

ARTE, ÉTICA Y SOCIALIZACIÓN.
UNA MANERA DE ENTENDER LA ESTÉTICA PRAGMÁTICA
EN LAS COORDENADAS POSTMODERNAS

Vivian Romeu*

RESUMEN. Este artículo pretende reflexionar sobre la función social de las prácticas artísticas contemporáneas. El trabajo parte de una toma de postura sobre lo postmoderno y revisa asimismo las principales posturas filosóficas que permiten afirmar una propuesta sobre la Pragmática Estética. Mediante el análisis crítico de dichas propuestas, se señalan los aspectos que pudieran tomarse en cuenta para trazar un panorama que permita pensar en torno a las relaciones inmanentes entre arte y ética, el cual es encauzado en este trabajo a través de los conceptos de “diálogo”, “conocimiento” y “experiencia estética”.

PALABRAS CLAVE: Pragmática estética, arte, ética, socialización, diálogo.

INTRODUCCIÓN Y ACOTACIONES PRELIMINARES

El objetivo de este trabajo consiste en proponer el diálogo como método de introspección y conocimiento del sí mismo, y simultáneamente, como fundamento de lo estético, para situar en dicha conjunción las dimensiones cognitivas y comunicativas de la experiencia estética, y resaltar desde ello la relación inmanente entre función socializadora del arte y ritual estético.

Nos interesa, en ese sentido, destacar el estatuto comunicológico de lo estético, y la articulación entre placer, cognición e interpretación

* Maestra en Estudios Humanísticos. Correo electrónico: mynameisarielversion2@yahoo.com.mx

desde una perspectiva comunicativa y ética. Para ello, reflexionaremos sobre los conceptos de diálogo, conocimiento y experiencia estética.

Desde el punto de vista teórico, nuestro trabajo se articula con la Teoría Estética y la Teoría de la Comunicación, y epistemológicamente se sitúa en la perspectiva fenomenológica y cognitiva de la percepción, por una parte, y la pragmática comunicativa, por la otra.

En cuanto a la definición sobre la práctica artística contemporánea, nuestro posicionamiento se ancla sobre las coordenadas estructurales (léase económicas y sociales) en las que este arte se produce. Como puede notarse, este simple posicionamiento remeda posturas básicamente neo-marxistas que implican, de suyo, la convicción sobre el entrelazamiento (y mutuo condicionamiento), como diría Jameson (2005), de lo artístico y lo estético en el orden de lo social.

De esta manera, consideramos que cualquier discusión sobre el arte contemporáneo (también llamado arte postmoderno) tiene que partir de una conceptualización ideológica sobre el capitalismo, en el entendido de que la hipótesis que intentamos defender tiene, simultáneamente, una conceptualización política. Nos situamos entonces en lo que Follari (1990) denomina “el talante postmoderno”, entendiendo por ello, junto con Jameson, una lógica cultural emergente ante las coordenadas económicas de un capitalismo tardío.¹ Lo postmoderno, así percibido, comportará un conjunto de características que reúne la producción cultural contemporánea y que brota de los ciclos del capital que, como definiera Arrighi, corresponden a la tercera fase del capitalismo: el capitalismo financiero.

Según Arrighi, el capitalismo tardío se desarrolla en espiral, aunque es discontinuo (lo que no evita que sea expansivo), a través de una dinámica en la que el capital se independiza de los contextos concretos de su geografía productiva y posteriormente se traslada a la bolsa, donde las ganancias no están sujetas a la producción industrial, sino a la especulación. Por eso, comenta este autor, la meta de la producción no está en ningún mercado de consumidores, sino en la transformación misma de esa producción en dinero (la especulación).

¹ El nombre no se le debe a Jameson, sino a Ernest Mandel.

A esta lógica del capital, Jameson (2005), quien considera la producción y el consumo cultural (al igual que sucede con la globalización y las nuevas tecnologías) como ámbitos integrados al sistema generalizado de mercancías, le sucede —a la manera de efectos— una lógica de la producción cultural que está determinada por las siguientes características: nuevos tipos de consumo; obsolescencia planificada; cambios rápidos de moda y estilo; penetración de la publicidad y los medios en general en la vida cultural; desaparición del sentido de la historia (en la que los medios de comunicación masiva desempeñan un papel importante relegando rápidamente al pasado las experiencias históricas del presente y fomentando la amnesia histórica); transformación de la realidad en imágenes; fragmentación del tiempo en series de presentes perpetuos; reforzamiento de la lógica del capitalismo consumista; combinación paradójica entre la descentralización global y la institucionalización de pequeños grupos; instrumentalización del saber, y desaparición de los límites entre la cultura de elites y la popular. ¿Cuál debe ser el papel del arte en estas nuevas coordenadas? Esta es una pregunta a la que este trabajo intenta apuntar.

En el mundo postmoderno, el individuo ya no es más un individuo, sino parte de un conglomerado anónimo, homogéneo e impersonal, desvinculado de su historia colectiva, pero al mismo tiempo desvinculado de sí mismo, de su Yo autónomo, en el que la imitación domina el panorama de la reivindicaciones personales en aras de un ethos, un estilo de vida impuesto homogéneamente por la funcionalidad de la producción cultural. El artista, en tanto forma parte de este entramado homogeneizante, no escapa de él, y para mantener su papel de vanguardia en el campo de lo social (Bourdieu, 1990), debe recurrir a prácticas cada vez más herméticas que obstaculizan el establecimiento de las necesarias conexiones entre el arte y la historia, entre el arte y la vida. Estas prácticas lo distancian social y simbólicamente de la homogeneidad que caracteriza al espacio sociocultural.

