

Francis Hutcheson y la filosofía experiencialista contemporánea.

Francis Hutcheson and contemporary experiential philosophy.

Inés Moreno¹

Sección de Estética. Instituto de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación- Universidad de la República-Uruguay

Resumen

Se presentan aquí las dificultades de la Estética moderna al postular el carácter exclusivamente subjetivo de la experiencia estética. La emblemática teoría de Francis Hutcheson mostró, en su tiempo, el carácter irreductible de *lo bello*. El asunto sigue presente en el escenario contemporáneo: la filosofía experiencialista de Mark Johnson y George Lakoff intenta superar el dualismo todavía imperante en el pensamiento estético contemporáneo, desde una teoría que considere, seriamente, las bases corporales del significado.

Palabras clave: Experiencia estética, subjetivismo, dualismo, bases corporales, significado

Abstract

The difficulties of modern Aesthetics are presented here in postulating the exclusively subjective character of aesthetic experience. The emblematic theory of Francis Hutcheson showed, in his time, the irreducible character of the beautiful. The issue is still present in the contemporary scene: the experiential philosophy of Mark Johnson and George Lakoff tries to overcome the dualism still prevailing in contemporary aesthetic, from a theory that, seriously, considers the bodily bases of meaning.

Keywords: Aesthetic experience, subjectivism, dualism, body bases, meaning

1. ins.moreno@gmail.com

1 · Presentación

Mi propósito aquí es mostrar que las dificultades teóricas que supone explicar la experiencia estética, un asunto plenamente vigente, ya se encontraba formulada en la teoría estética del siglo XVIII que planteó claramente el dilema que supone afirmar el carácter objetivo o subjetivo de la respuesta a la belleza y al arte. Aunque con obvias diferencias de perspectiva y lenguaje filosófico, tanto Francis Hutcheson –un autor injustamente olvidado por los historiadores y teóricos de la Estética– en el siglo XVIII, como los contemporáneos Mark Johnson y George Lakoff ponen de manifiesto la imposibilidad de caracterizar la experiencia estética, desde la concepción dualista tradicional que mantiene la escisión entre lo subjetivo y lo objetivo o entre los fenómenos mentales y la experiencia sensorial del cuerpo.

La estética subjetivista propuesta por el empirismo de Hutcheson, a pesar de concebir a la belleza como un sentimiento, la reconoce como una noción que se resiste a ser encerrada tanto en la clasificación de lo subjetivo como de lo objetivo, y de ello da cuenta su argumentación, que por momentos parece caer en contradicciones insalvables cuando intenta establecer la causa de tal sentimiento y un fundamento para el *gusto*, una categoría de central importancia para el pensamiento estético del setecientos. Como veremos aquí, las aparentes inconsistencias de la teoría estética de Hutcheson, no son más que el síntoma de una apreciación aguda de la complejidad del fenómeno del denominado *sentimiento estético* y de su irreductibilidad tanto al ámbito de la experiencia privada como al conocimiento objetivo.

Para dar cuenta de estas mismas cuestiones, el *experencialismo* contemporáneo, representado por Johnson y Lakoff, intenta –tres siglos después– superar el dualismo todavía imperante en el pensamiento estético, desde la visión de una filosofía que tome en cuenta seriamente la base corporal de la mente, el pensamiento, el lenguaje y los valores humanos. Heredero del pensamiento de John Dewey, el *experencialismo* propone una nueva perspectiva en el tratamiento de la experiencia estética que parte del estudio de las *metáforas conceptuales* como base de todos los conceptos abstractos y cuyo origen se encuentra en la experiencia sensorio-motora. Esto conduce a la consideración del rol que desempeña la experiencia corporal en la constitución de *significado, conceptualización y razonamiento*.

Johnson y Lakoff formularon, en la década de los 80 la hipótesis de que lo que denominaron *esquemas de imagen*, tales como “verticalidad”, “fuente-camino-meta”, “equilibrio”, “contención”, “fuerza”, “intensidad” etc., desempeñan un rol determinante en la formación de conceptos. Han seguido investigando en esa dirección hasta hoy, analizando la evidencia empírica de las bases corporales del significado en la exploración de algunos de los resultados a los que han llegado las investigaciones en el campo de la neurociencia.

Aludiremos aquí apenas a los aspectos más generales del experientialismo y en particular nos detendremos en uno de ellos: el rol de los “movimientos del cuerpo” y su “interacción” con cuerpos en movimiento, en la producción de significados del mundo que nos rodea.

2 · Belleza, ¿sentimiento o cualidad objetiva? La teoría de Francis Hutcheson

La teoría de Francis Hutcheson, es la primera en realizar un tratamiento sistemático del fenómeno de la experiencia de la belleza y el arte desde la concepción autonomista. En su obra principal: *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), postula la existencia de un *sentido interno* –facultad no cognoscitiva sino afectiva– que es capaz de experimentar un *placer* específico, de carácter *desinteresado* ante los objetos bellos. Esta experiencia de la belleza se da con mayor frecuencia en los hombres que poseen *gusto* es decir que han desarrollado una capacidad innata: la capacidad de captar la belleza en aquellos objetos, naturales o artísticos que poseen *uniformidad en la variedad*. Ésta es una propiedad necesaria pero no suficiente para que se produzca la satisfacción correspondiente ya que no existe “lo bello” independiente de la intervención del sentimiento del sujeto lo cual explica el carácter *contingente* del juicio sobre la belleza, tal como lo concibió Hutcheson. Aunque no fue el único, probablemente haya sido el primero en advertir con toda claridad las principales dificultades que enfrenta una teoría del arte que se apoye enteramente en el *sentimiento* y que sin embargo pretenda mantener criterios universales para determinar lo que es verdadera y universalmente bello según las reglas del *gusto* ampliamente reconocidas en el siglo XVIII.

