

PASAJES

UNA ESTÉTICA SIN AURA

(JEAN-MARIE SCHAEFFER)

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz

Universidad de Sevilla

1. No es fácil hablar de estética ante artistas o historiadores del arte. Unos y otros valoran el discurso reflexivo de la estética pero en el artista, es frecuente advertir la desazón de quien oye una versión algo engolada y con flecos normativos de lo que él considera una praxis que en cada obra afronta determinados problemas y ha de resolverlos; en el historiador se rastrea más bien una actitud de respetuoso escepticismo ante un discurso que se le antoja superestructural pese a lo cual no se recata de emitir dictámenes sobre las obras.

Puede que nada de eso sea cierto y que los recelos reseñados sean puramente imaginarios. Pero, para soslayarlos, quizá merezca la pena dar un rodeo y, puestos a hablar de estética, comenzar analizando qué entendemos por hechos o comportamientos estéticos, sin tener prisas por fijar la objetividad del juicio estético o el alcance y el valor de la obra de arte.

Se trata, dicho en otros términos: de analizar la actitud del paseante que recorre la ciudad y disfruta ante sus discontinuidades (un instante de silencio, una perspectiva inesperada, un edificio o una persona diferentes), la del niño que vuelve del colegio convirtiendo las calles en calzadas de viajes fabulosos o la del espectador que, viendo en casa *El gatopardo*, repite la secuencia de la llegada de Angelica al salón del príncipe Salina. Puede que a ninguno de ellos les preocupe demasiado enunciar un juicio sobre lo que ven o hacen, y menos aún calificarlo de un modo u otro. Limitémonos pues a su actividad e intentemos analizarla.

2. Este punto de vista es el principal atractivo del libro de Jean-Marie Schaeffer¹ aunque su acercamiento a los comportamientos estéticos tiene una intención más radical: diferenciarlos analíticamente del arte y evitar que se mantengan bajo la tutela de la filosofía.

Schaeffer está convencido de la relevancia y especificidad de esos comportamientos, pero considera que el pensamiento occidental, en vez de examinar sus características, optó por encerrarlos en un marco doctrinal. Tal doctrina intentaría fundamentar la objetividad o validez del juicio estético que, una vez fijada, permite abrir un ámbito que sitúa al ser humano más allá de los comportamientos dictados por la necesidad natural y/o las restricciones de la acción finalista. Este ámbito, limitado generalmente al arte, autoriza a definir este último en términos de apariencia/realidad, verdad/ilusión, etc.

Aun pensadores como Kant, que distinguieron claramente entre estética y arte², establecen, con la objetividad del juicio estético, ese ámbito *estético* que, en Kant actúa como bisagra entre el entendimiento (que con sus conceptos precisa el acontecer empírico) y los principios de la razón (que aseguran la unidad de la experiencia), y a la vez garantiza el nexo entre un proceder guiado por la sensibilidad, sometida a la necesidad natural, y los imperativos éticos.

La validez del juicio del gusto permitía, en efecto, abrir un territorio de comunicación universal basado en la subjetividad humana, asegurando así el edificio trascendental, pero al mismo tiempo restringía la dimensión estética al juicio, practicando una reducción que no llega a hacer justicia al dinamismo y fertilidad que el propio Kant reconoce a la *idea estética*³.

Esta reducción se acentúa con la teoría del genio⁴ que el Romanticismo convertiría en la *religión del arte*: la estética se asimila entonces al arte y éste se convierte en adelantado de la metafísica (sobre lo que ironizará Baudelaire en *El arte filosófico* y *Los pintores que piensan*⁵). Schaeffer continúa su recorrido citando a Hegel

¹ Schaeffer, J.-M., *Adiós a la estética*, trad. J. Hernández, Madrid, Antonio Machado libros, 2005. Casi todas las propuestas del libro las trata el autor con mayor amplitud en *Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris, Gallimard, 1996.

² *Crítica del Juicio*, párrafos 43-45.

³ *Crítica del Juicio*, párrafo 49.

⁴ *Crítica del Juicio*, párrafos 46-50.

⁵ D'Angelo, P., "Introducción" a D'Angelo, P. y Duque, F., eds., *La religión de la pintura*, Madrid, Akal, 1999. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Laffont, 1992, 736-742.

y Heidegger para sugerir otras tantas estrategias de sometimiento de la estética a las exigencias de las concepciones filosóficas.