Según Jameson, no existe ya una disyunción entre el cuerpo y el espacio global, lo que, en términos de una fenomenología de la percepción, provocaría una afectación en la experiencia perceptiva de los sujetos. El individuo, al no poder situarse y organizarse perceptivamente en un espacio definido, se descentra, es decir, no puede dar cuenta

de su relación precisa con la gran red comunicacional global (nuevas tecnologías) en la que se halla inmerso —“arrojado”, diría Heidegger—, y al descentrarse, pierde su orientación, tornándose anónimo en esas coordenadas “alteradas” de lo que Wallerstein denomina “sociedad-mundo”. Así, el estilo personal que la estética moderna hacía primar bajo la égida de la función-autor, aparece desmoronado en la época postmoderna, condenando al sujeto a una muerte segura. Pero ¿realmente se trata de una muerte del sujeto? ¿La muerte del sujeto implica la muerte del arte? Nos parece que no.

Ante tal avalancha de peligros homogeneizantes, el artista contemporáneo ha tomado mayormente la decisión de restituir la instancia de la función-autor a través de la puesta en marcha de una especie de estrategia de incomunicabilidad en sus obras que “hermetiza” su sentido, clausurando con ello la posibilidad misma de generar diálogo, identificación y reflexión. Por eso Jameson enfatiza que el retorno al legado moderno se encuentra estrechamente vinculado a la estética, pues la restitución del sujeto forma parte de una estrategia del arte para distanciarse de la homogeneidad de la producción cultural, en la que se halla cada vez más inmerso, revitalizando con ello al arte mismo.

Consideramos que los artistas ya han puesto los ojos en esta posibilidad sin poder definir si forma parte de una estrategia consciente o no, pero resulta visible tal revitalización, a pesar, incluso, de la pluralidad y diversidad con que es caracterizado hoy el arte contemporáneo.²

Cuatro posturas, según Jameson (2005), se tejen alrededor de lo postmoderno; éstas pueden agruparse en dos filiaciones: contra y con lo postmoderno. Contra lo postmoderno se halla, en primer lugar, Habermas, en defensa de los valores supremos de la Modernidad (la libertad, la razón y la utopía); en segundo lugar, igual de anti-postmodernos, pero en contra de la Ilustración, se hallan Adorno y

² Consideramos que el arte contemporáneo es más plural que diverso. Lo plural obedece a la puesta en acción de un conjunto de temas que incluso en la Vanguardia fueron impensables, así como a los vínculos que mantiene la práctica artística de hoy con los movimientos sociales y las demandas de las minorías. Lo diverso, en cambio, lo entendemos como propuesta formal, aspecto con el que no coincidimos si se tiene en cuenta que los soportes “nuevos” del arte contemporáneo son prácticamente los mismos (instalación, video-instalación, fotografía, arte electrónico).

Horkheimer, negados a aceptar y entender la difuminación de los límites entre la cultura de elites y la cultura popular, a través de lo que se ha conocido como “estética negativa”.³ En la postura pro-postmoderna se encuentra Hassan, completamente antimoderno y libérrimo defensor de las nuevas tecnologías como herramienta política del capitalismo post-industrial, y por último Lyotard, que entiende el postmodernismo como una especie de retorno a la reinención y reaparición de un nuevo Alto Modernismo.

De todas las anteriores, nuestra tesis se sostiene sobre la posición antipostmoderna, pero a medio camino entre la posición habermasiana y la posición de los críticos de la Ilustración. A decir de Jameson, el retorno a la Modernidad, al sujeto, viene de la mano de la estética, lo que no implica, como diría Schaeffer (tampoco es nuestra pretensión demostrarlo) que hay una revitalización de la estética como discurso filosófico. Lo que nos interesa en este trabajo es demostrar, como bien dice Gerard Vilar (2005), la posibilidad de revitalizar una Pragmática Estética en cuyo centro se halle la discusión sobre lo estético, entendiendo por esto no sólo los comportamientos y actitudes estéticas de los seres humanos, sino las propiedades de los objetos estéticos en tanto portadores de diálogo social; una Pragmática Estética que, en ese sentido, devuelva la mirada al sujeto moderno, aunque reposicionándolo a través del reencuentro con su autonomía y su razón; de ahí que nuestra hipótesis no se sustente con la idea de un arte como fuerza de emancipación (Habermas), sino de un arte como herramienta de movilización colaborativa —tanto en términos colectivos como individuales—, mediante una perspectiva comunicativa y ética.

TEORÍA ESTÉTICA Y EL RETORNO DE LA EXPERIENCIA DEL SUJETO

La preocupación por el arte ha sido una constante en el pensamiento filosófico desde la Antigüedad; por ello, responder a la pregunta ¿qué es el arte? ha sido tarea de filósofos y no de estetas. Sin embargo, esta

³ Es Martín Babero quien la ha conceptualizado y se opuesto también a dicha descripción.

preocupación sobre la ontología del arte no está ni con mucho resuelta, y tal como Goodman (1976) planteó en los 70, debe ser sustituida. No obstante, los antecedentes de la estética como actividad cognitiva hay que situarlos en el siglo XVIII, de la mano de Baumgarten, quien puso en el centro de la teoría estética a la experiencia, y no al objeto estético como lo venía haciendo toda la filosofía sobre el arte. Se trataba fundamentalmente de una experiencia que, si bien cognitiva, se refería a una experiencia netamente sensorial.