Para el empirismo la belleza es un sentimiento placentero peculiar, que experimentan los hombres gracias a una capacidad que, aunque innata, no se presenta por igual en todos los individuos: *la delicadeza del gusto*. Cuando aún se encontraba bajo la influencia de los moralistas británicos, Kant afirmaba que “Hutcheson y otros, bajo el nombre del sentimiento moral han hecho de esto la ocasión para algunos comentarios espléndidos”. Aún después de haber rechazado la idea de “sentido moral”, Kant evidenció los efectos del pensamiento de Hutcheson en su teoría estética, particularmente en la reflexión sobre la paradójica situación en la que se encuentra el juicio de gusto, que, aunque juicio estético y por tanto subjetivo, aspira a la universalidad adoptando así la apariencia de un juicio lógico y objetivo. Lo que Kant caracterizó como “antinomia del juicio del gusto” y Hume trató como un asunto central en su ensayo *Of the Standard of Taste*, estaba ya prefigurado en la teoría de Hutcheson cuya premisa básica era que “la palabra *belleza* significa la idea suscitada en nosotros, y *sentido de la belleza* nuestra capacidad de recibir tal idea”. (2004,23)

Como señalamos antes, la noción de *gusto* es una categoría estética central para la modernidad y lleva en sí misma una contradicción inevitable: *gusto* alude tanto a una facultad sensorial, como a una capacidad superior del hombre refinado, y educado, capaz de apreciar con fineza la belleza, particularmente del arte. Esto parecería indicar que está en juego algún criterio objetivo que permita determinar el acierto o error de las apreciaciones; un criterio que, al decir de Hume, permita dirimir en las discusiones acerca del *gusto*, fundamentalmente cuando se aplica a las obras de arte. Para el pensamiento ilustrado británico, la respuesta a la pregunta de un estándar subjetivo de gusto era un acto de fe en una naturaleza humana universal e inmutable; las diferencias observables entre los gustos de los hombres no deberían desafiar esta convicción y no constituyeron un obstáculo para mantener su tesis principal; se creía que podía haber una gran diversidad de gustos, pero todos deberían encontrar un único fundamento en la naturaleza humana y sus capacidades.

A pesar del dominio tradicional de la postura objetivista sobre la belleza, la disputa en torno a su carácter objetivo o subjetivo, se remonta al enfrentamiento de las tesis objetivistas de origen pitagórico y las subjetivistas de los sofistas. La tradición clásica ha tendido a otorgar a la belleza

un valor de carácter objetivo, con status cognoscitivo y revelador de un orden de cosas que se reconoce existente con independencia de la percepción de los sujetos. Una de las críticas de Platón al novedoso y revolucionario estilo mimético en las artes visuales de su época, consiste precisamente en señalar que sus proporciones alteran las verdaderas medidas; alteraciones inevitables para quienes se proponen, como lo hicieron los artistas de su época, lograr una *apariencia* de medida y proporción, es decir considerar al ojo receptor.

Como se dijo antes, Francis Hutcheson comparte la tesis empirista que sostiene que la belleza es un sentimiento placentero peculiar, es decir, una respuesta del sujeto y no una cualidad de los objetos. Sin embargo, a pesar de ello, se expresa muchas veces como un objetivista, fundamentalmente cuando se ocupa de caracterizar los rasgos de los objetos que ocasionan el placer específico del sentimiento de belleza; algunas veces Hutcheson llama belleza al sentimiento gratificante y otras a ciertas características de los objetos que lo desencadenan. Asociada a esta ambivalencia fundamental, encontramos otra: la indefinición respecto a si la belleza es una idea simple o compleja, es decir, si corresponde a las cualidades lockeanas primarias o secundarias.

Manejamos aquí la hipótesis de que es posible pensar las contradicciones de Hutcheson, no como una falta de rigor o inconsistencia, sino como resultado de una mirada que percibe los problemas que se plantean al intentar explicar un fenómeno tan complejo. Según Peter Kivy¹, esas “contradicciones” son, en gran medida, solo aparentes.

Hutcheson se distancia de su maestro Shaftesbury al sostener que los sentidos mediante los que se captan bondad y belleza son análogos, pero no la misma cosa; ellos no tienen una fuente común, sino que corresponden a sentidos específicamente diferentes y discernibles. El placer estético, es para él, una respuesta de un sentido peculiar, una facultad diferente a las demás en la medida en que la idea de belleza es cualitativamente distinta de cualquier otra idea. Siguiendo el esquema lockeano, toda percepción dis-

¹ Autor del único libro –que yo conozca– enteramente dedicado a la obra de Hutcheson: *The Seven Senses: Francis Hutcheson and Eighteenth Century British Aesthetics*, publicado por primera vez en 1976.

tinta requiere una recepción sensorial diferente, a esta recepción Hutcheson la denomina *sentido interno*. Pero a diferencia de lo que sostenía Locke, para él este sentido de belleza es natural, y responde más a una idea simple que a una compleja, como veremos.

Hutcheson no acepta la existencia de una idea innata de la belleza a la manera del neoplatónico Shaftesbury; el sentido que capta la idea de belleza es un sentido interno más próximo al *inner sense* de Locke. Pero su consideración se asocia inevitable e inmediatamente con el “placer” o “dolor”- sentimientos que van unidos a las percepciones o acciones ocasionando, así una afección que podría ser denominada afección “de segundo grado”. Parecería que lo que impide calificar a la idea de belleza como una idea compleja, tal como la caracterizaba Locke, es el definitorio momento afectivo de la experiencia en lo bello, que ya había quedado definido por Joseph Addison como *placer*. Hutcheson sostiene que se experimenta un tipo de placer primitivo e irreductible ante la apariencia de ciertas propiedades tales como “uniformidad”, “orden”, o “imitación”.

