VNIVERSIDAD NACIONAL
AVTNOMA DE
MEXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA y Doctorado EN Fi LOSOFÍA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA ACTUALIDAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA.

OBSERVACIONES EN TORNO A LA RECEPCIÓN ARTÍSTICA DESDE LAS TRANSFORMACIONES DE LO BELLO, LO SUBLIME Y LA MUERTE DEL ARTE.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

ALMA GABRIELA AGUILAR ROSALES

ASESOR:

DR. CARLOS OLIVA MENDOZA (FFyL–UNAM)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. ENERO 2019

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

A mis padres y hermana,
por cultivar en mí
el sentimiento estético.

ÍNDICE

Introducción.

Capítulo 1. Breve Historia de la Experiencia Estética.

1.1. ¿Qué es la Experiencia Estética?

1.1.2. La Antigüedad.

1.1.3. Edad Media.

1.1.4. Siglo XVIII.

1.1.5. Siglo XIX.

Capítulo 2. La Experiencia de lo Bello y lo Sublime.

2.1. El desplazamiento de lo Bello.

2.1.1. La Gran Teoría.

2.1.2. La belleza subjetiva.

2.1.3. Lo bello disfrazado de fealdad.

2.1.4. La autonomía de lo bello.

2.2. El legado de lo sublime en la experiencia estética.

2.2.1. Longino.

2.2.2. Lo sublime y la subjetividad moderna.

2.2.3. Lo sublime y la *Techné.*

Capítulo 3. Autonomía y Muerte del Arte.

3.1. La autonomía de la Experiencia Estética.

3.1.1. Crítica a la autonomía de la experiencia estética.

3.1.2. Actitud desinteresada y experiencia estética.

3.1.3. La subjetividad moderna como ontología estética.

3.1.4. Autonomía estética y hermenéutica.

3.2. Tres consideraciones sobre la experiencia de la Muerte del Arte.

3.2.1. Hegel y la autorreferencialidad estética.

3.2.2. El nacimiento del arte contemporáneo.

3.2.3. La mercantilización del arte.

Capítulo 4. La actualidad de la Experiencia Estética.

4.1. Aproximaciones a una teoría contemporánea de la Experiencia Estética.

4.1.1. La experiencia del conocimiento estético.

4.1.2. Experiencia estética y experiencia hermenéutica.

4.1.3. La experiencia estética y la tecnología.

Conclusión.

Bibliografía.

Introducción.

En el violento y desesperado intento por comprender qué es la experiencia estética, nos vimos obligados a desmembrarla. La teorización de las experiencias, ha sido un cuerpo por el cual la estética filosófica se ha desplazado para intentar resolver el enigma del arte. De este *desmembramiento* surge la pregunta acerca de las propiedades de una experiencia y después por qué se le atribuye una propiedad estética que la convierte en situación aparte.

Este camino nos muestra cambios significativos, transformaciones de los conceptos estéticos más fundamentales de toda teoría estética y preguntas que nos llevaron a considerar si la experiencia estética ha sido tan sólo un término academicista para justificar propuestas artísticas del gusto de los teóricos. Afortunadamente, el documento presentado no se guío por estas intuiciones pesimistas y apostó por una recuperación de la experiencia estética dentro de las prácticas artísticas actuales, poniendo en tensión las problemáticas de siempre, pero también proponiendo nuevas formas de abordarla.

Los elementos de este cuerpo que diseccionamos, incluyen las nociones sobre las obras de arte que necesitamos tener para de ahí, partir hacia la exploración sobre las experiencias con ellas. Por ejemplo, defendemos que las obras de arte siempre son intencionadas, y esto se ha reiterado a lo largo del texto. También que las obras de arte son conocimiento del mundo y éste se da a través de las experiencias estéticas. Por otro lado, el lector podrá darse cuenta de que nuestra postura acerca de estas experiencias es aquella que las concibe como actividad y no como pasividad o mera contemplación, y además en consecuencia de estos dos puntos (la condición epistémica y la condición de acción) es comunicabilidad y siempre una relación.

Esta relación se desarrolla de tres formas, a) la relación del artista con su obra, b) la relación de la obra con el público o el espectador, c) la relación entre el espectador y el artista. Los propósitos de esta investigación están dirigidos a la relación b, pero en diversas ocasiones recurrimos a las otras dos como parte de la explicación de nuestros argumentos.

Estas relaciones se derivan de otras más generales y básicas que la filosofía utiliza como herramientas teóricas, por ejemplo, la relación entre los objetos y los sujetos. Y a pesar de que existen huecos en la comprensión de la relación entre los objetos y los sujetos, entre el mundo y el pensamiento, entre el espectador y la obra, siempre está ocurriendo algo que mantiene en tensión tal relación, y le otorga constatación. Este texto es una introducción al problema de estas relaciones en general, y una introducción al problema de una de las relaciones: el espectador y la obra de arte.

La teoría estética ha germinado en la intersección entre lo gnoseológico y la ética. Por lo que un primer acercamiento que se ve expuesto aquí es su base de teoría del conocimiento expresado en el análisis sobre la experiencia. Se han dado por supuestas algunas características de la experiencia propia del arte, por ejemplo, que es un tipo de actitud (desinteresada), que es una relación de empatía (a veces peligrosa), que se requiere un tipo de sensibilidad o juicio estético y por último, que se ha exigido una educación sobre arte para responder *adecuadamente*.

Estos supuestos son los que a continuación se ponen en duda, reconociendo el aporte a la construcción de la noción de experiencia estética, pero desplazándose hacia una lugar más cercano a nuestros ojos, para saber qué nos pueden decir ahora.

En el capítulo primero se recorre brevemente la historia de la experiencia y de sus propiedades estéticas. Desde la oposición entre Platón y Aristóteles respecto al arte y sus efectos, pasando por el misticismo de las experiencias en el medievo, para llegar a la crisis del conocimiento, la religión y el arte en el siglo XVIII. Finalmente llegamos a asomarnos a la estética del romanticismo que sentó las bases de lo que en el siglo pasado se comprendió como experiencia estética.

En el segundo capítulo se propone pensar la experiencia de lo bello y lo sublime como experiencias estéticas que, como explicaciones o justificaciones del arte, se han visto afectados por los cambios que ha tenido la generación del mismo. En la primera parte se explica cómo el concepto y categoría de lo bello, siendo el centro y la esencia de la constitución artística, se desplazó para darle lugar a la subjetividad. En la segunda parte se describen las diferencias de lo bello y lo sublime, así como el proceso sobre cómo la sublimidad pasó de ser una característica del arte, a ser una experiencia del sujeto.

En el tercer capítulo se abordan dos problemas que derivan del giro subjetivo de lo bello y lo sublime. Esto es, en primer lugar la autonomía estética, que se genera en la búsqueda de independencia respecto a otras formas de conocimiento, en el estudio de las relaciones a), b) y c). Y en segundo lugar la Muerte del Arte, que propone una estética negativa, y además posiciona el pensamiento estético en la historicidad del objeto y el sujeto del arte. Esta muerte es dialéctica, señala el fin de un ciclo y a la vez arroja luz sobre el camino que la experiencia estética había de continuar. Las tres secciones que conforman este apartado son tres momentos de la Muerte del arte, la primera es la autorreferencialidad estética en la filosofía

de Hegel, la segunda es el nacimiento del arte contemporáneo y por último la mercantilización del arte, a manera de introducción del tema.

Por último, en el capítulo cuarto se bosqueja una teoría contemporánea de la experiencia estética a manera de propuesta. Se trata de apuntalar una transición en la experiencia estética. El espectador en la actualidad ha dejado de ser pasivo, las estéticas de la contemplación también han mutado. Esta transición de la pasividad a la participación se justifica por tres afirmaciones que reconocemos en la experiencia estética. En primer lugar, se postula que la experiencia estética es generadora de conocimiento del mundo, de manera que nos permite a la vez, el reconocimiento del espectador de sí mismo a través de la ficción. Este ejercicio de anagnórisis es lo que nos indica que efectivamente experimentamos estéticamente una situación u objeto. En segundo lugar se considera que después de la Muerte del Arte, se abre una posibilidad hermenéutica. Lo que quiere decir que la experiencia estética es una experiencia de comunicabilidad y una relación en tensión. En este punto se recuperan los conceptos de símbolo y juego puestos entre paréntesis en las tendencias esteticistas y purificadoras del arte. En tercer lugar, se expone las implicaciones actuales de la tecnología en nuestras respuestas a las obras de arte.

En definitiva, este cuerpo que compone y organiza la experiencia estética aún tiene mucho camino por recorrer y muchas disecciones que profundizar. Las interrogantes que surjan de esta investigación serán una meta cumplida en sus propósitos. Y aunque esta introducción a la experiencia estética esté concluída, deja la puerta abierta para una actualización en todo el ámbito de la estética filosófica.

Capítulo 1.

Breve Historia de la Experiencia Estética.

Este primer capítulo separa la noción de experiencia y lo estético para comprenderlas en conjunto. Dividimos nuestro análisis por períodos que muestran históricamente el nacimiento de aquella capacidad del arte para producir estados y experiencias distintas: estéticas. Es verdad que lo estético no se limita al estudio del arte, de tal manera que pensamos en ello teniendo en cuenta que lo estético se da en todas las áreas de la vida humana, por ejemplo, nuestra relación con la naturaleza. De esto se sigue que estamos a favor de que lo estético, debe constituir parte del estudio de todas las ramas de la filosofía.

Nuestro interés en la filosofía del arte, se debe a que la relación con los objetos que se denominan estéticos, en la actualidad parece estar dispersa, disuelta en la herencia filosófica de otros tiempos y pide ser rescatada. Por ello la importancia de continuar con la indagación de la experiencia estética como experiencia artística. A lo largo del texto encontraremos estas dos expresiones intercambiadas en este mismo sentido.

Algunos puntos importantes para nuestra defensa sobre una recuperación de la experiencia estética y dilucidar su estado actual, serán profundizados en los siguientes capítulos. Este primer capítulo es un recorrido breve, histórico y contextual de lo que influyó en su construcción. Como ejemplos, las nociones de la experiencia mística que predominan en toda la Historia de la Estética, la experiencia metodológica y la epistemología.

1.1. ¿Qué es la experiencia estética?.

En latín, la *experientia* es aquello que un ente intenta hacia afuera de sí. La estética, *aesthesis* en griego, es lo que se percibe sensorialmente. Para desentrañar cómo funcionan estos dos términos en el estudio del arte, comenzaremos por ver las similitudes y diferencias entre ambos. En un breve recorrido histórico, se muestra, sin pretensión de abarcar por completo el estudio de la experiencia estética, las definiciones convencionalmente referidas sobre los conceptos de experiencia y estética respectivamente en relación al trabajo de la filosofía del arte en occidente.

A través de la historia del pensamiento y de una manera fragmentada, la noción de *experiencia* era el lugar tanto de las explicaciones a sentimientos religiosos como de procesos de introspección. Más tarde encontraría un lugar en la ciencia como criterio de legitimación de verdad. Pero en el ámbito de la filosofía del arte, la experiencia se formuló como un criterio de validez del objeto estético bajo el término: experiencia estética. La idea de la experiencia estética establecida en el siglo XVIII es el resultado en gran medida de lo que se entendía como experiencia en general, es decir, como un tipo de conocimiento que se obtiene por las sensaciones, funcionando como una condición de posibilidad para que un objeto o situación se identifique como arte. Hacer un examen minucioso de la historia de la experiencia estética va más allá de los objetivos de esta investigación, por lo que aquí nos limitamos a hacer un recorrido breve y señalando los aspectos relevantes para nuestros fines.

1.1.1. La Antigüedad.

A pesar de que en la Antigüedad no existió una teoría que diera unidad a la definición de experiencia, sabemos que fue pensada al tratar de responder a la pregunta por el conocimiento; la experiencia se entendía como la generación de conocimiento. Las interacciones entre la estética y las teorías de la experiencia, tampoco están claramente definidas en la Antigüedad, pero podemos encontrar ésta relación si comparamos cómo se definía cada una. Sin embargo, sabemos que en algo estaban de acuerdo los antiguos: la experiencia estética o más específicamente la experiencia del arte, se da en la ruptura del acontecer cotidiano.

Por un lado, Platón distinguió entre el conocimiento generado a partir de una experiencia ordinaria o cotidiana, de aquel generado por el arte y la ciencia, reconociendo éste último como conocimiento racional.[1] Por otro, la *Poética* de Aristóteles describe un tipo de placer que afecta la voluntad del espectador del teatro trágico. Aunque en ocasiones se reconoce como excesivo, tal sentimiento placentero generado por la tragedia, se distingue de otras experiencias por que *nunca desagrada.* Al aceptar que, incluso aquellas situaciones e imágenes más terroríficas y desagradables nos parecen bellas en las representaciones artísticas, Aristóteles posiciona la experiencia estética en un lugar distinto al ordinario.

Además de funcionar como una ruptura, la experiencia estética es conocimiento. De ahí que, para los antiguos, la memoria adquiera una posición privilegiada para identificar cuándo estamos teniendo una experiencia.[2] El ejemplo lo encontramos de nuevo en Aristóteles, que

[1] A lo largo de la historia sobre la noción de experiencia estética, la separación entre conocimiento sensible y conocimiento racional aparece en los debates sobre la función y vigencia del arte. Ésta sería la raíz del debate sobre si nuestras evaluaciones del arte constituyen o no conocimiento y la validez del mismo.

[2] La *mneme* en Aristóteles funciona como una condición de posibilidad del saber general en relación al saber individual, es la forma en la que es posible conocer. Además de la memoria, para tener una experiencia es necesaria la unión de muchas percepciones y aspectos individuales. Es decir que la experiencia es una unidad de la diversidad, una generalidad.

veía en las experiencias un rasgo que distingue a los animales no racionales del ser humano y su capacidad racional. En el caso de las experiencias con el arte, éstas proporcionan un tipo de conocimiento distinto. El sentimiento que le dio a Aristóteles a la idea sobre un conocimiento distinto, es que el conocimiento que proviene del arte no se limita a lo que nuestros sentidos nos proporcionan, a la información que obtenemos del mundo por medio de nuestro cuerpo, este conocimiento además, proporciona placer.

De manera que la generación de esta satisfacción, distinta las demás es independiente de las asociaciones que el espectador derive de la obra, es decir que este placer es generado por las sensaciones y éstas dan placer por sí mismas. La noción de placer, sería en este momento entendida como lo que nos agrada, aquello que nos gusta contemplar en sentido amplio, lo que disfrutamos o con lo que simpatizamos. Estas ideas, además de fijar las bases para las futuras teorías hedonistas de la experiencia sobre el placer que generan las obras de arte, serían retomadas en el siglo XVIII y convertidas en las teorías del gusto de base empirista.

1.1.2. Edad Media.

Durante la Edad Media, la experiencia se entendía como lo hacía Aristóteles (memoria, repetición y vía hacia la verdad y el conocimiento). En el siglo XIII, el pensamiento filosófico encontraba su lugar dentro de la teología. Las expresiones sobre la experiencia en el medievo estaban asociadas precisamente con los estudios teológicos, encontrando su sentido dentro de las vías para conocer a Dios.

Tomás de Aquino, por ejemplo, pensaba que el conocimiento de Dios debía basarse en nuestro conocimiento del mundo, lo que para la teología sería *el efecto* (el mundo) para llegar a *la causa* (Dios).

La idea de *develar la verdad de Dios* guió la explicación medieval de la experiencia. Los medios por los cuales era alcanzada aquella *verdad,* ponían en evidencia los límites de lo humano, de su estado material y temporal, de su condición de mortal. La experiencia *mística* constituye aquello que frente a la nimiedad de la existencia humana, la trasciende, logrando por medio de manifestaciones sobrenaturales y sin requerir la intervención de la sensibilidad, acceder al conocimiento y la gracia divina. Esta forma de la experiencia está *racionalizada, aislada* o *interiorizada*. En ese sentido, la noción platónica de la experiencia como un acceso a la verdad por medio de la razón, se adecua más a la definición de experiencia de la Edad Media. Las experiencias místicas y sobrenaturales constituyeron un aspecto importante para la experiencia de cuestiones entendidas como *internas.* Los estados internos del hombre serían las emociones o intelecciones por ser una experiencia de sí mismo.

La definición de la experiencia estética entendida como la transformación del saber de un individuo se viene construyendo desde aquí. Al ser una cuestión racional e interna, la experiencia, en apariencia parece alejarse del sentido latino que referimos al principio del capítulo: la intención de ir hacia afuera. Pero la complejidad de esta relación, reside en que tal experiencia, mística, a la vez que es interior, es manifestación de la relación con Dios, externo y siempre Otro. ¨Por ello continúa siento una experiencia, en su expresión latina y teológica.

1.3. Siglo XVIII.

A grandes rasgos, el debilitamiento de las ideas medievales de la experiencia se puede señalar en un principio, con la aparición del pensamiento de Galileo. La tendencia cientificista se solidificó y la utilización del término dentro de ella. Para el siglo XVIII, las teorías de la experiencia estaban divididas entre el empirismo británico y el idealismo alemán. El empirismo inglés vio la experiencia como un criterio base y a la vez limitativo del conocimiento humano[3], mientras que el idealismo heredaba las tesis platónicas de la experiencia.

Históricamente, el empirismo británico y el idealismo alemán, tienen su conciliación en la *Crítica de la Razón Pura (1781-1787).* Kant propone pensar la experiencia como una síntesis entre la sensibilidad y la razón, presuponiendo la radical separación entre experiencia y juicio. El aspecto estético de la experiencia tendría forma en la *Crítica del Juicio (1790)* al articular una facultad especial de la mente con la que podemos distinguir lo bello, facultad que nos permite tener una experiencia estética: la facultad del gusto.