En 1790, Kant, en el camino hacia su Idealismo Trascendental, desempeñó un doble papel en la configuración de una teoría estética que diera cuenta de la experiencia y no del objeto. Ilustrado por naturaleza, mediante su concepto de “razón pura”, el filósofo alemán colocó al juicio estético en un esquema universal de razón, aunque simultáneamente lo definió fuera de toda experiencia cognitiva. El juicio estético era para Kant un juicio “desinteresado”, sin conceptos. La distancia que impuso Kant entre juicio estético (sin conceptos) y juicio artístico (con conceptos) dejó al arte fuera de todo contenido simbólico, y a la experiencia derivada de su percepción, desprovista de tal, pues para él, la razón pura —la razón universal— era una razón trascendente que sólo era alcanzada por el sujeto por medio de los *a priori* asentados en la mente humana. No es en vano que Kant designe al conocimiento verdadero como parte de una “estética trascendental”.

Al pensamiento de estos filósofos, le siguieron otros como el de Russell, Frege, Wittgenstein que, desde la filosofía analítica del lenguaje, demostraron que todas las formas de razón, aun cuando aspiren a la universalidad, son históricas y contingentes porque están vinculadas *discursivamente* a un lenguaje construido y situado históricamente también. Así, el juicio estético, como cualquier otro juicio, al formar parte del acto de juzgar, pone en relación al sujeto que juzga, al objeto juzgado y al aparato lingüístico y normativo que le permite juzgar.

Fue Dewey, no obstante, quien, desde la sociología, en las primeras décadas del siglo XX, en particular desde su concepto de experiencia como relación e interconexión entre sujeto y sociedad, recolocó a la experiencia en el centro de su estética, entendiendo la experiencia estética como continuidad de la vida. El papel que desempeñó la filosofía wittgensteiniana en esta recolocación dio la clave para consolidar el retorno

de la estética y la experiencia del sujeto como centro de atención de la preocupación sobre el arte. En este proceso, nombres como el de Gadamer, Ziff, Mandelbaum, Clive Bell, Goodman y más recientemente Danto, son realmente insoslayables. En los párrafos que siguen intentaremos reseñar el pensamiento de algunos de estos pensadores en aras de ofrecer un panorama acerca de la restitución de la experiencia estética como objeto de estudio de la estética y el papel que dicha restitución tiene en la concepción comunicativa del arte, así como el sentido fundamental que adquiere dicho punto de partida en la consolidación de un enfoque pragmático y ético de la estética.

HACIA UNA PRAGMÁTICA ESTÉTICA

Paul Ziff (citado en Vilar, 2005) es el primero en afirmar que el arte parece carecer de propiedades que lo definan de manera general, en tanto que ninguna definición de arte puede recoger la pluralidad y variedad de sus usos. Al estar el arte vinculado a la historia, su definición —histórica también— cambia con ella. Este parecer de Ziff es retomado del legado de Wittgenstein, quien afirma que el arte, como parte de una práctica integrada social y lingüísticamente, es una forma de vida al igual que los juegos del lenguaje.

Mandelbaum (citado en Vilar, 2005), por su parte, propone hablar de atributo relacional en el arte en tanto propiedad de los objetos artísticos, relación que involucra un objeto que ha sido creado por alguien para alguien. Mandelbaum, apoyado en la definición de Bell, que plantea al arte como una forma significativa, cierra así un ciclo de preocupaciones en torno a la pragmática estética, el cual es reabierto por Goodman y Danto en los años 60 y 70.

Sin embargo, el planteamiento de Bell es utilizado por Danto, aunque desde una perspectiva trascendental, cuando define al arte como un *embodying meaning*. Para Danto, es imposible comprender el arte si no existe una teoría del arte, pues considera a los objetos artísticos separados de los objetos reales. En su Teoría de la transfiguración del lugar común (1974; 1981), Danto plantea que lo que convierte a algo en arte no es nada que el ojo pueda ver. Con ello, define un recurso

metodológico que indica que no hay que buscar en la visión, sino en la comprensión. Sin embargo, esta comprensión a la que Danto hace referencia consiste en la comprensión teórica y no en la comprensión como proceso de conocimiento inserto en toda experiencia estética. Para él, la comprensión va vinculada a la comprensión del “significado encarnado en la obra” (*embodying meaning*), al que sólo se puede acceder si se accede también a un cuerpo de razones teóricas que tiene mucho que ver con la Teoría Institucional del Arte de Dickie. No obstante, a pesar de estos esencialismos, rescatamos de Danto el planteamiento de que una teoría del arte deba tomar en cuenta los procesos de recepción e interpretación, en tanto que configura un esbozo de pragmatismo.

Lo anterior lleva a Danto (y a Vilar también) a insistir en la necesidad de la crítica, postulado con el que no coincidimos del todo, aunque salvamos el hecho de que el papel de la crítica está posicionado en el interior de una teoría de la experiencia estética como experiencia cognitiva, a diferencia, por ejemplo de la teoría dickiana y la estética trascendental de Kant, donde no se toman en cuenta.

Goodman (1976), por su parte, al afirmar que la realidad está construida por símbolos, plantea que el arte es una forma de conocimiento tan seria como la ciencia, y en lugar de separarlos, como lo hace toda la estética kantiana, los reúne en la experiencia humana, mostrando así sus filiaciones con el pensamiento de Wittgenstein y de Dewey. Para ello parte de que el conocimiento no puede estar anclado en determinar lo que es verdadero, pues para él, el conocimiento se produce cuando hallamos algo que encaja o se ajusta a nuestras experiencias (he ahí sus vínculos con la Psicología Cognitiva y la Fenomenología que más adelante abordaremos en el apartado “Cognitivismo, Constructivismo y Pragmática”).

Todo lo anterior lleva a Goodman (1976) a plantear, en su libro *Los lenguajes del arte*, la necesidad de cambiar la pregunta ¿qué es el arte? por ¿cuándo hay arte?, ya que si bien no proporciona razones explícitas para argumentar las propiedades que diferencian al objeto artístico de otros objetos, reconoce que, como cualquier símbolo, los objetos pueden funcionar como estéticos o no. Por ello, propone indagar sobre las condiciones que hacen de un objeto un símbolo estético.