Quizá sea una simplificación excesiva atribuir esta instrumentalización de la estética (y del arte) a meras exigencias de tal o cual sistema filosófico, y sea más exacto vincularla al deseo de un territorio, heredero de la religión, en el que puedan enunciarse preguntas sobre la plenitud del ser y la existencia, o, si se prefiere, sobre, digamos, el lugar del individuo en el cosmos. Pero este ideal, del todo legítimo, se degrada él mismo cuando desemboca en una exigencia doctrinal que limita el alcance de una dimensión humana. Para dar cuenta de tal dimensión, lo decisivo es identificar y comprender los hechos estéticos, separando tal reflexión no sólo de las exigencias de aquella inquietud, sino aún del afán de proponer un ideal estético o unos criterios de juicio. Tal reflexión debe separarse además de las llamadas *filosofías del arte*, porque la etología, los estudios culturales y la historia proporcionan interesantes claves para esclarecer el comportamiento estético, haciendo más rico y más complejo el ámbito reflexivo abierto, con carácter casi fundacional por Kant.

3. ¿En qué consiste, pues, el comportamiento estético? Los tres casos citados al principio coinciden en ser una actividad cognitiva que se caracteriza por ser un *discernimiento*, es decir, un ejercicio de atención en el que se destacan determinadas relevancias que, por así decir, encajan o se tejen entre sí. Pero hay algo en ellos que distancia a nuestros tres personajes del mero explorador: su discernimiento adquiere sentido propio, al estar animado o impregnado por el placer que ese mismo ejercicio produce. Hay, pues, en tal ejercicio un componente afectivo que regula la actividad cognitiva y a la vez brota de ella. La imbricación de discernimiento y satisfacción, atención y gozo definen el comportamiento estético⁶.

A primera vista, es eso lo que sucede en los tres ejemplos que aduje más arriba que tienen, además, ciertos rasgos destacables. El *paseante* sugiere que *el comportamiento estético es coextensivo con las realidades cotidianas*, esto es, no exige objetos específicos de superior dignidad, sino que puede darse en la calle, el lugar de trabajo o el centro comercial más prosaico. Muestra también que este placentero discernimiento aunque se vincula a un objeto, no brota o radica en él sino que surge de *la relación que con él se establece*.

⁶ Tal imbricación se explicita analíticamente en *Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris, Gallimard, 1996, pp. 172-77.

El segundo ejemplo señala que esta relación *no es necesariamente pasiva*: el discernimiento, al ser una forma de atención, supone siempre *un elemento activo en la percepción* que se manifiesta con mayor fuerza *cuando interviene la imaginación*: en cualquier acontecimiento perceptivo hay una *selección* (como la que hace el espectador entre los diversos valores plásticos de un cuadro o entre diferentes planos o encuadres de un filme); en cuanto a la intervención de la imaginación, no se da sólo en juegos infantiles como el del ejemplo, sino que a ella se entrega cualquier avezado lector de novelas.

El espectador de *El gatopardo*, por su parte, hace pensar en que, a veces, los elementos del discernimiento estético alcanzan cierta *plenitud* por la que *logran una unidad mutua* que no depende de la lógica del acontecer ni de ideas previas o latentes en un presunto trasfondo, sino que nace de los mismos rasgos seleccionados. Así ocurre en la secuencia citada del filme: la belleza de la joven, su sensualidad, su timidez unida a una fuerte confianza en sí misma, la sorpresa de los presentes, la atmósfera dorada que surge de las flores, etc. se integran en una sorprendente totalidad.

4. Pero, al margen de estas notas diferenciales, los tres ejemplos poseen en común ciertas características de interés. Subrayemos, en primer lugar, que en los tres casos hay una *actividad cognitiva*. Está, en efecto, vinculada a una representación *acerca de un objeto* (según la relación que establecemos con él). Tal ejercicio de conocimiento es sin embargo peculiar. Ante todo se distingue de un comportamiento *instrumental*: no está movido por la utilidad o la necesidad, como cuando la inteligencia se las ingenia para adaptar el mundo al deseo, sino que busca conocer y por eso intenta adaptar sus representaciones al mundo. Desde ese punto de vista se asemeja al proceder de quien quiere comprender un texto, hallar la solución *correcta* de un problema o la respuesta *adecuada* a una pregunta. Pero el discernimiento estético se diferencia también de estos procesos. En ellos, el ejercicio del conocimiento está impulsado por el objeto y animado por el logro final que es el que proporciona una satisfacción determinada, mientras que en el discernimiento estético la actividad cognitiva se difunde por el proceso y lo impregna, desarrollando la relación atencional que establecemos con el objeto, y la satisfacción surge del propio proceso cognitivo (no de sus logros) y lo regula y reatualimenta.

