

# Experiencia estética, conocimiento, emociones y Shoá. De Nelson Goodman a Jean-Marie Schaeffer<sup>1</sup>

## Resumen

El trabajo se propone revisar las propuestas de Nelson Goodman y Jean Marie Schaeffer, en torno a la relación que establecen entre conocimiento y emociones al interior de la experiencia estética propiamente artística. Particularmente, el desarrollo se centrará en la cuestión acerca de si las experiencias displacenteras, insatisfactorias, permiten la obtención de conocimiento, tal como, según ambos autores sostienen, sucede con aquellas experimentadas satisfactoriamente. Se tomará por caso a la Shoá y a diversas manifestaciones artísticas derivadas de ella, conforme al célebre planteo de Theodor Adorno acerca de escribir un poema después de Auschwitz. Se pretende demostrar que aún las experiencias estéticas derivadas de la Shoá pueden implicar conocimiento, en los sentidos a los que tanto Goodman como Schaeffer se refieren.

## Palabras clave

Conocimiento; emociones; experiencia; estética.

En 1735, y dando lugar al mítico hito de nacimiento de la disciplina, Alexander Baumgarten definió a la estética como la ciencia del *conocimiento sensible*. Así como él, numerosos pensadores, antes y después, han concebido al arte como relativo a alguna forma particular de entender el conocimiento, lo cual, a su vez, ha modificado el mismo sentido otorgado al arte. Entre los más célebres, podemos mencionar a Platón (circa 380 a. C.), cuyo antimimetismo lo lleva a expulsar a los poetas de la polis; a Aristóteles (circa 334 a. C.) y su *Poética*, donde la *kátharsis* es indisociable de la comprensión del *mythos*; a Kant, para quien si bien el juicio estético no es un juicio de conocimiento, el arte amplía el entendimiento y libera la imaginación (2004, p. 48); a Heidegger, según quien, —en la interpretación de Oliveras— la obra de arte nos presenta un mundo, una época determinada y nos la muestra de una forma particular; a Dewey, para el cual el arte articula lo emocional con una acción reflexiva o conscien-

te, donde “el conocimiento se transforma (...) se mezcla con elementos no intelectuales para formar una experiencia que vale la pena como experiencia en sí misma. (...) para enriquecer la experiencia inmediata mediante el control de la acción que ejercita” (1934/2008, pp. 326-327); o a E. Oliveras, quien afirma que “Las auténticas obras de arte hacen que nos reconozcamos. Son re-conocimiento, conocimiento más perfecto de intuiciones, sensaciones o ideas apenas esbozadas” (2004, p. 48).

El presente capítulo se propone revisar las propuestas de Nelson Goodman y las del pensador contemporáneo luxemburgués-francés Jean-Marie Schaeffer, quienes continúan esta suerte de perspectiva cognitivista del arte, al tiempo que, afines a ciertos lineamientos pragmatistas, comprenden al conocimiento como estrechamente vinculado a las emociones.

Conforme a todos los autores mencionados, partiremos de la premisa (hipotética, se nos podría cuestionar) según la cual la experiencia estética/artística, que es más bien placentera, constituye a su vez un instrumento que permite la obtención de conocimiento. Nos abocaremos aquí específicamente a las siguientes cuestiones: ¿qué sucede en el caso en que la experiencia no es placentera o satisfactoria?, ¿no se produce conocimiento?, ¿no es acaso una experiencia estética? Para intentar responder a estos interrogantes tomaremos por caso a la *Shoá*<sup>2</sup>, en el supuesto de que las experiencias estéticas que la tienen por contenido son más bien desagradables, incómodas o displacenteras.

Al final de su breve ensayo “Crítica de la cultura y sociedad”, de su libro homónimo, Theodor Adorno formuló su célebre: “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas” (1955/1977/2009, p. 25). Años más tarde, en 1999, Ernst Gombrich se expresó negativamente en una entrevista respecto del proyecto para erigir un Memorial al Holocausto en Berlín. Ante la pregunta del entrevistador sobre si consideraba la necesidad de dicho memorial, Gombrich respondió: “Ciertamente no. Miembros de mi familia fueron parte de las víctimas. ¿Qué podríamos decir a propósito de ello?”<sup>3</sup>

Si bien no retomaremos o profundizaremos las concepciones de Adorno y de Gombrich respecto del conocimiento y el arte, sus cuestionamientos sí nos permitirán poner dicha relación en cuestión, en tanto el marco de la *Shoá* se nos muestra favorable para pensar críticamente este costado problemático. Nuestra hipótesis es que aun las experiencias estéticas desarrolladas a partir de la *Shoá* pueden implicar conocimiento, en los sentidos a los que se refieren tanto Goodman como Schaeffer.

Para nuestra argumentación nos valdremos, a modo de referencia bibliográfica fundamental, de

los siguientes textos de Nelson Goodman: *Lenguajes del arte* (1968/2010), *De la mente y otras materias* (1984/1995), y *Formas de hacer mundos (Ways of world making)* (1978); así como, de Jean-Marie Schaeffer: *Les Célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes* (1996), *¿Por qué la ficción?* (2002), *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética* (2012), y *La experiencia estética* (2015)<sup>4</sup>.

## Nelson Goodman

El autor reivindica en varias de sus obras, principalmente mediante la lógica formal y la filosofía del lenguaje, la dimensión o carácter fundamentalmente cognitivo de la experiencia estética o del arte, al que insiste en comparar y situar de forma próxima, en este aspecto, a la ciencia. “La experiencia estética se convierte en una sesión en el gimnasio, los cuadros y las sinfonías, en pesas y sacos de boxeo que utilizamos para fortalecer nuestros músculos intelectuales. El arte nos entrena para la supervivencia, la conquista y la ganancia” (1968/2010, p. 231).