La experiencia estética es descrita, entonces, como un sentimiento placentero; no es una respuesta corporal sino el resultado de una actividad del *sentido interno*, que recibe el placer de la idea de belleza. En esto no habría distinción con la concepción de Locke ya que para él las ideas son producidas por los sentidos externos e internos, la diferencia que establece Hutcheson no está en que los sentidos externos reciben placer de “objetos externos” y el sentido interno de “objetos internos”, sino en que el sentido interno de belleza recibe placer de una *idea compleja*, es decir no se tiene una experiencia estética de placer en la belleza a partir de la idea simple de color o sonido:

El sentido de belleza es- como en el caso de todos los sentidos- involuntario e innato y es la capacidad de recibir la idea de belleza. Obsérvese que en las páginas siguientes la palabra belleza significa la idea suscitada en nosotros, y sentido de la belleza nuestra capacidad de recibir tal idea. Armonía denota también nuestras ideas placenteras suscitadas por la composición de los sonidos, y un buen oído (como se dice generalmente) una capacidad de percibir ese placer. (Hutcheson 2004 23)

Por ello denomina a la capacidad de percibir la idea de belleza, *sentido interno*; para distinguirlo de la capacidad del resto de los sentidos externos- la vista y el oído, con el fin de destacar una inequívoca distinción entre ambos:

Quizás aparezca después otra razón para llamar a esta capacidad de percibir las ideas de belleza un sentido interno porque en otros asuntos en los que nuestros sentimientos externos no están muy involucrados, discernimos un tipo de belleza muy similar en muchos aspectos a la observada en los objetos sensibles, y acompañada por un placer similar. Tal es la belleza percibida en los teoremas o verdades universales, en las causas generales y en algunos abarcadores principios de la acción [...] La pura idea de la forma es algo separable del placer como puede quedar claro a partir de los diferentes gustos de los hombres sobre la belleza de las formas...Similitud proporción analogía o igualdad de proporción son objetos del entendimiento... pero el placer quizá no está conectado necesariamente con su percepción y puede ser experimentado cuando la proporción no es conocida. (24)

Aunque en apariencia se identifica al sentido interno como una facultad sensible y no cognitiva, no es evidente que Hutcheson tuviera exactamente esto en mente ya que hay una enorme ambigüedad en la expresión “el placer de la belleza”, como mostraremos enseguida. Esta expresión puede querer decir que “placer” y “belleza” se identifican, pero también que el placer es consecuencia, o acompaña, la idea de belleza. La belleza sería identificable con el sentimiento placentero, en el primer caso y en el segundo, el placer sería una sensación del tipo de las cualidades secundarias lockeanas.

En ocasión de querer mostrar el carácter desinteresado de la idea de belleza, Hutcheson afirma: “Y además, las ideas de belleza y armonía, como otras ideas sensibles, son tan necesarias como inmediatamente placenteras para nosotros.” (25)

Es claro que en este pasaje no se identifica la idea de belleza con el placer, sino como aquello que lo causa. En su libro *El siglo del gusto*, George Dickie señala que Hutcheson “en ocasiones emplea “belleza” para referirse

al placer, y en ocasiones para referirse a las características de un objeto de la experiencia que causan placer, aparentemente sin darse cuenta de que hay un problema.” (2003 34) Esta inconsistencia apuntada por Dickie, no parece ser una simple incoherencia que obedezca a la falta de rigor del autor, sino más bien, a la dificultad y complejidad de la naturaleza de la noción de “belleza” como experiencia que se resiste a ser encerrada en una categoría fija. En desde esta perspectiva que Peter Kivy explica que el esquema Lockeano le es insuficiente a Hutcheson a la hora de describir la belleza como sensación o como sentimiento; probablemente Hutcheson podría tener en mente que ambas son plausibles en el entendido de que se trataría de dos descripciones diferentes de un mismo fenómeno:

Hay un precedente en el siglo XVIII, que no hay razón para pensar que a Hutcheson no le fuera familiar, para realizar este movimiento. Porque aunque Locke distinguió entre ideas secundarias y placeres o dolores, esta distinción es borrada por Berkeley en *Three Dialogues Between Hylas and Philonus* (1713). Mientras Locke podría decir por ejemplo que cuando coloco mi mano cerca del fuego soy afectado con la idea simple de la cualidad secundaria intenso calor, la cual genera otra idea simple, dolor, Berkeley dice que no hay sino una sola idea simple que puede ser entendida bajo dos descripciones “intenso calor” y “dolor”. (Kivy 2003 57)

De modo que allí donde parecería haber dos sensaciones habría una sola; de la misma manera que no hay una idea de belleza y un placer que la acompaña -como cosas diferentes- sino una misma experiencia que tiene dos aspectos: el subjetivo (afectivo) como *placer o dolor*, y el objetivo como *idea* de una cualidad secundaria (sensación que percibe una cierta característica del objeto); algo que podría denominarse “sentimiento objetivado”.

En nuestra hipótesis, el hecho de que Hutcheson coloque la noción de belleza en un lugar intermedio entre la subjetividad y la objetividad y de ese modo no pueda caracterizarla como una cualidad primaria ni secundaria, ni como una idea simple ni compleja, es un síntoma de su modo profundo y agudo de entender el problema. Hutcheson se resiste ante cualquier encasillamiento del concepto de “belleza” ya que todos resultan inadecuados para caracterizar su naturaleza polivalente. Existe un pasaje crucial en la

obra de Hutcheson en el que se sugiere que “belleza” puede describirse bajo la forma de una idea de cualidad primaria, además de como una idea de cualidad secundaria o como un placer:

Las ideas de belleza y armonía siendo suscitadas por la percepción de algunas cualidades primarias y teniendo relación con la figura y el tiempo, pueden tener realmente mayor semejanza con los objetos que las sensaciones, que parecen ser no tanto una imagen de los objetos, cuanto una modificación de la mente que los percibe. Sin embargo, si no hubiera una mente con un sentido de la belleza para contemplar los objetos, no veo como podrían llamarse bellos. (25)