Surgen de aquí consecuencias de interés. Una de ellas es la necesidad de diferenciar la satisfacción estética de cualquier forma de complacencia inmediata, más o

menos hedonista. La imagen seductora, el giro textual impactante o una grata melodía pueden actualizar ciertos mecanismos psicológicos y provocar determinadas satisfacciones, pero unos y otras se mueven al margen del discernimiento y se diferencian así del comportamiento estético. Tal vez quepa relacionarlos con el “calosfrío retiniano” del que hablara Octavio Paz comentando a Duchamp⁷. En un orden de cosas sin duda diferente, habría también que separar la actitud estética de la meritoria labor de análisis del experto que busca la correcta atribución de una obra a un autor o su adecuada adscripción a una época (aunque en su trabajo bien pudiera aparecer en un momento un discernimiento propiamente estético). Si la primera diferenciación que hemos hecho se relaciona de algún modo con un acercamiento instrumental a la realidad, la segunda buscaría un conocimiento determinado más que un discernimiento reflexivo.

Otro capítulo de consecuencias tiene que ver sobre todo con ciertas actitudes que podemos mantener respecto a la obra de arte. Sin duda es del todo lícito que nos interesen los cuadros de Claudio de Lorena porque sus paisajes establecen una suerte de paradigma al que se atenderá el género durante casi dos siglos. Cabría examinar, pues, a la luz de sus cuadros, diversas obras paisajísticas, ver su diacronía y su posible relación con otras manifestaciones culturales en la arquitectura, la jardinería, el urbanismo o la literatura. Pero esta indagación, a la vez socio-histórica y cultural, no supone un comportamiento estético. Algo similar ocurre, si se estudia otra paisajística, la de Caspar David Friedrich, buscando los indudables valores religiosos que laten en ella. De modo análogo habría que separar el comportamiento estético de una concepción filosófica de la naturaleza que pudiera rastrearse tras esas obras de arte o en el propio discernimiento estético de tales obras. Como tendremos ocasión de ver, estas relevancias socio-culturales, históricas, religiosas, filosóficas, podrá tenerlas en cuenta el discernimiento estético (será tanto más rico, cuanto mayor número de estos saberes *laterales* incorpore) pero sin que tal discernimiento se confunda con ellas o se emplee para validarlas.

Si examinamos ahora el discernimiento estético desde la perspectiva de la satisfacción que lo anima, diremos, en primer lugar, que es *interesado* aunque en un sentido muy preciso. No está afectado por el objeto ni invertido en él, sino *en la representación* que de él hace. En tal sentido, Schaeffer subraya el *desinterés* en el que insiste Kant. La atención del vídeo-espectador de *El gatopardo* no la polarizan los

⁷ Paz, O., *La apariencia desnuda. Obras Completas*, tomo 6 Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

encantos de Claudia Cardinale, sino la belleza de Angélica, que seduce al círculo aristocrático al que no pertenece, y su comedida seguridad, que le permite entrar en él sin dejar que la asimile. Es la densa relación que tiende el discernimiento quien produce la tensión afectiva que, por esa razón, se centra en la secuencia, esto es, en la representación, y no en el atractivo de éste o aquel objeto.

En segundo lugar, es necesario precisar la importancia del elemento afectivo. Este nace del valor atribuido a las relevancias que selecciona el discernimiento, pero a la vez regula e impulsa la propia actividad cognitiva. Los dos elementos son interdependientes. Schaeffer califica tal interdependencia de *relación homeodinámica*. Eso entraña que discernimiento y satisfacción no sólo se alimentan mutuamente, sino que su mutua conexión es la que sostiene el proceso, de modo que al cesar *cualquiera* de los componentes, el comportamiento se extingue. El papel de elemento afectivo es por tanto tan decisivo como su par atencional.