### ¿Qué se entiende por cognición?

Concordante con su adscripción a una filosofía de corte pragmatista, Goodman se opone a la tradicional antinomia emoción-conocimiento. Sostiene que lo que tal dicotomía hace es “evitar que caigamos en la cuenta de que en la experiencia estética las *emociones funcionan cognitivamente*” (1968/2010, p. 223) (La cursiva es del autor). O, en otras palabras, “emoción y cognición son interdependientes” (1984/1995, pp. 24-25). En general, Goodman suele criticar aquellas posiciones sobre la cognición radicalmente fisicalistas. Particularmente, en *De la mente y otras materias* ofrece una clara definición —aunque tal vez demasiado amplia— en la que nos basaremos:

“Para mí, la cognición no se limita al campo del lenguaje o al pensamiento verbal, sino que está al servicio de la imaginación, la sensación, la percepción y la emoción, en el complejo proceso del conocimiento estético. (...) El conocimiento se concibe, más bien, como el desarrollo de conceptos y modelos, como el establecimiento de hábitos, como la revisión y sustitución de conceptos, y como la alteración o la supresión de hábitos, en tanto que consecuencia de la aparición de nuevos problemas, necesidades o intuiciones. Se considera que la nueva concepción, la reorganización y la invención son aspectos tan importantes en todo tipo de conocimiento como lo son en las artes.” (1984/1995, pp. 34, 40-41).

### **¿En qué consiste el carácter fundamentalmente cognitivo propio de la experiencia estética?**

En diversas obras Goodman le atribuye diferentes aspectos al carácter cognitivo de la experiencia estética.

En primer lugar, la experiencia estética es “inquieta, escudriñadora, comprobante” (1968/2010, p. 244). Es decir, que contribuye a descubrir las propiedades de las cosas; “se define por el predominio de ciertas características simbólicas<sup>5</sup> y que se juzga por los estándares de la eficiencia cognitiva” (1968/2010, p. 236).

En segundo lugar, tal como esgrime en el capítulo V de *Formas de hacer mundos* (1978), lo que considera la mayor tesis de su libro: las artes deben ser tomadas tan seriamente como las ciencias, ya que ambas son modos de descubrimiento, creación y expansión del conocimiento en sentido amplio, de avance del entendimiento. Por lo tanto, sostiene, la filosofía del arte debería ser concebida como parte integral de la metafísica y la epistemología.

En tercer lugar, en *De la mente y otras materias* destaca la capacidad del arte de reorganizar nuestros

mundos: “El arte (...), proporciona la comprensión de nuevas afinidades y contrastes, hace desaparecer categorías usuales para establecer nuevas organizaciones, así como visiones nuevas de los mundos que habitamos” (1984/1995, pp. 20-21). Así, consecuentemente, nuestra contemplación de cuadros o nuestra audición musical nos brindan información acerca de lo que *a posteriori* veremos u oiremos. Por ejemplo, según comenta en *Formas de hacer mundos* (1978), tras mirar lo suficiente obras abstractas, vemos todo lo demás como formas geométricas.

En cuarto lugar, entendemos que otro aspecto del carácter cognitivo de la experiencia estética radica en la faz creativa de la misma, aspecto este que se apoya en su tesis según la cual comprensión y creación van juntas.

En quinto lugar, pero relativo al punto anterior, y en la obra recién mencionada, Goodman explica que conocer radica en otra cosa que la verdad o creencia, que no se trata de llegar a una proposición para defender,

“sino de encontrar lo que encaja. (...) Un incremento en la capacidad de *insight* o en el rango de comprensión (...) ocurre cuando encontramos en un bosque dibujado una cara que ya sabíamos que estaba allí, o aprendemos a distinguir diferencias estilísticas entre trabajos ya clasificados por un artista o compositor, o escritor, o estudiar una obra o un concierto, o una obra de teatro hasta que vemos o escuchamos propiedades y estructuras que no podíamos discernir antes. Tal crecimiento en conocimiento no es por información o fijación en una creencia, pero sí por el avance del entendimiento. Percibir movimiento a menudo consiste en producirlo; descubrir leyes implica crearlas, hacerlas; reconocer patrones es más un asunto de inventar e imponerlos. Comprensión y creación van juntas.” (1978, p. 22)

Y en sexto lugar, ubicamos la utilidad que Goodman le atribuye a las artes para desarrollar nuestras habilidades y técnicas para enfrentarnos a contingencias futuras; para, como hemos dicho, sobrevivir.

## ¿En qué consisten las emociones de la experiencia estética?

Tal como hemos mencionado en la introducción de este capítulo, para Goodman las emociones no pueden entenderse sin la cognición, así como, a la inversa, la cognición no puede entenderse sin tener en cuenta a las emociones. Goodman disuelve la tradicional dicotomía que las mantenía apartadas. Según sostiene, emoción y conocimiento son de alguna forma inseparables. En *Los lenguajes del arte* afirma:

“conseguir el saber y satisfacer la curiosidad son una misma cosa hasta el punto que intentar hacer lo uno sin lo otro exigiría seguramente un contrapeso precario. Y quienquiera que busque la satisfacción sin buscar el saber seguramente no obtendrá ni lo uno ni lo otro, así como la abstención de toda anticipación de satisfacción no es probable que estimule la investigación.” (1968/2010, p. 246)

Aun así, en *Los lenguajes del arte* Goodman afirma que la experiencia estética es más emotiva que cognitiva, aunque en el detalle de la relación entre ambos factores cabe mencionar que para este autor el objetivo de la actividad es el conocimiento, y que lo placentero es llegar a él; por lo que este placer pareciera quedar supeditado a tal fin: “El objetivo primario es la cognición en sí misma; el uso práctico, el placer, la compulsión y la utilidad comunicativa dependen de ella” (1968/2010, pp. 232-233). La satisfacción, entonces, no es un fin en sí misma; lo que motiva, estimula y da un objetivo a la actividad es la curiosidad, el deseo de saber. Lo que deleita, dice, es el descubrimiento. Deleita, pero no determina el valor del conocimiento.<sup>6</sup> No obstante, lo que cuenta no es el placer meramente obtenido, sino un placer al que denomina *objetivado*, que es “el placer que leemos en el objeto como una propiedad suya”<sup>7</sup> (1968/2010, p. 220). Este carácter placentero (o displacentero) no es un criterio que permita identificar exclusivamente a la experiencia estética distinguiéndola de otras actividades, pues estas pueden ocasionar tanto —o más, o menos— placer que cualquier otra actividad.