Según Kant, el juicio del gusto no pertenece a lo cognoscitivo y por lo tanto no es lógica, sino estética y sólo puede ser subjetivo. El juicio estético se constituye por una *actitud desinteresada,* sin depender de cuestiones de carácter moral, emocional o afectivo que lo determinen. El juicio estético no es conceptual sino formal; en él hay una necesidad *subjetiva*, pero aspira a una universalidad *sin reglas,* pues aquello que se asevera como bello, debe ser

[3] Los intentos de reducir la experiencia a la intuición sensible fueron el resultado, entre otras cosas, de una "polémica antirracionalista" nacida desde el Renacimiento y aparecida como una *nueva forma de verdad* independiente de la razón. Esta forma de la verdad constituyó también en el siglo XVI el significado de un límite o de una negación de las pretensiones abarcantes de la razón.

bello para todos. Con ello, Kant transforma el estudio estético en una disciplina autónoma: la naturaleza de la experiencia estética es completamente diferente a la del conocimiento lógico y por lo tanto corresponde a un estudio distinto.

Lo que nos interesa señalar por ahora es que, la definición de lo estético, dejó de depender totalmente de las cualidades de los objetos o situaciones estéticas y se integró a ella la subjetividad del espectador.

De la mano con los cambios en la definición del conocimiento y la noción de *verdad*, el pensamiento sobre el arte dio un giro hacia al sujeto. A partir de entonces, el entendimiento de la experiencia estética ha mantenido una relación cercana a las explicaciones emocionales y las respuestas psicológicas del arte y la belleza. El siguiente capítulo describe cómo la categoría de lo bello es desplazada por estas nuevas consideraciones subjetivas en la labor de identificación y justificación del arte, y sobre todo, en la tarea adjudicada a la experiencia estética sobre la generación de un tipo diferente de conocimiento. Por ahora, basta con exponer una de las consecuencias que este giro subjetivo tuvo en la manera en que se constituyó la experiencia estética.

La aparición de la facultad del gusto generó en la filosofía dos preguntas orientadas a la construcción de la noción de experiencia estética. Por un lado la pregunta fue ¿cómo distinguir la experiencia estética de los demás tipos de experiencia - de conocimiento-? Por el otro, debido a que la facultad del gusto genera una disparidad para saber qué es lo bello en tanto que varía de una persona o cultura a otra, se abre la pregunta ¿qué es la belleza? La respuesta del pensamiento ilustrado fue que lo bello debía ser una cuestión de gusto y

explicarse a través de una teoría del mismo. Locke, Shaftesbury y Burke como ejemplos representativos, dieron un giro del estudio del Ser, al estudio de la mente.[4] Y éstos constituyen los intentos por descubrir qué facultad de la mente era la que posibilita la experiencia estética.

Las teorías del gusto, contra la teoría platónica del arte (que confiere al intelecto la tarea del reconocimiento de la belleza), afirmaron que no sólo el razonamiento posibilita tal experiencia, sino la intuición sensible. La experiencia sensible del objeto estético dejó de representar el distanciamiento con la Idea pura de belleza y funcionó como un puente hacia ella. La intuición sensible ayudaba a reconocer la belleza, *tal como nos hacía reconocer la verdad*.

La reformulación de las ciencias (de la concepción del conocimiento en relación con lo sensible) , en el siglo XVIII proporcionó a los tratados de Platón, Aristóteles, así como de autores del medievo y renacimiento, una nueva fisionomía y autoconsciencia. A la par surgieron otros tratados que se denominaron fundadores de la estética, teniendo a Baumgarten como el principal exponente en sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía 1735.* Con las transformaciones de la ciencia y el empirismo, la filosofía que se encargó de explorar la experiencia y el arte no se puede reducir a "textos fundadores", pues también aquellos contribuyeron a la formación de la noción con teorías psicológicas inglesas sobre el gusto y la moral , como la estética de Shaftesbury.

[4] Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de Seis Ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética.* Tecnos/Alianza Editorial. Título original *Dzieje szesciu pojec*. (Traducción Francisco Rodríguez Martín). Madrid, España, 2002. p. 356

Las condiciones del siglo XVIII permitieron que la estética naciera, por un lado por el debate que surgió con los textos del pasado. Por el otro la reconfiguración de la ciencia[5] y su búsqueda de autonomía respecto al siglo barroco, tuvo como efecto una recepción y producción distinta del arte. La noción de experiencia jugó un papel decisivo para la configuración de esta nueva forma de experimentar el arte. La secualización de la ciencia afectó la forma de producir conocimiento asociado con lo artístico. Todavía en el siglo XIX, la experiencia estética puede ser pensada como un intento de revivir el culto a la belleza en la que el romántico afirmaba que aún podía habitar en ella por medio del arte.

Sin embargo, el estatus de lo sensible permaneció como inferior en la filosofía. En los albores de la aplicación del término *estética* en Alemania, cuando Baumgarten escribía su *Aesthetica* (1750-1758), la experiencia estética es descrita como meramente sensual y llevó por nombre *representatio sensitiva.* En su clasificación del conocimiento, Baumgarten dio a la estética el lugar de la *gnoseología inferior* en relación a la gnoseología superior, propia de las ciencias de la lógica. El logro significativo de Baumgarten fue el de incluir un conocimiento considerado como *irracional,* fundado en los sentidos y no en la razón en la clasificación del conocimiento en general. El conocimiento *irracional-sensual* sería aquel generado en la experiencia estética.

Consolidada la unión de la experiencia con lo estético, en el siglo XIX ya poseía un lugar privilegiado al momento de identificar una obra de arte. Varias teorías contribuyeron a su posicionamiento en ese lugar.

[5] Valeriano Bozal, Historia de la Estética. Pág. 20

1.4. Siglo XIX.

A principios del siglo XIX, el pensamiento continuaba diversificado entre los sistemas idealistas y empiristas que intentaban dar una definición a la experiencia estética. Pero la naturaleza de esta experiencia se había modificado con las transformaciones de la producción artística de la época. Beethoven en la música o Goethe en la literatura, exigían y simultáneamente evidenciaban la ruptura con el pensamiento del siglo precedente sobre la naturaleza de la experiencia estética.

En este momento la función de la experiencia estética como criterio para la identificación del arte se consolidó en la forma de la contemplación. La contemplación del arte proveía un conocimiento distinto, un conocimiento del mismo espectador. La contemplación, como una forma de lo sublime y como sentimiento estético estaba asimilada ya en el pensamiento sobre el arte. Aquellos objetos presentados como obras de arte, lo eran debido al sometimiento que lograban en la mente. Es decir, la experiencia estética se convertía en la justificación de la creación artística.

Con *El Mundo como Voluntad y Representación* que Schopenhauer dio a luz en 1819, la experiencia estética es un estado de contemplación que priva a la voluntad: el sujeto que experimenta el arte, se olvida de sí mismo y se asume como expectante en la percepción del objeto. Schopenhauer construye un sistema metafísico en el que interpretó la contemplación como el consuelo de una voluntad incansable (como en la forma de la autoconservación que comprendió Burke y que analizaremos en el siguiente capítulo). La noción kantiana de *desinterés,* es concebida por Schopenhauer como una actitud del sentimiento beatífico. La

experiencia estética fue entendida como una ruptura en ese fluir de la voluntad, y sería como un alivio en los malestares de la vida.

Observamos que estas características de la experiencia del arte se asemejan a la configuración kantiana del concepto de lo sublime, generado en los sentimientos terroríficos, pero placenteros que la fuerza de la Naturaleza provoca ante la pequeñez de la existencia humana. En el siglo XIX, la Naturaleza como una instancia de objetivación del mundo, había dejado de ser una instancia estructuradora de la realidad, *un logos*. La producción del arte se dio en relación a la búsqueda de esta sustantividad perdida y con ello buscaba la permanencia frente la efímera experiencia cotidiana. En el siguiente capítulo sobre el concepto de lo bello, se relata por qué la experiencia estética fue limitándose con el tiempo hacia la experiencia del arte, y cómo fue dejando de ser experiencia mística, de la Naturaleza o lo divino. De momento sólo es importante observar que tal búsqueda de la permanencia en el tiempo, supone que la experiencia del arte de la época opera bajo la conciencia del sujeto respecto a su historicidad.

La consciencia de la experiencia estética en términos históricos, es estudiada profundamente por la filosofía idealista de Hegel, en donde la experiencia es la transformación del saber de un sujeto. El saber al que se remite Hegel es aquel que se construye por medio de la repetición de fenómenos aparecidos a través del tiempo. Según Hegel, esta conciencia de la experiencia hace que el sujeto piense el arte desde su lugar en la Historia. Una de las características de la filosofía del arte de Hegel, es la de considerar que el arte, como un producto del espíritu, es superior a la Naturaleza[6].

[6] Hegel, F. *Lecciones de Estética,* V. I, Trad. Raúl Gabás, Título original: *Vorlesungen über die Ästhetik.* Ed. Península, Barcelona, 1989. p. 10.

La supremacía del arte sobre la forma natural, significó un reconocimiento de las capacidades humanas para pensarse a sí mismo y al mundo. Las manifestaciones del arte que funcionaban como medios para alcanzar a Dios, habían dejado de explicar ese vínculo con el pensamiento. Hegel anunciaba la Muerte del Arte, y fue el hito que dividió todo el estudio estético posterior.

El final del siglo XIX se caracterizó por poner en duda los elementos que conformaron la noción de experiencia desde la Antigüedad. Entonces, la experiencia como método de comprobación y examen se había trasladado al terreno de lo estético. De forma muy general, podríamos decir que hasta Hegel, el estudio del arte se había consolidado en relación al estudio sobre sus similitudes con la belleza de la Naturaleza y la gracia de Dios. El fin de la *forma clásica* del arte es construída por la estética hegeliana y su anunciación de la Muerte del Arte, problema expuesto en el tercer capítulo de este documento.

Los puntos centrales que hemos descrito hasta ahora no pretender dar una versión abarcante y definitiva de la historia de la experiencia estética, más bien sugiere el camino que la noción ha recorrido para darnos pistas sobre su estatus en la actualidad.

Debido a que aunque la noción de experiencia estética se gestó desde los inicios de la filosofía, se estableció como tal en el siglo XIX sustituyendo al concepto de lo bello en aspectos centrales para la justificación del arte. El establecimiento de la experiencia estética

como un conocimiento legitimador del arte, también tuvo su éxito gracias a este desplazamiento de lo bello que analizaremos a continuación.

Capítulo 2.

La Experiencia de lo Bello y lo Sublime

Ests segundo capítulo está dedicado a mostrar que las categorías de lo bello y lo sublime han contribuído a la construcción de la noción de experiencia estética. Para ello, en la primera parte se aborda el rol de la categoría de lo bello en la historia de la estética y sus transformaciones más significativas. En la segunda parte se habla de lo sublime y cómo a t

2.1 El desplazamiento de lo bello.

Lo bello es el comienzo
de lo terrible que
todavía podemos soportar.
Rilke

La categoría de lo bello ha sido en la historia de la estética, la fuente que ha posibilitado el nacimiento y la madurez de las preguntas que tienen que ver con la naturaleza del sentimiento estético, de los objetos estéticos y de las situaciones estéticas. Sin embargo, ha habido momentos en que la categoría de lo bello ha dejado de ser el referente, el común denominador por el cual la estética puede plantearse esas preguntas. Un ejemplo de ello es el nacimiento del estudio filosófico de lo feo y las otras categorías estéticas que se consideraban *dependientes* de lo bello.

La belleza, era la categoría estética capaz de responder a las preguntas mencionadas anteriormente, sin embargo, con el nacimiento de la experiencia estética, dichas respuestas se vieron afectadas en cómo se pensó tanto el arte como evidentemente, la manera de experimentarlo. Para demostrar cómo sucedió esto que he llamado *sustitución o desplazamiento de la belleza*, describiré cuál ha sido el lugar de ésta en la Historia del Arte Occidental.

Cuando se tiene la intención de aclarar la naturaleza de un término, concepto o categoría filosófica, habrá otras ideas que seguramente han sido expuestas con anterioridad a las nuestras, sin embargo, éstas buscan ser cimentadas mediante el estudio de aquellas ideas que nos son simpatizantes, acotando la más clara y convincente. De ahí que nos guiemos a continuación por el análisis de Tatarkiewicz[7] sobre las transformaciones de la categoría de lo bello.

1.2.1. La Gran Teoría.

La Historia de la Belleza contiene una teoría con la cual se puede explicar su permanencia en la definición del arte durante casi dos milenios. Esta teoría es denominada por Tatarkiewicz como la Gran Teoría y fue enunciada desde la época Antigua. Según el filósofo polaco, el nacimiento de la Gran Teoría o llamada también la Teoría Clásica de la belleza, se da en el siglo V antes de Cristo, y culmina o tiene una significativa transformación en el siglo XVIII y principios del XIX.

La Gran Teoría se puede rastrear desde la concepción de la belleza de los griegos, definida como el conjunto de las proporciones, el ordenamiento y las interrelaciones de las partes de una totalidad. Se trata de una teoría objetivista, racional e incluso con aspiraciones a comprender la belleza en términos numéricos. Los pitagóricos veían la belleza en la armonía y la simetría expresada en el número y la proporción como leyes de la naturaleza o incluso como los principios que rigen la existencia humana.

[7] Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de Seis Ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética.* Tecnos/Alianza Editorial. Título original *Dzieje szesciu pojec*. (Traducción Francisco Rodríguez Martín). Madrid, España, 2002.

Estas cualidades de la belleza se podían identificar de dos maneras en los antiguos. La primera, sostenida por los sofistas, indicaba que la belleza se obtenía por medio de los sentidos. La segunda consideró la belleza en un *sentido amplio,* y tiene en cuenta los aspectos morales y los procesos de razonamiento por los cuales se tiene acceso a ella.[8] El sentido amplio de la belleza se identificaba con lo que produce una experiencia estética. Aunque no estaba formulada como la conocemos hoy, la producción de esta experiencia comprendía tanto cuestiones morales y del razonamiento como la percepción inmediata de formas, colores y sonidos. El sentido amplio de la belleza imperó en la cultura europea posterior.[9]

El concepto de belleza clásico sostenido por la Gran Teoría, tiene una constitución metafísica iniciada por la filosofía platónica que divide la belleza en sensible e ideal. La belleza sensible, entendida como la unificación de la diversidad de percepciones, es afín a la definición de experiencia como vía de conocimiento, la que se obtiene por los sentidos pero es ordenada por la razón. Esta definición de la experiencia, vista por primera vez en Aristóteles, es trasladada al ámbito estético debido a los pensadores medievales.

Como ya hemos descrito en la primer sección, durante la Edad Media, tanto el sentido aristotélico y platónico (metafísico), de la belleza permaneció en su forma teológica, es decir, como una cualidad divina. Más tarde, esa cualidad comenzó a ser constitutiva de lo divino y finalmente, la belleza se consideró un atributo mismo de Dios. La experiencia de la belleza

[8] *Ibidem*, p.156.
[9] El debate sobre Los aspectos morales de la experiencia estética es retomado a principios del siglo veinte y serán analizados en el tercer capítulo.

significaba una experiencia sobrenatural y mística. Por lo tanto, la experiencia estética tiene además de una raíz empírica, una base mística.

Esta forma metafísico-teológica de la Gran Teoría predominó en el Renacimiento con una variante: la reconciliación de lo bello y el arte. Esta reconciliación renacentista entre arte y naturaleza por medio de lo bello, significó un elemento a favor del debilitamiento de la Gran Teoría, pues al ampliarse el concepto de lo bello para explicar al arte, se volvía más ambiguo. Más tarde, las variaciones que sufría la Gran Teoría se volvieron tan frecuentes que terminaron por provocar una crisis en sus fundamentos. Anterior a este periodo, la belleza se consideraba en la forma natural o divina, restringida a su despliegue artístico como tal. Esta reconciliación se debe a que las esferas religiosas, políticas y artísticas tuvieron su unificación en el siglo XV, unificación que históricamente se registra dentro del resplandor de la ciudad de Florencia. [10]

1.2.2. La belleza subjetiva.

El estudio psicológico de la belleza y el arte a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, permitió el desplazamiento más significativo del concepto de lo bello dejando atrás la predominancia que había tenido en la estética años atrás concebida como una propiedad de los objetos. Podemos pensar en dos razones principales. Por un lado, estas teorías cuestionaron que lo bello como propiedad objetiva estuviera limitado a la proporción, la

[10]Este resplandor se debió en gran medida a la historia de la familia *Medici.* El Renacimiento, en su despliegue estético y científico, no hubiera sido el mismo sin que los Medici y su mecenazgo -dentro del nacimiento del capitalismo y los intereses dentro de la Iglesia Católica- a artistas como Brunelleschi (inventor de la perspectiva), Donatello, Miguel Ángel, Da Vinci y Galileo, quienes transformaron la experiencia del arte Occidental con sus creaciones. Para profundizar más en este tema, véase Hardy, J. (productor/director). (2004). *Medici: The Godfathers of Renaissance* [TV Mini-Serie] Lion Television. PBS/Devillier Donegan Enterprise.

simetría y la armonía. Por otro lado, posicionaron a la experiencia -aunque seguía siendo una experiencia de lo bello, hablamos aquí de la experiencia como forma empírica, limitada a la percepción sensorial- como el criterio de validación tanto en la ciencia, como en la estética y la filosofía.

La definición de lo bello que predominó a mediados del siglo XVIII fue aquella que la pensaba como una impresión subjetiva, una experiencia que ya no necesariamente se debía al conocimiento de lo divino. De acuerdo con la época, la belleza de las formas surge de *las asociaciones* que hacemos con ellas. Entonces la belleza se trataba de un asunto de convención, determinado en relación a la experiencia individual del sujeto.

El interés por la experiencia del sujeto provocó que el esfuerzo de formular una teoría general de la belleza se convirtiera en un proyecto banal. La preocupación se dirigía a la formulación de una teoría sobre *cómo se experimenta la belleza.* ¿Qué era necesario para generar una teoría de esa naturaleza? Los pensadores concluyeron que las propiedades del objeto no eran suficientes para explicar tal experiencia y le dieron lugar a la mente del sujeto. Tales circunstancias permitieron dejar de lado la teoría idealista de la belleza (aunque nunca por completo) y considerar aquello que determina los objetos artísticos desde la experiencia subjetiva.