5. Precisado el comportamiento estético, veamos dónde lo sitúa Schaeffer. Lo encuadra en el proceso evolutivo de la especie, en la filogénesis del animal inteligente⁸. Por tanto en un terreno teórico en el que la biología y la etología, prolongadas en la antropología (la cultura es la forma humana de adaptación al medio) y la historia, pueden dar pistas valiosas para indagar el alcance de tal comportamiento. En ese contexto estudia la *atención perceptiva*.

Ciertas investigaciones subrayaron hace ya medio siglo la importancia de lo que entonces se llamó *motivación a la exploración*⁹: se observó que animales con cerebro de cierta complejidad anteponían la exploración del entorno a la satisfacción de necesidades inmediatas como las alimentarias. Trabajos más recientes han tratado de precisar los procesos neurocerebrales por los que la atención, en vez de dispersarse en estímulos inmediatos, parece centrarse en un sistema que sintetiza informaciones diversas e incluso retrasa la acción motriz para obtener información más amplia¹⁰. Se ha llamado a este fenómeno *respuesta orientadora*. Parece obvio que para que se dé, es necesario poseer sentidos que no precisen un contacto inmediato con su objeto (vista, oído, olfato) y disponer además de una memoria a largo plazo, pero a esas condiciones debe unirse la hipótesis de un *sistema central de atención* que permita la suspensión de

⁸ Esta idea se desarrolla ampliamente en *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007.

⁹ Butler, R. A., "Discrimination learning by rhesus monkeys to visual-exploration motivation", *Journal of comparative physiological Psychology*, 46, 1953, pp. 95-98.

¹⁰ Schaeffer cita al respecto a Dennett, D., *La conciencia explicada*, Barcelona, Paidós, 1995, cap. 7.

la respuesta inmediata. El *sistema central de atención* con estas suspensiones proporciona al organismo el beneficio de una permanente actualización del estado informacional interno, lo que a su vez le permite una puesta al día de su capacidad de anticipación. En vez de responder a la presión del medio y estar sometido a él, el organismo, con sus demoras, logra un mayor nivel de control.

Cabe dar un paso más: las ventajas obtenidas pueden terminar convirtiendo la *respuesta orientadora* en algo parecido a un *hábito*: ya no se da como respuesta ante lo desconocido, sino que surgiría de procesos endógenos. En otros términos: las *respuestas orientadoras* se condensan en una estrategia consistente en el impulso a adquirir información por sí misma.

El razonamiento se aproxima al umbral de una explicación naturalista del comportamiento estético. Éste es, en efecto, como dice Schaeffer, una actividad cognitiva autoinducida, esto es, no motivada por el objeto sino endógena, y pragmáticamente infra-determinada, es decir, que no busca la utilidad.

Es posible que estemos aún lejos de poder enunciar hipótesis relativas al paso desde el impulso a adquirir información por sí misma hasta el comportamiento estético propiamente dicho. Por otra parte, la centralización de los procesos atencionales no parece contar con pruebas concluyentes ni con amplio nivel de acuerdo¹¹. Pese a ello, el enfoque de Schaeffer es estimulante porque suprime el aura que rodea a los comportamientos estéticos y los relaciona con el desarrollo cognitivo, destacando aspectos de este último que nuestra cultura, deseosa siempre de eficacia y resultados, apenas considera.

6. Hay otras dos anotaciones en el haber de la propuesta de Schaeffer: la cualidad y alcance cognoscitivo de la estética y su diferenciación respecto al arte.

No es infrecuente que esforzados defensores de la dimensión intelectual del arte rechacen ciertas formas artísticas en las que, como ocurre en la pintura, hay un predominio notable del elemento perceptivo. En el extremo opuesto, aún es posible encontrar visiones formalistas empeñadas en aislar la recepción del arte de todo aquello que no se relacione estrictamente con la corrección de las formas.