Hay que aclarar que Hutcheson nunca dice que la belleza pueda definirse como una idea de cualidad secundaria, sino que la describe como “análoga” a la experiencia de la idea de cualidad secundaria; afirma que “se parece”, no que sea efectivamente una idea de cualidad secundaria. La clave de ese estatuto intermedio entre idea de cualidad secundaria y primaria lo explica a partir de una noción central de su teoría que refiere a la causa de la idea de belleza: la *uniformidad en la variedad*:

Las figuras que suscitan en nosotros la idea de belleza parecen ser aquellas en las que hay uniformidad en la variedad. Hay muchas concepciones de objetos que son agradables bajo otras perspectivas, como la sublimidad, la novedad, la santidad y otras de las que trataremos después. Pero lo que llamamos bello en los objetos, para decirlo en términos matemáticos parece ser una razón compuesta de uniformidad y variedad porque cuando la uniformidad de los cuerpos es igual, la belleza es equivalente a la variedad, y cuando la variedad es igual, la belleza es equivalente a la uniformidad. (28)

Esta formulación vincula, indudablemente, al sentimiento estético con ciertas cualidades externas objetivas, más primarias que secundarias. “Formas”, “proporciones”, “teoremas”, “semejanzas”, son cualidades primarias y constituyen todas ellas el marco de lo que, en materia de arte, el estilo neoclásico dominante, determinaba como canon de belleza estética. Estas cualidades pueden ser percibidas independientemente de la res-

puesta afectiva, como se señaló antes; es decir que nuestra idea de belleza –como la de “color rojo”– no tiene parecido con ningún objeto. No sucede lo mismo con nuestra idea de lo que produce el sentimiento de belleza, la *uniformidad en la variedad*; esta idea sí tiene semejanza con los objetos, en tanto constituye parte de sus cualidades objetivas perceptibles.

3. La bipolaridad de la belleza: tensión entre idea simple y compleja

¿Qué entiende Hutcheson por “idea”? Siguiendo el esquema de Locke, como sabemos, el origen de las ideas está en la experiencia, tanto externa como interna. La mente tiene el poder de combinar las ideas llamadas “simples” que recibe separadamente y crear ideas “complejas” y la mente tiene el poder no solo de construir ideas complejas a partir de las simples sino también de analizar las ideas complejas que pueden quizás haber sido impresas conjuntamente en las sensaciones.

Hutcheson se distancia de la idea de belleza de Locke, quien desde la escasa atención que le dedicó, la consideró como una idea compleja y por lo tanto un atributo de la sustancia; “hay algunos otros compuestos de ideas simples de diversas especies, que han sido unidas para producir una sola idea compleja; por ejemplo, la belleza, que consiste en una cierta composición de color y forma”. (Locke 302)

Describir la belleza en términos de idea simple en virtud de que la belleza es concebida como un tipo de respuesta inmediata del sujeto, como pretende Hutcheson, requiere postular un sentido de lo bello:

No tiene ninguna consecuencia el que llamemos a estas ideas de belleza y armonía percepciones de los sentidos externos de la vista y el oído o no. Yo más bien prefiero llamar a nuestra capacidad de percibir tales ideas un sentido interno, aunque sea solo por la conveniencia de distinguirlas de las otras sensaciones de la vista y el oído que los hombres pueden tener sin ninguna percepción de la belleza y la armonía. (23)

En su artículo *Lockean Aesthetic* (349–361), Dabney Townsend propone una interpretación diferente y sugiere que la belleza es considerada

por Hutcheson una idea compleja, teniendo en cuenta el siguiente pasaje de *Inquiry*:

El único placer sensorial que nuestros filósofos parecen considerar es el que acompaña a las ideas simples de la sensación. Pero hay placeres mucho mayores en las ideas complejas de los objetos que obtienen los nombres de bello regular o armonioso. (22)

Aparentemente el texto de Hutcheson parece corroborar la interpretación de Townsend de la idea de belleza como idea compleja. Sin embargo, Peter Kivy discute esto a partir de una interesante interpretación del término “obtienen” (*obtain*). Según él, Hutcheson usa la palabra “obtienen”, porque este término sugiere que la recepción de *lo bello* no es dada inmediatamente, sino que se trata de un proceso mediante el cual esta experiencia es *obtenida o lograda*:

Las ideas complejas, parece estar diciendo, llegan eventualmente a ser llamadas bellas, cuando no lo habían sido al principio. Obtienen el nombre, eventualmente, como un soldado obtiene un rango más alto. Pero, determinar si es la correcta construcción para realizar el pasaje en cuestión, y apreciar lo que podría ser el significado de tal construcción, tendremos que tener un esquema ante nosotros de la posición básica de Hutcheson y de dónde viene (al menos como yo veo las cosas). (Kivy 2003 261)

Hay que recordar que, para Hutcheson, la causa de nuestra idea de belleza es la *uniformidad en la variedad* de los objetos, que no es una cualidad de los mismos sino una construcción que configura una idea compleja, y esta idea compleja sería la causa de la idea simple de belleza.

Para Hutcheson, entonces, la idea de *belleza* sería causada por otra *idea*, no por una entidad material; concretamente, por la idea compleja de *uniformidad en la variedad* y esa idea es la que, según Hutcheson, *obtiene* el nombre de *belleza*.