Otra señal del desplazamiento de lo bello se encuentra en los artistas prerrománticos, quienes buscaban exponer la vitalidad, plasmar lo pintoresco, representar la plenitud o la expresión emocional, cualidades que tienen poco que ver con la proporción y armonía que la Gran Teoría daba como explicación de la belleza. Mientras que ésta veía el acceso a la belleza a

partir de la razón, algunos escritores a finales del siglo XVIII atribuyeron esa posibilidad a la imaginación o a la facultad del gusto. Esta facultad, como ya mencionamos, fue entendida como especial y distinta, lo que esbozó la reformulación de la llamada la autonomía de la estética en relación a otras formas de conocimiento.

1.2.3. La belleza disfrazada de fealdad.

Ante estas afirmaciones, debemos hacer una observación. Durante la Ilustración sucedió la "crisis" de la belleza gracias a las teorías del gusto, sin embargo, lo bello siguió siendo la cualidad definitoria de lo artístico un siglo más tarde. ¿Por qué? Aunque la facultad del gusto, postulada por Kant como parte del proceso de subjetivación de lo estético, contribuyó al debilitamiento de la Teoría Clásica o Gran Teoría[11], posteriormente, en el siglo XIX encontramos que la facultad del gusto sirvió no sólo para identificar la belleza, sino distinguirla de lo que es feo, sublime[12], pintoresco, etc.

Si aceptamos que durante el periodo romántico se dio a la facultad del gusto la función de servir como directriz para la identificación de lo bello entre todas las demás categorías estéticas, también aceptamos que, a pesar de todo, superó el relativismo que las tendencias de la Ilustración y las teorías empiristas habían establecido para la determinación de lo bello y el objeto artístico. Cuando la categoría de lo bello se desplazó de la forma natural y/o divina al arte, y pudieron integrarse como parte de un sistema metafísico de lo bello otras categorías estéticas como lo feo, lo que sucedía era un resurgimiento de la Gran Teoría, pues presentaba

[11] De ahora en adelante utilizaré Teoría Clásica o Gran Teoría para referirme al mismo movimiento estético de la belleza.
[12] El concepto de lo sublime había sido estudiado desde el siglo I por pseudo-Longino en la literatura.

tales categorías como aquello que *no* es lo bello y de esa manera reafirmaba la necesidad metafísica que lo bello establece.

La belleza, como fundamento metafísico, como aquello que permite pensar en la generación de un sentido del mundo por medio del reconocimiento de las *formas bellas*, también es necesario para derivar de ella todo aquello que se le opone. Desde ahí, el estudio estético de lo feo aparece como una recuperación del ideal de belleza a través de una estrategia de contraste. Lo feo no se comienza a estudiar como forma estética ontológicamente autónoma, sino como negatividad o negación de lo bello.

Uno de los tratados que operan como testimonio de esta idea sobre lo feo, lo encontramos en la *Estética de lo Feo* (1853) de Rosenkranz. La creación de este texto es una consecuencia de las transformaciones artísticas del romanticismo y su modo de experimentarlas. El mérito de este texto estriba en que observó un aspecto descuidado de la estética: la forma negativa de lo bello.

Posicionado filosóficamente desde la estética hegeliana, Rosenkranz observa que estudiar lo feo se vuelve una necesidad que responde al devenir histórico. Es menester estudiar lo feo porque *la fealdad irrumpe en el arte como elemento crítico que viene a confirmar la conversión de éste en instancia histórica y a apoyar su lucha contra el normativismo.*[13] Es decir, contra las normas del gusto que se habían intentado configurar un siglo antes, especialmente con la filosofía de Hume. Rosenkranz, quizá sin estar muy consciente de ello, nos da una razón para pensar que lo feo es de hecho una categoría estética autónoma -en

[13] Rosenkranz, Karl. *Estética de lo Feo,* Julio Ollero Editor, 1992, p. 6

relación a lo feo- al comenzar a postular la idea, madurada en la filosofía de Hegel, sobre la historicidad intrínseca del arte y el papel que la categoría de lo feo desempeñaría al reconocer tal historicidad, es decir, el irrumpir en él para dar cuenta de su nuevo *status quo*.

¿Por qué las estéticas "negativas", lo feo, lo malo y lo falso, se han manifestado como intrínsecas a la verdad y se reducen a la *representación* de lo bello? La fealdad se concibió como la forma negativa de la belleza, y pese a ello, tenemos razones para pensar que lo feo constituye una categoría con autonomía estética en relación a las categorías de lo bello - lo verdadero y lo bueno-. Aristóteles, en oposición a la agresiva división entre ideas y mundo, postuló que lo feo funda una ontología, cuando dice que en la realidad existen seres feos, como cadáveres y animales que en sus reproducciones en el arte y la imitación lejos de provocar desagrado, producen placer. [14]

Desde la *Poética*, es posible pensar que la experiencia estética**,** bajo ciertas condiciones, es la conciliación entre el horror y el placer que el concepto de lo sublime moderno persiguió siglos después. Aristóteles propone pensar lo que se ha considerado como una representación negativa de lo bello, una estética *autónoma* de lo feo, asumiendo que ésta sí puede generar sentido por sí mismo al igual que la categoría de lo bello. La condición para que la fealdad sea una categoría independiente es que la experiencia estética logre la reconciliación entre el horror y el placer. En otras palabras, que tal experiencia funcione como resolución.

[14] La cita original es: "cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuanto más exactas sean. Por ejemplo, las formas de las más despreciables fieras y las de muertos." Aristóteles, *Poética*. Versión de Juan David García Bacca. México, 2016. Pág. 5.

Hasta aquí, la experiencia estética tiene una finalidad: el placer. Pero la obtención de placer y satisfacción también es conocimiento, de manera análoga al que proporcionaba el sentido amplio de la belleza (aquel que incluye cuestiones morales y epistémicas). Por medio de las experiencias estéticas, obtenemos una forma, un sentido dentro de la comunidad. El sentido y el conocimiento propios de la experiencia estética, -incluyendo las que son generadas por categorías consideradas como dependientes de lo bello, como lo feo y lo sublime-, se dan en el plano de tal comunidad sin que sea necesario que *lo real,* como un presupuesto ontológico, *entre* en la ficción del arte.

Es decir que la experiencia estética de lo feo, con su necesario distanciamiento representacional por pertenecer al plano de lo estético, genera la reconciliación entre lo feo y lo placentero, teniendo como resultado un ejercicio análogo a la catarsis. Y este es forzosamente el movimiento de lo feo sin que por ello se implique un traslado de un supuesto *feo real* a lo *feo representado.*

Tal es la idea de Oliva cuando afirma que lo terrible, lo feo y lo falso, ha formulado su propia ontología, aunque ciertamente de una manera lateral.[15] Los sucesos trágicos pueden llegar a ser placenteros cuando se comprenden[16], pues nos integran al sentido comunitario de tal

[15] Se puede cuestionar que se trate de una ontología y defender que tales categorías estéticas dependen de crear una ruptura con el referente de lo bello. Desde Platón, (Fedro y Banquete) se acepta que lo feo también es parte de la experiencia del arte y de lo bello, pero éste aún afirma que no pueden formular sentido y por lo tanto, tampoco pueden ejercer la permanencia que en lo bello permite su interpretación infinita. Sin embargo, estamos pensando en lo feo como una experiencia del arte no como ruptura, sino como constitución de la misma experiencia.

[16] En la estética de Gadamer encontramos que la forma del texto, cuando es comprendido, nos lleva a ese sentido al igual que la experiencia de lo bello. Cuando hablamos de lo bello en este sentido, hablamos de la belleza clásica ya superada, pero figurando para conservar lo que ya ha pasado. Esto es lo que Gadamer denomina Tradición. Por lo tanto, la idea de la belleza clásica que respondía a esencialismos ahistóricos ya no responde a la situación de experiencia estética que planteamos. "En cuanto que comprendemos, estamos incluídos en un acontecer de la verdad" Cita en *El fin del Arte,* Oliva, C. a Gadamer p. 585 de *Verdad y Método.*

conciliación. Es decir, se crea una relación de empatía que en la experiencia estética se reconoce.

La autonomía de las "estéticas negativas" puede encontrar objeciones cuando se piensa como Eugenio Trías que la idea de belleza se estructura permanentemente desde la experiencia estética de otras categorías y de esta manera la dialéctica de gestación de lo bello continúa como un "límite de sentido". Trías habla de lo bello como una referencia metonímica de lo siniestro: *lo bello es el velo ordenado por el cual se deja ver el caos.* Pero esta metonimia no se puede pensar desde la actitud de "desinterés" al que apela la estética kantiana, pues ésta, en contraste, genera una forma de conocimiento y acción en el mundo.[17]

En la actualidad, la experiencia estética ha asimilado las formas negativas del arte. La práctica artística propone los límites de esa experiencia estética desde tales formas. Pero, de acuerdo con Oliva, la comunidad forma sentido y verdad desde los acontecimientos tanto del mundo como del arte sin importar si vienen de categorías estéticas "negativas" o "positivas". La comunidad encuentra esos sentidos al regresar al *ethos* después del caos. La experiencia de lo bello en el arte se encuentra en la participación comunitaria sobre el presupuesto de verdad, que en el caso de la experiencia estética se encuentra en el sentido que, bien lograda (adecuación entre los medios y fines de la obra de arte) genera satisfacción.

1.2.4. La autonomía de lo bello.

[17] Trías, E. *Lo Bello y lo Siniestro,* Citado en Schiller, F. *La Categoría de lo Sublime*, Edición Pedro Aullón de Haro, Trad. José Luis del Barco. Ed. Librería Ágora, España, 1992.

En el siglo XIX, predomina la idea de que la facultad del gusto y la imaginación cumplen la misma función de la razón, esto se extendió hasta el siglo XX. El objetivo parecía ser más bien desplazar la razón por el gusto y la imaginación, esto desembocó maneras peculiares en la práctica artística de europa. En Alemania, por ejemplo, el pintor Max Ernst en la fundación del movimiento dadaísta generado como una respuesta a la primera Guerra Mundial, y manifiesta el desprecio por toda lógica establecida, rebelión que deriva en la constitución del arte desde nociones como lo grotesco o lo absurdo.

El eco de la Teoría Clásica se escuchó en las voces que defendían que *el arte no debía mirarse en una instancia externa a él para justificarse.*[18] De manera que la definición tradicional de la belleza como orden y mesura o armonía revivió mediante el interés por el clasicismo que favorece el culto a la razón, la medida y la proporción. La afirmación hegeliana sobre la belleza como la Idea Absoluta en su apariencia sensorial volvía oficial este resurgimiento del ideal clásico de belleza.

En el *resurgimiento* de la Gran Teoría también se incluyen las tesis de la estética de Hegel: la belleza del arte es superior a la belleza de la Naturaleza por ser producto del espíritu, entendido como el operar de la cultura en el devenir histórico. Esta forma de despliegue de la cultura se asocia con la noción de la libertad, pues la belleza del arte que una cultura produce y concreta en la obra, es una forma de aparecer de la voluntad, del espíritu humano entendido como el pensamiento, en contraste con la determinación que supone lo dado, la forma natural.

[18] *Ibid.*

La justificación que la belleza daba al arte como vía de identificación, se debilitó de forma significativa desde el Renacimiento. Pero poco antes de iniciar el siglo XX era tal la crisis de lo bello que fue necesaria la pregunta sobre qué es el arte y cómo se experimenta. Los artistas y críticos pensaron que la belleza era un concepto tan imperfecto que constituía una base inadecuada para cualquier teoría que se propusiera responder la naturaleza del arte. Las creaciones artísticas comenzaron a buscar que la obra produjera en el receptor algo más que un deleite con su belleza o fealdad.

La noción objetiva de la belleza tuvo un largo reinado y aunque desde los sofistas la noción subjetiva se dejaba ver, ésta predominó sólo en el siglo XVIII en la filosofía kantiana afirmando que los juicios referentes a la belleza, aunque subjetivos, pueden aspirar a la universalidad. Esto influyó notablemente a los teóricos que reconocían el carácter subjetivo de la belleza, pero buscaban sus elementos objetivos y universales.

Como conclusión, en esta segunda versión de la Gran Teoría la proporción se veía sustituida por lo que Hegel denominó forma. Y es la unión entre forma y contenido, lo que le da al arte un lugar superior al de la naturaleza[19] en su nueva función de autointerpretación del ser humano, cuestiones que se abordarán con profundidad más adelante.

Demostramos que el desplazamiento del concepto de lo bello da lugar a la experiencia estética como justificación del arte. Con ello no quiere decir que percibir la belleza no haya constituído una experiencia también, significa más bien que el cambio de los gustos clásicos

[19] El cual Kant había situado en la construcción de su teoría de la experiencia estética aún con una base teológica, en relación a la experiencia de la naturaleza como estructuradora o logos. El genio y el artista, serían para Kant, productos de la naturaleza también, como una especie de don innato.

a los románticos, de la belleza que produce agrado a la que produce emoción, situó a la obra en un lugar en el que ya no debía su estatus de arte a la belleza, sino a su capacidad de producir una experiencia -distinta-, una experiencia estética.

Las problemáticas con las que se enfrenta el surgimiento de la autonomía de tal experiencia, serán expuestos, analizados y cuestionados en el siguiente capítulo, sección 3.1.

2.2. *El legado de lo sublime en la experiencia estética.*

¿Por qué es importante hablar de lo sublime en este momento de la Historia? *Lo sublime* es utilizado en el lenguaje común como un adjetivo que funciona como sinónimo de belleza. Pero ahora veremos que la construcción del concepto de lo sublime occidental, es más bien una experiencia que nos hace comprender con mayor profundidad lo que se ha entendido como experiencia estética.

Lo Bello y lo Sublime se han construído diferenciándose uno del otro. Por un lado, como describimos en la sección anterior, se ha concebido como *perenne* en la historia. Por otro lado, lo sublime, que forman parte de las teorías estéticas en general y en particular de la experiencia estética, ha participado constitutivamente en los sistemas metafísicos de otras áreas del pensamiento. Esto demuestra que el que se interese por comprender la naturaleza de la experiencia estética, habrá de hacerlo como un concepto abierto.[20] Análogamente, la

[20] Abierto en el sentido de Eco: "Un arte que dé al espectador la persuasión de un universo en el cual él no es súcubo, sino responsable —porque ningún orden adquirido puede garantizarle la solución definitiva, sino que él debe proceder con soluciones hipotéticas y revisibles, en una continua negación de lo ya adquirido y en una institución de nuevas proposiciones—, tiene un valor positivo que supera el campo de la experiencia estética pura (que además existe sólo al nivel teórico, pero que de hecho se complica siempre con una serie de respuestas prácticas y decisiones consecuentes)." Eco, U. *La Obra Abierta*, Título Original *Opera Aperta* (1962). Ed. Planeta-De Agostini, S.A. Barcelona, 1992. P. 27

filosofía de la religión y la filosofía moral han mostrado que la noción de experiencia estética no ha sido forzosamente una explicación limitada a la experiencia artística.

La secularización que poco a poco fue movilizándose desde el siglo XVI y XVII - primero con el particular panteísmo propuesto por Giordano Bruno y posteriormente con las monstruosas aportaciones de Galileo a la física del Renacimiento, sentando las bases para el *giro copernicano*- la especulación sobre el arte exigió el nacimiento de *la experiencia estética* que en un principio perteneció a la filosofía de la religión en forma de experiencia religiosa (*deliriuos tremus*), y referido con otras palabras como el *sentimiento sublime*.

El concepto de lo sublime demuestra que lo estético no ha estado siempre ligado a lo artístico. Dos ejemplos son la estética kantiana y la filosofía moral de Brentano. En ambos, el sentimiento de lo sublime está relacionado con la virtud y el deber. Lo sublime, al igual que la experiencia estética es una experiencia del sujeto, pero a diferencia de ésta, no se explica a través del arte sino a través del ejercicio moral.

Sin embargo, existieron tratados, como el de Longino, que funcionaron como puentes teóricos que trasladaron los estudios de la experiencia desde la religión a la teoría estética y del arte, lo que permitió explicar *fenómenos internos* del arte, es decir, las reacciones que provocan en los espectadores. El ejemplo de la importancia de tales estados internos del arte lo encontramos en los frescos de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina, los cuales, tras unos años de su creación, fueron "restaurados" debido a que se mostraban desnudos que provocaban la incitación moralmente reprochable para la Iglesia Católica de la época. Estos

estados internos necesitaban una explicación que la filosofía de la religión finalmente comprendió como experiencias estéticas.

Pero además de una reformulación teórica de la experiencia mística, hubo variantes en la recepción artística, la cual se convirtió posteriormente en una transformación cuantitativa, de alcance. Si bien, la relación entre estética y arte comienza en el Renacimiento, cuando la Naturaleza pierde su valor normativo como creación divina, es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando el llamado goce o experiencia estética sustituye el lugar de una consciencia religiosa que se está debilitando. En este momento, la producción artística aún arrastraba ciertos rasgos de exclusividad, de culto de unos pocos, y por lo tanto de experiencias que sólo podían sentir también ciertos sujetos.

Es hasta finales del siglo XIX y debido también a la reproducción fotográfica, que el arte desciende hasta "las capas con instrucción elemental", es decir hasta la población europea sin educación sobre arte. Con ello, el arte se convierte en propiedad pública y el gusto por verlo y conocerlo es algo que se extendía con mayor ahínco.[21]

Esta transformación del estatus del arte cambió radicalmente la forma de experimentarlo. Y a pesar de que las categorías estéticas clásicas como lo bello y la simetría se ven cuestionadas desde finales del Renacimiento con el movimiento manierista, las explicaciones sobre cómo se experimenta el arte no se ven cuestionadas hasta que los aspectos religiosos del arte se ven amenazados. No se había teorizado sobre *el tipo de experiencia que el arte proporciona*. Lo

[21] Huizinga, *Homoludens*. pág. 255

sublime constituyó en este momento una respuesta a las preguntas que surgían respecto a la experiencia del arte.

En la actualidad, lo sublime continúa teniendo una íntima relación con la experiencia del arte, lo que demostraremos a través de tres etapas del concepto a lo largo de la historia del arte. La primer etapa es la que marca Longino, manifestando el concepto de lo sublime en la literatura que, evidenciando la nimiedad de la humanidad frente la divinidad y la naturaleza, apelando a la experiencia de lo bello como en la Teoría Clásica. La segunda etapa es la de la Ilustración, en donde lo sublime sigue manifestando la relación del ser humano con la grandeza de la naturaleza, pero ahora aquel supera el terror de la inmensidad y grandeza de la naturaleza por medio de la razón, lo que resulta en el estado contemplativo. Y por último en el siglo XX, lo sublime constituye la relación humana con la técnica, en dónde la práctica artística da cuenta de su confrontación.