¹¹ Puede algunos de los problemas relativos a la atención, puede consultarse Tejero Gimeno, P., "Panorama histórico conceptual del estudio de la atención" en Munar, Rosselló, Sánchez-Cabaco, eds. *Atención y percepción*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 33-62. Vease también, para la relación entre psicología, cognitivismo y neurociencia, Montserrat, J., *La percepción visual. La arquitectura del psiquismo desde el enfoque de la percepción visual*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

Schaeffer, al destacar el conocimiento que proporciona el comportamiento estético, desmiente el primer extremo (sin referirse expresamente a él). Centra la actividad estética en la atención pero una atención referida exclusivamente a datos sensoriales es una ficción. Desde el principio, la percepción está mediada por estructuras categoriales, como la constancia de tamaño y forma o la organización entre fondo y figura. Si el proceso atencional se da en la recepción de una obra de arte, su complicación aún es mayor porque moviliza aspectos intencionales, conectados a la cultura o al lenguaje, diferentes de los que reclama el simple objeto. El comportamiento estético, tal como lo desarrolla Schaeffer, supera, pues, con creces los límites de la retina y se sitúa en el ámbito de la inteligencia.

También desborda las visiones meramente formalistas, en parte, porque la apreciación estética de la forma presuntamente más pura está mediada por elementos culturales: puede que haya formas, como las de las flores o las del rostro humano, que susciten la atención estética en todas las culturas, pero las características concretas varían de una cultura a otra: piénsese por ejemplo en el significado del crisantemo en ciertas culturas orientales y en la nuestra, o en las variadas apreciaciones de los rasgos del rostro. A esto hay que añadir la importancia que adquieren en el discernimiento estético los que más arriba llamé *conocimientos laterales*, es decir, los relativos al modo de vida de una época, a la simbología de una cultura, competencia relativa a ciertos ámbitos del saber científico, etc. Es evidente que este bagaje, que cada uno lleva consigo, revertirá en el discernimiento estético dándole mayor densidad y consistencia. La atención que despierta un patio manierista en alguien que conoce la época, posee nociones geométricas relacionadas con la escala y proporción, y no es ajeno a ciertos conceptos de psicología perceptiva será más rica que la que puedan suscitar sus formas, por nítidas y exactas que sean, en un profano.

7. Más fértil aún es su interés en diferenciar entre arte y estética, separándolos desde un punto de vista lógico y atribuyendo a cada esfera un tipo distinto de actividad. La estética supone una demora reflexiva en un proceso de atención que provoca una satisfacción que a la vez lo regula y sostiene, mientras que el arte es una actividad operativa, constructiva que entraña un hacer algo y un saber cómo hacerlo¹².

¹² La reflexión de Schaeffer sobre la obra de arte como una entidad problemática, carente de identidad ontológica específica puede verse en *Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris, Gallimard, 1996, cap. I.

Hay sin duda en la actividad artística un proceso de discernimiento estético en la medida en que sea un idear inventivo o creativo, pero comporta además una elaboración precisa y el dominio de ciertas técnicas, aspectos que no se exigen al comportamiento estético.

Por otra parte, aunque ambas actividades estén interrelacionadas, tal conexión no es lógica: la obra de arte no exige un comportamiento estético al espectador ni tal comportamiento ha de desembocar en una factura artística.

Ambas distinciones son importantes porque, como consecuencia de ellas, el discernimiento estético deja de ser una suerte de *actividad derivada* del arte. Al contrario, tal discernimiento puede darse en relación con objetos o situaciones no artísticas: desde los entornos de la cotidianidad hasta el paisaje, las nubes o los estratos rocosos¹³. La estética deja de ser *el auxiliar* del arte, una actividad artística de bajo rango, para convertirse en un ejercicio del individuo gracias al cual puede prolongar su inteligencia, imaginación y sensibilidad.

Esto parece de particular importancia en un tiempo como el nuestro en el que la informática y la red permiten desarrollar actividades estéticas sin que deban ser necesariamente artísticas: la ideación de identidades múltiples o de *mundos* alternativos prolongan a la edad adulta las fantasías infantiles de nuestro segundo ejemplo y confieren otra plausibilidad y sentido al lema de Joseph Beuys, “cada hombre, un artista”, así como a su noción de *plástica*: la elaboración de una identidad individual compleja, aun conflictiva, que explore sin temor los límites del sujeto moderno y evite sus restricciones disciplinarias podría ser una consecuencia del discernimiento estético, si éste deja de entenderse como desahogo de tendencias irracionales o meros ejercicios de la ensoñación vigil. Quizá podamos desde esa óptica hacer una fértil relectura de las memorables páginas que Goethe tituló *Confesiones de un alma bella*¹⁴.

8. La tercera parte del ensayo, la más comprometida y la que más interrogantes suscita, la dedica Schaeffer al juicio estético. Lo examina en tres perspectivas: cuál es su lugar en el comportamiento estético, cuál es su estatuto y cuál su papel en la evaluación del arte.