La cualidad a la que se refiere como cognoscible, es considerada una cualidad secundaria en el esquema de Locke, tal como lo plantea Hutcheson en algunos pasajes de su obra. Es por eso que críticos como Townsend, han

tomado partido por una interpretación cognitivista:

Hutcheson toma el sentido interno como una forma de percepción cualitativa y su acompañamiento es el placer. El placer moral se desprende de las buenas acciones; el placer estético de los objetos bellos, en ambos casos la percepción es una idea en la mente y el placer es igualmente un sentimiento interno del experimentador. (Townsend 91)

Otros críticos como George Dickie (2003) o Carolyn Korsmeyer (1975) han negado el valor cognitivo a las tesis de Hutcheson ya que según ellos la universalidad de los juicios estéticos no estaría fundada en una propiedad objetiva sino en un sentimiento compartido. “Aunque el juicio *x es bello* no es predicativo a pesar de su formulación gramatical”, sostiene Korsmeyer, “[...] sería subjetivamente válido. El acuerdo en los juicios estéticos no es una propiedad real del objeto, sino la coincidencia de los sentimientos provocados por el objeto.” (319)

Si la tesis de Hutcheson fuese no-cognitivista, se podría sostener que se afirma que “*x es bello*” porque es “aprobado”, no que es “aprobado” porque es bello. Esto último resulta inconcebible en el contexto cultural del siglo XVIII y además implausible si leemos lo que afirma Hutcheson al considerar el carácter universal del sentido de belleza en la sección VI de la primera parte de su *Inquiry*:

[L]os hombres pueden tener diferentes gustos sobre la belleza, y sin embargo la Uniformidad ser el fundamento universal de nuestra aprobación de una Forma cualquiera como bella. Y veremos que esto se cumple en la arquitectura, la jardinería, el vestir, equipamiento, y el mobiliario de las casas, incluso entre las naciones menos cultivadas; en las que la uniformidad sigue causando placer sin ninguna otra ventaja que el placer de la contemplación de la misma. (66)

Por último, podríamos preguntarnos qué es exactamente lo que recibe la denominación “bello” “regular” o “armonioso”; si es la idea compleja de los objetos o el placer. Si fuera el placer, entonces la idea de lo bello sería una idea simple resultado del sentido interno que Hutcheson postula. Pero este es precisamente uno de sus aspectos más interesantes y claves

del pensamiento de Hutcheson. Como ocurre con la sensación de “rojo”; por tratarse de una cualidad secundaria, “rojo” es atribuido por nosotros al mundo externo en virtud de una compleja combinación de cualidades primarias que nos hacen experimentar la sensación de “rojo”. Comúnmente, se le llama “rojo” a la causa de la sensación “rojo” aunque esto no sea exacto; es decir se identifica la causa del sentimiento con el sentimiento mismo. Puede decirse, para usar el término de Hutcheson, que estas complejas congruencias de cualidades primarias “obtienen” el nombre de “rojo” en virtud de que tenemos la sensación. Eso mismo ocurre con el sentimiento placentero que se identifica con aquello que lo causa.

Lo que Hutcheson está diciendo acerca de la belleza es que nunca hubiéramos tenido ocasión de llamar a nada en el mundo “bello”, sino por el sentido interno de la belleza que da lugar a la idea simple de belleza; sin embargo, como en el caso de “rojo”, tendemos a dar el nombre del sentimiento a la causa de la idea que “obtiene” el nombre de “belleza”. La confusión resulta del hecho de que, en el caso de la belleza, a diferencia de la sensación de “rojo”, la causa de la idea es en sí misma también una idea; una idea compleja de cualidades primarias y secundarias que poseen la propiedad de la uniformidad en la variedad, razón por la cual, en el caso de la belleza, hay dos ideas:

1. La idea compleja que causa la idea simple de belleza, y obtiene así el nombre de belleza.
2. La idea simple, percibida por el sentido de la belleza, sin la cual nada en el mundo sería bello.

Es de la segunda idea que Hutcheson está hablando de cuando nos dice que la belleza es una idea surgida en nosotros que requiere la postulación de un sentido para percibirla.

Un sentimiento que recibe la denominación de aquello que lo causa reviste la apariencia de la objetividad, a pesar de ser subjetivo, como todo sentimiento. Este es el problema con el que tendrá que lidiar Kant y que plantea desde el inicio en su tercera crítica como la anomalía del juicio de gusto; un juicio que expresa un sentimiento y que al mismo tiempo se experimenta como universalmente comunicable, es decir con aspiración a la universalidad.

4 · Una perspectiva contemporánea: el experiencialismo

Somos herederos de una tradición que en los últimos siglos ha hecho foco en los juicios estéticos y en las facultades de la mente que dan lugar a dichos juicios, especialmente en las facultades conocidas como *imaginación* y *sentimiento*; de ese modo, la estética ha quedado relegada al estudio de estados meramente subjetivos. A contracorriente de esta tendencia, y prácticamente en solitario, en las primeras décadas del siglo XX, John Dewey se propuso llevar al redescubrimiento del arte como *condición de vida* y *significado* y no solo como *sentimiento*. Consideró que el arte era una forma ejemplar de creación de significado, y que conocer su naturaleza podría ofrecer una visión profunda de cómo los humanos experimentan y construyen significado en sus vidas; incluso llegó a afirmar que el arte es experiencia en su forma más consumada y plenamente realizada.