2.1.1. Longino

Ya en el siglo I, se dejaba ver la primera indagación estética de la palabra *sublime*. *Sobre lo sublime* de Longino, considerado como el estudio precursor de este sentimiento, parte desde el aspecto etimológico de la palabra griega *ὕψους* que remite a una especie de elevación o altura.[22] Gracias a su texto sabemos que lo sublime se asocia con dos campos semánticos: por un lado la sensación de éxtasis, de grandeza, admiración o asombro y por otro el terror, el miedo, lo apabullante. Sin embargo, la atención que se le ha dado al tratado se debe a que

[22] Doran, R. *The Theory of the sublime, from Longinus to Kant*. Cambridge University Press, United Kingdom, 2015. p. 4

propuso una serie de reglas y técnicas retóricas que configuran un esquema para poder conseguir lo que nombra *literatura sublime* y con ella un tipo de experiencia estética.

Con ello, Longino presupone que el arte y su capacidad de expresión y de provocar un sentimiento de tal naturaleza se logra en primer lugar, con la combinación de varias fórmulas, esquemas o técnicas y en segundo lugar con *lo dado* naturalmente. Lo dado naturalmente es *la idea del genio* que Kant tomará más adelante para desarrollar su estética. La retórica que logra ser sublime, es para Longino, aquella que es efectuada en gran medida por el dote natural del creador. La grandeza de pensamiento (*noesis)* y la llamada "emoción vehemente" (*pathos)* contribuyen de forma directa en la construcción sublime de lo literario.

La evidencia de que lo que pensaba Longino no era una categoría como lo bello, es decir una categoría ontológica del objeto artístico, sino una experiencia, está en que tal poder de expresión, es el talento para conseguir grandes pensamientos, entendido como una disposición innata o natural para producir lo sublime, acompañado de un segundo elemento: la pasión vehemente y entusiasta.[23] Aquel estado mental llamado sublime se puede conseguir también apelando al buen uso de las metáforas, teniendo la sensibilidad de crear otra realidad, una menos explícita y más sutil, llamada por Longino la *noble expresión*. Este es un lenguaje que mantiene sin develar las cosas tal cual, pero las sugiere logrando producir "un asombro peculiar" en el lector, logrando que aquellas palabras *le resuenen como un eco en los pensamientos*.

[23] 'Longino' *Sobre lo sublime*. Madrid, España, ed. Gredos, 1979. p.134

La *literatura sublime* significaba para Longino lograr una obra capaz de construir fines en sí misma, valores, y sentido. Para lograr esa autonomía, la obra debía estar "elevada" al colocar las palabras por fuera de un aparato natural; en otros palabras, de saber utilizar los artificios retóricos. En la estética de Longino y a través de sus anhelos de perfección retórica, se asoma la construcción de lo humano, de un humanismo estético.

Lo sublime, es la acentuada humanidad respecto a la naturaleza y frente a la divinidad. La palabra es la vía para obtener la inmortalidad, pero no sólo eso, sino para mostrar el desplazamiento del sentimiento de lo divino en relación a la misma humanidad. Longino propone una serie de versos para denotar lo sublime desplegado en la retórica de Homero. Cito uno de los pasajes:

> *Cuánto espacio puede divisar con sus ojos a tra-*
> *vés de la distancia nebulosa un hombre que, sen-*
> *tado en una atalaya tiende su mirada hacia la*
> *alta mar color vinoso, otro tanto salvan de un*
> *brinco relinchando sonoramente los caballos de*
> *los dioses.*[24]

El posicionamiento de lo humano frente la inmensidad del océano, de la fuerza de la naturaleza, de lo divino: es la fuente de la sublimidad. Constituye así una belleza extrema y única capaz de llevar al éxtasis, pues va más allá de una racionalidad controlada y medida que

[24] 'Longino' *Sobre lo sublime*. Madrid, España, ed. Gredos, 1979. Cita de Longino a Homero en la Ilíada p. 161

raya en el horror. Produce éxtasis más que la persuasión en el oyente a la que apuntalaba la retórica aristotélica.

La palabra éxtasis[25], del griego έκ στασις fue acuñada por Longino desde su contexto religioso al campo de lo estético.[26] Surge de una tensión entre una experiencia mística religiosa y un concepto estético literario. Aquella mirada del hombre frente a la inmensidad del mar evocada por Homero, es para Longino una mirada cósmica: equiparable con los dioses. Lo sublime construye lo humano sin apoyarse en los dioses, pues más bien hace presente su desplazamiento. La figura de lo divino *se intercambia* con la de lo humano, hay una desviación hacia el espíritu humano.[27] Lo sublime jamás será la naturaleza misma, más bien se hace posible en una relación de distancia, de eco.

2.1.2 Lo sublime y la subjetividad moderna.

Lo sublime pertenece a Jano, es de naturaleza dual y se ha pensado como la resolución de la contradicción entre una sensación de sumisión, o una sensación de pequeñez ante la inmensidad y fuerza de la Naturaleza (esta sensación es lo que Kant llama *sublime terrorífico*, y lo que para Burke, como se comentará más adelante, es un deleite horroroso o una especie de terror placentero) y el sentimiento de dominio sobre aquello que se contempla. Éste último logra lo que Kant llamó *nobleza del alma*, elevación o superioridad. Para Kant, lo sublime despierta en el sujeto un sentimiento de nuestro propio poder y grandeza. Lo sublime

[25] Podemos pensar en el éxtasis religioso como lo describe Rudolf Otto cuando está hablando sobre el *Mysterium tremendum*. "Lo numinoso se puede conocer sólo a través del "peculiar reflejo sentimental que provoca en el ánimo". El tremendo misterio puede ser sentido de varias maneras [...] Puede llevar a la embriaguez, al arrobo, al éxtasis." Otto, Rudolf, *Lo santo lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza, Madrid, 1996. p. 13.
[26] Doran, R. *The Theory of the sublime, from Longinus to Kant*. Cambridge University Press, United Kingdom, 2015. p. 6
[27]'Longino' *Sobre lo sublime*. Madrid, España, ed. Gredos, 1979. p. 145.

es el triunfo de la razón sobre la Naturaleza y con ello el sujeto se convierte en el productor de lo sublime.[28]

La lectura de Longino en la Modernidad, condujo a una adecuación importante del concepto. John Dennis[29] señala que el surgimiento de este concepto ayuda a mediar entre un pensamiento secular de finales del siglo XVII y XVIII y el pensamiento religioso. En lo sublime, se conserva la noción de trascendencia frente a la secularización de la cultura moderna. Así, toma un papel importante en el desarrollo de la subjetividad de esa época. Lo sublime, no es cualidad de aquello que lo produce, es decir del objeto (naturaleza u obra de arte) más bien es una experiencia del sujeto que la contempla. La experiencia sublime, sigue siendo una experiencia frente a lo grandioso, pero se abre paso a la especulación sobre lo sublime como un acto del sujeto.

Mientras que en Longino se veía que la producción del arte sublime estaba ligada a una forma natural, en la modernidad se convierte en 1) una lógica de valor o de apreciación y 2) de desvalorización o depreciación. La primera forma, la de apreciación[30], se desarrolla con el nacimiento del concepto del gusto. Profundizado desde Edmund Burke, el gusto se afirma como principio de autoconservación. Lo sublime aquí, toma la forma del dolor y del terror. En Burke el constructo sublime todavía está en relación con la categoría de lo bello como su contrario.

[28]Es adecuado señalar, que este movimiento de Kant en la Crítica del juicio, establece la independencia de la estética en relación con la epistemología y la razón práctica.

[29] John Denis citado por Doran. Doran, Robert. *The Theory of the sublime, from Longinus to Kant*. Cambridge University Press, United Kingdom, 2015. p. 7

[30] No nos adentraremos mucho en explicar esta forma, sino la de la depreciación.

La belleza en la estética de Burke está fundada en un mero placer positivo, en contraste con lo sublime que extrae su poder a partir del llamado *terror delicioso*. *Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir*. [31]

Bajo la influencia del pensamiento de Locke y Hume, la construcción de lo sublime para Burke tendrá una base sensitiva. Sin embargo, el juicio -el buen juicio- es importante dado que las primeras impresiones no suelen ser atinadas y el razonamiento nos ayuda a discernir y a experimentar una forma más refinada de la categoría del gusto y la apreciación. La razón es el último juez en todo este periodo.

En la segunda forma de lo sublime moderno, es decir, en la desvalorización o depreciación hablamos de un ejercicio de depreciación de la naturaleza. La deconstrucción subjetiva de esta forma -de la naturaleza-, es un artificio de segundo orden y por ello es posible identificarlo con *lo barroco*, pues destaca la experiencia artificial. Ésta es una deconstrucción que no está situada en lo moral, si no fijada dentro del *homo economicus*.[32] En la época de *lo barroco*, encontramos similitudes con las descritas en los efectos de lo sublime. Se trataba de despertar u*na pasión que se encontraba dormida.*

El movimiento de lo barroco, nació como una transformación social-religiosa, específicamente católica. La Iglesia Católica y el proyecto barroco estaban *dirigidos*

[31] Burke, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*, Madrid España, ed. Alianza, 2014. p. 79
[32] Para una mayor explicación sobre la depreciación en el sentido Barroco, véase el concepto del *ethos* barroco en Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco,* ed. Era, México, 2000.

centralmente a una vivificación de la existencia secular y cotidiana de los individuos mediante su organización en torno a una especial experiencia mística colectiva.[33] Como hemos analizado anteriormente, lo sublime se confunde en cierto sentido con una experiencia mística de éxtasis, es por eso que el barroco es ilustrativo en el desarrollo de su concretación. (Buscar ejemplos de obras) El barroco se pregunta *¿es el mundo terrenal el que asciende a la dimensión de lo divino o es el mundo celestial el que desciende a la dimensión humana?* [34]

El ejercicio de *despreciar*, es un ejercicio que recuerda a los ascetas. (Simón del Desierto) El ascetismo en el cristianismo es la renuncia del mundo terrenal en favor de obtener la riqueza del cielo. Sobre ello, Kant observó que des-preciar la riqueza tiene un sentido más noble que poseerla.

Además, y esto es importante para comprender lo sublime como experiencia estética, el des-precio según Kant, produce manías o ciertos comportamientos. En *Antropología* estudia los estados de ánimo que comprenden la personalidad colérica, flemática y sanguínea, como resultados de este ejercicio. La persona melancólica, es por por sí misma más cercana a lo sublime dado que está en constante depreciación. Despreciar lo grandioso dota al sujeto de la capacidad de reconstruir la subjetividad: el desprecio me recuerda lo oscuro e inteligible del mundo y me hace permanecer en mi subjetividad.

La experiencia de lo sublime, es una experiencia irrepresentable cuando es propia, podemos verla y saber que está, cuando aquello que acontece de manera sublime, acontece en otros o en otra cosa, como en el arte. Ahí es visible, pues es una experiencia de sus efectos.

[33] Echeverría, Bolívar *La modernidad de lo barroco,* ed. Era, México, 2000, p. 98 .
[34] ibidem, p. 95

Hasta aquí, distinguimos que en un primer momento lo sublime es considerado dentro de un azar o providencia, una fortuna que se manifiesta en la naturaleza y que necesita un acercamiento estético. Este acercamiento puede ser pensado como una *techné* (una decisión o voluntad, un artificio) y se convierte en un saber como una *Φρόνησις* , como sabiduría práctica y moral, es decir, en una experiencia.

Los sublime en el sentido clásico, presupone una apertura de la forma natural, se concibe como una estructura dominada por la Naturaleza y por lo tanto externalizada de la subjetividad. Incluso, hay que aseverar que lo sublime, sólo puede darse debido a que el sujeto que lo percibe está "fuera" de la naturaleza. La metafísica de lo bello no se muestra como algo externo -en el sentido de experiencia-. En cambio, lo central de lo sublime es la presuposición de que existe una Naturaleza ajena a la subjetividad. Un referente externo -la naturaleza- que le de sentido, que construya el discurso de lo que *es* sublime. Es necesaria una especie de Logos, una clase de arquetipo que le da estructura a la experiencia sublime.

2.1.3. Lo sublime y la techné.

El segundo momento corresponde a lo sublime desde una apertura de la técnica. Aquí, la sublimidad aparece como naturaleza de segundo orden, como una construcción metafísica que se despliega por necesidad, pues ya es pensada a través de una suerte de desgracia. En otras palabras, lo sublime es pensado como una *carencia de la gracia,* de la divinidad: donde no hay una conexión clara entre la naturaleza y la humanidad. La *desgracia* es un

distanciamiento con la naturaleza, una especie de oscuridad, de no entender la muerte, pues se ha difuminado el sentido externo al sujeto que le daba sentido (la idea de Dios, la Naturaleza). La idea de la *desgracia* se ve conectada con la depreciación de la que se habló anteriormente. El término *neo-barroco* es aquí adecuado para la indagación de la actualidad de lo sublime dentro de la "experiencia sublime".

El arte contemporáneo se ha mantenido en el ejercicio de depreciación. Es un proceso de *sublimación*. Despojado del sentido externo, el sujeto contemporáneo hace la pregunta por la experiencia del arte. Ésta puede ser respondida si la pensamos en términos de una clasificación historiográfica guiada por los efectos de la definición tanto del arte, como de la experiencia artística. ¿Cuál es el común denominador del "gusto" de nuestra época? ¿Cómo debemos ordenar la relevancia de los fenómenos que sean la característica de un tiempo?

Siguiendo a Calabrese, *el carácter de excitación producido en el interior del sistema de la cultura y el interior del público que la disfruta, puede ser precisamente un modo para calificar una época o periodo.*[35] Y es el entusiasmo o "excitación" pensado así, lo que nos podría ayudar a definir si el arte de nuestra época es sublime o no. En términos kantianos ¿qué funciona hoy como un catalizador de nuestras facultades del entendimiento?

La experiencia de la sublimidad actual, si es que podemos hablar de una sublimidad actual y más aún de un arte sublime, no se puede dar con las reglas retóricas de Longino, pues ya están trascendidas. Lo sublime clásico no se puede dar sin presuponer una naturaleza estratificada. Pero en el siglo XX y XXI, ésta naturaleza ya no tiene por qué ser estratificada.

[35] Calabrese, Omar. *La era neo-barroca*. España, ed. Cátedra, 2008. pág. 19

Lo sublime es una categoría histórica, temporal. Puede ser pensada en las esferas de la religión, del arte , de la naturaleza y la política. Lo sublime en contraste con lo bello, debe crear una temporalidad. Lo bello es *perenne*: no opera en la historia. El desplazamiento de lo bello en la actualidad se debe a que es una categoría ontológica, lo sublime es una historia de los efectos, en otras palabras: experiencia estética. Hay que entender lo sublime en términos de cómo se apodera de la naturaleza a través del entendimiento o de la razón.

Lo sublime se comprende como lo que está en la superficie, -desde su raíz ya no griega, sino latina-, manifestándose en lo cultural como un ejercicio de sublimación. Si lo sublime es posible hoy es porque puede ser pensada desde una estética de superficie, desde una recuperación de la estética del Barroco. O en términos de Calabrese, de lo *neobarroco* o posmoderno. En su forma práctica, la estética contemporánea situada en la superficie, y me atrevería a decir que también volátil y efímera -en el sentido de sus transformaciones-, anhela siempre equipararse con una estética de profundidad, una estética similar a la de lo bello. Sin embargo, si regresamos a la idea de la Naturaleza estructurante, no puede concretarse esta forma de lo sublime.

El replanteamiento de lo sublime en la experiencia estética no es sólo un proceso retórico, sino de socialización, implica un desdoblamiento dentro del campo social. ¿Cómo sucede este desdoblamiento? Lo sublime en los tiempos contemporáneos tiende a la sublimación de la violencia, hablamos de una estética del horror. Pero esta estética, en la práctica, no parece responder al símbolo o la norma -pues ésta caduca de forma casi inmediata-, sino que busca la sustitución de la forma natural o estructurante en la tecnología.

El arte contemporáneo, parte de una experiencia que se mantiene en el ejercicio de depreciación y predomina un afán por mostrar lo grotesco. Se rige por la violencia y opera bajo poéticas en el permanente desprecio. Es un ejercicio de sublimación violento. El arte contemporáneo tiende hacia una apertura de la naturaleza pero se somete al desprecio de la misma. (Ejemplos) No podemos generalizar, claro está, que esto sucede con todo el arte contemporáneo, pero sí afirmar su predominancia.

El arte se mantiene creando una ficción total, en donde *lo que se asume como natural*, es decir el supuesto ontológico de la constitución del mundo se asemeja él mismo a una ficción. [36] Se genera en la contradicción entre el *pathos*, la experiencia del mundo y lo dado, que en el arte se comprende como el talento o lo que se comprendía como *el genio*. Tal contradicción en el arte contemporáneo significa otorgar formas, dejando atrás los contenidos. Así, el cuadro, el espectáculo, o la literatura, nos están demostrando que somos parte de la ficción.

Una forma de pensar esta contradicción desplegada en lo sublime contemporáneo, es el de la forma artística denominada *performance*. Aquí hay una apertura a lo natural dado en lo corporal, pues es el nuevo lienzo y materia prima del artista, pero a la vez hay una depreciación, una consideración de que el cuerpo ya es algo obsoleto. La obra de Stelios Arcadiou, conocido como Stelarc, dentro del body-art cibernético es un ejemplo emblemático de finales del siglo XX.