¹³ Elementos más detallados para la conducta estética en relación a la naturaleza pueden encontrarse en *Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris, Gallimard, 1996, pp. 249-268.

¹⁴ Goethe, J. W., *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, libro VI.

Si el comportamiento estético, como hemos visto, se define por una actividad cognitiva y un estado afectivo asociado, que brota de aquella y a la vez la regula, ningún lugar hay en él para el juicio. Cabe pensar, a lo sumo, en un estado de conciencia concomitante que se cerciora del proceso. Un intento de tematización completa de sus contenidos estaría en el umbral del comportamiento estético sin llegar a cruzarlo porque no parece que sea un componente lógicamente necesario del mismo, Se añade además una complicación: la dificultad y casi imposibilidad de discernir y separar las relevancias cognitivas de la exaltación afectiva. Teniendo todo esto en cuenta, la posibilidad de enunciar un juicio estético es perfectamente lícita pero el paso será exterior al propio discernimiento estético. Éste, por sí mismo, no la incluye. Es sólo una consecuencia del comportamiento estético no vinculada necesariamente a él.

Podría objetarse que ese planteamiento deja en nada el alcance cognoscitivo de la actividad estética. Pero quien así argumentara quizá reduzca el conocimiento a una reflexión crítica y no llegue a valorar el alcance del propio comportamiento estético: el lector de poesías o novelas, el cinéfilo o el aficionado a las artes plásticas, leen, ven cine o acuden a una exposición por el placer que les produce e incorporan modos de ver las cosas y a sí mismos que transmiten a los demás al recomendarles la obra (o la relación) que han experimentado. Tal vez estos procesos comunicativos expliquen la pervivencia del cuento, el romance o la canción popular que persisten en una cultura a través de la variación del gusto.

Este es, a mi juicio, el elemento crucial en la distinción que hace Schaeffer entre la relación que con el arte mantiene la crítica y la que establece el público. En esta última hay una suerte de *selección natural* que hace pensar en el alcance de ciertos comportamientos estéticos en una cultura. La crítica, por su parte, exige el juicio y el esclarecimiento de la obra (o de la experiencia) pero su trabajo está sometido a las alteraciones del gusto y las razones por las que éstas se producen son difícilmente precisables, mientras que el fenómeno de la *transmisión* podría iluminar (desde la antropología o la historia) aspectos importantes de la conducta estética. Tocamos aquí de nuevo una dimensión decisiva de la reflexión de Schaeffer, su convicción de la necesidad de adoptar una perspectiva metodológica cercana al naturalismo que antes consideraba hallazgos de la psicología y la neurociencia y en este caso, atendería especialmente a las ciencias sociales y los estudios culturales.

9. El problema del estatuto del juicio estético es diferente del anterior (aceptemos o no su *exterioridad* al comportamiento estético, se pregunta ahora por sus características epistémicas) pero en su análisis tropezamos con algo que ya señalamos antes: la dificultad de separar los elementos cognitivos de los afectivos, derivada de la interdependencia *homeodinámica* entre ambos. Desde esa perspectiva, pueden darse dos tipos de juicio estético: el que declara una preferencia (“este cuadro me gusta”, “no soporto esa película”, etc.) y el que plantea una apreciación (“este edificio es grandioso”, “este cuadro tiene fuerza”, “esa figura es sensual”).

Schaeffer, que llama a los primeros *juicios del gusto o estéticos* y a los segundos *canónicos*, piensa que ambos son subjetivos y como tales irrefutables. Esto es obvio en el primer tipo de juicios que al fin y a la postre no son sino expresión de un estado de conciencia. En el segundo, es menos evidente pero Schaeffer, tras un largo rodeo a través de conceptos de Searle y de acuerdo a ciertas precisiones de Genette¹⁵, establece que, al enunciarlos, no declaramos en exclusiva una *propiedad del objeto*, sino que expresamos a la vez *nuestra apreciación* de esa propiedad. La conclusión es clara: el juicio estético no supera el rango de una proposición expresiva y será, en términos de Searle, un juicio epistémicamente subjetivo.

¿Cómo es posible, entonces, conceder al juicio estético un papel en la valoración del arte? Schaeffer no aborda este tercer problema directamente, sino a través de cinco objeciones que, al resolverlas, sugieren el alcance de un discurso que aspire a hacer una valoración del arte.