Haciendo referencia explícita a la filosofía de Dewey, *el experiencialismo* de George Lackoff y Mark Johnson formulan, en la década de los 80, la *teoría experiencialista*, según la cual, el arte importa porque brinda experiencias de significado intensificadas, altamente integradas y comparte un origen común con otro tipo de actividades; una única forma de experiencia es fuente tanto del pensamiento abstracto, como de la actividad lingüística y el arte. El experiencialismo otorga una nueva dimensión al concepto de experiencia que elimina la idea de la experiencia estética entendida como vivencia meramente subjetiva. Se opone a la postura cartesiana según la cual existen ideas que no tienen origen en la experiencia, pero se separa del empirismo clásico, en tanto, éste defiende el carácter puramente subjetivo de la experiencia. Según esta perspectiva, constituye un error el suponer que la única alternativa al objetivismo es un subjetivismo radical, y propone una tercera posibilidad como alternativa a *los mitos del objetivismo* y *del subjetivismo*. En el libro *Metaphors We Live By* (1980), Lakoff y Johnson sostienen que el *Mito del Objetivismo nos dice que el mundo está compuesto de objetos con propiedades independientes de nuestra percepción*. Conocer el mundo consistiría, entonces en descubrir las propiedades de los objetos y sus relaciones y clasificarlas en categorías y conceptos. La ciencia nos brinda un método para superar nuestras limitaciones subjetivas y lograr en-

tender las cosas desde una perspectiva imparcial y con validez universal. Así, mediante palabras que tienen significados fijos, las personas pueden comunicarse en forma precisa, respecto del mundo externo, y hacer afirmaciones con valor de verdad, de manera objetiva.

El Mito del Subjetivismo, afirma que lo más importante en nuestra vida son los sentimientos, la sensibilidad, la conciencia moral, etc. De ese modo el arte trasciende la racionalidad y la objetividad, y nos acerca a nuestros sentimientos e intuiciones a través de la imaginación y no de la razón.

Objetivismo y subjetivismo se definen uno en contraposición del otro, es decir, se excluyen; el objetivismo aparece del lado de la verdad científica, la racionalidad, la precisión, la justicia y la imparcialidad. El subjetivismo, en cambio, está en el lugar de las emociones, la intuición, la imaginación y el arte. Junto con la oposición a la antinomia tradicional *objetivo/subjetivo*, el experiencialismo se propone superar la antinomia *mente/cuerpo*. Desde esta perspectiva se considera que la estética tradicional ha pasado por alto los procesos corporales en la adquisición de conocimiento; la experiencia fue presentada siempre de un modo fragmentado: *experiencia moral, experiencia religiosa, experiencia estética*, pero su hipótesis sostiene que la estética no debe ser solo teoría del arte, ni tampoco de la belleza, ni de la experiencia sensorial meramente subjetiva. La estética debe considerarse como el estudio del modo en que los humanos hacen y experimentan la construcción de significados en relación con su entorno; partiendo de la base de que el proceso de significación en el arte y en el conocimiento y el lenguaje tienen un origen común. De allí que insistan en partir de la hipótesis de la *corporeización del significado (embodiment of meaning hypothesis)*, con el fin de desterrar la perspectiva dualista dominante en la concepción de la experiencia estética tradicional.

Una de las hipótesis destacables en las tesis de Lakoff y Johnson es la existencia de *mecanismos de proyección metafórica* que genera la experiencia corporal, previa al desarrollo de la conciencia subjetiva; ellos están en la base tanto del lenguaje, el pensamiento y el arte bajo la forma de *esquemas de imagen*. Imágenes, cualidades, emociones y metáforas, tienen su raíz, según el experiencialismo, en el encuentro del cuerpo con su entorno; el lenguaje no se adquiere con la internalización de reglas gramaticales, exclusivamente, sino que en él interviene el desarrollo de sistemas concep-

tuales que en su origen no poseen una estructura claramente expresable en palabras o proposiciones. Todos estos modos de producir significado son fundamentalmente estéticos y según Johnson el arte es la culminación del intento humano de otorgar significados.

Como es evidente, su objetivo central es escapar al dualismo mente/cuerpo, desde la consideración de que lo que denominamos “mente” y “cuerpo” no son dos cosas separadas, sino dos aspectos de un único proceso orgánico, de manera que todos nuestros significados, pensamiento y lenguaje, emergen de la dimensión estética de esa actividad corporal. Lo principal de esta dimensión estética, está en las cualidades, imágenes, patrones de procesos sensorios motrices y emociones, según Johnson:

Por lo menos durante las últimas tres décadas académicos e investigadores en muchas disciplinas han acumulado argumentos y pruebas para la corporeización de la mente y la significación (*embodiment of mind and meaning*). Sin embargo, las implicaciones de esta investigación no han entrado en la opinión pública, porque la negación del dualismo mente/cuerpo sigue siendo una afirmación altamente provocativa que la mayoría de las personas considera objetable e incluso amenazante. (2007 1)

En ese sentido, argumenta que la razón principal por la cual ciertos filósofos descuidaron nociones como la cualidad, la emoción y el sentimiento es su visión errónea de lo que consideran estados mentales subjetivos, y por tanto *meramente estéticos*; cuyos productos, los juicios *estéticos*, no poseen ningún valor cognoscitivo. Esto conduce, según Johnson, a una incomprensión cultural generalizada; cuando las artes se malinterpretan como una dimensión menor, sin fin práctico y totalmente subjetiva de la vida humana, la estética se convierte simplemente en una empresa terciaria que tiene poca relevancia tanto para el estudio de la naturaleza de la mente como del conocimiento en general. Esta *subjetivación de la estética* ha llevado a una serie de consecuencias desafortunadas, tanto para nuestras vidas como para nuestras filosofías de significado y valor; el error principal es pensar que los sentimientos no forman parte del conocimiento. Siguiendo a Dewey, Johnson se propone desterrar esta idea errónea y mostrar que la estética debe convertirse en la base de cualquier comprensión profunda del

significado y el pensamiento, a partir de una investigación adecuada que tome en cuenta el origen de la atribución de significado humano. El enfoque tradicional en las artes utiliza casos ejemplares de significados consumados sin preocuparse por el proceso que antecede y subyace a todos ellos.