Así, el filósofo norteamericano transita a la experiencia, pues arguye que es en la experiencia estética donde estas condiciones son posibles. La experiencia estética es para Goodman (1990) una experiencia cognitiva que se distingue por el dominio de ciertas características simbólicas y se juzga por las normas de la eficacia cognoscitiva. No se trata de saber si ese conocimiento es verdadero o no; lo que le interesa es la experiencia que tiene un individuo para conformar su conocimiento y su mundo, postulado que, como puede notarse, es absolutamente pragmático.

Por todo lo anterior, la revitalización del papel de la experiencia estética como experiencia cognitiva plantea, en los predios de una Pragmática Estética, la posibilidad de que el receptor de una obra de arte no sólo “contemple” la obra, sino que “dialogue” con ella, y la posibilidad también de que, mediante ese diálogo, “produzca” conocimiento.

COGNITIVISMO, CONSTRUCTIVISMO Y PRAGMÁTICA

Las Ciencias Cognitivas se ocupan de los procesos de percepción e inferencia, del lenguaje y de la acción. A decir de Varela (2005), se hallan divididas en dos grandes áreas: el enfoque cognitivista y el conexionista. Entre ambos enfoques la diferencia radica en la manera en que entienden el modo en que “captamos” la información del mundo exterior.

Para los cognitivistas, toda información “percibida” se procesa en el cerebro mediante operaciones de selección, categorización conceptual, asociaciones de memoria y acción. Su perspectiva es netamente simbólica, y esto los lleva a concebir a la realidad como un mundo pre-existente, dado, y al cerebro como un órgano colector de información previamente seleccionada, aunque no se ponen de acuerdo con base en qué se hace dicha selección.

Para los conexionistas, en cambio, los aspectos del mundo natural no tienen límites precisos, y en tanto que no existe un mundo predefinido de antemano, la selección de la información deja de ser un requisito para percibirlo. Al entender el conocimiento como parte indisoluble de la experiencia corporal, los conexionistas fincan sus bases en el legado de la fenomenología, especialmente en la fenomenología

de Merleau-Ponty y en la hermenéutica gadameriana. El valor de la interpretación como mecanismo para percibir el mundo se instaaura como centro de este enfoque.

Para nosotros, ambas posturas pueden asimilarse⁴ al aceptar sendos presupuestos. Coincidimos con Varela en que, si bien podemos admitir que el mundo es en algunos aspectos predefinido, nuestra cognición aprehende ese mundo —aunque de forma parcial y mediante una estrecha vinculación con la experiencia “vívida” corporalmente (tanto en los términos fenomenológicos de Ponty, como en los términos sociológicos de Bourdieu)— e intenta representarlo para poder “actuar” en él.

No se trata, pues, de adoptar una postura constructivista al pie de la letra (ésta definitivamente no es la tercera vía), sino de entender la percepción como un proceso cognitivo que suma, asocia y también ajusta. Una cosa, como dice Varela (2005), es que la cognición esté compuesta de un sistema innato de representaciones (como lo definió Kant), y otra es que el individuo aprenda a usarlo para actuar, porque evidentemente, el conocimiento es adaptación, como afirma Piaget (1973), pero esa adaptación se sostiene en la experiencia, en el contacto del sujeto con el mundo; sólo así el conocimiento se vuelve “viable”⁵ para la acción.

De esta manera, el conocimiento dado en la experiencia no consistiría en recuperar lo dado, sino en reestructurarlo, hacerlo viable ontológicamente. Por ello, la cognición no puede ser un programa para captar información ni un mecanismo para resolver problemas, sino un proceso de diálogo constante que haría “emerger” mundos posibles donde actuar. El conocimiento así entendido tendría que ser un conocimiento pragmático, un conocimiento vinculado a la historia tanto

⁴ Para mayor información al respecto, consultar Romeu, Vivian, “Lenguaje, conocimiento y adaptación. Una aproximación teórica a los orígenes del lenguaje desde la Teoría de Sistemas y el cognitivismo constructivista”, en Libro de Actas del IX Congreso Ibercom, Sevilla, España, ponencia en línea en www.hapaxmedia.net/ibercom/romeuVivian.php

⁵ La expresión es de Von Glassersfeld. Para más información, consultar: Von Glassersfeld, E. (1995), “La construcción del conocimiento”, en Fried Schnitman, Dora (ed.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. México: Paidós, pp. 115-141.

colectiva como individual, un conocimiento que pueda, a través de su misma puesta en marcha, que es la experiencia en la *praxis* —tanto vital como social del sujeto—, modelar mediante una acción conjunta (sujeto-objeto) la representación de ese mundo dado y no dado al mismo tiempo, que se aprehende en forma de conocimiento viable y reestructurador de las propias representaciones de las que pudiere partir.

DE LA EXPERIENCIA A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Entender la experiencia como acción, tal y como sostuvimos en el apartado anterior, nos conduce a reflexionar sobre el tipo de acción que constituye la experiencia, ya sea ésta una experiencia estética o no. En *Teoría de la Interpretación* (1998) y en *Tiempo y Narración II* (1995), Paul Ricoeur explicaba que la experiencia de la lectura de textos literarios desempeñaba un papel relevante no sólo en la construcción de los sentidos del texto, sino en la construcción y reconstrucción de la historia de vida del lector. La experiencia de la lectura, afirma Ricoeur, es una experiencia que tiene lugar durante el proceso mismo de lectura, y es “vivida” por el sujeto en el tiempo y lugar concreto desde donde la relación entre el sujeto y el texto modifica, altera y/o reconstruye los sentidos resultantes de dicho proceso.