Por otra parte, Goodman niega la existencia de emociones cualitativamente estéticas y ridiculiza la idea según la cual el placer estético es superior a otros placeres. Son solo emociones generales allí presentes en tanto desnaturalizadas, caracterizadas como serenas, no intensas, en comparación con la vida real, las cuales pueden (o no) tener allí una función cognitiva; y esto último sin haber correlación entre su intensidad y su eficacia. Dicha función cognitiva, aclara el autor, no se da en todas las experiencias estéticas, pero tampoco falta en todas las no estéticas. En aquellas estéticas en las cuales sí está presente, tal función constituye una manera de discernir qué propiedades posee y expresa la obra; permite la comprensión y valoración del arte mediante la discriminación y el establecimiento de relaciones entre esas emociones, y las integra al resto de nuestra experiencia en el mundo. En palabras de Goodman: “No percibimos la existencia de afinidades estilísticas, por ejemplo, mediante el “análisis racional”, sino a través de las sensaciones, percepciones, sentimientos y emociones que se despiertan en la práctica” (1984/1995, pp. 24-25). Las emociones, por tanto, no funcionan como elementos separados, sino en combinación, mezcla e interacción unas con las otras, y con otros medios de conocimiento, y resultan a menudo afectadas por el entorno, lo que dificulta el análisis de toda la amalgama en componentes emotivos y no emotivos. “En el arte, (...) la emoción y la cognición son interdependientes: el sentimiento sin entendimiento es ciego, y el entendimiento sin sentimiento es vacío” (1984/1995, pp. 24-25).

## De la relación entre displacer y conocimiento

En cuanto a la cuestión que nos atañe (si una experiencia estética puede ser displacentera y aun así generar conocimiento) la respuesta que leemos en la obra de Goodman es clara: sí, la experiencia puede ser displacentera, y aun así ser cognitiva. El au-

tor reconoce que hay objetos estéticos malos, insatisfactorios, o que expresan tristeza en lugar de placer, lo cual puede no ser anómalo, sino incluso más conveniente

“aunque es indudable que la experiencia estética exige la presencia de la emoción, seguramente no es necesario que esa emoción se identifique con el amor. El hastío, la aversión y hasta la repugnancia que inspiran las malas obras de arte no son menos estéticas; y asimismo el asco, la depresión, el horror y el odio están presentes de una manera más visible y conveniente que el amor, en la experiencia que tenemos de algunos grandes dramas clásicos y cuadros de sangrientos martirios.”(1984/1995, p. 24)

El término *placer* se vuelve problemático, una categoría que parece abarcar sensaciones contrarias. Sin embargo, Goodman rechaza la posibilidad de sustituirlo por el de *satisfacción*, ya que con este, si bien algunas dificultades terminológicas disminuyen, otras se acrecientan. De aquí que la salida goodmaniana a esta dificultad conceptual sea proponer el abandono de ambas categorías para utilizar, en cambio, la de *emoción* en un sentido general; esto tendría a su favor suavizar algunas crudezas de las fórmulas hedonísticas. Finalmente, a pesar de referirse ampliamente a las emociones, Goodman admite, aunque con cierta renuencia, que estas no se diferencian lo suficiente de otros elementos de la cognición como para proporcionar una base sólida desde la que responder a dos de sus preguntas: ¿de qué modo la experiencia es estética? y ¿por qué la desnaturalización y a menudo inversión emocional es tal? (1968/2010, p. 223)

### **¿Cómo puede una experiencia estética displacentera funcionar cognitivamente?**

Considero que la siguiente cita extraída de *Los lenguajes del arte* es lo suficientemente clara:

“Es evidente que las emociones negativas funcionan cognitivamente tan bien como las positivas. El horror y el rechazo que podemos sentir con Macbeth no son, en absoluto, peores medios de alcanzar el entendimiento que el entretenimiento y deleite que podemos sentir con Pígalión. No hace falta que supongamos que de algún modo —por ejemplo, por catarsis— la repulsión se transforma en deleite, o que expliquemos por qué el retrato más lúgubre es tan legítimamente estético como el más atractivo; para que funcione cognitivamente una emoción no tiene por qué ser agradable (...) En la experiencia estética, la emoción positiva o negativa es un modo de sentir la obra. El problema de la tragedia y la paradoja de la fealdad desaparecen.” (1968/2010, p. 226)<sup>8</sup>

## **Jean-Marie Schaeffer**

En determinados aspectos, Schaeffer se ubica a sí mismo como seguidor de algunas de las líneas trazadas por Nelson Goodman, vinculándose con ciertos aspectos del pensamiento neopragmatista. Aun así, su pensamiento crítico de lo que denomina “teorías especulativas del arte” se nos figura atravesado por influencias cognitivistas, neurocientificistas, naturalistas, psicologistas, antropologistas y biologicistas; correlato, entendemos, de la crisis de legitimación que sufre la reflexión estética a partir y en torno del arte contemporáneo. En sus estudios sobre la experiencia estética Schaeffer (2000/2005, 2013, 2015) la define —y aquí hacemos una síntesis— por la relación o conducta singular que establece el individuo con el objeto, y no por la obra de arte u “objeto estético” en sí, como si lo estético radicara en propiedades particulares e intrínsecas a dicho objeto.<sup>9</sup> Lo que es estético o no es la experiencia, no el objeto. Tal experiencia o relación no se halla separada, sino en continuidad con la vida diaria y general, y se constituye a través de dos aspectos que no son culturalmente específicos: la atención cognitiva y la actitud apreciativa. En ese marco, el arte es solo un

caso, una de las formas culturalmente institucionalizadas o legitimadas en que se puede dar una experiencia estética. El arte, la experiencia estética, es una experiencia atencional, y por lo tanto, en este sentido, cognitiva.

### **¿Desde dónde entiende Schaeffer a la cognición?**

Por obvios motivos nos limitaremos a destacar solo algunos aspectos de la propuesta de este autor. Al igual que Goodman, Schaeffer es crítico de las tradiciones racionalista y empirista clásicas, y desde esta posición formula la idea según la cual un *acto cognitivo* (como la experiencia estética, por ejemplo) que pone en relación a la persona con su entorno a través de los sentidos, debe estar *cargado afectivamente*, es decir, imbuido de valores regulados por el placer (o displacer) que la situación es capaz de provocar. De este modo, la relación cognitiva con las cosas queda regulada por el grado de satisfacción implicado. Esto es, cognición y emoción o afectos se hallan íntimamente vinculados y se influyen recíprocamente. Pero, conforme a su orientación general, el marco teórico desde el cual Schaeffer define al conocimiento (y a las emociones) está dado por los estudios experimentales provenientes del ámbito de las neurociencias.

