, quién la puede tener y quién no.

El desarrollo del presente texto retoma este problema y, aunque se ha expuesto parte de la visión de Hume al respecto, se ha optado por ofrecer una posible solución desde las propuestas de Wittgenstein y Dewey (menciono sólo a estos autores por ser las principales fuentes, pero es notorio que las ideas de filósofos como Barthes, Danto o Putman están muy presentes en todo el trabajo). El enfoque se hace mediante la acentuación de la experiencia estética como principal elemento a comprender y a partir de él es como se logra un entendimiento de todos los procesos que lo envuelven, incluyendo la formación de juicios de gusto y la creación de obras de arte.

Desde la creación de la estética como disciplina filosófica, la experiencia de la belleza, que fue el principal objeto de estudio de la estética, fue perdiendo importancia ante otro concepto que concentraba mejor la diversidad de expresiones y experiencias que a la estética le interesa estudiar. Este término abarca fenómenos más variados y experiencias más diversas que lo que abarca la experiencia de lo bello. El desarrollo de la estética también marcó una nueva dimensión en el estudio de la sensibilidad humana. Desde el siglo XVIII el enfoque en la experiencia estética dio paso al estudio de la percepción humana como fuente de belleza y de todo grado de placer estético. Muestra de este nuevo enfoque es que el vocabulario de la estética y de las prácticas artísticas que se fue ampliando y se comenzó a dar un peso cada vez mayor a la función del crítico o de aquella persona que exponía sus juicios de gusto con la intención de exponer la forma correcta de experimentar cierto objeto.

El papel del juicio estético se hizo cada vez más importante porque en él se refleja la calidad de la experiencia estética del emisor del juicio. Pero la vieja idea de la esencia de la belleza y de su búsqueda en un sitio lejos del mundo hizo que las palabras utilizadas para los juicios denotaran poco la experiencia y más sus ideales de belleza desarraigada de lo material. Wittgenstein nos muestra una nueva forma de entender los juicios de gusto, en donde no se necesita un vocabulario específico y no se hace referencia a entidades fuera del mundo o ideales irrealizables, sino que, de acuerdo con él, la forma de los juicios atiende a las prácticas efectivas del arte, se pueden aplicar a los objetos para que haya correcciones o se pueden

sugerir nuevas formas de interpretación o de experimentación estética refiriendo a otras prácticas artísticas o a obras de arte en específico.

Los juicios de gusto se convierten en una parte crucial de la experiencia estética. No son un acompañamiento o la manifestación secundaria del placer estético, sino que forman parte de la misma experiencia estética, al igual que los gestos, las acciones o las interjecciones. La apertura del lenguaje de los juicios estéticos a términos prácticos, palabras de uso más frecuente que tienen repercusión en situaciones más convencionales, ayuda a la asimilación de la experiencia estética como parte de la vida humana, no como un suceso excepcional que se presenta pocas veces en o para el ser humano. A pesar de que la misma práctica artística había proporcionado una variedad de experiencias que buscaban ser definidas en nuevos términos, la inclusión de los juicios prácticos como parte de las expresiones de gusto resulta muy efectiva para ampliar las prácticas de consumo y producción de obras de arte. La ampliación del uso de lenguajes (no solo verbales, sino también visuales, auditivos, corporales etc.) amplía las experiencias estéticas de los seres humanos.

Por consiguiente, no se está entendiendo que la experiencia estética esté unificada en todos los seres humanos. La asimilación y la comprensión de los lenguajes del arte y también los de la crítica depende la de formación integral de cada sujeto. Aprender a valorar y a designar ciertos términos a algunos fenómenos es una cuestión de aprendizaje, en el cual interfieren elementos psicológicos, pero también elementos culturales y sociales. La valoración se encuentra presente en todo hecho de nuestra vida. Los juicios de gusto no son los únicos en los que se encuentra presente una valoración, ni siquiera una valoración estética. El ámbito estético se encuentra presente en toda nuestra vida y en toda forma de conocimiento del mundo.