En consecuencia con lo anterior, la experiencia es la acción interpretada por medio de la cual se construye el sentido y se gesta el horizonte de comprensión, del que tanto Gadamer como Ricoeur parten para dar curso a su hermenéutica. Así entendido, la experiencia es un acontecimiento de la vida, es un devenir indefinible e inapresable al que convoca la existencia, se sostiene en ella, pero no se reduce a ella. La experiencia, parafraseando a Merleau-Ponty (1975), es lo que nos permite saber qué es el mundo porque la experiencia ocurre en la vivencia. En la existencia tiene lugar la experiencia, pero la experiencia no es la existencia; es la interpretación suscitada en la vivencia de la experiencia, en la experiencia vivida, lo que nos afirma en el mundo. La experiencia es, pues, un suceso; sin embargo, se trata de un suceso que otorga sentido a lo que vivimos, a lo que nos rodea; un suceso que articula el horizonte de nuestra comprensión. Esto último hace

a la experiencia constituirse en el puente que une a la fenomenología con la hermenéutica.

En el proceso de lectura, el lector no contempla, sino que interpreta; y al interpretar, el lector se constituye en sujeto que comprende significativamente lo leído tanto a partir de la experiencia vivida en su cotidianidad como a partir de la experiencia vivida durante el proceso de lectura. Al tratarse del mismo sujeto, la experiencia de lo cotidiano y la experiencia temporal de la lectura, si bien diferentes, no se constituyen como dos experiencias separadas. La experiencia temporal es afectada por la experiencia de lo cotidiano y viceversa; de ahí que Ricoeur (1977) afirme que en el proceso de lectura, el lector “reconstruye” su historia de vida a través de ese mirarse y cuestionarse como personaje de su propio relato.

Configurarse como personaje es una ventaja que ofrece la experiencia de la lectura como experiencia de la acción interpretativa, en la que el sujeto, convertido en personaje, puede reflexionar sobre sí mismo y hacer de la reflexión una experiencia de vida posible. Interpretar no es un acto conclusivo, comprender(se) es sólo el comienzo de un camino posible, el del ser. El ser es posibilidad, y en ese sentido, la experiencia no está determinada de antemano: sucede, se vive.

La experiencia estética, en tanto experiencia, posee los mismos atributos que hemos descrito hasta el momento: es contingente, es única, construye sentidos y se da a través de la interpretación. La experiencia estética, como cualquier otra experiencia, es cognitiva, pues permite conocer lo que nos rodea a partir de ella. La dimensión cognitiva de la experiencia es indisputable, toda vez que se reconoce que lo vivido en la experiencia es percibido e interpretado como parte de la vivencia del sujeto, de su ubicación y sentido en el mundo, ante sí mismo y ante lo/los demás.

La experiencia estética se diferencia de cualquier otra experiencia en que el conocimiento derivado de ella es producto del placer (Schaeffer, 2005); de ahí que sea tanto cognitiva como sensible. Este planteamiento desmitifica, por una parte, la idea de que sólo el arte es susceptible de provocar experiencias estéticas y que las experiencias estéticas sólo pueden ser experimentadas bajo el influjo del arte, y por la otra, que las experiencias estéticas son experiencias contemplativas.

Las experiencias contemplativas son las que la teoría del arte atribuye a la experiencia del arte. Al distanciarnos nosotros de esta igualdad y proponer la experiencia estética como parte de una experiencia que no necesariamente tiene que provenir de la experiencia del arte, la noción de experiencia estética que estamos manejando se halla entonces en la relación cognitiva flexible y contingente entre el lector o sujeto de la experiencia y el texto u obra que lo suscita, relación que se establece, a diferencia de otras experiencias, a partir del placer que anima el antes, el durante y el después del proceso cognitivo que ha tenido lugar. Lo anterior, como puede notarse, no sólo separa la experiencia del arte de la experiencia estética, sino que asume la experiencia estética como experiencia posible fuera del arte.

La experiencia estética puede ser entendida como la experiencia temporal ricoeuriana que, como ya vimos, no puede darse al margen de la experiencia cotidiana, es decir, de la experiencia de vida del sujeto que la experimenta, pues el sujeto mismo puede experimentar una experiencia estética justamente porque forma parte de su experiencia de vida. En esta experiencia temporal, no sólo se comprenden los sentidos del texto, sino que, y sobre todas las cosas, nos comprendemos a nosotros mismos.

El ejercicio de autorreflexión, por lo tanto, es un ejercicio cognitivo que ocurre al calor de la interpretación. En ese sentido, la interpretación es la acción hermenéutica que posibilita la comprensión del sí mismo y de los otros; la interpretación es un acto de conocimiento. La interpretación del arte puede gestar la posibilidad de una experiencia estética, pero nunca la provoca *per se*.⁶

⁶ Para mayor información sobre la experiencia estética, consultar: Romeu, V. Lo estético en el arte. Un acercamiento al arte desde la comunicación y la Estética Pragmática. En Lecciones del Portal, El Portal de la comunicación, noviembre 2007. Artículo disponible en línea en: http://www.portalcomunicacion.com/esp/n_aab_lec_1.asp?id_lico=34, y Romeu, V. Arte y comunicación. Apuntes para una reflexión sobre la comunicación artística. En XIV Anuario Coneicc, 2007, pp. 203-220.

FUNDAMENTOS DE UNA PRAGMÁTICA ESTÉTICA

Según Gerard Vilar (2005), los fundamentos de una Pragmática Estética tienen cuatro ejes, a saber: que el juicio estético es cognitivo, que se plantea con una pretensión de validez intersubjetiva, que está basado en una forma en que se ha encarnado un significado y que es un juicio posible y razonado. De todas ellas, la primera y la tercera han sido abordadas en el apartado “Hacia una pragmática estética”. La segunda y la cuarta las explicaremos a continuación.