[36] Esta idea también se encuentra en el pensamiento de Kant cuando considera que el comportamiento humano está también determinado por un juicio a sí mismo, tal como se presenta a la vista de algún espectador. El hombre asume que el mundo es un teatro. Kant, E. *Observaciones sobre lo bello y lo sublime,* ed. Tomo, México, 2013. p.37

Stelarc, quien fuera seguidor de Marshall MacLuhan, está convencido de que la intervención de aparatos tecnológicos que distorsionan o "prolongan" nuestros sentidos tiene una repercusión en la forma en cómo pensamos e incluso cómo nos comportamos. Él define que el artista es un *alquimista de la evolución, provocador de mutaciones y transformador del paisaje humano.*[37] Su body-art cibernético consiste en encarnar una especie de *hombre-máquina en el que nos estamos convirtiendo todos metafóricamente.*[38]

Las intersecciones entre el arte y la tecnología, son en la actualidad las formas de enfrentar la naturaleza oscura, la muerte, lo desconocido, la enfermedad, y la violencia, en un intento por descifrarlo todo. La naturaleza misma parece una ficción. Aquí es donde yo veo la existencia de una experiencia estética sublime. Pues, el poder de lo sublime debe ser aquel que no nos haga dudar de que estamos en una segunda naturaleza. El arte busca reafirmar el distanciamiento y mostrar que la naturaleza es ya un segundo orden.

Pensar sobre lo sublime como una forma de la experiencia estética nos revela rasgos definitorios del arte. Al comprender cómo, desde tiempos muy antiguos, los seres humanos buscamos y construimos artificios para conseguir una relación estética con el Otro.

Al ser superadas las primeras formas, las de lo retórico-literario (Longino) y las de la experiencia subjetiva (Kant), las formas de lo sublime en la actualidad se pueden ver únicamente a través del acontecimiento de lo social y la manera de operar de las respuestas a esta forma de experiencia estética.

[37] Dery, Mark. *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo.* Madrid, España, ed. Siruela, 1998. Pág. 166.
[38] *Ibidem.* Las cursivas son mías.

Capítulo 3.

Autonomía y Muerte del Arte.

3.1. La Autonomía de la Experiencia Estética

En el siglo XVIII, lo que se conoce como autonomía del arte se desarrolla en paralelo con la autonomía de la ciencia, que comienza a dibujarse desde esferas ajenas a la religión. De manera análoga con la autonomía de la ética, la Φρόνησις, respecto a la moral establecida. Por ello, es imposible referirnos a la autonomía estética como un fenómeno independiente, sino posibilitado por los efectos que ejerció en otras esferas teóricas y prácticas, así como en los efectos que ellas tuvieron en él. Un ejemplo de ello es la creación de la crítica de arte, los textos que se generaban de ella propiciaron que algunos límites en los de la teoría de arte establecida se desbordaran.[39]

La crítica del arte, en su nacimiento, funciona como un informador sobre el contenido de la obra, a la vez que se propone como una opinión, y una valoración personal en donde se puede comparar. La actividad de la crítica supone entonces, la industria periodística, y el público lector. Antes del siglo XVIII, el arte no forma parte importante de las mercancías en el sistema económico, está excluida de la utilidad. Es debido a que se comienza a integrar a tal

[39] Un efecto de estos "desbordamientos" es la creación del museo. El museo, se crea como una institución de la realeza. Sin embargo, con la autonomía del arte y el surgimiento de la teorización estética, los museos produjeron un efecto de reducción del poder de los gremios, de los restos de una sociedad feudal. Con el museo, se crea un público que disfruta contemplar y valorar las obras de arte. Difunde tendencias, propone gustos y motiva el juicio y valoración. "El museo constituye la primera forma de democratización de las obras de arte, paralelo al teatro dieciochesco [...] el teatro del siglo XVIII es un comunicador de masas". Bozal, Historia de las Ideas Estéticas y de la teorías artísticas artísticas contemporáneas, Editorial, La balsa de la Medusa, Madrid. 1996-2000 PÁGINA. Paradójicamente en la actualidad, el museo y el teatro tienden a volver a esa hermética configuración de unos pocos, siendo inaccesible para la mayoría de la población el costo de las entradas, cuestión que se abordará brevemente en el siguiente capítulo respecto a la división de arte popular y arte de élite.

sistema que la producción artística *reacciona* y pretende saber su lugar en el mundo: ¿soy mercancía o mediación de la verdad?

Posteriormente, la estética se dedicó a hacer las distinciones entre el arte y las demás esferas del conocimiento humano, dictando las normas para su valor. Schiller por ejemplo, ya en el siglo XIX, habla de que el arte didáctico y moralizante desvirtúa su valor estético. En este momento, la dualidad *trabajo-ocio* es el equivalente a *utilidad-arte.* El arte no debe tener ninguna función, se nutre del mero placer estético. Pensada así, la autonomía es tomada como resistencia social, y el aislamiento del contexto redujo la actividad artística a lo formal.

Pero ¿qué hay de la autonomía en la recepción del arte, es decir, dirigiendo la pregunta no a la creación y los motivos del artista, sino del espectador? Sin ánimos de abarcar por completo una respuesta ni por mucho satisfactoria, intentaremos responder la cuestión desde 1) la relación entre la *actitud desinteresada* y la experiencia estética, 2) la subjetividad moderna como referente ontológico del arte y 3) la autonomía estética desde una perspectiva historicista.

3.1.2. Actitud desinteresada y experiencia estética.

En la estética desarrollada por Kant, el juicio del gusto[40] es posible, entre otras cosas, a la actitud de desinterés. Esta actitud frente al objeto estético es autónoma en tanto que está desligada de los juicios personales y las *inclinaciones* que interesen al espectador. El ejercicio moral implicado en la estética kantiana es de carácter contemplativo, y se refiere a cómo el

[40] El juicio del gusto, es la facultad por la cual es posible tener experiencias estéticas. Por ello cuando hablamos del juicio del gusto desde la estética kantiana, hablamos de la experiencia estética.

deber, es decir, *el imperativo categórico,* puede estar dotado de sublimidad y belleza.

Estas premisas de la estética kantiana conforman gran parte de lo que se ha entendido hasta la actualidad como autonomía estética. Sin embargo, ésta figuró un papel todavía más amplio. Consiste en pensar y valorar el arte sólo en relación a sí mismo, al placer que pueda proporcionar por sí mismo. Esta primera forma de la autonomía estética pretende excluir de la experiencia del arte aquello que le de sentido de forma extrínseca.

Bozal explica que el arte se encaminó hacia valoraciones de cualidades visuales y sensibles. En el siglo XVIII, surgió el movimiento estilístico conocido como Rococó en donde se consideraba que las cualidades sensibles de los objetos, figuras y narraciones representadas, no eran medios para representar significados distintos de ellos mismos. Es decir que tales representaciones ya no aluden a un *dios,* ni a las ceremonias religiosas, a la trascendencia o a la magnificencia de un monarca. Estas cualidades sensibles representadas, producen placer o deleite por sí mismas. [41]

Se pensaba que leer o contemplar escenas, es un placer que no se puede reducir a los sentidos. Se comenzaba a dibujar así, una noción de experiencia estética que respondería a las situaciones que involucran un placer espiritual, pero desligado de su función religiosa. Y con la teoría kantiana del juicio del gusto, la explicación racional a la conjunción de la experiencia y el intelecto.

[41] En la sección de este capítulo, 3.2.1 *Hegel y la autorreferencialidad del arte*, se propone una definición acerca de la valoración "por sí misma" de la obra, en la que la Muerte del Arte se concibe como la autoconciencia del quehacer artístico a través de su práctica, de tal manera que hable por sí misma y se autosignifique.

A mediados del siglo XVIII, las categorías que definían al arte, se veían cuestionadas. Pero esto se dio de formas muy diversas entre los pensadores. El clásico *Laocoonte* (1766) de Lessing dejaba claro que el arte sólo es tal cuando posee la intención de la belleza, aunque una belleza ya secularizada. Para él, aquello que tiene vestigios religiosos, sigue dependiendo de lo simbólico para su concretación, y el arte debe dejar de ser un auxiliar para la religión. Estas consideraciones no serían importantes si Lessing no estuviera considerando que la experiencia estética como parte constitutiva de la obra bella concretada en la recepción del espectador como tal, sea lo que le da sentido a la actividad artística.

La estética del siglo XVIII marca un ámbito nuevo y en buena medida, autónomo. Junto a estas reconfiguraciones del arte y su recepción, la pregunta por la naturaleza de lo bello se hace más evidente. La experiencia estética también nace como una posible respuesta a la pregunta por la belleza, a la par de ser una respuesta a la pregunta por el arte.

En un sentido general, podemos comprender que el concepto del desinterés en los juicios estéticos, difiere del sentido ordinario de "desinterés". El juicio estético kantiano implica un proceso distinto al que hacemos en los juicios epistémicos y morales. La noción de desinterés es entendida como una actitud en el proceso de interacción con una obra de arte. El desinterés sería en este sentido poner entre paréntesis intereses más amplios de la obra, como su mensaje moral o su contenido cognitivo. De esta manera la atención estaría centrada en la forma de la obra.

Actualmente la actitud desinteresada ¿es un elemento necesario para la experiencia estética? ¿Cuál es el *propósito y valor por sí mismo* del arte? Una de las respuestas, es que se trata de

poner la organización formal de la obra sobre el contenido de la misma. Mientras que la organización formal de una obra es la atención a sus propiedades que la hacen *obra de arte,* el contenido (moral o cognitivo) es aquello que no afecta en su valoración como obra buena o mala. Aquí afirmamos que ambos elementos de las obras son de equivalente relevancia para la experiencia estética.

El *desinterés* es una forma de respuesta al arte que apela a nuestros motivos para ponerle atención, para experimentarla. Comúnmente se comprende que la experiencia del arte trae consigo una ruptura de la vida cotidiana, "se deja la vida fuera del museo, del concierto, del teatro". Con la noción de la actitud desinteresada se entiende que ésta entra en contradicción con los asuntos prácticos. Pero existe también otra respuesta al arte que aparentemente se opone a la actitud desinteresada y apartada de los asuntos prácticos.

La empatía, señalada desde la *Poética*, presupone que el espectador *conecta* sus propias experiencias y sus visiones del mundo con la propuesta del artista. Se trata un poco de ponerse en el lugar del artista y dejarse guiar por él, por lo que propone: detectar las reglas del objeto sin imponer las nuestras. En el fondo, tal actitud de desinterés no es meramente pasiva y siempre existe un proceso dialéctico entre el espectador y la obra.

Aceptar esto abre la posibilidad de pensar la actitud "desinteresada" de otra manera. Cuando percibimos una obra de arte, buscamos la adecuación entre su forma y el contenido, entre los medios de su realización y sus propósitos. Es decir, observamos su estructura interna. Podemos pensar que la empatía es el resultado satisfactorio de de este ejercicio de adecuación. Cuando ésta es lograda estamos frente a una experiencia autónoma de la obra, en

el sentido de que tal satisfacción de adecuación tiene un valor por sí mismo, y no ha dependido de intereses extrínsecos a ella. Sin embargo, el contenido no ha sido desplazado o sacrificado para la realización de este movimiento.

La empatía estética es una invitación a la acción, o algunas veces al pensamiento crítico; en el desinterés, es necesario el distanciamiento.[42] Pero aquí afirmamos que en la empatía también hay distanciamiento, pues el espectador siempre está consciente de que ha entrado al juego. La experiencia estética sucede cuando la obra es abordada por el espectador abiertamente.

¿Es la experiencia estética el resultado de una actitud desinteresada? Una razón para responder negativamente es que para ello hay que tener un presupuesto de que el objeto que se está percibiendo *es* una obra de arte. Es decir que percibir una obra de arte (nombrada como tal), presupone que hay una "condición lingüística de por medio" en la experiencia estética. En este caso, la experiencia, no es lo que identifica la obra como tal, sino lo contrario. El presupuesto de que lo que está ante mí es una *obra de arte*, abre la posibilidad de tener tal actitud desinteresada, de experimentarla de cierta manera peculiar: desinteresadamente. Si se logra (que la obra suscite una experiencia de esa naturaleza) el juicio de valoración como obra es positivo, sino, puede seguir refiriéndose a sí misma como obra, pero esta sería un fracaso en tanto que no representa el sentido -común- del mundo.

Los artistas generan sus propuestas a partir del conocimiento de cómo funciona la percepción

[42] Esta rivalidad entre la actitud desinteresada y la empatía tiene su origen en la oposición entre el concepto y la experiencia: división kantiana del conocimiento. El concepto es referido al entendimiento, la experiencia siempre es *a posteriori*.

y sus creaciones están dirigidas hacia este *sensu communis.* Este sensus communis que Kant ya intuía, se debe llevar todavía más allá de la estética naciente de la actitud de desinterés.

3.1.3. La subjetividad moderna como ontología estética.

En la Modernidad occidental, el ser humano se convirtió en el referente de sentido de todo acontecimiento. La verdad pasó a ser aquello que no se puede comprender sin el sujeto. Desde los tiempos de Platón, las cosas del mundo son las representaciones que dan continuación al *logos*. La verdad se convirtió en el camino a recorrer hacia el logos, un método, un camino hacia el sentido. El lenguaje se convierte de esta manera en la forma de la verdad que es la representación de la misma.

Las representaciones artísticas en la Modernidad, responden a cierta dialéctica de la filosofía de ese tiempo. Algunas representaciones como lo feo, lo siniestro, el asco, etc., según algunos pensadores, no crearon ontologías propias; no han sido autónomas como las categorías desprendidas de lo bello, lo bueno y lo verdadero.[43]

En la Historia de la Estética, tales representaciones se han visualizado como patologías, y acceden a esta como excepciones de sentido (de la verdad). La posibilidad de figurar dentro de la estética se debe también, en gran medida, a que se presentan contenidas en las obras de arte.[44] La obra tiene la *nobleza* del distanciamiento con la realidad y la conversión placentera de las excepciones de sentido.

[43] El caso de lo sublime será analizado más adelante y constituye una categoría de mayor complejidad por tratarse de el sentimiento estético capaz de resolver el conflicto entre el placer y el dolor/terror.
[44] Oliva, C. *Relatos. Dialéctica y Hermenéutica de la Modernidad. Cap. III Belleza y Verdad.* Ed. U.N.A.M. 2009.

La herencia de la estética kantiana proclamará que esta excepción, que este mundo aparte del arte, bondad para acceder las representaciones de lo malo, lo feo y lo falso a la historia, se debe a su naturaleza de *finalidad sin fin* o *interés desinteresado*. ¿Esto aún está vigente en el despliegue de la estética contemporánea?

El arte, al crear un sentido del mundo que permanece en sus transformaciones, posibilita su interpretación (entre otras cosas que se han dado de forma interna en las transformaciones de la creación artística). Las transformaciones del arte, de la mano con las transformaciones de la concepción de la verdad, padecieron la *creación* Moderna de la subjetividad. Con ello, se configuró la llamada conciencia estética o el juicio estético. Las explicaciones sobre nuestra experiencia con el arte se debían a la adecuación del sujeto con el objeto estético que daban, en los casos de éxito, una experiencia de placer.

La experiencia artística se equiparaba con la experiencia de la naturaleza, lo que dio como resultado la experiencia estética entendida como la sensación tanto de dolor u horror que nos producían los fenómenos o desastres naturales y de placer en la contemplación de su esplendor y belleza. Este dolor placentero es desarrollado en el concepto de lo sublime, sentimiento ante la grandeza de la naturaleza y la nimiedad humana. Lo sublime es el triunfo del ser humano sobre la naturaleza, pues la razón puede mediar tal sentimiento de dolor u horror y convertirlo en algo placentero. Este traslado del sentimiento sublime de lo natural al arte, se da bajo las condiciones de la configuración de lo sublime, posible sólo al experimentarse en la distancia de lo que se está observando, del medio por el cual tenemos tal experiencia.

Estos sentimientos estéticos, según el presupuesto Moderno, son independientes del conocimiento del mundo, son una forma aparte del camino epistémico. La Modernidad despoja a la experiencia estética de propósitos que atañen a la cultura y a la moral. Exiliada de tales mundos de sentido, la facultad del gusto, creación moderna, posiciona a la obra de arte como una experiencia de *destierro*. [45]

La experiencia estética en este periodo pretende autolimitarse a una experiencia que se define como pura y auténtica (en relación a los sentidos morales y epistémicos), refiriéndose como un sentimiento particular. De esta manera se justifica la forma de autonomía que se ha querido dar. Pero la experiencia estética, que podríamos equiparar con la forma de sentido -pues es otorgada por el arte al igual que la verdad- es acotada en la actualidad por el mercado del arte.

Las lógicas artísticas de lo nuevo, la originalidad y los cánones que operan desde finales del siglo XIX, transformaron la experiencia de responder al arte, pero además la experiencia estética se vio condicionada por lo establecido en el mercado del consumo. Lo que orilló a la estética filosófica a principios del siglo XX a preguntarse por las estructuras que sostenían estas transformaciones. Lo bello se veía como la categoría degradada al ser mercantilizada. De esta manera ya no se podía pensar siquiera en la existencia de la experiencia estética sin la sospecha de pertenecer a los sistemas ideológicos que rigen el mercado.

3.1.4. Autonomía estética y hermenéutica.

[45] *Ibidem.*

La pregunta que nos surge ¿Es posible pensar en una experiencia estética despojada, ya no de las implicaciones del sentido moral o epistémico, sino despojada de la sombra de haber existido por y para el capitalismo? Es decir, una experiencia estética que se pueda pensar como un acceso al mundo, como un referente de sentido, epistémico, incluyendo los aspectos morales, planteados desde un a priori y presupuesto de *libertad* en la verdad, oculta en la obra de arte.

Gadamer sugirió, en *Verdad y Método*, las posibilidades de la experiencia estética como un conocimiento posible. La experiencia estética que concilia el dolor y el placer, lo sublime por ejemplo (también podría pensarse en *lo cómico*), no se pueden reducir a un proceso psicológico individual porque los sentimientos estéticos son comprendidos como un sujeto que *habita la historia.*

La estética de Hegel, de quien Gadamer enlaza esta tesis, muestra que la experiencia estética tiene sentido sólo en relación con la Historia. Entendida en estos términos, la experiencia estética es un aporte epistémico en tanto que manifiesta la historia de la verdad. Lo que estaría en oposición al postulado kantiano sobre la imposibilidad de obtener conocimiento a partir de la percepción estética, la cual Kant intenta resolver introduciendo la división entre belleza libre y adherente.