Sin embargo, la experiencia estética es la clase de experiencia en donde se concentran las cualidades estéticas de manera que cuando se presentan en la vida de cualquier ser humano se integran de manera que formen una vivencia única. Dicha vivencia o experiencia estética asimila el entorno de donde provienen los materiales que promueven la experiencia, de manera que el sujeto y el objeto de su percepción estética se integran. Hay una conciencia de que el objeto de su placer estético está íntimamente relacionado con sus propias facultades, es decir, que el objeto (obra de arte o de cualquier clase) que le causa placer estético lo hace porque el sujeto tiene la facultad de comprenderlo y percibirlo estéticamente. Por lo que la obra de arte o el objeto bello de la naturaleza lo son en la experiencia del ser

humano. Sin embargo, esto no adjudica todo el crédito al sujeto que percibe. La cuestión material del objeto de apreciación estética es muy importante, ya que la obra de arte es el reflejo de la experiencia estética de su creador, que en un manejo eficiente de los materiales físicos (su cuerpo, un instrumento, pintura, objetos cotidianos, etc.) ha podido comunicar su propia vivencia estética del mundo.

El presente texto trata de hacer evidente que la experiencia estética es un conjunto de elementos internos (sensaciones, sentimientos, emociones, pensamientos, recuerdos y saberes) y externos (acciones, juicios, gestos), en donde lo más importante es que la experiencia estética se extiende más allá de la presencia de placer en nuestro cuerpo o nuestra mente, sino que sale en forma de acciones y de juicios que siempre estarán inscritos en una cultura que los avale, o los reproche. El sujeto que tiene experiencias estéticas no solamente engrandece su propia existencia: también engrandece la de los demás, ya que las manifestaciones externas de la experiencia estética enlazan a la comunidad en la que se sitúa el individuo.

El arte y la crítica de arte son los productos consumados de la experiencia estética. Ellos son la demostración del nivel de desarrollo estético de una comunidad. La capacidad de generar placer estético de una cultura específica se puede notar por los productos artísticos que se desarrollan en ese entorno. Del mismo modo, el trabajo de los críticos de arte y de los promotores de cultura también son indicadores de la sensibilidad de la cultura en la que despliegan su trabajo. El papel del artista como del crítico de arte es conducirnos a nuevas formas de experimentación del mundo, mediante sus obras y sus textos.

El arte actual, en su afán por exaltar la hegemonía del placer estético y la explosión de sensaciones, ha desplazado los valores tradicionales de las obras de arte, dejando que la acción artística tome el lugar del objeto de arte, es decir, que la puesta en escena, la instalación, la proyección en público, es dónde se logra la obra de arte y el material del que se valen queda relegado. Por su lado, el trabajo de los críticos de arte es menospreciado porque no refleja la sensibilidad de un extenso grupo de su sociedad, solo representa su propio punto de vista y el de la comunidad restringida a la que pertenece. Los artistas contemporáneos y los críticos de su arte se han dedicado a separarse de la comunidad en general han optado por crear un espacio propio en el cual legitimar sus obras y sus textos.

Por otro lado, el público en general ha sido bombardeado por productos que han servido para saciar la necesidad de todo ser humano por la experiencia estética. La moda, el diseño, la publicidad ofrecen productos que reemplazan al arte, desplazan la estética del arte y la naturaleza a los productos para la belleza y las revistas de moda. Michaud nos habla de que la estética ya se encuentra en todas partes, se ha difuminado y expandido como lo hace el gas: se encuentra en todos lados, pero no se concentra en nada. La búsqueda de placer ha vuelto propenso al hombre a saciarlo en los productos que tiene más a la mano. Como el arte (de los museos, galerías o teatros) se ha vuelto inaccesible, incomprensible y poco disfrutable para la mayoría de la población. El hombre se dirige hacia la publicidad, el diseño o la música comercial.

Parecería que lo anterior contradice la idea de que los artistas y sus críticos son la manifestación de su cultura y de la sensibilidad del medio social en el que se desarrollan. Pero lo que ha pasado es que se ha desplazado también el papel de los artistas y de los críticos. Ahora, los diseñadores y los que imponen estilos de vida juegan el papel del artista, ya que son los proveedores de artefactos para la satisfacción de la percepción y las vivencias estéticas de la comunidad; los jueces portadores del buen gusto ahora son los comentaristas de espectáculos y los “agendadores” del tiempo libre y el ocio.

Los papeles se siguen desarrollando en la cultura actual, pero los actores han cambiado.

Mi apuesta va hacia reflexionar sobre lo que entendemos como experiencia estética y, con ello, sobre el placer estético y las prácticas artísticas en la que desemboca todo. Las aportaciones de Dewey y de Wittgenstein, entre otros, son grandes ayudas para reintegrar la experiencia estética a la vida cotidiana y no sesgarla a una pequeña parte del espacio público. Pero no por eso tener a la experiencia estética y al placer estético como vivencias simples que bien pueden ser producidas por un producto creado en serie o por un sensorama.