Por pretensión de validez intersubjetiva, Vilar entiende los procesos de aprendizaje basados en la conformación histórica del gusto colectivo;⁷ por ello si bien reconoce que las fuentes de placer estético son volubles y contingentes, afirma que lo anterior no impide que se construya colectiva e históricamente. Una mirada a *La distinción* de Bourdieu (1988) basta para aceptar un punto de vista como éste bajo la égida de la dominación. Sin embargo, con el hecho de que ese gusto histórica y colectivamente construido se sustente en un juicio posible y razonado en cuya conformación la crítica desempeña un papel activo y necesario, no podemos estar de acuerdo.

Vilar cree necesario (al igual que Danto) el papel de la crítica para construir un juicio que palie la incompreensión que genera el arte contemporáneo. Hoy, más que nunca —afirma— el papel de la crítica se hace necesario. Este papel de la crítica, no obstante, lo entiende como una especie de razón sin fondo, razones sin fin último, es decir, sin fines trascendentales,⁸ pero al mismo tiempo dichas razones conformarían los criterios que, a manera de una pragmática normativa, estarían en condiciones de hacer “legible” el arte contemporáneo. El valor de dicha normatividad, sin embargo, lo circunscribe a su condición histórica y, en tanto tal, dichos criterios serían, en principio, corregibles.

⁷ Una postura contraria es defendida por Schaeffer, quien piensa que el gusto es inargumentable *per se*.

⁸ Esto lo distanciaría del pensamiento de Danto y de Kant.

Esto es lo que permite a Vilar referirse a lo que él denomina la razón funcional o práctica del arte,⁹ que estaría vinculada a la formación de identidades democráticas en el panorama del mundo de hoy, aunque no habría garantías reales de sus efectos, pues, según este autor, no hay funciones ni efectos necesarios en el arte. Lo anterior lleva a Vilar a negar cualquier probabilidad inmanente entre la ética y el arte, circunscribiendo esta relación al ámbito de lo contingente.

VÍNCULOS ENTRE LA PRAGMÁTICA ESTÉTICA Y LA FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE

Para nosotros, la relación entre ética y arte no sólo es necesaria, sino consustancial. Lo primero que hay que decir al respecto es que la experiencia estética no se reduce a una experiencia cognitiva, sino que es una experiencia sensible y cognitiva simultáneamente, en la que el placer, y específicamente el placer generado en el proceso de cognición mediante la interpretación, desempeña un papel importante. El hecho de que una actividad humana sea una actividad cognitiva es causa necesaria para que pueda haber un comportamiento estético, pero no es causa suficiente, pues para que una actividad cognitiva se convierta en un hecho estético, es necesario —como ya señalamos en el apartado “De la experiencia a la experiencia estética”— que se vea acompañada de una satisfacción, fruto de la actividad cognitiva en sí misma (Schaeffer, 2005).

Cuando Kant hace su distinción entre la dimensión estética (placer) y la artística (cognición), el juicio del gusto y la esfera estética se convierten en el lugar de la mediación de los dos pilares del sistema crítico: la razón teórica (conocimiento, conceptos) y la razón práctica (la moral, sin conceptos); de ahí que la atención estética no sea el resultado de una facultad especial, sino de una especificidad funcional en el uso de la atención cognitiva.

⁹ Él afirma que existen tres razones básicas en el arte: la razón comunicativa (basada en el principio de inteligibilidad); la razón funcional o práctica (basada en los efectos contingentes del arte), y la razón poética (vinculada a los procesos de creación que él entiende como procesos de construcción de experiencias de apertura a mundos posibles). Para mayor información, véase Vilar, G. (2005).

Según Schaeffer (2005), el juicio estético es una consecuencia del comportamiento estético, y nunca su condición definitoria o punto de partida. Esto es básicamente debido a que el juicio estético se activa cuando comunicamos nuestras experiencias estéticas. Por ello, comportamiento estético (actividad), apreciación estética (afectividad, placer) y juicio estético (evaluación) no pueden ser lo mismo, aunque sí parte de un mismo proceso, en el que la dimensión lúdica interviene de manera constante en la experiencia estética (relación placer-conocimiento).

Esta idea hunde también sus raíces en el pensamiento de Schiller y Marcuse,¹⁰ aunque se explica a través de lo que el mismo Schaeffer denomina “analogía evolutiva”, que consiste en la concepción de la naturaleza bio-social del arte y la cultura, contraponiéndose a Horkheimer y Adorno cuando plantean que la cultura emancipa al ser humano de su naturaleza biológica para definir la cultura como la instancia en que el ser humano “realiza” su naturaleza biológica. Por eso, para este autor el comportamiento estético es una suerte de disposición mental que forma parte del proceso de evolución.

Schaeffer (2005) define a los hechos estéticos a través de una serie de invariantes que pueden resumirse de la siguiente manera: carácter indisoluble de la relación entre las emociones estéticas y la relación personal; el comportamiento estético no se define por el objeto, sino por la actitud del sujeto; la atención estética es un componente de lo humano (los rasgos constitutivos de la relación estética son: actitud cognitiva y actitud apreciativa, y no son culturalmente específicos); el comportamiento estético es una actividad y no una actitud pasiva; el comportamiento estético conlleva componentes imaginativos (de percepción, de interpretación); el acto de imaginación transfigura lo percibido sin que la imaginación misma se dé a partir de un universo creado *a priori*, sino en el hecho de que se descubra dicho universo; la experiencia estética es relacional, por lo que se construye en y mediante el encuentro entre un objeto y un individuo.