En el pizarrón que hacía de fondo en sus clases del año 2013,<sup>10</sup> se leían las siguientes máximas: “1) Cada emoción es el producto de la evaluación cognitiva (a menudo sub-personal): el conocimiento es un aspecto intrínseco de la emoción y la atención. 2) Los estados emotivos sub-personales modifican la atención. 3) La atención puede influenciar evaluaciones sub-personales a través de un proceso *top-down* de fortalecimiento o disminución del componente hedónico”<sup>11</sup> (Schaeffer, 2013b, inédito).

Es decir, el autor reconoce la existencia de diferentes niveles de tratamiento de la información que

colaboran entre sí; uno de ellos es de tipo no consciente o subpersonal, el que estructura la información de forma más inmediata y que se hallaría más ligado a lo afectivo. Ambos planos (conocimiento y emociones) están correlacionados, pues para Schaeffer no se da uno sin incidir en el otro.

Algunos años antes, el autor definía al conocimiento —o mejor expresado, a la relación cognitiva— como un dejar al mundo actuar sobre nosotros, en un intento nuestro de entender esta acción, y de ajustar nuestro “espíritu al mundo” (1996, p. 153).

### **¿En qué consiste el conocimiento relativo a la experiencia estética?**

Podemos sintetizar algunos aspectos en los siguientes puntos. En primer lugar, para Schaeffer no hay un conocimiento que sea específicamente *estético*, pues, lejos de oponerse, el arte y la vida diaria se hallan en continuidad. De hecho, cuando tenemos una conducta estética nuestro aparato cognitivo ya está en marcha; es decir, aquella no implica la activación de un aparato especial. En todo caso, la relación estética es una modalidad específica de la relación cognitiva (1996, p. 152). Tal especificidad de la conducta o relación estética no se funda en una actividad cognitiva especial, sino en que dicha actividad cognitiva participante de la conducta estética es el soporte de la (dis)satisfacción inmanente.

En segundo lugar, el conocimiento en la conducta estética refiere a una relación cognitiva con el mundo, en tanto implica una *atención* brindada al mundo. Dicho de otra forma: la relación estética es una relación de atención hacia el mundo, y en ese sentido, una relación cognitiva.

En tercer lugar, aunque Schaeffer caracteriza a la actividad cognitiva propia de la relación estética como “básica” (en contraposición a la correspondiente a la

investigación intelectual), sostiene que ella “nos permite sobrevivir día a día (...) que es perceptiva, imaginativa, y también “intelectual”, o por lo menos reflexiva” (1996, pp. 156-157).

En cuarto lugar, e íntimamente vinculado al punto anterior, tal atención permite un conocimiento del mundo y está fundada en un desarrollo evolutivo que tendría su origen en aquello que nos posibilita orientarnos dentro del entorno físico y humano en el que vivimos. Según afirma en *¿Por qué la ficción?:* “La percepción es, estatutariamente, un operador cognitivo, pues nos da acceso a la realidad en la que vivimos y nos transmite información sobre esa realidad” (2002, p. 305). En esta misma línea, pero por otra parte, “la atención y la autoestimulación imaginativas, —implicadas en la actividad ficcional— sea cual sea su contenido, permiten al individuo poner en estado de vigilia el conjunto de mecanismos de alerta que serían activados si, en lugar de elaborar representaciones ficcionales, se encontrase confrontado a las representaciones exógenas que remedan” (2002, p. 47).

En quinto lugar, se destaca el rol de la percepción. En la relación estética, la actividad cognitiva básica se realiza a través de una actividad perceptiva que ahora tiene una función de apreciación, al tiempo que de categorización de lo real. La actividad perceptiva, afirma, “si no es conceptual en sentido estricto del término, no cumple menos una función de categorización de lo real”<sup>12</sup> (1996, p. 159). En *¿Por qué la ficción?* (2002) retoma esta idea cuando concuerda con Goodman en que a raíz de las diferentes experiencias estéticas logramos percibir más clara y rápidamente estilos, patrones y otros temas relativos a la percepción. Es decir, que las múltiples relaciones estéticas pueden dar lugar a un desarrollo de la precisión y velocidad perceptivas.

En sexto lugar, la atención o actividad cognitiva propia de la conducta estética implica el ejercicio de una *competencia ficcional*<sup>13</sup>. Y según sostiene Schaeffer —contra la posición platónica antimimética—, a

mayor ejercicio de la ficción, menor riesgo de *contaminación* de la realidad por el universo ficcional.

De ese modo, y por último, habría un vínculo entre el conocimiento así entendido y el desarrollo evolutivo psicológico del individuo, promovido por el ejercicio de la ficción vinculado a una cierta capacidad adaptativa al ambiente, fundada en la ya mencionada continuidad existente entre la experiencia estética y la vida diaria. Sin embargo, en su posicionamiento reciente respecto a esta cuestión plantea una disidencia, según ha expresado en sus clases: “Darse a la ficción no sería ni una ventaja ni una desventaja (por lo menos en términos evolutivos)” (2013, inédito). “Crear que la ficción aumenta la plasticidad en nuestros espíritus porque nos muestran modelos alternativos, o probamos ahí escenarios alternativos antes de decidir” (2013, inédito) forma parte de la *teoría especulativa del arte* a la que Schaeffer suele criticar.<sup>14</sup>

### **¿En qué consiste la emoción (dis)satisfacción en la experiencia estética?**

La actitud apreciativa es el otro de los aspectos constitutivos de la experiencia cuyo carácter está dado por el rol de las emociones, particularmente de la satisfacción o dis-satisfacción generada en la experiencia estética.

Por un lado, cabe destacar que del mismo modo que respecto del conocimiento, no hay para Schaeffer —al igual que para Goodman— emociones propiamente estéticas, sino que son las mismas emociones que pertenecen a la vida en general, y esto debido a su mencionada continuidad. Pero a diferencia de Goodman, Schaeffer establece una distinción entre emociones como constelaciones particularmente estables y atencionalmente pregnantes, y valencias hedónicas —componentes de las emociones— que pueden ser más o menos placenteras o displacenteras, que se dan en un eje de continuidad y de forma permanente en la

vida en general; las placenteras se vinculan a aquello que nos genera atracción, y las displacenteras a lo que nos genera rechazo (2015, p. 175).