La proliferación de experiencias artísticas creadas a partir de objetos de uso común (como los *ready-made*) confunden aún más las líneas entre el arte y el diseño, pero tenemos que tener presente que actualmente, los grandes productores de estilos de vida son aquellos que brindan productos de consumo personal, producen cosas que al consumirse dan *status* social. Esos productores actualmente son los diseñadores (desde gráficos, industriales, moda, tecnología). Queda en los artistas retomar su papel en la sociedad y reintegrarse a su propia

comunidad creando productos artísticos que despierten en el público interés. También queda en ellos devolver al placer estético la complejidad que ha perdido, reintegrando el ejercicio racional y no sólo relacional (no un arte que necesite saber toda la historia anterior del arte para poder ser apreciado, sino un arte que incite a la reflexión), dando la medida correcta al orden de lo sensible y tomando conciencia de que cada persona es responsable del nivel de disfrute al que puede llegar.

BIBLIOGRAFÍA

- **Arregui**, Jorge V., *Acción y sentido en Wittgenstein*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1984 [Col. Filosófica].
- **Barthes**, Roland, *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, trad., Nicolás Rosa y Oscar Terán, siglo XXI, México 2009
- ---, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala- Sanahuja, Barcelona 1989
- **Bayer**, Raymond, *Historia de la estética*, trad., Jasmín Reuter, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- **Bouveresse**, Jaques, *Wittgenstein y la estética*, trad., José Javier Marzal Felici y Salvador Rubio Marco, Universidad de Valencia, Valencia, 1993, [Col. Estética y crítica]
- **Catalán**, Miguel, *Pensamiento y acción (La teoría de la investigación moral de John Dewey)*, PPU, Barcelona, 1994
- **Carroll**, Noël, *Beyond Aesthetics, philosophical essays*, Cambridge, New York, 2001.
- ---, *Philosophy of art*, Routledge, London, 1999, impresión 2005.
- **Crawford**, David, “Kant” en Gaut, B.; Mclver, D. (ed.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, 2º Ed., London, 2001
- **Collinson**, Diané, “Aesthetic experience” en Oswald Hanfling (ed.) *Philosophical Aesthetic, an introduction*, Blackwell Publishing, Oxford 1992, reimpresión 2005, pp. 111- 178.
- **Danto**, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, trad. Ángel y Aurora Molla Román, Paidós, 2002, [Col. Paidós Estética 31]
- **Dewey**, John, *Teoría de la Valoración*, trad., María Luisa Balseiro, Siruela, Madrid, 2008, [Col. Biblioteca de ensayo]
- ---, *Lógica: teoría de la investigación*, ed., Eugenio Ímaz, FCE, México, 1950.
- ---, *El arte como experiencia*, Traducción Jordi Claramonte, Paidos, Barcelona, 2008.
- **Dickie**, George, *Introduction to Aestheticsn an Analytic Approach*, Oxford, New York, 1997.
- **Falk**, Barrie, “The communicability of feeling.” En Schaper, Eva (ed.) *Pleasure, Preference and Value, Studies in Philosophical Aesthetics*, Cambridge University Press, London, 1983.