En la explicación del *significado corporeizado* que desarrolla en sus diferentes publicaciones, Johnson usa el término *significado* en un sentido bastante más amplio del que es típico en la filosofía angloamericana principal del lenguaje y la mente. Busca recuperar la mayoría de los recursos para la creación de significado que se ignoran en los escritos de filósofos influyentes tales como Quine, Searle, Davidson, Fodor, Rorty y muchos otros:

Una visión corporeizada es naturalista, en la medida en que encuentra un significado dentro de un flujo de experiencia que no puede existir sin un organismo biológico comprometido con su entorno. Los significados surgen “de abajo” a través de niveles cada vez más complejos de actividad orgánica; no son las construcciones de una mente incorpórea. (2007 1)

La semántica del significado corporeizado que se sustenta en investigaciones recientes en las ciencias cognitivistas proporciona una perspectiva naturalista que no hace un uso explicativo de ninguna capacidad presuntamente sin cuerpo o *puramente racional*. Una teoría naturalista del significado toma como hipótesis de trabajo la idea de que todas nuestras facultades cognitivas superiores tienen origen en nuestra experiencia sensorio motora; el supuesto naturalista que John Dewey llamaba *principio de continuidad*. Este principio expresa una ininterrupción de las actividades y formas más bajas -menos complejas- hacia las más altas -más complejas- que excluye la ruptura, por un lado, y la mera repetición de identidades por el otro; además de impedir la reducción de lo más alto a lo más bajo: lo que queda excluido por el postulado de continuidad, como lo concibe Dewey, es la aparición en la escena de una “fuerza externa” totalmente nueva, como causa de los cambios que ocurren.

El experiencialismo contemporáneo busca, entonces, ofrecer una alternativa al modo tradicional de abordar el asunto de la experiencia estética ofrecida por la filosofía moderna estrechando los límites de lo estético. La experiencia estética se explica como un proceso de significación a través de la percepción; el movimiento del cuerpo en un ambiente determina-

do y la imaginación; esa operación es la que expresan las fórmulas: *enact meaning* o *body-based meaning*. El arte y sus productos son vistos de este modo, como una particular y rica instanciación de *enactments of meaning* rechazando, al igual que Dewey, la fragmentación de la experiencia en tipos discretos, y enfatizando que el yo se desarrolla, en, y a través, de su organismo biológico y su ajuste con el medio. Subjetividad y objetividad son, considerados de este modo, dos aspectos de un único proceso. La *hipótesis de la corporeización del significado* (*embodiment of meaning hypothesis*) se propone, entonces, desterrar la perspectiva dualista dominante en la concepción de la experiencia estética tradicional –la creencia en que existe una neta separación entre lo subjetivo y lo objetivo; entre el cuerpo y la mente o entre el sentimiento y el conocimiento–, tanto como la idea de que se trata de un tipo de experiencia que es específica y singular retomando el camino de John Dewey:

La obra de arte real es la construcción de una experiencia integral resultante de la interacción de energías orgánicas y de condiciones del ambiente. El objeto resultante proviene de la presión ejercida por las cosas objetivas sobre los impulsos y tendencias naturales, y es expresión en la medida en que es el resultado directo de estos últimos. El acto de expresión que constituye una obra de arte es una construcción en el tiempo, y no una emisión instantánea. Lo cual tiene un alcance más profundo que el decir que el artista necesita tiempo para transferir su concepción imaginativa al medio en el que trabaje. Significa que la expresión del yo en el medio y a través de éste, que constituye la obra de arte, es en sí misma una prolongada interacción de algo que proviene del yo con las condiciones objetivas, un proceso en que ambos adquieren una forma y orden que no poseían antes. (1949 58-59)

El tema de las bases corpóreas de la cognición ha tenido gran desarrollo en las últimas décadas. Según Kerkhof y Hasenlager (2016), la idea básica de la cognición integrada como interacción del organismo con el medio ambiente es de importancia crucial para los procesos cognitivos, tanto en relación con el tipo de procesos en los que participa, como con la forma en que se realizan estos procesos. El cuerpo es algo más que un

simple conductor de información entre el organismo y el movimiento. El cuerpo moldea activamente la forma de las capacidades cognitivas. Si esta posición es correcta, debería ser posible encontrar rastros de interacciones sensorio motoras con el medio ambiente vinculados con la percepción y la acción como la forma en que los organismos entienden (y responden) al significado.

Uno de los aspectos más interesantes de la teoría de Johnson –presente en varias de sus obras, pero particularmente desarrollado en *The Meaning of the Body*– es el que se refiere al papel que juegan los movimientos del cuerpo en la creación de significados del mundo que nos rodea. La atención al movimiento corporal es, según Johnson, una de las claves para comprender cómo las cosas y las experiencias, se vuelven significativas para los organismos a través de sus capacidades sensorio motrices y *gran parte de nuestro conocimiento perceptivo proviene tanto de nuestros movimientos corporales como de nuestras interacciones con objetos en movimiento* (2007 19). A partir de una descripción fenomenológica que toma de *The Primacy of Movement* de Maxine Sheets-Johnstone (1999), sostiene que el movimiento resulta revelador del mundo en que habitamos tanto como de nuestra propia naturaleza porque desde el origen, desarrollamos a través de los movimientos un contacto tan estrecho con nuestro entorno que no existir una separación radical entre este y nuestro cuerpo:

Nos movemos en el espacio a través del contacto constante con los contornos de nuestro entorno. Estamos en contacto con nuestro mundo a un nivel visceral, y es la calidad de nuestro “estar en contacto” lo que define de manera importante cómo es nuestro mundo y quiénes somos. Lo que los filósofos llaman “sujetos” y “objetos” (personas y cosas) son abstracciones del proceso interactivo de nuestra experiencia del significado yo-en-un-mundo. Uno de los hechos primordiales de nuestra existencia es que no estamos ahora y nunca estuvimos, ni de niños ni a lo largo de la historia humana, alienados de las cosas, como sujetos frente a objetos. No hay movimiento sin el espacio en el que nos movemos, las cosas que movemos y las cualidades del movimiento, que son al mismo tiempo las cualidades del mundo que experimentamos y las cualidades de nosotros

mismos como hacedores y experimentadores. (19)