A su vez, ambos autores coinciden en que la satisfacción, función hedónica o actitud apreciativa de la experiencia, posee un rol determinante. Específicamente en Schaeffer, el placer estético se destaca por ser al mismo tiempo la única función inmanente de la ficción artística (contra las varias trascendentes), un requisito de funcionamiento, y el mecanismo regulador de la inmersión ficcional, esto es, de la relación estética.<sup>15</sup> Esto último significa —y ello da cuenta de la importancia fundamental de las emociones en la experiencia— que mientras la experiencia es satisfactoria (tiene una valencia hedónica positiva), la inmersión perdura; si la satisfacción se desvanece, la inmersión también. Dicho de otro modo: los estados emotivos positivos (placenteros) sostienen la atención, y los negativos (displacenteros) la pierden, y de ello depende (y no tanto de una cualidad intrínseca del objeto) que la experiencia resulte hedónicamente positiva o negativa. Aun en otros términos, la experiencia estética no radica meramente en el placer/displacer sentido, sino en que las emociones son más una forma de actuar sobre la atención que ella nos implica.

Por otro lado, además de regular la inmersión, la importancia de las emociones en la experiencia estética (como en cualquier experiencia) radica, entre otras cosas, en que la organizan temporalmente. En este sentido diacrónico o temporal de la experiencia Schaeffer diferencia lo que caracteriza al placer propio de la misma, aquel tomado del desarrollo de nuestra actividad en tal circunstancia, del placer sentido una vez que esta ha finalizado.

Asimismo, el autor aclara que el placer o satisfacción no se reduce a una mera “descarga pulsional”. Sin embargo, admite que los dispositivos ficcionales poseen una función compensatoria<sup>16</sup> de la realidad frustrante al permitir “exteriorizar pulsiones destructivas o agresivas que las restricciones de la vida so-

cial nos impiden expresar “en la realidad”” (2002, p. 62), pero sin que ello sea un efecto intrínseco y universal de los mismos. Sostiene que lo que la ficción produce es un “equilibrio de nuestros afectos”, una reorganización de los mismos. Dicha reorganización obedece al hecho de que la competencia imaginativa nos permite pasar del tratamiento de una situación real, caracterizada por una gran tensión psicológica, a la postura de inmersión ficcional, que conlleva un descenso en dicha tensión. La escenificación de los afectos imaginarios en un terreno lúdico, afirma el autor, “nos da la posibilidad de experimentarlos sin que nos agobien” (2002, p. 62).

Por otra parte, al igual que la atención, las emociones en juego pueden ser conscientes o no, y son, al mismo tiempo, estados primitivos de conocimiento.

Por último, y relativo a los estados hedónicos de placer/displacer, entiende a aquello que satisface o place en términos de lo que *gusta*,<sup>17</sup> y no como a raíz de una privación previa.

En el año 2013, Schaeffer admite que no ha logrado aún comprender totalmente a las emociones que estructuran la experiencia, motivo que —suponemos— lo lleva a darle al tema un profuso desarrollo dos años más tarde.

### **“La paradoja de lo trágico”: emociones negativas, placer estético y conocimiento**

En el apartado anterior dejamos en claro que la experiencia estética, de acuerdo a Schaeffer (1996, 2002, 2015), es exitosa si se sostiene por valencias hedónicas positivas, es decir, en tanto hay satisfacción, la cual funciona como índice regulador de la inmersión en la experiencia.

La paradoja de la tragedia —más conocida a través de los planteos de Aristóteles— permite, se-



gún Schaeffer (y en esta cuestión acordamos con él), entender la relación entre las emociones, el displacer, y la atención cognitiva, lo cual nos remite directamente al caso de la *Shoá*; de allí su pertinencia en este capítulo. La pregunta que conlleva esta supuesta encerrona puede ser formalizada del siguiente modo: ¿cómo es posible que una representación artística cuyo contenido es disfórico, como es el caso de las tragedias, y que entonces provoca emociones con un componente hedónico negativo, dé lugar, sin embargo, a una experiencia vivida como positiva por los espectadores?

Esto significa que la paradoja supone que hay experiencias estéticas exitosas fundadas en el displacer, y que, entonces, habría conocimiento a partir del displacer. En otras palabras, habría experiencias *displacenteras* que, sin embargo, se sostienen, y por tanto conllevan una atención o actividad cognitiva; y ello pareciera ir contra la hipótesis del autor según la cual debe haber satisfacción para que la experiencia estética se sostenga, sea exitosa y exista la correspondiente actividad cognitiva.

Schaeffer dirá, al igual que Goodman, que la paradoja no es tal, tesis que fundamenta en la distinción que establece entre el carácter insatisfactorio de la relación estética, y el carácter displacentero del objeto representado: “El hecho de que la satisfacción sea el regulador (positivo) de la conducta estética —es decir, de la actividad cognitiva que nosotros ejercitamos “sobre” un objeto— no significa que el contenido representacional de este objeto, *en tanto que construido por la actividad cognitiva*, no pueda ser disfórico”<sup>18</sup> (1996, p. 169). Expresado en otros términos, se trataría de entender que una cosa es la valencia hedónica —que puede ser tanto positiva o placentera, como negativa o displacentera— del contenido del objeto, y otra lo que nosotros sentimos. Por lo tanto, el contenido representacional de la experiencia o de la obra artística (positivo o negativo), es independiente de que la experiencia estética resulte cognitiva o atencionalmente exitosa.

Por otra parte, la salida de Schaeffer se funda en otras dos hipótesis desarrolladas en *L'expérience esthétique* (2015):

- 1) No es lo mismo placer que emoción. El placer puede adherirse a diferentes procesos mentales distintos de la emoción.
- 2) La cognición es uno de esos procesos mentales que entraña placer.

Otra vez, y para concluir: podemos tener placer conociendo, prestando atención a una experiencia estética, incluso si el contenido de la obra es disfórico. Por lo tanto, tampoco podemos inferir propiedades objetales a partir de que nuestra apreciación sobre ellas sea placentera o displacentera.

## Auschwitz (*Shoá*)

Partiremos de la premisa, tal vez cuestionable, según la cual Auschwitz, o la *Shoá*, y aquello a lo que remiten, no son comúnmente asociados a lo placentero, satisfactorio ni agradable. Entonces, ¿puede haber una experiencia estética que, relativa a la *Shoá*, genere displacer en el público, pero que aun así promueva cierto conocimiento?