- **Franzini**, Elio, *La Estética del siglo XVIII*, trad., Francisco Campillo, La balsa de la medusa, Madrid, 2000.
- **García Suárez**, Alonso, *Lógica de la Experiencia, Wittgenstein y el problema del lenguaje privado*, Tecnos, Madrid, 1976
- **Hume**, David, “Sobre la Norma del Gusto” en *La Norma del gusto y otros ensayos*, trad., María Teresa Beguiristáin, Península, Barcelona, 1989.
- ---, “Sobre la Tragedia” en *La Norma del gusto y otros ensayos*, trad., María Teresa Beguiristáin, Península, Barcelona, 1989.
- **Kant**, Manuel, *Crítica del Juicio*, Trad. Manuel García Morente, Espasa-Calpe, México, 1977[Col. Austral]
- ---, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, ed. Dulce María Granja Castro, Fondo de Cultura Económica, México, 2004
- **Kant**, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, edición Pedro Ribas, Alfaguara, Vigésima segunda edición, Madrid, 2004. [Col. Los Clásicos].
- **Kieran**, Matthew, “Value or art” en *The Routledge companion to Aesthetics*, 2º Edición, London, 2001.
- **Korsmeyer**, Carolyn, *El sentido del gusto, comida estética y filosofía*, Trad. Francisco Beltrán Adell, Paidós, Barcelona, 2002.
- **Lapoujade**, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, siglo XXI, México, 1988.
- **Leyva**, Gustavo, *Intersubjetividad y gusto: un ensayo sobre el enjuiciamiento estético, el sensus comunis y la reflexión en la Crítica de la facultad de Juzgar*, UAM-I /CONACYT/Porrúa, México, 2002
- **Lewis**, Peter, *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate, Cornwall (UK), 2004.
- **Marchán**, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, 1987. [Col. Alianza Forma]
- **Michaud**, Yves, *El juicio estético*, trad., Gerard Vilar, Idea Books, Barcelona, 2002, [Col. Idea Universitaria-filosofía]
- ---, *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*, Traducción Laurence le Bouhellec Guyomar, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- **Novitz**, David, “Criticism, rules and judgment” en Lewis, Peter (ed.), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate, Cornwall (UK), 2004
- **Putnam**, Hilary, *El desplome de la dicotomía hecho/valor y otros ensayos*, trad., Francesc Forn i Argimon, Paidós, Barcelona, 2004.

- ---, *Razón, Verdad e Historia*, traducción José Miguel Esteban Cloquell, Tecnos, Madrid, 1988.
- **Perniola**, Mario, *La estética del siglo veinte*, trad. Francisco Campillo, La balsa de la Medusa, Madrid, 2001, [Col. Léxico de estética]
- **Ravera**, Rosa María, “Lo estético: en el cruce y el límite” en Trapani, D., *Wittgenstein: decir y mostrar*, Rosario Argentina, 1989
- **Shelley**, John, “Empiricism. Hutcheson and Hume” en Gaut, B.; McIver, D. (ed.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, 2º Ed., London, 2001.
- **Shumway**, David, “Questions of pleasure and value” en Berubé, M. (ed), *The Aesthetics of Cultural Studies*, Blackwell, 2002
- **Schulte**, Joachim, *Experience and Expression: Wittgenstein’s philosophy of psychology*, Oxford University Press, New York, 1992
- **Shusterman**, Richard, *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, trad., Fernando González, Román del Campo, Idea Books, Barcelona, 2002, [Col. Idea Universitaria- Filosofía]
- **Stroud**, Barry, *Hume*, trad., Antonio Ziri6n, IIF-UNAM, M6xico, 1995.
- **Townsend**, Dabney, *Hume’s Aesthetics Theory. Taste and Sentiment*, Routledge, London, 2001, [col. Routledge Studies in Eighteenth Century Philosophy]
- **Wittgenstein**, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Edici6n Luis Vald6s Villanueva, Tecnos, Madrid, 2002.
- ---, *Conferencia sobre 6tica*, Traducci6n Fina Birules, Paidos, Barcelona, 1989.
- ---, *Aforismos, cultura y valor*, pr6l., Javier S6bada, 4ª ed., Espasa- Calpe, Pozuelo de Alarc6n, 2004 [col. Austral]
- ---, *Investigaciones Filos6ficas*, trad. Alfonso Garc6a Su6rez y Ulises Moulines, IIF-UNAM, M6xico 2003
- ---, *Lecciones y conversaciones de est6tica, psicolog6a y creencia religiosa*, traducci6n Isidoro Reguera, Paidos, Barcelona, 1992.
- ---, *Zettel*, trad. Octavio Castro y Carlos Ulises Moulines, UNAM-IIF, 3º ed., M6xico, 1997, [Col. Filosof6a Contempor6nea]

- **Zuckert**, Rachel, *Kant on Beauty and Biology, a interpretation of the Critique of judgment*, Cambridge

Biblioteca electrónica

- Pineda, Diego A., “La formación del juicio práctico: una perspectiva aristotélica” en *Revista Philosophica*, Vol. 34 [Semestre II/ 2008], Valparaiso (21-36), <http://www.philosophica.ucv.cl/Phil%2034%20-%20art%2003.pdf> (julio 2011).
- Romeu, Vivian, “De la ‘estética trascendental’ a la estética pragmática” en *Observaciones Filosóficas*, No. 7, 2008, <http://www.observacionesfilosoficas.net/delaestetica.html>. (julio 2011)

Bibliografía complementaria

- <http://www.aromaysabor.com/el-aroma-del-cafe/1272/> (julio 2011)