Gadamer considera que la experiencia estética, debe ser comprendida como una historia de las concepciones del mundo. Pues podemos ver la verdad en el espejo del mundo (poner cita completa de Gadamer). De esta manera la experiencia estética proporciona la justificación del

conocimiento mismo de la verdad. Esto implicaría que en la obra de arte hay algo comunicable, hay un fundamento o un "telón de fondo" que sirve de punto de partida para la comunicabilidad de una comunidad. Esto se opone a la explicación de la experiencia estética como una experiencia cerrada al sujeto individual y afirma que ésta es propia de la comunidad.

La experiencia estética es de sentido común y a pesar de que la estética kantiana se acerca a esta noción de sentido común, enunciado como universalidad o *sensus communis aestheticus* no es llevada al límite. Kant dice que *el efecto que nace del juego libre de nuestras facultades de conocer, sólo si existe un sentido común, así puede el juicio del gusto ser enunciado.*

La noción del sentido común como verdad y la experiencia estética como un espejo o representación que también es fundamento, sugiere que tales sentimientos estéticos en la experiencia, son aquello en lo que el sujeto *participa* (una comunidad) y no algo que sea un constructo emergido de las meras asociaciones.[46] La experiencia estética es una acción comunitaria.

De esta manera, la obra no puede ser objetiva en el sentido de que sea cerrada o limitada a la percepción del sujeto, sino que es abierta e interpretable. A pesar de que la mirada del espectador es aquella que tiene la posibilidad de interpretar la obra, ésta no está determinada

[46] No es descabellado considerar que, de la misma manera, *la creación* de la obra no es individual y esta idea atañe a la cuestión sobre el genio. La idea del genio artístico en la actualidad es algo que se rechaza por evocar una imagen de generación espontánea en el acto creativo, como algo de origen místico. Recordando el análisis sobre lo sublime en Longino, encontramos reglas y métodos que en combinación con el talento o el *genio* del artista lograban crear en el espectador o lector, el sentimiento de lo sublime, perteneciente a lo identificable como experiencia estética. Sin embargo, también se llegó a la conclusión de que estas formas están ya superadas y no hay metodología que garantice el éxito (éxito pensado como el logro de la experiencia estética, que la representación capte el sentido del mundo, que nos acerque a la verdad) en el espectador, o incluso en la creación misma de la obra.

por una sola mirada, sino que está en constante apertura a la interpretación, a la actualización de sí misma.

Sin embargo, existe otro motivo más allá de la estética kantiana que argumenta a favor de considerar que la experiencia estética se encuentra en contradicción con el concepto. Como la experiencia estética no está fundada en la razón, proporciona un *referente de verdad* importante en la Modernidad[47]: aquella que sirve como referente de sentido en la comunidad.

Pero ¿qué hay de los tiempos actuales en donde *el sentido* está bien cimentado en la comunidad en las diversas formas? La tecnología, la comunicación, operan en el sentido comunitario más poderoso de todos los tiempos. ¿Es necesario seguir pensando la experiencia estética como un referente de verdad distinto, no ya de la razón individual, sino del sentido comunitario *per se*?

Tanto en la generación de conocimiento del mundo, como en la creación y la experiencia artística, se integraron las teorías del valor estético. Desde aquí podemos pensar en los propósitos que Gadamer tenía para conciliar el conocimiento y la experiencia del arte, fractura que sufrió en la modernidad el pensamiento estético. A pesar de que Gadamer continúa aceptando que el conocimiento estético es distinto del epistémico en sentido clásico y moral, persiste que es una forma y mediación de la verdad. ¿De qué manera la experiencia estética sigue siendo tal mediación?

La respuesta de Gadamer es que *la verdad* también es reformulada. El juicio del gusto

[47] *Ibidem*. Pág. 227.

postulado por Kant, ha variado de una época a otra y de un lugar a otro, cambia con la historia. También, el gusto constituye una parte de la experiencia estética, pero además demuestra que hay un universal de sentido que rige tal experiencia. Este universal de sentido es el que proporciona un tipo de conocimiento del mundo, pero no es en el sentido de la epistemología clásica. La manera en que la experiencia estética constituye un conocimiento, es por ser una representación que *participa* de la verdad.[48]

La participación se puede comprender si pensamos que tanto la experiencia de lo bello -que para Gadamer ya no es lo bello como es entendido en la Teoría Clásica,- como la experiencia de la verdad (o en términos del propio Gadamer: la experiencia hermenéutica), la obra de arte sólo puede ser representada y a través de esas representaciones es que obtiene carácter universal y comunicable. La obra de arte genera un logos con el que las comunidades se relacionan. Por ello, el lenguaje para Gadamer es la forma de la verdad.

[48] Existe una condición lingüística del arte, considerado como una significación estética del mundo, que también es histórica. Gadamer habla de que la autorreferencialidad del arte moderno es lo que le proporciona el carácter cognitivo al arte, sin embargo, la pregunta que surge es ¿cómo es la forma actual de esa autorreferencialidad del arte que le proporciona ese carácter cognitivo? Se podría intentar responder desde ahí, pero también podemos decir que el carácter cognitivo del arte no está generado por la autorreferencialidad, sino por algo que quizá podría considerarse un "fin exterior" a sí mismo. Por ejemplo, a través del discurso del cambio social, donde el arte vuelve a poseer su carácter estructurante de la realidad, sin tener que llegar a un imperativo u demanda moralizante exclusivamente.

3.2. Tres consideraciones sobre la Muerte del Arte.

La problemática de la experiencia estética desde la Muerte del Arte, debe ser comprendida desde la conciencia sobre su mutabilidad. Esto quiere decir que la experiencia estética posee niveles que tienden hacia lo que Hegel llamaba la *Auflösung (disolución -resolución[49])* en dónde la aplicación al estudio estético es análogo *al fin de la filosofía* proclamado desde las inquietudes del romanticismo.

Existe, sin embargo, una sensación generalizada sobre la muerte del Arte que sugiere que *Hegel es el pensador que inaugura el mundo contemporáneo*, frase con la que inicia el texto de Jean-Luc Nancy: *Hegel. La inquietud de lo negativo* (1997) en donde se actualiza la problemática de la Muerte del Arte desde la práctica artística contemporánea. La Muerte del Arte también es responsable de que pensadores como Umberto Eco se plenteen preguntas como ¿cuál es la importancia del arte en nuestro contexto socio histórico? ¿podemos tener experiencias estéticas, siendo la obra de arte un producto mercantil? ¿puede la *tecnología estetizada* constituir una forma o motivo de experiencia estética? Hegel responde desde las sombras del siglo XIX.

La expresión Muerte del Arte, ha dado de qué hablar a la estética filosófica durante los últimos doscientos años. El debate con el que B. Croce y Bosanquet resucitan la problemática hegeliana, decanta en una hermenéutica que permite su actualización en la actualidad. Croce, no concebía la muerte del arte en su sentido dialéctico, sino como una muerte consumada, es

[49] Esta disolución es la que se da entre el arte simbólico y su resolución del arte clásico y la disolución del arte clásico en romántico, para finalmente, señalar la disolución del arte romántico en el posromántico o contemporáneo. Formaggio, J. *La Muerte del Arte y la Estética.* Ed. Grijalbo. México. 1992.P. 103.

decir histórica. Las conclusiones de Croce se basan en que tal analogía de la muerte del arte con la muerte de la filosofía, residía en la interpretación de la estética hegeliana como un "error filosófico". El arte sería, pues, el error que como consecuencia de la visión sobre el espíritu y la Historia, le traería una consumación definitiva.

En la actualidad nadie se atreve a afirmar que con la muerte del arte, Hegel se refería a que el arte desaparecería. Se concibe más bien como la posibilidad de renacer, una muerte, con Bosanquet, dialéctica. En ese sentido, la renovación de la praxis artística se equipara con lo perenne de la belleza, la muerte del arte hegeliana, se refería a una muerte de lo sacro y lo eterno en el contenido, no en la realización.

La función de la experiencia estética en relación a esta Muerte del Arte, anuncia una ruptura que consideramos presupone la transformación de tres relaciones implicadas en la realización del arte. Una es la relación entre el artista y su obra, la otra es la relación entre la obra y el público y por último, la relación entre el artista y el público mediada por la obra. Pero ¿de qué manera estas relaciones transformadas implican una muerte del arte? ¿Qué significa que el arte haya muerto? Tres posibles respuestas se desarrollan en este último capítulo que corresponden a 1) la muerte del arte que Hegel dibuja con la tesis de la autoconciencia histórica del hombre y la autorreferencialidad artística; 2) la mercantilización del arte; y 3) la integración tecnológica en la producción artística.

3.2.1 Hegel y la autorreferencialidad estética.

Detrás de la noción de Muerte del Arte que se visualiza en la estética hegeliana, se encuentra la suposición de una muerte de la filosofía. La conexión se encuentra entre la praxis artística de los tiempos de Hegel y los procesos de liberación del hombre por medio de su conciencia (socio-histórica). Esto último es lo que significa en primer término la autorreferencialidad de la estética hegeliana. El término en alemán, la *Kunstreligion*, es lo que se refiere al momento artístico del espíritu, y es el término por el que Hegel identifica el discurso de la obra de arte, en donde la progresiva toma de conciencia de sí y del mundo, se dan tanto en el artista como del receptor de la obra. Hegel anunciaba que el arte se *volteaba a ver a sí mismo*, pues despojado de la responsabilidad moral y/o religiosa que cargaba en épocas anteriores, se volvía autorreferencial. Esto significaba el tránsito de la religión natural a la *religión artística*.

Así, el arte estaría más cerca de la filosofía que antes, pues estaría obligado a constituir una reflexión del hombre en el mundo. Aunque este movimiento del arte que Hegel posiciona como centro de su estética, esté en apariencia en contradicción con el ejercicio de catarsis aristotélico, este despojo contextual de la autorreferencialidad no implica que el receptor no pueda generar una relación de empatía que le permita ponerle atención a la obra y *vaciar* en ella sus asociaciones, proyectarlas. Propongo esta reconciliación en dónde se acepta la autorreferencialidad y al mismo tiempo aceptando la empatía, para pensar la experiencia estética como una relación que interactúa con ambos estados del receptor.

La obra de arte constituye el reconocimiento de sí del receptor por medio de la contemplación, concebida como la autoanulación del sujeto en el objeto. Desde aquí, la Muerte del Arte está regida por la tendencia que madurará a principios del siglo XX en una

esteticidad o artisticidad como antinomia de las tesis del romanticismo que heredaron el carácter subjetivo de la experiencia artística de la modernidad.

La reflexión artística como finalidad del arte, trae consigo una transformación en las formas de su experiencia, tanto la experiencia del artista como la experiencia del espectador. Al convertirse en un espejo de su propio pensamiento, la experiencia artística del ser humano se reafirma como un testimonio de su tiempo. En esta transformación, el arte parece abandonar su sentido mimético, su sentido de reflejo *objetivo* de la naturaleza o de la divinidad y se posiciona como un medio de autointerpretación humana.

La autorreferencialidad del arte se manifiesta también en el rol de la la belleza que aunque transformado, sigue funcionando como una categoría que identifica el objeto y la actitud estética. En los tiempos de Hegel, el lugar de la belleza ya no se debate entre pertenecer al arte o a la experiencia de la naturaleza; la belleza del arte, como producto del espíritu, es superior a la naturaleza.

La contemplación de la naturaleza en tanto que bella, depende enteramente de la interpretación del hombre a través de su espíritu. En esto consiste la autorreferencialidad del arte y su muerte, el no pertenecer más a la naturaleza entendida como *lo dado*. Hegel pensaba que *lo bello natural aparece solamente como un reflejo de lo bello perteneciente al espíritu, como una forma imperfecta, incompleta, como una forma que según su sustancia está contenida en el espíritu mismo.*[50]

[50] Hegel, *Lecciones de Estética,* p. 10

La Muerte del Arte para Hegel, es la constatación de una pérdida que sufre el arte en el siglo XIX, pues deja de responder a los "altos intereses" del Espíritu. A su modo de ver, el arte había perdido todo lo que en él había de verdad, de realidad y necesidad; era por ello cosa del pasado.

Debido a que la estética hegeliana es una estética de contenido, y el contenido *llama* a la forma, por medio de una tensión que la condiciona, también postula que los géneros o estilos del arte surgen de este contenido y a su vez se asume que las formas surgen de la realidad, una realidad dialéctica e histórica. Esto permite pensar en la Muerte del Arte como una muerte-renovación, en dónde tal renovación metafórica manifestada bajo otro signo, el del arte mismo y sobre la base de la lógica de la negación, se desarrolla en la realización del arte que siempre tiende hacia la verdad, pero también *en* la verdad.[51]

Desde aquí, la autorreferencialidad del arte y su consecutiva muerte, es pensada de acuerdo a lo que Formaggio identifica como una *ley,* dado que tal muerte genera verdades a partir de la lógica de negación y de la negación de la negación, es decir, verdades que responden a la dialéctica. Esto permite observar el movimiento del arte en su desarrollo histórico. La Muerte del Arte no estaría limitada a la transición del plano sensible (técnico) al racional (la autonomía del arte en su restricción intelectual), sino que, según Formaggio, sería un morir del arte en el arte mismo, ya no una muerte en una verdad de reflexión filosófica, sino en la verdad artística, que se refiere a la autoconciencia del arte en su propia praxis, corpórea.

[51] Formaggio, D. *La Muerte del Arte y La Estética.* Ed. Grijalbo. México. 1992. p. 16.

Según Formaggio, el arte contemporáneo ha documentado esta muerte sensible, un arte autosignificante, y que no representa a otro distinto de sí.[52] Nos atrevemos a pensar que esta puede ser la forma de la autonomía de la experiencia estética contemporánea. La Muerte del Arte en Hegel es justamente la muerte de un arte divino o teológico, y da nacimiento a un arte de lo humano, arte automatizado sobre el hombre y su finitud (corporal). La visión de Formaggio sobre la estética hegeliana, es un renacimiento que obtiene su vigencia en el estudio sobre el cuerpo como una forma estética en constante transformación de la cultura contemporánea. Una nueva vida de las formas y los signos.

3.2.2. El nacimiento del arte moderno.

Las ideas de Hegel se condensan en la praxis artística e intelectual europea en el siglo XIX y principios del siglo XX con las tendencias revolucionarias. El pensamiento filosófico, artístico y político estaban unificados. En ese momento las ideas que se habían asomado en la Revolución Francesa toman consistencia, por ejemplo, la noción moderna de pueblo, libertad y progreso. Los intelectuales luchaban con armas, no solo con las obras. Las manifestaciones artísticas y la literatura se ven entonces como un espejo de esa realidad. Se buscaba que el arte dejara atrás la fantasía y fuera la voz del pueblo, que dejara de ser la diversión de algunos y que tomara *cuerpo y realidad*.

La literatura sería una forma de la acción, pues la realidad también constituía el problema de la producción estética, desde la poesía hasta las artes figurativas. No es de sorprender que en este momento es donde el movimiento artístico del realismo encuentra su mayor esplendor.

[52] *Ibidem*.

La *realidad*, aquella que antes se mantenía bajo el ejercicio mimético como algo fijo, en 1840 se convirtió en aquello que debía transformarse y continuó de esa manera hasta el surgimiento de las Vanguardias.

El arte debía desplegarse en relación a su tiempo, y a mediados del siglo XIX el tiempo ya no era el del ensueño, sino el de las revoluciones. Michelet en Las Vanguardias Artísticas del siglo XX, se refiere a Bielinski como quien describe que el artista, es en ese momento convertido en un intérprete de su propia vida espiritual e ideológica; un oráculo que conteste a las preguntas más difíciles.[53]

Las implicaciones políticas de la praxis artística, transformada en la autoconciencia que anunció Hegel, trajo consigo cambios en la experiencia del arte. Dentro del terreno teatral de Europa, Artaud, Brecht y Grotowski -en su búsqueda de la esencia teatral-, Ibsen, Müller, el teatro épico y el teatro del absurdo, encontramos una evidencia a la tendencia que defendía la autorreferencialidad estética. Al desplazar lo verbal y centrarse en la explotación del recurso gestual, lo que hacían era evitar la transmisión por medio de la experiencia estética, de posibles ideologías contenidas en el discurso y contenido de la obra y con ello, fomentar con estrategias y métodos nuevos la actitud crítica del espectador.

Lo que significaba radicalizar el distanciamiento entre el objeto estético y el espectador. Con ello se evitaría la catarsis, la seducción y persuasión ideológica en el oyente. Debemos comprender el surgimiento de las formas y estilos artísticos de estas vanguardias como respuestas a la integración de la creación estética al mercado, y la actitud del público burgués

[53] Michelet, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Micheli, Mario. 1959. p. 6-8

, por lo que se defendía también un arte despojado de su forma pragmática. Sin embargo, creo que esto no debe significar la ruptura total con las ideas aristotélicas sobre la identificación del espectador con la obra. Pero esta identificación tenía la intención de que el espectador comprendiera que el arte no estaba más al servicio del entretenimiento como una forma subordinada del mercado. Los artistas querían que el espectador despertara y diera al arte un lugar más allá del entretenimiento. Buscaba la reconciliación entre su función simbólica y social, con las asperezas de la burguesía. Las obras desde Ducreux como su *Autorretrato* de 1793, hasta Coubert con el *Autorretrato con perro negro* de 1842, demuestran los intentos por generar esta relación.

Otro ejemplo, ya del siglo XX, en el cuál podríamos encontrar argumentos para pensar que la intención era dejar de lado por completo este acto de identificación entre espectador u obra, lo encontramos en el teatro épico de Brecht. Éste se trataba de evitar que el sujeto expectante tomara como fija la realidad proyectada en la obra teatral, por lo que era necesario aplicar el método de *shock,* y así sacar al público de su estado de *hipnosis*. Brecht pretendía la transformación del teatro que respondía a la actividad de su tiempo y realidad, no como un lugar aparte, sino como prueba viva de que el arte era una cuestión de comunidad. Las preocupaciones sobre la experiencia estética en este momento estaban relacionadas justamente con la expectación en primera instancia del poder de transformación que tiene el arte en la sociedad. Sin este supuesto, la peligrosidad que implicaba la experiencia estética no tendría sentido. Por lo que la empatía e identificación espectador-obra, se daban por hecho y no es que no ocurrieran, sino que serían interrumpidos, (o eso se pretendía) para darle cabida a una actitud crítica ante las problemáticas planteadas en la ficción teatral.