Según Johnson, la mayor parte del tiempo –aunque de manera inconsciente– percibimos las cualidades de las cosas a partir del movimiento, al detectar los espacios, los esfuerzos, las trayectorias lineales versus no lineales a seguir. Al sentir diferentes grados de esfuerzo y fuerza, por ejemplo, vamos “aprendiendo” como es el mundo, es decir creando *significados*, a partir de los distintos niveles de esfuerzo requerido para movernos de un lugar a otro o para mover objetos. El término *significado* es usado aquí en un sentido mucho más amplio que el habitual ya que no es aquello que interviene en el pensamiento consciente, sino lo que aparece en el encuentro del cuerpo con su entorno:

Este sentido ampliado del significado es la única forma de preservar la continuidad entre los llamados procesos cognitivos superiores e inferiores. Los procesos interactivos no conscientes hacen posible y son continuos con nuestra comprensión consciente del significado. En algún momento, estos significados en proceso (“proto-significados” o “significados inmanentes”, por así decirlo) pueden apropiarse conscientemente, y sólo entonces pensamos típicamente en algo como “significativo para nosotros”. Pero téngase en cuenta que estos significados no pueden simplemente aparecer (surgir en nuestra conciencia) de la nada. Sino que deben basarse en nuestras conexiones corporales con las cosas, y deben estar continuamente “en proceso” a través de nuestros compromisos sensorio motores. Hay una continuidad de proceso entre estos significados inmanentes y nuestra comprensión reflexiva y empleo de ellos. (25)

5 • Conclusión

He presentado aquí dos concepciones de la experiencia estética que pertenecen a contextos históricos y filosóficos muy diferentes: La teoría estética de Francis Hutcheson en el siglo XVIII y la teoría experiencialista contemporánea. A pesar de la enorme distancia en cuanto a sus contextos cultura-

les y presupuestos filosóficos, ambas teorías coinciden en un punto crucial: mostrar de manera implícita (Hutcheson) o explícita (experencialismo) la inviabilidad de una definición de la experiencia estética en términos puramente subjetivos o puramente objetivos.

La teoría de Hutcheson, precursora de la estética subjetivista del empirismo británico, realiza el esfuerzo de intentar explicar sistemáticamente la peculiaridad de la experiencia de la belleza y el arte, con las herramientas filosóficas de su tiempo y advierte, con extraordinaria agudeza, las dificultades teóricas de esta búsqueda. Hutcheson pone de manifiesto, inequívocamente, un asunto con el que tendrán que lidiar Hume y Kant: la insuficiencia de una concepción meramente subjetivista de la experiencia estética.

El experencialismo contemporáneo busca ofrecer una alternativa al modo tradicional de abordar el asunto de la experiencia estética ofrecida por la filosofía moderna. La experiencia estética aparece como proceso de significación a través de la percepción; el movimiento del cuerpo en un ambiente determinado y la imaginación; esa operación es la que expresan las fórmulas: *enact meaning* o *body-based meaning*. El arte y sus productos son vistos de este modo, como una particular y rica instanciación de *enactments of meaning* rechazando, al igual que Dewey, la fragmentación de la experiencia en tipos discretos, y enfatizando que el yo se desarrolla, en, y a través, de su organismo biológico y su ajuste con el medio. Subjetividad y objetividad son, considerados de este modo, dos aspectos del mismo proceso de experiencia y la conciencia empírica sería conciencia de nosotros mismos. La hipótesis de la corporeización del significado (*embodiment of meaning hypothesis*), se propone, entonces, desterrar la perspectiva dualista dominante en la concepción de la experiencia estética tradicional: la creencia en que existe una neta separación entre lo subjetivo y lo objetivo; entre el cuerpo y la mente o entre el sentimiento y el conocimiento, así como la idea de que se trata de un tipo de experiencia que es específica y singular. Quizá la evidencia empírica que ofrece la neurología todavía no sea lo suficientemente sólida ni respalde suficientemente su teoría por encima de otras teorías del significado, como pretende Johnson, pero lo cierto es que aun con ese punto débil, el experencialismo constituye un interesantísimo intento teórico de sustituir la concepción dualista mente-cuerpo, por una

perspectiva integradora que explique el origen de nuestros pensamientos y valoraciones a partir de los parámetros que brinda nuestra actividad sensorio motora en interacción con el medio.

6 • Bibliografía

- Dewey, J. *La experiencia y la naturaleza*, trad. José Gaos, México: Fondo de cultura Económica, 1948.
- Dewey, J. *El arte como experiencia*, trad. Samuel Ramos, México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Dickie, G. *El siglo del gusto*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2003.
- Hutcheson, F. *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, Liberty Fund Inc., Indiana, Madison, 2004.
- Kerkhofs, R. and Haselager, W. “The embodiment of Meaning”, *Manuscrito: Revista Internacional de Filosofía* 29 (2006): 753-764.
- Kivy, P. “Hutcheson’s Idea of Beauty: Simple or Complex?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (1992): 243-245.
- Kivy, P. *The Seven Sense*, Nueva York, Oxford: Clarendon Press, 2003.
- Korsmeyer, C. “Relativism and Hutcheson’s aesthetics theory”, *Journal of The History of Ideas* 36/2 (1975): 319-330.
- Lakoff, G. y Johnson M., *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 1980.
- Johnson, M. *The Aesthetics of Meaning and Thought*, University of Chicago Press, 2018.
- Johnson, M. *The meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. University of Chicago Press, 2007.
- Sheets-Johnstone, M. *The Primacy of Movemen*. Amsterdam: John Benjamins, 1999.
- Townsend, D. “Lockean Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49 (1991): 349-361.