En su famosa frase, Adorno expresó: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (1951/2009, p. 25).<sup>19</sup> El temor del filósofo no era que no existiera arte después de Auschwitz, sino que reproducir algo de ello en una forma artística podría propiciar una reificación de tal experiencia, naturalizándola en el interior de una cultura de masas, quitándole a este fenómeno la fuerza y la radicalidad que lo caracterizan, volviéndolo inocuo a la reflexión y a la toma de conciencia, incrementando el riesgo —que Adorno pretende a toda costa evitar— de que algo como la *Shoá* vuelva a ocurrir. Aunque esta forma de entender o pensar al conocimiento como relativo a

la reflexión y toma de conciencia nos parezca en este marco insoslayable, no es el enfoque que aquí nos interesa. Varias décadas después, Gombrich se muestra negativista frente al posible Memorial del Holocausto a erigirse en Berlín. Según Schaeffer (2015), la actitud del historiador se debería a que las emociones negativas provocadas por el evento representado son tan potentes que estilizarlas artísticamente aparece como insoportable o irrisorio. Gombrich, afirma Schaeffer, “expresa su convicción de que ciertas constelaciones de la experiencia humana son tan saturadas de dolor o atrocidad que no sabrían dar lugar a representaciones artísticas”<sup>20</sup> (Schaeffer, 2015, p. 173).

### **¿Cuáles serían las posiciones de Goodman y Schaeffer al respecto?**

Para Goodman, igual que para Schaeffer, en pos de que haya conocimiento debe haber satisfacción, solo que para el primero esa satisfacción se obtiene también mediante emociones negativas o tristes. Por lo tanto, para Goodman sí habría conocimiento a través de una experiencia estética después de Auschwitz.

Desde la perspectiva schaefferiana también habría conocimiento a través de una experiencia estética después de la *Shoá*, pero por motivos algo diversos. Por una parte, de acuerdo al punto de vista de Schaeffer, Adorno podría ser considerado como heredero de una tradición en la historia del arte que se reduce a la ontología del objeto estético, sustrayéndole el peso apropiado a lo que para el autor tiene el rol fundamental: la relación, conducta o experiencia estética. Así, lo horroroso no radica en propiedades inherentes al objeto estético (digamos, en la *Shoá* en sí), sino en cómo el público se relacione con ella, es decir, en la experiencia que constituya. De este modo, entendemos, lo que Auschwitz genera en el ámbito estético es según la experiencia singular de cada cual, pudiendo entonces resultar: a) placentero y correlativo a una actividad atencional y cognitiva; o b) displacentero o no satisfac-

torio, donde la atención que se hubiese dispuesto se interrumpiría, así como la misma experiencia estética.

Por otro lado, como decíamos, Schaeffer parte de la premisa según la cual no hay experiencias estéticas absolutamente displacenteras. Esto es, para que una experiencia estética sea exitosa debe producir una emoción placentera o satisfactoria suficiente. Pero ello no significa que la *Shoá* sea emocionalmente agradable. Es decir que tanto Adorno como Gombrich no estarían teniendo en cuenta la distinción —que Schaeffer resalta— entre las emociones provocadas por la representación del evento de la *Shoá* y las representaciones provocadas por el evento mismo; o, dicho de otra forma, la distinción entre el contenido disfórico de las obras que tengan por tema la *Shoá* y las emociones que a ellos les susciten esas obras, las cuales pueden ser tanto negativas como positivas.

Finalmente —y estimando, con optimismo, ir contra el temor de Adorno— nos parece difícil negar, luego del tiempo transcurrido, la vasta producción artística e intelectual de sobrevivientes y allegados a la *Shoá* que han colaborado con el acervo *cultural*, incluso a escala mundial, quienes a su vez han influenciado a numerosos artistas e intelectuales que les han sucedido. Solo por mencionar algunos: Roman Polanski, director de cine y actor; Paul Celan, poeta; Viktor E. Frankl, neurólogo, psiquiatra; Primo Levi, químico y escritor; Bruno Bettelheim, psicólogo y escritor; Władysław Tatarkiewicz, filósofo; Eliezer “Elie” Wiesel, pensador y activista por la *Shoá*, premiado con el Nobel de la Paz; Samuel Bak, pintor; David Olère, pintor; el mismo Theodor Adorno; Art Spiegelman, ilustrador, guionista y editor.

### **El caso de Art Spiegelman y Maus. Relato de un sobreviviente**

Spiegelman se hizo famoso por crear una historieta de carácter personal y biográfico titulada *Maus. Rela-*

to de un sobreviviente (1980-1991). En la misma relata la historia de su padre, un sobreviviente de la Shoá que estuvo en Auschwitz, y cómo este se las arregló para sobrevivir a los episodios en los que fue parte, hasta llegar a Estados Unidos. Asimismo, la historieta narra el derrotero de la madre del artista, quien, también sobreviviente de Auschwitz, logra reunirse con su marido en los Estados Unidos, aunque luego se suicida cuando su hijo el historietista era un adolescente; suicidio que, según se da a entender, remite entre otras cosas a la pérdida de su primer hijo (hermano del autor) cuando niño a manos de los nazis. La historia describe los horribles hechos y enumera las diferentes muertes de allegados y familiares del artista. Finalmente, el historietista se introduce directamente, como personaje y autor. Spiegelman incluye dentro de su historieta otra más pequeña en la cual narra cómo, tras la muerte de su madre, afectado por una grave depresión e invadido por el sentimiento de culpa, se interna en un hospital psiquiátrico. En la gran historia que se relata, el propio Spiegelman hijo permanentemente reflexiona sobre el vínculo con su padre, sobre la Shoá, sobre su (des) identificación con el pueblo judío, sobre la vida, el amor y la muerte, a través de recursos narrativos y gráficos dignos del reconocimiento que esta obra ha tenido desde su primera publicación en 1980.<sup>21</sup> Consideramos que con el caso de Spiegelman y “Maus” a modo de ejemplo, puede pensarse en la posibilidad efectiva de sobrevivir físicamente a la Shoá, y de elaborar la circunstancia hasta posibilitar el surgimiento de una experiencia estética que puede generar emociones tanto agradables como desagradables. Mediante estas emociones se le posibilita al público, a su vez, un proceder cognoscitivo —ya en el sentido schaefferiano— que pone en práctica mecanismos atencionales para sostener a la misma experiencia, pasibles de ser generalizados en otros escenarios, así como en el amplio sentido que desarrolla Goodman, a saber, enlazándose con otras experiencias, reorganizando nuestro mundo; e incluso acorde a los fines de Adorno, de procurar generar cierta conciencia para no repetir la historia.