¹⁰ Ambos piensan el arte como una instancia de fusión entre la razón y el sentimiento: Schiller, como parte de una cauterización de la separación del Yo; Marcuse, como una herramienta de emancipación, de desajenación social. Para mayor información, véase Schiller, J.C.F. (1991) y Marcuse (1983).

Todo lo anterior nos lleva a considerar, junto con Schaeffer, la pertinencia de entender la atención estética como una experiencia autoteleológica, en tanto que funciona bajo el índice de satisfacción que ella misma genera, siendo éste su elemento regulador. Pero este fin autoteleológico¹¹ no impide que los comportamientos estéticos cumplan funciones no autoteleológicas, es decir, funcionales. Y es aquí donde se vinculan Schaeffer y Vilar, así como la propuesta sobre una Pragmática Estética y el sentido que tiene la experiencia del sujeto en ella.

Lo expuesto hasta el momento permite colegir que el valor estético de una obra depende directamente de la riqueza cognitiva y del grado de satisfacción que es capaz de generar en el sujeto que la percibe; su función es básicamente subjetiva; de ahí que Schaeffer sí tome en cuenta las relaciones entre estética y ética, y para ello se basa en que el juicio estético, en tanto actividad subjetiva en sí misma, no puede dar cuenta de las normativas que lo rigen, a menos que sea con una normativa impuesta, en que la dominación prime por encima del juicio en cuestión. El juicio normativo evalúa y el estético aprecia, pues este último reconduce la atención estética a través del placer de cada individuo.

En este sentido, es fácil observar cómo Schaeffer no comprende la función socializadora del arte como parte del arte mismo, sino como actividad del sujeto en tanto agente promotor y vehiculador de la experiencia estética. Para nosotros, no obstante, sin desechar del todo la idea de Schaeffer, la función socializadora del arte se da a través de lo que Vilar (2005) denomina “razón comunicativa”, que entendemos como el estatuto dialógico que debe tener una obra de arte a partir de la organización metafórica-estructural¹² de sus elementos, así como de las propiedades de legibilidad que éstas comporten respecto de sus receptores.

Es en esa conjunción entre legibilidad y metáfora donde el diálogo es posible; el diálogo que, como afirma el propio Ricoeur (1977),

¹¹ Para Vilar, se trata de inteligibilidad.

¹² Es importante señalar que la metáfora en este trabajo no está tomada como un recurso literario, sino en el sentido de promoción del sentido que Ricoeur concibe como parte de su hermenéutica remitificadora. Para mayor información, véase Ricoeur, Paul (1977).

permite hablar desde, en y por el sujeto con la obra, y que reconfigura su mundo a través de un proceso cognitivo “viable” (viable por inteligible y porque permite transformar su identidad mediante la transformación de sus conocimientos); de ahí el carácter pragmático y comunicativo de la experiencia estética y la relación que establece con la ética y con lo cognitivo.

De lo anterior se desprende que todo conocimiento es conocimiento para la acción, al menos para la transformación del sí mismo. Dialogar con el arte, como afirma Vilar (2005), es dialogar con lo diferente, con lo inesperado; ello, sin dudas, precisa de habilidades —aunque no de criterios normativos— y de deseo, ganas, placer. La función socializadora del arte cumple con eso: es la experiencia del sujeto en contacto con un objeto estético la que, a través de la atención estética, posibilita que el arte sirva de herramienta para la conversación social. El pluralismo del arte, y más en este panorama postmoderno en que casi todo se vale, es equivalente al pluralismo interpretativo; la interpretación es conocimiento, pero la interpretación del arte, en tanto experiencia estética, es siempre conocimiento “afectado” por la afectividad. En ese sentido, el arte debe explotar al máximo su inteligibilidad, pues al hacerlo está potenciando su posibilidad de diálogo, su posibilidad de abrir la experiencia a experiencias nuevas, a experiencias con lo diferente, y lo diferente siempre se halla en lo social; es el *partener* necesario, como dijera Lotman (1994), del orden en lo social-cultural.

Como asumimos que la dimensión dialógica del arte es una dimensión constitutiva de lo estético, y que dicha dialogicidad permite articular experiencias nuevas y diferentes que al mismo tiempo transforman nuestro conocimiento, nuestro pensar y nuestro hacer, consideramos que el vínculo con la ética es insoslayable. Así, creemos que una Pragmática Estética tiene que considerar necesariamente su vinculación, al menos funcional —aunque de manera inmanente— con la ética y deponer la justificación de una pretendida necesidad normativa en aras de comprender que sólo en el pleno ejercicio de su subjetividad, el sujeto podrá reconstituirse, y el arte, por estarle asociados procedimientos y comportamientos netamente subjetivos, desempeña un papel determinante en dicha reconstitución.

CONCLUSIONES

Como puede notarse, el llamado de Vilar a considerar la necesidad de una Pragmática Estética tiene un eco altamente resonante en la tesis que sostenemos; sin embargo, nuestra propuesta se aleja de sus concepciones básicamente por dos motivos: Vilar considera que una teoría de la experiencia debe ser normativa (por eso le es necesario instituir “un discurso de razones” del arte), al tiempo que plantea que el arte, al no tener funciones ni efectos necesarios, sólo puede contribuir potencial y contingentemente a la transformación social, negando con ello todo vínculo inmanente entre ética y arte.