Dos de esas cinco objeciones, la primera y la tercera, se relacionan con valores morales y artísticos socialmente establecidos. La primera alerta sobre la imposibilidad de responder, dado el carácter subjetivo del juicio, a preferencias estéticas moralmente peligrosas. La tercera intenta discriminar entre comportamientos estéticos correctos e incorrectos, según que la dimensión cognitiva se ejercite sobre obras de reconocido valor o sobre aquéllas que carecen de él. Ambas objeciones, que parecen surgir de una matriz institucional, pueden solventarse sin demasiado esfuerzo. Bastaría, en el primer caso, precisar que el juicio moral y el estético, siendo juicios de valor y por tanto subjetivos, se diferencian porque el primero es prescriptivo y colectivamente fundado, mientras el segundo sólo señala preferencias y es individual. Quizá el objetor confunda

¹⁵ Las obras de Searle citadas son *La construcción social de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, cap. I e *Intencionalidad. Un ensayo en la filosofía de la mente*, Madrid, Tecnos, 1992. Genette, G., *La obra de arte*, vol. II. Trad. J. Vivanco, Barcelona, Lumen, 2000.

ciertos problemas de la relación entre la función social del arte y la ética con otro ámbito, el que relaciona el juicio moral con el estético: las reservas que pueda suscitar la primera relación no deben transferirse a la segunda.

En lo que se refiere a la posibilidad de separar una atención cognitiva correcta de otra incorrecta basándose en el valor de la obra que la suscita, hay que recordar que ésta última es ciertamente causa de la actividad cognitiva pero sólo a través de la atención suscitada y su componente afectivo. Esto significa otorgar un considerable papel a la recepción y deshace por tanto la pretendida correspondencia. En otros términos, cabe pensar un pobre comportamiento en relación a *Las Meninas* y otro, denso y rico, referido a una obra de Dante Gabriel Rossetti.

La objeción citada en cuarto lugar, estrechamente conectada a la que acabamos de ver, vendría a decir que si el juicio estético es subjetivo, no podría ser compartido. Los hechos parecen sin embargo mostrar de otro modo las cosas porque el carácter subjetivo del juicio estético es tan favorable al disenso como al consenso. Por otra parte, aparece aquí el fenómeno de la *transmisión* al que antes aludíamos (y con él la impronta naturalista, en sentido lato, de la posición de Schaeffer): recuerda la recurrencia de ciertas preferencias estéticas y la persistencia de ciertas obras de arte, lo que hace pensar en una cierta *Gestalt* endógena y en sus variaciones que podrían registrarse en las elaboraciones culturales. Una y otras podrían dar razón de ciertas preferencias sin abandonar por ello el ámbito de la subjetividad.

Las objeciones más interesantes son las planteadas en segundo y quinto lugar porque, a mi juicio, tocan aspectos de mayor calado. Aquella tiene que ver con los discursos que explicitan valores artísticos y ésta con el contenido del arte y del comportamiento y juicio estéticos.

Pensemos, para abordar la primera de estas objeciones, en una afirmación como “las grandes obras de Beethoven son las sonatas de piano, mientras que las sinfónicas, siendo importantes, no son una cima en la historia de la música”¹⁶. Para los objetores al carácter subjetivo del juicio estético, una afirmación de ese estilo no se limita a expresar una preferencia subjetiva, sino que propone una hipótesis que puede ser válida porque cabe argumentarla en términos que pueden ser compartidos. Partiendo de que un juicio de esas características brote de un proceso de atención estética y no sea resultado de un

¹⁶ Debo la proposición al profesor Aurelio Pérez Fustegueras que la desarrolla de acuerdo a lo que se dice al tratar de la quinta objeción.

análisis exclusivamente técnico, Schaeffer dice que con el mismo pueden significarse tres cuestiones diferentes:

- (i) Las obras pianísticas de Beethoven proporcionan una experiencia estética superior a las sinfónicas.
- (ii) Las obras pianísticas de Beethoven realizan las posibilidades de la sonata mejor que las sinfonías realizan las posibilidades sinfónicas.
- (iii) Las obras pianísticas de Beethoven son superiores a las sinfónicas.