## Consideraciones finales

“Escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas” (Adorno, 1951/2009, p. 25), tal es la frase que ha motivado este escrito. Hemos intentado argumentar que, efectivamente, la poesía es posible después de Auschwitz. Con ello queremos decir, experiencias estéticas que remitan a la Shoá y que promuevan conocimiento, en los sentidos a los que Goodman y Schaeffer se refieren. Incluso consideramos —pero esta es una hipótesis a trabajar con profundidad en otra ocasión— que dichas experiencias abogarían a favor de la esperanza de Adorno, aunque por el momento ello sea meramente especulativo.

En resumen, para Goodman existen experiencias estéticas displacenteras, tristes u horribles, a partir de las cuales sí se puede, también, obtener o generar conocimiento, tal como él lo concibe. Así, la Shoá puede dar lugar a obras cuya experiencia puede ser tanto placentera como displacentera y horribles, pero no por eso dejan de generar un conocimiento cuya obtención es satisfactoria: “El hecho de que un símbolo sea o no placentero no determina su eficacia cognitiva general o su mérito específicamente estético” (Goodman, 1968/2010, p. 234).

Para Schaeffer, en cambio, distinguiendo entre el contenido emocional de las obras (si es disfórico o no) y las emociones que se tengan de la experiencia, no habría experiencia estética displacentera; pues para que la atención se sostenga, esta debe necesariamente implicar un placer, sin perder de vista la dimensión temporal que la atraviesa y constituye. De ese modo, no es que una experiencia sea o no placentera en sí, sino que está constituida por momentos que pueden ser placenteros y luego displacenteros, o viceversa. Sostenemos que un enfoque como el de Schaeffer, centrado no en el objeto estético —si lo hay— sino en el estudio de la relación o experiencia estética, permite entrar en diálogo crítico con las teorías estéticas focalizadas en el ob-

jeto estético. En todo caso, las posiciones de Goodman y Schaeffer son coincidentes en este punto: que haya o no poesía y conocimiento no radica en Auschwitz o

la *Shoá* en sí, sino en lo que podamos o no podamos hacer con ello, constituyendo experiencias estéticas o, por qué no, ninguna experiencia en absoluto.

## Notas

<sup>1</sup> Este texto se enmarca en el proyecto de mi tesis doctoral, titulada “El componente estético, las emociones y la competencia ficcional como formas de conocimiento. De la perspectiva de John Dewey a los aportes recientes de Jean-Marie Schaeffer”, que llevo a cabo en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

<sup>2</sup> Literalmente “catástrofe”. Término hebreo preferido especialmente por la comunidad judía para referirse a la aniquilación judía en Europa por la Alemania nazi, utilizado para no caer en la connotación reduccionista del término holocausto, que refiere a una cuestión sacrificial, ni en el término ‘Auschwitz’, utilizado por Adorno, la cual fue solo una de las tantas locaciones de concentración y exterminio establecidas por el régimen nazi.

<sup>3</sup> Certainement pas. Des membres de ma famille font partie des victimes. Que pourrait-on dire à propos de cela?” (Schaeffer, 2015, p. 173)

<sup>4</sup> Este libro fue publicado algún tiempo después de la exposición oral a la que remite este capítulo, pero sus ideas habían sido presentadas ya en un Seminario impartido por Schaeffer en la Universidad Nacional de San Martín en el año 2013, titulado “La experiencia estética”, el cual forma parte de nuestras referencias.

<sup>5</sup> Ver en *Los lenguajes del arte (1968)*. *Simbólico* figura como relativo a *representación*, a sustitución por semejanza.

<sup>6</sup> Esta idea es más ampliamente desarrollada en *De la mente y otras materias*: “Hasta cierto punto, los sentimientos agradables de clases diferentes, como medios para determinar la corrección o novedad de los modelos, contribuyen al conocimiento de las obras; pero tomar a los sentimientos como fines en sí mismos equivale a incluir a la experiencia estética en la misma categoría a la que pertenece un baño caliente y sería lo mismo que valorar la teoría de Einstein por la satisfacción emocional que produce” (1984/1995, pp. 25-26).

<sup>7</sup> Consideramos que la expresión citada podría dar lugar a interpretar que el placer es una propiedad del objeto, y, por tanto, no de quien lo experimenta; idea que parece absurda. Por tal motivo, aceptamos que un adecuado desarrollo de la misma, aunque nos parece necesario, excede los objetivos particulares de este trabajo.

<sup>8</sup> Unas páginas antes el autor explicita un recorte de su objeto de estudio mediante el cual dejará por fuera cuestiones tales como el arte como paliativo, terapéutico, compensatorio, protector, etc. Aspectos que, consideramos, podrían ser pensados en una línea que vincule las emociones a la cognición en algún sentido. Véase Goodman (1968/2010, p. 223)

<sup>9</sup> Específicamente sobre conducta estética ver “Qu’est-ce qu’une conduite esthétique?” (1996), y ¿Objetos estéticos? En Schaeffer, J.-M., *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética* (2004/2012).

<sup>10</sup> Según hemos referido ya en una nota anterior, ese año, J.-M. Schaeffer ofreció en la Universidad Nacional de San Martín, Argentina, un seminario titulado “La experiencia estética”, el cual, inédito, fue posteriormente formalizado y publicado bajo el título *L’expérience esthétique* (2015) París: Éditions Gallimard.

<sup>11</sup> “1) Every emotion is the product of the cognitive (often sub-personal) evaluation: cognition is an intrinsic aspect of emotion and attention. 2) Sub-personal emotive states change attention. 3) Attention can influence sub-personal evaluations through a top-down process strengthening or diminishing their hedonic component” (“La experiencia estética” 2013. Inédito)

<sup>12</sup> “s’il n’est pas conceptuel au sens strict du terme, n’en remplit pas moins une fonction de catégorisation du réel” (p. 159).