En cuanto al primer distanciamiento, creemos pertinente señalar que disentimos en tanto que Vilar concibe la crítica como poder normativo; para nosotros, dicha normatividad no tendría sentido alguno. Comprender una obra de arte no precisa necesariamente insertarse en un saber filosófico e histórico del arte. Pensamos que la comprensión del arte es un proceso que, aunque mediado por un diccionario y una enciclopedia “actualizados”, corresponde de manera exclusiva a cada persona. En dicho proceso estarían primando más las disposiciones, habilidades o deseos de cada individuo que una competencia más o menos concreta sobre el “mundo del arte”. El papel de la crítica lo entendemos entonces como secundario, y siempre vinculado, como señalara Todorov (2005), al diálogo, es decir, a la gestación de una crítica dialógica que permita generar la reflexión, nunca cerrarla a supuestos normativos que clausurarían tarde o temprano el diálogo mismo.

El diálogo consiste en la búsqueda de la verdad, pero no de la verdad en términos trascendentales de la sabiduría, sino de la verdad del juicio propio, de la reflexión y la autorreflexión a la que convoca toda discusión. Una verdad anticipada, como la verdad de la crítica de Vilar, por más intersubjetiva que sea, es una verdad que renuncia a la búsqueda en tanto que tiende a la doxa. El diálogo en busca de la verdad, en este sentido, es punto de partida, horizonte, como le llamara Bajtin, y principio regulador de la reflexión. A decir de Todorov (2005), el pensamiento que se gesta al calor del diálogo no se extrae de nuestro saber, sino de la “restitución” que seamos capaces de hacer, mediante nuestra voz, de la voz del otro, que es, en el caso del arte, la voz de la

obra. Evidentemente, esto ofrece la posibilidad de entender la relación entre ética y arte como algo más que una relación contingente, como lo planteara Vilar.

Justamente con ello tiene que ver el segundo distanciamiento. Nuestra propuesta, al asumir los vínculos inmanentes entre el arte y la ética, centra la función social del arte en una especie de ejercicio de conversación social que implica un retorno a los orígenes mismos del ritual comunitario, a la comunión entre arte y política, entendiendo por ésta todo lo público y, en consecuencia, el enfoque ético que ello acarrea. La función social del arte se constriñe entonces a poner en marcha un ritual movilizador de lo social, a partir de la apertura de la experiencia a experiencias posibles, aspecto éste que a su vez se concreta mediante el diálogo, discusión o “puesta en común”, que activa el estatuto comunicativo del arte en tanto experiencia sensible y cognitiva.

No se trata de que el arte nos revele las normas y los valores morales, ni siquiera que sirva para definirlos; se trata más bien de comprender el arte como un potenciador de relaciones y experiencias con la otredad, aspecto este poco marginal si se concibe a lo otro como lo diferente, y al principio de la diferencia como premisa del movimiento y la transformación. En ese sentido, el arte es moral —no moralista— es diálogo y relación que permite al ser humano experimentarse como ser pensante.

BIBLIOGRAFÍA

- BATESON, G. y J. Ruesch (1984), *Comunicación. La matriz social de la psiquiatría*. Barcelona: Paidós.
- BEUCHOT, M. (2005), “Hermenéutica analógica y crisis de la modernidad”. Artículo en línea disponible en www.uaem.mx/oferta/facultad/humanidades/filos/Beuchot-Herme.htm, enero de 2007.
- BOURDIEU, P. (1988), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- _____ (1990), *Sociología y cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, México.

- _____ (1995), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BRUNER, J. (1991), *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2001), *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- CHARTIER, R. (2000), *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.
- DANTO, A. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (2003), “Arte y significado”, en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Barcelona: Paidós.
- FOLLARI, R. (1990), *Modernidad y postmodernidad: una óptica desde América Latina*. Buenos Aires: Aique/Rei/Ideas.
- GOODMAN, N. (1976), *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1990), *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- GOUTMAN, A. (1994), “Comunicación Estética”, en *Plural*, no. 279. Revista cultural de Excelsior, diciembre. México, pp. 58-61.
- GUMBRECHT, H. U. (1997), “Consecuencia de la Estética de la recepción o: la Ciencia literaria como Sociología de la Comunicación”, en José Antonio Mayoral, *Estética de la Recepción*. Madrid: Arco, pp. 145-175.
- JAMESON, F. (2005), *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Buenos Aires: Paidós.
- JAUSS, H. R. (2002), *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- LOTMAN, I. (1994), “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)”, en *Revista Criterios*, núm. 32, Cuarta Época, julio-diciembre, pp. 117-130.
- MARCUSE, H. (1983), *Eros y Civilización*. Madrid: Sarpe.
- MEARLEU-PONTY, M (1975), *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- MORIN, E. (1995), “Epistemología de la complejidad”, en Fried Schnitman, Dora (ed.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. México: Paidós, pp. 421-446.

- PIAGET, J. (1973), *Estudios de psicología genética*. Buenos Aires: EMECE.
- RICOEUR, P. (1977), *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megalópolis.
(1995), *Tiempo y narración*, vol. II. México: Siglo XXI.
(1998), *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI.
- SCHAEFFER, J. M. (2005), *Adiós a la estética*. Madrid: Móstoles.
- SCHILLER, J. C. F. (1991), "Escritos sobre estética", en *Cartas sobre la educación estética*. Madrid: Tecnos, pp. 97-217.
- TODOROV, T. (2005), *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- VARELA, F. J. (2005), *Conocer*. Barcelona: Gedisa.
- VILAR, G. (2005), *Las razones del arte*. Barcelona: La Balsa de la Medusa, Colección Filosofía.
- VON GLASSERSFELD, E. (1995), "La construcción del conocimiento", en Fried Schnitman, Dora (ed.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. México: Paidós, pp. 115-141.
- WATZLAWICK, P., et al. (1991), *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona: Editorial Herder.

Fecha de recepción: 20/02/2007

Fecha de aceptación: 10/12/2007