La discusión sobre el poder de transformación de las experiencias estéticas tiene que ver con sus aplicaciones en el ámbito pedagógico, el debate sobre la funcionalidad del arte, y como ya hemos discutido, sobre sus rasgos epistémicos. Para saber de qué manera el arte tiene una función, profundizaremos a continuación en el aspecto mercantil del mismo, el cual hemos considerado como otra de las formas de su Muerte hasta la actualidad.

3.2.3. La mercantilización del arte.

Desde otra perspectiva, la Muerte del Arte tiene que ver con su incorporación en el sistema económico y el mercado. Desde el Renacimiento comienza a darse la relación producción y consumo (o goce) artístico. El arte constituye la manifestación de la dimensión creadora del hombre. Pero en ciertas condiciones la dimensión creadora entra en contradicción con un sistema en el que domina la rentabilidad, es decir el sistema capitalista. Si pensamos que el arte tiene como característica la utilidad en el sentido de cumplir ciertas funciones sociales como la mágica-religiosa, política, lúdica, económica, etc. podemos afirmar que antes del siglo XVIII, las obras de arte, no eran contempladas, sino *utilizadas.*

En contraste, la idea de que el arte constituye mera contemplación, se gestó en el proceso de autonomización artística en la Modernidad y en la creciente división laboral de los años siguientes. La autonomía del arte fue el proceso por el cual la función de la experiencia estética se convertía en un acto de reconocimiento del hombre consigo mismo. La contemplación del arte sería la toma de conciencia sobre la naturaleza creadora de hombre, pero debido a que cierta acepción de la autonomía del arte consiste precisamente en deslindarse de cualquier atadura extrínseca de sus propios fines, como por ejemplo el valor de

cambio, esta dimensión creadora es obstruida por la absorción de los objetos artísticos por parte del mercado. Se vuelve necesario plantearse las preguntas acerca de la función artística y más específicamente de la función de tener experiencias de tipo *estético.*

Hay que distinguir entre una función comercial y las funciones específicas que siguen cumpliendo las obras de arte en la sociedad. Esta distinción nos permitirá comprender porque, a pesar de estar de acuerdo en que el arte cumple con una función social sólida -como el ejercicio de catarsis- en la actualidad, la funcionalidad que implica la integración del arte al mercado genera un conflicto para identificar lo que es el objeto artístico de lo que es un objeto comercial perfilado artísticamente.

¿De qué forma debemos pensar estas distinciones? ¿De qué manera la autonomía a la que apela la experiencia artística , configurada en tiempos kantianos se vio afectada con la Muerte del Arte y nos atañe actualmente? En la Modernidad, el carácter autónomo de la experiencia estética considerada como una actitud contemplativa, neutralizó la función mágico-religiosa y política del arte al universalizar o definirlo bajo la condición de que su apropiación debía ser contemplativa. Esta universalización de la actitud estética, estuvo sujeta a determinada condición social y división de trabajo desplegada en el contexto del surgimiento de la sociedad burguesa. Estas transformaciones significaron para algunos pensadores, la obstrucción de la capacidad creadora del arte, es decir su *muerte.* [54] Pensada así, yen términos hegelianos, la Muerte del Arte es la expresión para indicar que la práctica artística ha dejado de satisfacer las necesidades del Espíritu; las funciones sociales son sustituidas por la producción, la ciencia y la técnica.

[54] Sánchez Vázquez, A. *Textos de estética y teoría del arte*, 1978. p. 106

A pesar de que la Muerte del Arte también fue decretada por los propios artistas europeos, habría que preguntarse qué tanto estos movimientos no eran en realidad una forma de responder a la ideología de la burguesía y no al arte mismo ni la destrucción de su experiencia, sino movimientos en contra la práctica estética que convierte al arte en una mercancía. Los artistas que atacaban al arte, lo hacían en realidad a la ideología burguesa.

El estado de apreciación contemplativa que la modernidad dio a luz funcionaba en principio como la garantía de que se cumpliera efectivamente la relación entre el espectador y el producto artístico, pero la transformación de la obra de arte en mercancía convierte el valor de uso estético equivalente al valor de cambio en el mercado. Como consecuencia, la creación y la experiencia se deben ajustar a la economía mercantil y a la dinámica de producción y consumo. El arte es producción para la obtención de beneficio. ¿De qué tipo es este beneficio?

John Berger, en *Ways of seeing* (1972) analiza esto muy detenidamente. Inspirado en *La obra de arte en la Época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin (1943-35), Berger analiza cómo la apreciación de la obra de arte está modificada por la invención de la fotografía, del video y de los medios de reproducción masiva de la imagen. El beneficio que satisface el arte en tiempos contemporáneos es de carácter social, en el sentido de referir a un estatus económico, convertido en el objeto sobre la autenticidad de la obra de arte en relación a las demás "copias" o reproducciones que se expanden en el mercado de la imagen. La Muerte del Arte entendida en estos términos se vuelve una cuestión sobre la pérdida del aura que las obras anteriores a estas invenciones tecnológicas poseían.

La cuestión es que, la dinámica del arte ha respondido a una demanda del sistema económico desde su nacimiento a la par del capitalismo, con la familia Medici en Florencia, allá en el siglo XIV. Lo que ocurrió, fue una actualización de tal dinámica, y una radicalización del alcance cuantitativo de la imagen artística. El mérito de Benjamín consiste en señalar la particularidad de la reproducción técnica en términos auráticos y de autenticidad. Con ello se aclara por qué el mercado del arte también se radicaliza y obras sin calidad técnica son valuadas en miles de dólares.

Esta transformación de la producción del arte, tiene una consecuencia intrínseca en la experiencia estética. Si consideramos que la pérdida de la autenticidad del arte se debe a los medios de reproducción masiva de la imagen, aceptamos que esta muerte simbólica del arte también es sobre la experiencia, específicamente sobre una de las relaciones que se dan en la experiencia estética que mencionamos arriba, la relación entre el espectador y la obra.

Con el surgimiento de la producción en masa, se generaron nuevas y experimentales prácticas artísticas; a la par se profundizaron las distinciones entre una arte popular y un arte de elite. El arte popular o de masas, generado a partir de las normas de producción, es quien satisface el mercado del arte. Estas transformaciones de la práctica artística tuvieron una repercusión en sus recepciones y en la teorización estética. La filosofía del arte de primera mitad del siglo XX acusó que la ideología del arte de masas es mantener al consumidor en situación enajenante y cosificada. Visto desde la teoría marxista, esto resulta en que las relaciones entre hombres se conviertan en relaciones entre cosas. Por consecuencia de esta transformación en

la relaciones humanas, la generación del arte y de la experiencias artísticas también son transformadas.

Estas transformaciones como hemos mencionado, se han entendido como la Muerte del Arte debido a que lo que la contemplación desinteresada había cultivado, es deformado por el pseudoarte o arte de masas. En la integración del arte al mercado, tanto el artista, como la obra y la experiencia del público, son abstraídos de su valor original: el valor estético que la autonomía de la modernidad había establecido como canon de reconocimiento estético.

La interpretación sobre la Muerte del Arte de forma literal surgió por olvidar que el arte no puede dejar de estar presente y que sobrevive, por decirlo así, a la hostilidad de la realidad. Pero la Muerte del Arte puede ser pensada por distintas razones. Entre ellas están la autorreferencialidad del arte, su mercantilización, la acentuación de la distinción arte-elite y arte-popular o de masas, así como la postura que se opone a la integración de la creación artística y la técnica. Estos temas serán retomados, desde un análisis contemporáneo en el siguiente capítulo.

Capítulo 4

La actualidad de la Experiencia Estética.

En este último capítulo se pretende mostrar el estado actual de la experiencia estética teniendo en cuenta las transformaciones de los conceptos que analizamos en los capítulos anteriores. Sosteniendo que la experiencia estética es un conocimiento y que también ha sufrido transformaciones, pero que sigue presente en la práctica y recepción artística.

Mediante tres secciones que evidencian esta tesis, se demuestra también que el espectador, quien aquí ha sido el sujeto de la experiencia estética que hemos analizado, también sufrió transformaciones, a saber, de la pasividad a la participación y en general, a reconstruir la noción teórica de la experiencia estética.

4.1 Aproximaciones a una teoría contemporánea de la Experiencia Estética.

Todo arte es social o público, la obra es un puente entre el creador y la sociedad de su tiempo. Este hecho sobre la constitución del fenómeno artístico, se ha debilitado en sociedades donde rige la apropiación privada, o también donde se niega la posibilidad de relacionarse estéticamente con la obra, por ejemplo, en donde la separación entre *el arte de masas* y *arte de élite* es muy pronunciada y el contenido de ambos se diferencia entre contenido publicitario y contenido de conocimiento o formativo.

Ante esto, la democratización del arte es posible, pensemos como ejemplo el nacimiento del museo o los inicios de los conciertos públicos. La democratización del arte corresponde a la

utilización, ya conciliada, de la tecnología como instrumento de generación creativa, que ayuda a masificar contenido de calidad, conocimiento y *sensibilidad estética*. La exigencia de esto hace que los medios masivos no necesariamente respondan a la generación del llamado *pseudoarte* (contenido basura, información falsa o con fines enteramente lucrativos).

Si bien, la democratización del arte no garantiza que se rompa la relación *contemplativa* en su sentido pasivo entre la obra y el espectador, ésta no está limitada a la recepción del contenido, sino que la extensión de la creatividad por medios masivos (a través de la transformación de la producción del objeto artístico) implicaría que el espectador no la asuma pasivamente, sino la posibilidad de insertarse en un proceso de creación en el cual la obra, solo es una etapa.

Según el análisis de Sánchez Vázquez acerca de la producción y el consumo del arte, Marx señala que la producción no sólo crea productos, sino también el modo de consumirlos. El modo de producción del arte correspondió por largo tiempo a la forma de apropiación estética contemplativa, a la nueva forma de producción artística que despliegue la creatividad masiva, le corresponde una nueva forma de apreciación estética. La producción del arte contemporáneo debe incentivar la creatividad del consumidor y de esta forma continúa el proceso creativo iniciado con la obra. ¿De qué manera se da esta posibilidad? Pensando en la experiencia estética como como una experiencia de conocimiento y además teniendo en cuenta el proceso de producción del objeto artístico, y teniendo en la mira siempre la intención de generar en el espectador su participación crítica, reflexiva y consciente, pero tal participación del espectador, no se limita a un proceso intelectual, sino material.

Los espectadores se convertirían en co-creadores, lo que afecta la relación implicada en el arte del artista y el espectador. Esta relación estaría limitada no a un distanciamiento radical entre los dos, sino a una complicidad que resultaría en participación evidente. estamos de acuerdo con Sánchez Vázquez con estas aspiraciones, pero hay que notar que esto siempre ha existido (la participación activa del espectador), lo que cambia con la integración de experiencias estéticas masivas es que la intención de la obra se ha transformado para dirigirse y dialogar con la creatividad del expectante, quien además de participar críticamente, sería invitado a formar parte de la experiencia creativa.

Para el lector audaz, esto podría parecer una utopía generalizada. El fomento de la creatividad y de las formas de autogeneración del conocimiento en los procesos de experiencia estética del espectador, supone esperar demasiado. Pero a esto se apuntala y es preciso señalar que en un primer momento, como se indicará más adelante en el apartado sobre la experiencia estética y la tecnología, que en la actualidad la responsabilidad del artista en su proceso creativo es mayor. La responsabilidad reside en la intención de su creación y, además, la consciencia de que la obra llegará al ojo de muchos, sin distinguir cultura o posición moral, habrá sido expuesto a lo que se le presenta como objeto artístico y de experiencia.

La expansión de la creatividad artística al espectador, se daría si la obra logra generar una transformación en él, aunque ésta tenga gradaciones y ésta se de forma consciente acerca de que el contenido propuesto es ficticio, lo que permite generar una perspectiva propia a pesar de haber creado un vínculo empático.

Afirmando esto, es necesario explicar desde dónde estoy entendiendo el conocimiento

estético, aquel que debe ser elemento de toda obra artística y la responsabilidad que conlleva su masificación, así como la comunicabilidad de la obra y las implicaciones entre la experiencia estética y la tecnología. Tres elementos que considero constituyen una nueva visión de la experiencia estética.

4.1.1. La experiencia del conocimiento estético.

Por las ideas que hemos estado exponiendo acerca de la naturaleza de la experiencia estética, debemos considerar que este fenómeno es en primera instancia un acto de comunicación. Por lo tanto, todo arte que se identifique como tal en relación a la experiencia estética que pueda producir, posee un carácter cognitivo, comunicativo y potencialmente interpretativo. De esta manera somos afines a aquellas filosofías que posicionan al arte como "constructor" de la historia del pensamiento.

La experiencia estética tiene una función, aunque ciertamente no una función que se interponga en el desarrollo del juicio estético, sino una función intrínseca, a través de la cual, la experiencia otorga un conocimiento sobre el objeto de manera particular, y del mundo de forma general. Este conocimiento sería el de la naturaleza de lo estético.[55]

La transformación del espectador de pasivo a activo, tiene que ver primero con la posibilidad de conocer en su relación con la obra. La experiencia estética entendida como conocimiento,

[55] Para un estudio más profundo sobre la defensa de la estética como conocimiento, véase. Jauss, R. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria.* En donde a partir de la hermenéutica de Gadamer y de la generación de una estética de la recepción, se concluye que "en el comportamiento estético, los sujetos experimentan la adquisición del sentido del mundo". Pág. 59. Las teorías de la recepción lograron devolverle el sentido cognitivo al arte cuando lo situaron como un acceso al saber sobre nuestra participación en las formas de vida, es decir, en los roles sociales.

es la forma de nombrar de un momento, en el que quien es testigo de ciertas cosas, es conmovido por ellas. Es decir que lo comprende y en ese momento no hay una distinción entre él y lo que observa o percibe. Y algo se añade a esto: el reconocimiento de aquello que se observa no es el sujeto que lo observa, se mantiene un distanciamiento fiel sobre la ficción. Esta definición, aunque aún muy general para ser definitiva, sintetiza el ángulo de la experiencia estética como un conocimiento accesible para todos. Observemos estas afirmaciones desde lejos, nos dibujan un cuadro en el que podemos ver que la enseñanza[56], la transmisión del conocimiento, ha tenido como objetivo esto mismo: la transformación y generación del conocimiento de los sujetos.

La discusión sobre si el arte cumple o no una función pedagógica data desde la concepción aristotélica sobre *el pasatiempo*: la oposición entre trabajo y tiempo de ocio. De las artes, es específicamente la música -que para la filosofía antigua significa la unificación de distintas artes- la que genera una discusión en torno al papel funcional del arte. Una de las características de la Muerte del Arte trabajada en el capítulo anterior con respecto a la autorreferencialidad postulada por Hegel, aseveró que la creación artística debe estar desprovista de una función.

Pero cuestionamos ¿qué tipo de función? Concluímos que la experiencia estética, en sus raíces místicas, su unión con el culto, el rito y la religión, responde a un tipo de funcionalidad y ésta tiene que ver con la función pedagógica. La Muerte del Arte en este sentido es la

[56] Para 1934, lo que sucedía en la filosofía de la educación dio a luz una nueva perspectiva sobre la naturaleza de la experiencia estética. John Dewey, en su texto *El arte como experiencia (1934),* describe la experiencia estética con una narración de lo que sucede cuando una piedra rueda cuesta abajo. Si nos damos la oportunidad de imaginar que la piedra de Dewey puede recordar su trayecto y que además tal experiencia tiene un efecto de *transformación* en ella, la transformación consistiría en modificar su percepción, añadir nueva información, generar una perspectiva. Si esta transformación ocurriera, podríamos hablar de que es una experiencia de *conocimiento*: tiene la capacidad de transformar nuestras ideas acerca de algo.

tendencia a la secularización, a la ruptura de la transmisión del conocimiento por medio de los símbolos y los objetos sacros, nuevamente la transformación de la verdad. Sin embargo, me atrevo a decir que incluso en la actualidad, el arte conserva cierto esoterismo, en sus más profundas intenciones, quizá no siempre conscientes, mantiene la esperanza de su comunicabilidad, cuestión que abordaremos en la siguiente sección.

Por otro lado, la experiencia que obtenemos de las obras obras de arte, también se seculariza, pero sigue siendo una experiencia, esta vez sin su función religiosa evidente. Desprovista de tal función, la actividad artística se considera un excedente y por lo tanto la experiencia que nos puedan proporcionar las artes, también. El arte comienza a tener el aspecto de un excedente, de inutilidad. En su descripción sobre la música, Huizinga dice: "fuera de su función religiosa, la música se estima principalmente, como un pasatiempo noble, y como una habilidad artística admirable o simplemente como alegre diversión." [57]

La caracterización de la experiencia estética como una experiencia excedente e inútil, coincide con las descripciones que Huizinga hace respecto al juego. El término experiencia alude a la experimentación, en un sentido empírico, corporal y de acción. A su vez, la acción es un rasgo propio del *juego*. Según Huizinga, la cultura brota de la actividad del juego -como juego- y en él se desarrolla. Aunque Huizinga no menciona que el juego sea propiamente una *experiencia,* no resulta extraño identificar ciertas coincidencias.

Aunque Huizinga niega que podamos decir que el arte nace de una actitud meramente lúdica, sí podemos atribuirle a esta actitud semejanzas con las actitudes que sea han considerado en

[57] Huizinga, J. *Homoludens*. Alianza Editorial. España, 2007. Pág. 207.

la noción de experiencia estética, por ejemplo, en el juego no hay una finalidad específica. Huizinga (al igual que la teoría estética de Gadamer) dice que el juego se halla fuera de la racionalidad práctica, fuera de la necesidad y la utilidad.