<sup>13</sup> Sobre este concepto y sobre la tematización schaefferiana acerca de las ficciones lúdicas intervinientes en el arte, ver preferentemente *¿Por qué la ficción?* (2002), como también *Art, Création, fiction. Entre sociologie et philosophie* (2004).

<sup>14</sup> Ver *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre Estética* (2012). Cap. “La teoría especulativa del arte”.

<sup>15</sup> Estas ideas son desarrolladas con claridad en *Les Célibataires de l’art*. Ejemplo de ello es la siguiente cita: “Il n’y a pas lieu non plus de postuler une satisfaction qui serait spécifiquement esthétique, comme on le fait dans le souci de distinguer entre plaisir esthétique et plaisir physique: s’il y a spécificité, elle reside dans le support, c’est-à-dire en ce que la satisfaction est induite par une “activité cognitive en acte”. Bref, l’indice de satisfaction de l’activité cognitive est le principe régulateur de la conduite esthétique.” (p. 168).

<sup>16</sup> Los señalamientos acerca de la “descarga pulsional” y la función compensatoria de las ficciones se dan en el marco de una crítica feroz que Schaeffer formula sobre lo que entiende de la teoría psicoanalítica freudiana; crítica que, por otro lado, nos parece cuestionable. Ver Schaeffer 2002, (pp. 306-307), y Rosengurt (2013).

<sup>17</sup> Aunque Schaeffer (2015) distingue entre ambos valores (placer/displacer), admite la posibilidad de la existencia de valores hedónicos que no se traduzcan en tales categorías. Entre ellos se hallaría la indiferencia, concebida más bien como un pasaje de un valor hedónico de una polaridad a la otra.

<sup>18</sup> “Le fait que la satisfaction soit le regulateur (positif) de la conduite esthétique –c’est-à-dire de l’activité cognitive que nous exerçons “sur” un objet –ne signifie pas que le contenu représentationnel de cet objet, en tant que construit par l’activité cognitive, ne puisse pas être dysphorique.” (1996, p.169)

<sup>19</sup> “Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist

barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.”

<sup>20</sup> “il exprima sa conviction que certaines constellations de l’expérience humaine sont tellement saturées de douleur ou d’atrocité qu’ils NE sauraient donner lieu à des représentations artistiques.” (2015, p. 173)

<sup>21</sup> *Maus* ha recibido numerosos premios desde aquel entonces: 1988 Premio Internacional del [Festival de Cómic de Angoulême](#); 1988 Premio Urhunden al mejor álbum extranjero; 1990 Premio Max & Moritz, premio especial; 1992 Premio Pulitzer; 1992 [Premio Eisner](#) a la mejor novela gráfica reeditada; 1992 [Premio Harvey](#) a la mejor novela gráfica reeditada; 1993 Premio literario de ficción de [Los Angeles Times](#); 1993 Premio Internacional del Festival de Cómic de Angoulême al mejor cómic extranjero; 1993 Premio Urhunden al mejor álbum extranjero. Nominaciones: 1986 Premio nacional del Círculo de Críticos; 1992 Premio nacional del Círculo de Críticos. Hasta el año 2011 inclusive se han realizado traducciones a 30 idiomas diferentes. A la fecha de la presente redacción, Polonia no desea aún la publicación en ese país y en su idioma.

---

## Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. (1966/1977/2009). Educar después de Auschwitz. En Adorno. *Crítica de la cultura y sociedad Vol. II.* (pp. 599- 613) Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Adorno, T. (1955/2009). Crítica de la cultura y sociedad En Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad Vol. I.* (pp. 9-25) Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Gombrich, E. (1999) “Im Gespräch: Ernst Gombrich”, Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, n° 13, 26 marzo, 1999. Recuperado el 12 de mayo de 2014 de: <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc73.pdf>
- Goodman, N. (1968/2010). *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos.* España: Editorial Paidós.
- Goodman, N. (1978 (1974, 1975, 1977)/1978). *Ways of Worldmaking.* Indianápolis, Indiana: Hackett Publishing Company, Inc.
- Goodman, N. (1984/1995). *De la mente y otras materias (Of mind and others matters).* Madrid: Colección La balsa de Medusa, Ed. Visor
- Milmaniene, J. E. (1996). *El holocausto. Una lectura psicoanalítica.* Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Oliveras, E. Estética (2004). *La cuestión del arte.* Buenos Aires: Emecé Editores S.A.
- Platón (2009) (circa 380 a. C.). *República.* Libro X. Buenos Aires: Eudeba.
- Rosengurt, C. P. (2013) “El arte en la obra de Sigmund Freud. Algunas revisiones y críticas actuales a través del pensamiento filosófico de Jean-Marie Schaeffer”. (Ponencia inédita) IV Congreso internacional de Investigación en Psicología, Universidad Nacional de La Plata
- Schaeffer, J-M. (1996). Qu’est-ce qu’une conduite esthétique?, *Revue Internationale de Philosophie*, 198, 669-680.
- Schaeffer, J-M. (1996b) *Les Célibataires de l’Art. Pour une esthétique sans mythes.* París: Editions Gallimard.
- Schaeffer, J-M. (2001/2004). Fiction et croyance. En Schaeffer, J-M. & Heinich, N. *Art, création, fiction.* (pp. 163-186) Nimes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Schaeffer, J-M. (2002). *¿Por qué la ficción?* España: Ediciones Lengua de trapo SL.

- Schaeffer, J-M. (2004/2012). ¿Objetos estéticos?. En Schaeffer, J-M. (Prólogo, traducción y edición de Ibarlucía, R.), *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. (pp. 49-77) Buenos Aires: Ed. Biblos / Colección Pasajes.
- Schaeffer, J-M. (2005). *Adiós a la Estética*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Schaeffer, J-M. (2010). *Théorie des signaux coûteux, esthétique, et art*. París: Tangence éditeur.
- Schaeffer, J-M. (2013) Aesthetic relationship and the pleasures of art (Artículo inédito). Doctorado en Filosofía, Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Ciudad de Buenos Aires.
- Schaeffer, J-M. (septiembre, 2013b). *La experiencia estética*. Seminario impartido en la Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín. Capital Federal, Argentina.
- Schaeffer, J-M. (2015). *L'expérience esthétique*. París: Éditions Gallimard.
- Spiegelman, A. (1980-1991/2013). *Maus. Relato de un sobreviviente*. (Vols. 1-2) Buenos Aires: Emecé Editores.