Las proposiciones primera y tercera son juicios estéticos y de acuerdo al análisis hecho en el epígrafe anterior poseen rango subjetivo (puesto que en la proposición (iii) no es posible diferenciar la propiedad de la apreciación que hacemos de ella). La afirmación (ii) puede ser teleológica, si se consideran las *posibilidades* de la sonata y/o de la sinfonía desde un punto de vista de la técnica del lenguaje. Pero sin duda ese no es el caso. Quien hace esa declaración tendrá probablemente en mientes un *criterio normativo*, una jerarquización de las obras según realicen o no un determinado canon. El problema, entonces, se retrotrae a la validez de tal canon o norma, y esto es posible determinarlo sólo en una comunidad discursiva. El alcance de esta última es limitado porque su praxis consiste en transferir ciertos valores estéticos que comparten a la elaboración de un *modelo*. La historia del arte precisa sobradamente cuál es el alcance de tales elaboraciones y de los subsiguiente modelos: su restringida validez a ámbitos espaciales y temporales limitados, su carácter excluyente respecto a otros valores, su contaminación por valores sociales o culturales de otro tipo, etc. Todo ello parece indicar que el modelo no es sino una jerarquización de preferencias estéticas que, como tales, no escapan al ámbito subjetivo.

Podría, sin embargo, pensarse en un desarrollo de la proposición que hemos intentado analizar diverso a los citados. Imaginemos que alguien que la mantiene tematiza los contenidos de la experiencia o comportamiento estético que le suscitan estas obras musicales: no sólo analiza los diversos temas y su desarrollo formal, sino que les atribuye ciertas propiedades con las que establece posibilidades, quizá nuevas, de apreciación e interpretación; quizá añada a todo eso elementos *laterales*, referidos por ejemplo a la historia de la música, preocupaciones de la época o problemas a los que debía enfrentarse el compositor, etc. etc. No es preciso seguir: estaríamos en tal caso ante un comportamiento estético de cierta densidad o profundidad que, sin dejar de ser subjetivo, propone nuevas posibilidades no sólo para la comprensión de la obra, sino para el discernimiento estético en relación con ella. Esta es la respuesta de Schaeffer a la

quinta y última de las objeciones que él mismo se plantea: el carácter subjetivo del juicio estético no entraña que *todas* las obras sean iguales, *todos* los comportamientos estéticos sean igualmente ricos y *todos* los juicios estéticos igualmente profundos. La cualidad subjetiva del juicio estético no implica el relativismo, únicamente entraña que el juicio es consecuencia de aquel comportamiento, que éste es inseparable de una apreciación individual más o menos rica, más o menos profunda, y que si ambos son densos y rigurosos pueden dar pistas para nuevos comportamientos que seguirán siendo, como aquél, una aventura individual.

Tal vez esta última consideración abra sugestivos procedimientos para la crítica de arte: más que decir “cómo hay que apreciar” una obra, la crítica, en consecuencia de lo dicho, debería indicar más bien “los caminos posibles para una atención estética satisfactoria” o sugerir al lector que quizá se esté conformando con “satisfacciones (estéticas) muy pobres”.¹⁷

10.- El ensayo de Schaeffer es, pues, tan breve como sugerente. Al fijar su atención en el comportamiento estético y precisar su alcance (más allá de las teorías del arte y de la reducción de la estética a los simples *qualia*, es decir, a la mera sensibilidad), destaca un modo de conocimiento, *una actividad cognitiva específica*. Esta actividad remite, por una parte, al proceso de filogénesis humana, es decir, plantea problemas y posibilidades de investigación a la neurociencia, la psicología, la etología y los estudios culturales: ¿qué significa este tipo de experiencia en el desarrollo cerebral, cuál es el alcance de la mutua imbricación entre conocimiento y afecto, cuál su significado en la cultura, etc.? Por otra parte, aquella actividad hace pensar en ciertas prácticas relacionadas con ella: la *transmisión* de ciertos valores que encierran algunos comportamientos estéticos y la diversa intensidad y densidad que los ámbitos de la subjetividad muestran en la *elaboración* artística y en la *conducta* estética. Intensidad y densidad que no se proponen como norma sino se ofrecen como estímulo, porque una y otra no son más que comportamientos humanos, sin misterio alguno. Es una comprensión de la estética que ha renunciado a cualquier aura.

¹⁷*Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris, Gallimard, 1996, p. 247.