Debido a que el arte en un primer momento sí tuvo una función, la religiosa/mítica/mística, y después se vio privada de ella, la función de las experiencias que el arte provocaba también se modificó. El desinterés kantiano y la inutilidad excedente de la experiencia estética parecen ser contradictorias con la función que se pretende atribuir al arte. Pero otra manera de pensar en la función de la experiencia estética es que nos otorga prestarnos al juego entre lo posible y lo imposible, entre la imaginación y la vida, entre el cambio y lo que parece que no se puede transformar. Ese juego tiene la función (y la responsabilidad) de abrirle al espectador otros mundos.

4.1.2 *Experiencia estética y experiencia hermenéutica.*

En defensa de la comunicabilidad en el arte, la experiencia estética en la transformación de un espectador pasivo a uno activo, conlleva una posibilidad hermenéutica. Por suerte, lo que entendemos por arte en el lenguaje común es en esencia comunicabilidad. Sin embargo, al inicio de la época de reproducción masiva, la obra de arte tuvo su etapa de incomunicabilidad, en dónde la producción artística se desarrollaba dentro de los límites formalistas, tendiendo a un arte purificado, esteticista.

Las preguntas son ¿la producción artística sigue en esta etapa? ¿por qué nos parece estar viviendo todavía la producción de arte incomunicable? Desde el arte en la modernidad del

siglo XVIII, se dejaba ver un lenguaje hermético, celoso de sí mismo, sin asimilación en amplios sectores de la sociedad. Este arte exigía una educación estética previa a su recepción.

Dos de las causas de esto son en primer lugar, la incomunicabilidad como respuesta al problema de que el arte masivo deformaba el gusto y la sensibilidad, por lo tanto el verdadero arte había que distinguirse por medio de una exigencia de educación estética al espectador. Y en segundo lugar, la industrialización del arte que se analizó en el apartado 3.2.3.

Cuando la comunicabilidad del arte se vio truncada, se visualizó otra forma de su *muerte.* Esta muerte, vista dialécticamente como en el apartado 3.2, es más bien un renacimiento, como un periodo del arte en donde se abren las posibilidades de una actitud estética distinta: hermenéutica. Al no tener formas obvias, el arte abstracto o conceptual se propone que el espectador desarrolle su capacidad interpretativa. Se deja atrás la idea de un espectador pasivo y contemplativo ante la belleza de la obra.

Estas transformaciones son visibles desde la experiencia del espectador, en tanto que activan un ejercicio de interpretación. La experiencia estética, cuando se convirtió en autointerpretación del ser humano, la misma del trabajo de Hegel, trajo consigo la posibilidad del arte para ser interpretado también. En el siglo XX, esto estaba tan asimilado que la experiencia estética fue profundizada desde la hermenéutica.

La función que cumplía la palabra *belleza,* según Tatarkiewicz, se sustituyó en el siglo XX por *estética*. Después de estos cambios, ambas se encuentran en la experiencia y el habla cotidiana. Clive Bell en *Art* (1914) dice que la belleza es forma significante y el significado

se confiere a las formas del artista ya que las formas de la naturaleza no lo tienen.[58] La cualidad hermenéutica del arte, es lo que en primera instancia hace posible el carácter interpretable de la naturaleza. Como predijo Hegel, la belleza de la naturaleza es identificada en relación al constructo que el arte nos ha ofrecido de lo bello, desde nuestra mirada *educada* por el arte.

La inserción de la hermenéutica a la estética filosófica de la experiencia, se debe en gran medida a Hans-Georg Gadamer. En *Verdad y Método* (1975), Gadamer se pregunta cómo se produce la experiencia explicada convencionalmente como generalidad y unidad. Según Gadamer, para comprender qué es una experiencia del mundo, debemos pensarlo en términos de las posibilidades que nos da el fenómeno lingüístico, en donde la comunicación permite comprenderlo.

Los elementos que dibujan la experiencia, son tomados por la hermenéutica de Gadamer del pensamiento antiguo. *Sophía y techné*, como eran pensadas por la filosofía aristotélica, son formas de la experiencia que se integran al ejercicio de cierta memoria particular, como la del habla y la adquisición del lenguaje. El lenguaje como una técnica, acompaña a la capacidad de adquirir conceptos generales y por lo tanto, de experiencia (de conocimiento).

En otro tratado, Gadamer dice: "no podemos mirar a la naturaleza con otros ojos que con los de hombres educados artísticamente".[59] No es de sorprendernos que el estudio hermenéutico de la estética nace con el estudio de la obra. Las *obras de arte,* lo son a medida de que el

[58] Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de Seis Ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética.* Tecnos/Alianza Editorial. Título original *Dzieje szesciu pojec*. (Trad. Francisco Rodríguez Martín). Madrid, España, 2002. p.181
[59] Gadamer, H. *La actualidad de lo bello,* p. 81.

sujeto la identifique como tal en su constitución de objeto interpretable, nosotros añadimos que tal interpretación es una experiencia estética.

En palabras de Gadamer, una obra de arte es tal porque ofrece "algo que entender"; fue hecha con la *intención* de tener algo qué decir. El que la obra sea esencialmente interpretable, deja al público la oportunidad de *prestarse* a ese juego. Y con ello se afirma que la experiencia del arte es también participación, es una actividad del receptor. El juicio que identifica algo como estético, es la invitación a una actividad. Y la distinción entre juicio y experiencia que desde la tradición kantiana se presupone, pareciera disolverse y convertirse en simultaneidad del momento estético.

4.1.3 La Experiencia Estética y la tecnología.

> Entre las funciones sociales del arte,
> la más importante es la de establecer
> un equilibrio entre el hombre
> y el sistema de aparatos.
> Benjamin (1936)

En el capítulo dos propusimos estudiar el fenómeno tecnológico en relación con el concepto actual de lo sublime, en su estado transformado. Lo sublime, concluímos, es una forma de experiencia estética. En este momento es necesario hacer observaciones generales acerca de la relación entre la tecnología y la experiencia estética en cualquiera de sus formas. Relación tormentosa, destructiva en algunos casos, pero dependiente a fin de cuentas.

No es casualidad que las dos versiones de lo real que predominan en la historia: la techné y la naturaleza, es decir el arte como segundo orden y la naturaleza como el primero, se hayan visto a través del mismo lente: la estética. Lo que sí parece curioso es que se hayan convertido en antagónicos en cierto momento de la historia del arte. Las raíces del rechazo a la integración arte-tecnología se remonta a las nociones sobre la negatividad que ha implicado la oposición más básica entre el hombre y la técnica. Hay dos posibles hipótesis para explicar tal oposición.

La primera tiene que ver con la generación misma de la tecnología, sin pensar en ella como algo neutral, sino con un origen primeramente político, con intereses económicos que invierten en su desarrollo y su utilización. Por el otro lado podemos pensar que la técnica no es lo que se vuelve contra el hombre, si no el uso social, de acuerdo a las relaciones de producción dominantes. En este último caso, el arte sería la expresión de la libertad, de lo espiritual, de lo verdaderamente humano, y en contraposición tendríamos la técnica como un motivo de la esclavitud, asociado a lo material.

Sin embargo tanto la técnica como la creación artística como actividades humanas, se pueden considerar como el resultado de su propio desarrollo. Pensado desde la reflexión estética, el problema tiene que ver con la oposición entre utilidad y contemplación estética. La muerte del arte en nuestra época ha significado sus intentos por integrarse al mundo de la producción, intentando reconciliar lo estético con lo útil, la forma y la función. O en otras palabras el arte y la técnica.

Un ejemplo de arte contemporáneo y tecnología es el experimento que se realizó en el 2013 por el inventor Tim Jenison en el cual pretende demostrar que el pintor renacentista John Vermeer utilizaba herramientas ópticas para llevar a cabo el realismo en sus pinturas. Quiere demostrar que el arte en el fondo, nunca está peleado con la técnica. Más bien ha sido uno de sus fundamentos más íntimos e originarios. Después de 350 años después de la obra de Vermeer, se descubre que en realidad la magia que se observa en los cuadros del pintor de la *Joven de La perla*, no era producto enteramente de su imaginación y/o talento de genio (aunque el saber utilizar los lentes y los espejos para dar esa impresión de fotografía mucho antes de su invención, son geniales también pero en otro sentido), sino que se valía de herramientas técnicas para su realización, y no sólo eso, sino de herramientas tecnológicas de lo más novedosas en su época.

¿Por qué habríamos de condenar al artista por integrar en su trabajo herramientas técnicas? La tradición nos ha construído la idea de que la experiencia estética que nos provoca la obra, está supeditada a una mística otorgada por el creador. Nos provoca tal experiencia porque encierra aquello que no comprendemos del todo en la realización de la obra, es una especie de truco de magia que esconde los secretos del genio.

En las artes escénicas, contrario a la pintura, este fenómeno no es enteramente un secreto. Es bien sabido que la técnica utilizada por el bailarín o o por el actor de teatro y no se diga del músico, es parte esencial de la construcción de aquella experiencia que al ejecutar la obra nos permite tener como espectadores. Pero en el caso de la pintura, la técnica se traduce en

objetos, en herramientas de trabajo, como si el propio cuerpo del artista ni fuera suficiente y tuviera que depender de una extensión de sí para poder realizarlo.[60]

La resistencia que se genera para digerir esta integración del quehacer en las obras de arte, reside en que precisamente esta tecnificación se transmuta a la tecnificación del propio artista. Benjamín ya había notado esto desde hace un siglo "Al cine le importa poco que el intérprete represente a otro ante el público; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el sistema de aparatos". [61] En el documental realizado para mostrar el experimento de Jenison, uno de los teóricos que siguen el proyecto se pregunta ¿Vermeer se convertía con la utilización del aparato óptico en una máquina?

Pero incluso Benjamin no temía a estos cambios en la experiencia estética del propio artista y lo que el receptor de las obras sometidas a procesos de este tipo pudiera experimentar sería en beneficio de la expansión masiva de las ideas de éstos.

Un aspecto a considerar es la dependencia acerca del tipo, género o estilo de arte en cuestión; la utilización de la técnica variará significativamente la forma de afectar al espectador. Por ejemplo, la buena literatura tiene la capacidad de construir imágenes de aquello que está relatando en el lector, pero esta imagen será capaz tanto de construirse como de comprenderse de determinada manera dependiendo de la decisión del autor en la elección de la estructura del texto. De igual manera, la composición de una pieza musical o de una escultura que integre elementos tecnológicos depende de la elección del artista en su

[60] En la invención fotográfica esto es muy evidente. La cámara es una extensión del ojo humano y una herramienta documental mucho más eficiente que la memoria. En ese sentido, el reemplazo de la tradición oral u escrita se ve afectado por la capacidad de la imagen de ser documento histórico.
[61] Benjamín, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Ítaca, México, 2003. Pág. 69.

presentación, en su mostrar al mundo la obra. Es esta elección la que determina si la tecnología es un elemento en contra o a favor de la posible recuperación de la experiencia artística.

Por ello, para calcular o medir la experiencia del arte que resulte de la integración entre técnica y obra de arte, hay que distinguirla de la producción estetizada. Es decir, distinguir los objetos que son meramente comerciales y que han sido estilizados (de cuántas formas puede esto ocurrir). De esta manera el arte no habrá muerto, sino que se habrá conseguido una nueva forma de realizar la obra, tecnificada.

Conclusión.

En mi afán por responder qué es una experiencia y qué es lo estético en la plenitud de la pregunta ontológica de tales conceptos, me di cuenta que actualmente no podemos limitarnos a una sola definición. La pregunta sigue abierta. El arte y su función social permanecen, se continúa creando. Entre esas múltiples manifestaciones artísticas de la actualidad, plantearse preguntas como ¿cuál es la experiencia del creador al idear situaciones u objetos que se nombren estéticos, con propósitos lucrativos? ¿cuál es nuestra experiencia como espectadores frente a este nuevo arte, el arte que *convive* con el mercado? ¿Cómo sabemos, frente a todo esa vorágine de propuestas, identificar una obra de arte?

Una respuesta a la última pregunta fue precisamente pensar en que las propuestas que los medios de comunicación masiva satisfacen, no podrían llamarse obras de arte. Por el contrario, el *verdadero arte* tendría una función crítica, contribuyendo a que los sujetos piensen la realidad por sus propios medios, y no de una manera impuesta.

Esto fue importante para los intereses de nuestra investigación porque de esta manera, la relación entre la obra y el espectador es invertida. La experiencia del arte sería participativa, en el sentido que buscaba por ejemplo, el teatro brechtiano. Actualmente, cuando hablamos de creaciones artísticas, hablamos en términos de producción y consumo, pero la manera de hacer arte es la que determinaría que tal experiencia contribuya en su función crítica. Anteriormente, el espectador siempre estuvo en actitud contemplativa en un sentido pasivo; en estas nuevas formas de hacer arte, la actitud contemplativa se podría mantener siempre y

cuando ésta permitiera el reconocimiento de la capacidad creadora de ellos mismos, objetivada en la obra que contemplan, es decir una contemplación activa.

Tal actitud contemplativa involucra la consciencia por parte del espectador para sus capacidades creadoras. A miras de obtener una actualización de las capacidades creativas del ser humano, éstas se deben dar a escala social. Lo que convierte a la obra como algo que no se limita a la contemplación pasiva, sino a la transformación, para ampliar la creatividad. Lo que transformaría a su vez la concepción del arte que apela a un artista excepcional que debe ser contemplado por cierta minoría, a la noción *del genio.* El arte respondería a la necesidad humana de desplegar sus posibilidades creativas en escala masiva. Esto es lo que denominamos una crisis en la experiencia estética, pues la forma de experimentar el arte sufre los mismos cambios que en un momento sufrió la categoría de lo bello, lo sublime y el arte mismo en su *Muerte*.

Mediante tres relaciones que ocurren en las experiencias artísticas, se analizó su transformación, así como la integración del arte al mercado y además su masificación y tecnificación. La primera es la relación entre el artista y su obra, el proceso de la creación. En esta relación al descubrir nuevas formas en armonía con la técnica, las propuestas se modifican al abrirse las posibilidades de los elementos materiales con los cuales realizar una obra.

Otra es la relación entre la obra y espectador. Esta relación nos interesa particularmente por ser la más estudiada en relación a la experiencia estética, a pesar de que afirmamos que la experiencia estética es también un tipo de experiencia en la primer relación. La experiencia

del espectador con la obra es modificada por múltiples razones, entre ellas, debido a su reproducción masiva en medios tecnológicos, la obra de arte tiene la capacidad de llegar a un número indeterminado de espectadores. La sensación de compartir o formar parte de la comunidad que interactúa con la obra, afecta la experiencia artística en tanto que la concebimos como un punto de encuentro con personas totalmente ajenas a nuestro propio contexto.

Por último, la relación entre el espectador y el artista (que en un principio debía ser por medio de la obra) es afectada en tanto que los medios por los cuales elige realizar la obra determinarán en cierta medida la recepción de la misma. Así como el medio por el cual el receptor esté interactuando con ella. De esta manera la relación entre el artista y el espectador se transforma.

La identificación de estas relaciones nos permitió esclarecer los momentos en los que podemos hablar de experiencias estéticas. Resta observar en la práctica actual, la dirección de tales experiencias desde una mirada crítica, para caer en cuenta que todos los elementos históricos que han contribuído a la construcción de la noción siguen presentes. La experiencia de lo bello o lo sublime no opera igual que hace 200 o 300 años, en casi ninguna parte del mundo. Adaptadas en las nuevas redes de comunicación, estas categorías se experimentan de formas radicalmente colectivas,y la resignificación o simbolismo que alguna información o imagen puedan generar, se deben en gran medida a su fetichización mercantil.

Aquí se propuso resignificar la experiencia estética, volverla abierta. Al situar la experiencia de lo estético como una experiencia de conocimiento del mundo, escuchamos la historia del

pensamiento, sus manifestaciones más transparentes y lúcidas que la actualidad nos puede dar.

Bibliografía.

Adorno, Theodor. *Teoría estética,* 1970.

Adorno, *Theodor W. Teoría estética*, Barcelona, ed. Orbis, 1970.

Agamben, Giorgio. *La destrucción de la experiencia y origen de la historia* en Infancia e Historia, 1978.

Bataille, George. La experiencia interior, 1973.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*, 1928.
_____ *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* 1936.

Burke, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*, Madrid España, ed. Alianza, 2014.

Calabrese, Omar. *La era neo-barroca*. España, ed. Cátedra, 2008.

Dery, Mark. *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo.* Madrid, España, ed. Siruela, 1998.

Dewey, John. *El arte como experiencia,* 1934.

Doran, Robert. *The Theory of the sublime, from Longinus to Kant*. Cambridge University Press, United Kingdom, 2015.

Echeverría, Bolívar *La modernidad de lo barroco,* ed. Era, México, 2000

Eco, U. *La Obra Abierta*, Título Original *Opera Aperta* (1962). Ed. Planeta-De Agostini, S.A. Barcelona, 1992.

Formaggio, D. La Muerte del Arte y La Estética. Ed. Grijalbo. México. 1992. p. 16.
Ibarra, Ines. *Acerca de la experiencia estética en las artes escénicas,* 2012

Jauss, Hans-Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética. Teoría y práctica de la educación lingüística*, 1972.

Kant, E. *Crítica del Juicio*, ed. Losada, Buenos Aires, 2005.
_____ *Observaciones sobre lo bello y lo sublime,* ed. Tomo,México, 2013
_____ *Crítica del Juicio,* 1790.

Longino, *Sobre lo sublime*. Madrid, España, ed. Gredos, 1979.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, 1945

Nancy, Jean-Luc. *Hegel. La inquietud de lo negativo*. Título original *Hegel. L'inquiétude du négatitif.* Ed. Arena Libros. Madrid, 2005.

Otto, Rudolf, *Lo santo lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza, Madrid, 1996.

Romeu, Vivian. *Arte, ética y socialización. Una manera de entender la estética pragmática en las coordenadas postmodernas.* Andamios, 2008.

Rosebury, Brian. *The historical contingency of aesthetic experience.* British Journal of Aesthetics, 2000.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Textos de estética y teoría del arte*, 1978.
_____ *Invitación a la estética*, 1992
Seel, Martin. *Estética de la apariencia*, 2000.

Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de Seis Ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética.* Tecnos/Alianza Editorial. Título original: *Dzieje szesciu pojec*. (Traducción Francisco Rodríguez Martín). Madrid, España, 2002.